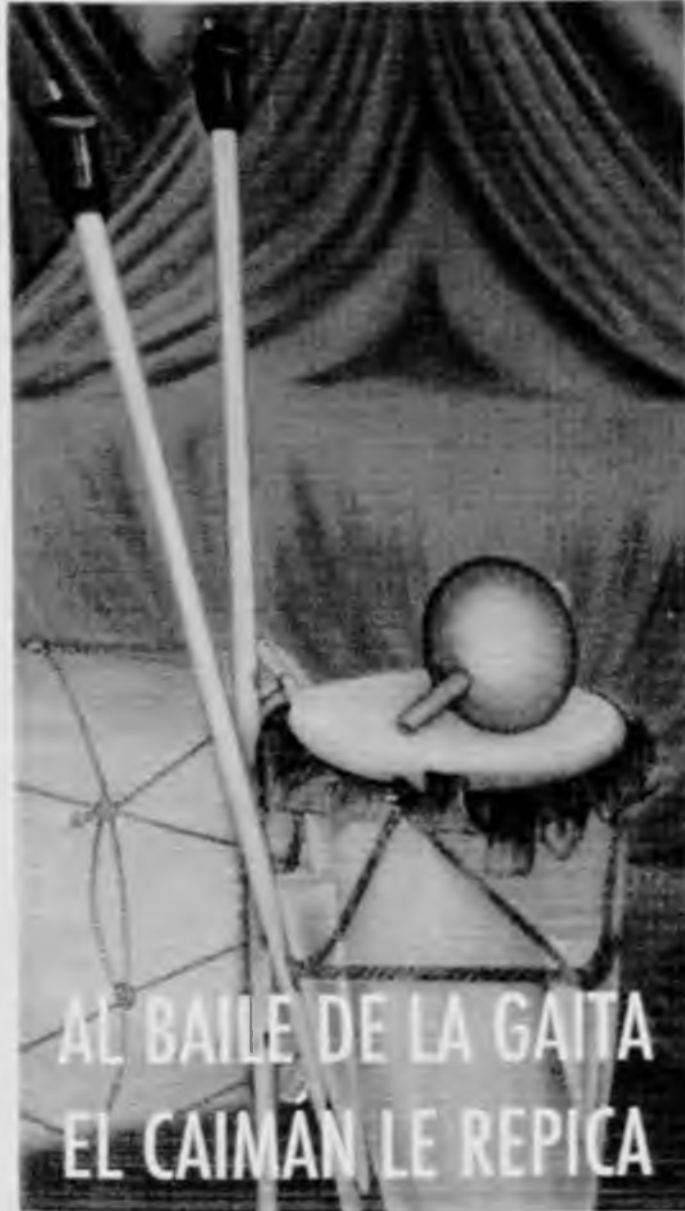


GÉNERO, PODER Y TRADICIÓN



AL BAILE DE LA GAITA
EL CAIMÁN LE REPICA

ANIBAL LAJUD

ALEJANDRA QUINTANA MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

MAESTRIA DE ESTUDIOS DE GENERO

AREA MUJER Y DESARROLLO

JULIO 2006

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE GÉNERO
ÁREA MUJER Y DESARROLLO

GÉNERO, PODER Y TRADICIÓN
AL BAILE DE LA GAITA
EL CAIMÁN LE REPICA

*Estudio de la música de gaitas y tambores
de la Costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá)
desde una perspectiva de género*

ALEJANDRA QUINTANA MARTÍNEZ

DIRECTORA SUSANA FRIEDMANN

JULIO DE 2006

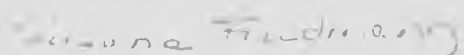
Patricia Jaramillo, Directora
Escuela de Género
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia

28 de junio, 2006

De mi consideración,

Como Directora de la tesis de la estudiante ALEJANDRA QUINTERO MARTINEZ, candidata a Magister en la Escuela de Género, me agrada comunicarle que el día 27 de junio presentó a satisfacción la sustentación de su tesis intitulada *Género, Poder y Tradiciones Musicales*.

Cordialmente,



Susana Friedmann, Ph.D.
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes

Resumen en español:

A partir de los testimonios y cotidianidad de los hombres y las mujeres intérpretes de gaitas y tambores entrevistados/as en San Jacinto, Ovejas y Bogotá, del estudio de los mitos de la Sierra Nevada de Santa Marta y los Zenues, y de establecer relaciones entre el contexto musical costeño con las obras más representativas de la musicología de género en occidente, encontré que, más que ser las cómodas denominaciones a las que se refieren de manera superficial los pocos textos académicos realizados por investigadoras e investigadores de nuestro país, detrás de la asignación de los nombres macho y hembra dada a las gaitas y tambores en la Costa Atlántica colombiana hay todo un contexto y entramado histórico que, al querer posicionar una música como tradicional, a partir del arraigo a un pasado ancestral, personifica un lenguaje que justifica y perpetúa las relaciones y roles de género bipolares y la exclusión de las mujeres.

Las construcciones sociales del género, inmortalizadas a través de los mitos e ideologías contextuales, determinan los roles de hombres y mujeres en la música de gaitas y tambores. Los nombres de los instrumentos y los roles musicales de cada uno. Los hombres dominan el quehacer musical, la interpretación y composición, y el poder simbólico de lo femenino, mágico y sensual, domina los contenidos melódicos de la música. De esta manera, 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.

La tesis está estructurada en cinco capítulos. El primero en el que defino el marco conceptual y teórico, el segundo, donde describo la cotidianidad de San Jacinto y Ovejas; el tercero que detalla los obstáculos que han encontrado las mujeres para entrar a la música de gaitas y tambores y, a partir de la concontextualización enmarcada en los tres primeros capítulos, intento responder en el cuarto capítulo a la pregunta ¿Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra? Para finalizar planteo estrategias para romper con el modelo dicotómico (hombre-mujer, femenino-masculino) a través de la música.

Palabras Clave

Musicología, género, gaitas macho y hembra, San Jacinto, Ovejas, Bogotá

Abstract:

According to ordinary life testimonies of men and women, interpreting gaitas and drums in San Jacinto, Ovejas and Bogotá, the cultural myths of the Sierra Nevada de Santa Marta and Zenues, and, by establishing relations between the musical *costeño* context with the most representative musicological works in the West, I found that, far away from being comfortable denominations like some researchers had assumed, behind the allocation of the names macho (male) and hembra (female) given to the gaitas and drums in the Colombian Atlantic Coast, there is an ancestral musical context that justifies and perpetuates the relations and bipolar rolls of gender and the exclusion of the women in music.

Social constructions of gender, immortalized through myths and contextual ideologies, determine the rolls of men and women and the names of the instruments in gaita music. Men dominate the interpretation and composition, while the magical and sensual power of feminine symbolism dominates the melodic contents of music. In this manner, the gaita hembra and the alegre (or female drum) move and fascinate - like women do when they dance, being the center of attention - and the gaita macho and the llamador (or male drum) bring support through a steady beat in a masculine, rational and objective way.

The work is structured in five chapters: In the first one, I define the basic theory and conceptual frame, in the second chapter, I describe the social and cultural context of San Jacinto and Ovejas; the third chapter contains a survey and description of obstacles that often come across women in their incursion into gaitas music; in the fourth chapter, I attempt to respond to the question: 'Why they are called gaitas and drums male and female?' and in the final chapter I raise strategies in order to break the bipolar model (man-woman, feminine-masculine) through music

Key words:

Musicology, gender, male and female gaitas, San Jacinto, Ovejas, Bogotá.

GÉNERO, PODER Y TRADICIÓN

Al baile de la gaita el caimán le repica



I La dimensión del género en la música

(Introducción)	4
<i>Qué es el género</i>	8
<i>Musicología de género</i>	9
<i>Kuizi sigi y Kuizi bunzi: la relevancia de las acepciones</i>	13
<i>Acercamiento a la música de gaitas y tambores de la Costa</i>	18
<i>Relaciones y roles de género en la música</i>	21
<i>¿La música significa?</i>	24
<i>Las ambigüedades de la clasificación musical: ¿popular, tradicional, folclórica o erudita?</i>	27



II Un tiempo realmente mágico

San Jacinto y Ovejas	32
<i>Espacios y tiempos durante el festival</i>	33
<i>Espacios sexuados</i>	39
<i>“Celestina”: prototipo de mujer</i>	46
<i>La cotidianidad del Machismo costeño</i>	51
<i>La celosa matrona costeña</i>	58
<i>Transculturación en Bogotá</i>	61



III Mujeres de las gaitas y tambores.....65

<i>Educación sexual</i>	66
<i>Falta de oportunidades y apoyo</i>	71
<i>Los músculos de la crítica musical</i>	78
<i>Los excesos del ron vs. la incursión de las mujeres en la música</i>	86
<i>Las tradicionales reglas de los festivales: un ejercicio del poder masculino</i>	98
<i>Atracción fatal</i>	103

<i>Cambios y permanencias a través de las experiencias vividas</i>	105
<i>Exclusiones de sexo y género</i>	119
<i>Estrategias para combatir el dominio masculino</i>	123
<i>No todos los hombres y mujeres son iguales</i>	128



IV ¿Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra? 132

<i>Mitos: macho y hembra</i>	135
<i>La parodia de los mitos</i>	146
<i>Instrumentos macho y hembra</i>	153
<i>Gaita hembra y tambor alegre: Instrumentos femeninos</i>	156
<i>Gaita macho y llamador: Instrumentos masculinos</i>	166

<i>El dominio masculino en la interpretación: la amenaza del cuerpo femenino</i>	173
<i>El mito de la madre del canto y el baile</i>	181
<i>La composición, un mito masculino</i>	186



V Música y resistencia de género
(Conclusión) 195

<i>“Lo musical es político”</i>	200
<i>Posibles estrategias para combatir el modelo dicotómico a través de la música</i>	204

Bibliografía

Principal	207
De referencia	213

A todas y todos. gracias.

A los hombres y mujeres entrevistados/as, colegas con quienes escribí esta tesis; Felipe Pérez Uribe, por ser cómplice del no sueño en las largas jornadas y por su apoyo técnico-afectivo; Susana Friedmann, por su confianza, apoyo y gratos encuentros; Lucy Álvarez, quien de manera íntegramente desinteresada –sin conocernos previamente- me regaló todo su conocimiento y su tiempo; Eduardo Otero, quien me introdujo en los estudios de género y cuya asesoría y préstamo de torres de libros fue imprescindible; Sonia Marcela Durán -la maestra que me reveló los secretos de Word-, por repartir su tiempo entre el recién llegado Pedro y los pormenorizados y acertados comentarios; Alba Suescún, sin cuya colaboración profesional en los múltiples quehaceres domésticos hicieron posible mi dedicación a la tesis; Juan Sebastián Ochoa, mi primer colaborador y acompañante en la travesía a Ovejas; Esperanza y Jimena González, mensajeras que hicieron posible tener libros insospechados; a todas las compañeras de maestría y a los tres arriesgados compañeros, con quienes construí el proyecto en medio de las clases y los bares a los me acompañaron a hacer *trabajo de campo*; mis maestras, mujeres excepcionales que seguirán luchando; las musicólogas de género, que espero conocer pronto, cuyas pioneras investigaciones sirvieron de base para mi trabajo; entre ellas, Laura Viñuela, con quien intercambié e-mails en búsqueda de las mujeres en la música popular y cuyo libro, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, representó una luz en medio de un panorama nacional desértico; Guillo y Ana, porque su invaluable amistad me obligó a salir del encierro académico en el que me consumí durante dos años; mi papá, por su incesante apoyo y por ser un hombre inmejorablemente afectuoso, que al desafiar los tradicionales roles masculinos me enseñó a creer; mi mamá, por ser la mujer brillante y feminista que a través de su cariñosa entrega e intachable humanidad seguirá inspirando mi lucha por la equidad.

A usted, por leerme; espero que la experiencia de descubrir las siguientes páginas sea tan apasionante como fue para mí el escribirlas.



I

La dimensión del género en la música

(Introducción)

La música está formada por construcciones de género y sexualidad -no solo en el contexto de la ópera o la música programática, sino también en algunos de los conceptos y procedimientos más fundamentales¹

Susan McClary

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: lo masculino fuerte, objetivo y racional, frente a lo femenino débil, subjetivo y corporal, bipolaridades supuestas que, así no sean material propio de los sexos, son impuestas social y culturalmente y se perpetúan, también, a través de las manifestaciones artísticas.

Uno de los problemas fundamentales en la investigación de música popular en nuestro país, además de la dificultad en la aplicación de metodologías apropiadas y el énfasis en los aspectos técnicos y formales, es el desconocimiento del efecto ejercido por las relaciones y roles de género bipolares sobre la vida cotidiana, profesional, musical y social en general; un desconocimiento que no solo se aplica a la manera de abordar el estudio de las diferentes disciplinas sino al ejercicio mismo de éstas. Precisamente la vivencia de relaciones y roles de género desiguales en la

¹ Cuadro de Anibal Lajud, pintor sanjacintero. Foto tomada durante el Festival de gaitas en San Jacinto, el 13 de agosto de 2005.

² McCLARY, Susan. *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, p. 9.

publicidad, la docencia y la práctica musical inspiró mi entrada a los estudios de género y la realización de este escrito.

El interés surge, sin saberlo, al terminar la carrera de Publicidad, una disciplina que aún hoy (después de doce años de graduada), sigue estando dominada por una mirada patriarcal y superficial que desconoce la perspectiva de género, la realidad social de nuestro país y sus protagonistas: hombres y mujeres de diferentes etnias, razas, religiones, ideologías, profesiones, edades y opciones sexuales. La publicidad sigue basándose en el chispazo sorpresivo de algún creativo hombre (porque no creen en la creatividad de las mujeres, al igual que en la música se percibe la composición como una cualidad masculina como veremos en el cuarto capítulo), que termina reduciendo el universo consumista a modelos irreales del ser hombre y el ser mujer.

Frente a la desilusión de contenido vino la decepción y contrariedad en la forma, viviendo una división sexual, de clase y etnia del trabajo, donde los presidentes y creativos de las agencias son, en su mayoría, hombres blancos que viven al mejor estilo del despotismo ilustrado y las mujeres son secretarias y ejecutivas de cuenta que, frente al peso de los roles de género bipolares, no les dan, o ellas mismas no se dan la oportunidad de incursionar en el universo de la creación. Ante este panorama renuncié.

Al entrar a estudiar música y ver que siglo tras siglo, mientras nos adentrábamos en la historia de la música solo se hacía referencia a los grandes teóricos y las magistrales obras de compositores europeos, mi pregunta insistente durante toda la carrera fue: ¿y las mujeres?. Además de no obtener respuestas, adquirí la mal acreditada fama de feminista (porque sabemos que por el solo hecho de preguntar por las mujeres, buscar la equidad y la reivindicación, pasamos a ser un grupo subversivo que amenaza con romper el orden patriarcal), fama que todavía, antes como estudiante y ahora como docente, sigue causando resistencia

Ante el desconocimiento por parte de la academia colombiana de la historia de las mujeres en la música europea, y mucho menos colombiana, me adentré en el estudio y compilación de bibliografía, encontrando que desde mediados del siglo XX están rescatando su historia en las academias anglosajonas e insistiendo porque en los libros y distintas asignaturas se reconozca la otra mitad de la historia. Me uní a esta lucha empezando por las mujeres de

occidente y ahora, en este primer acercamiento -porque hay un largo camino por recorrer-, quiero develar una realidad musical colombiana en la que las bipolaridades construidas de género, transmitidas a través de mitos e ideologías, ocultan y excluyen a las mujeres, coartando su derecho a la libre expresión artística a través de la música.

Además de descubrir la historia oculta de las mujeres, me interesé por desenmascarar los significados de género ocultos detrás de las notas, dado que en las clases de Literatura y Materiales de la Música el análisis se centra -todavía- en describir la forma, los elementos motivicos, rítmicos y armónicos de una obra; análisis que cifra³ mas no descifra los elementos culturales discursivos implícitos en los elementos descritos. En la música barroca, por ejemplo, el análisis formal se justifica en la medida en que es un período estrechamente ligado al desarrollo de las matemáticas, haciendo de la música un evento claramente sistemático y regulado en el que un análisis cifrado revela la exploración de las nuevas implicaciones tonales. Al llegar al período romántico, siglo XIX, cifrar ya no tenía sentido; el *rubato* (o ritmo robado) que buscaba evadir la rigidez, las síncopas y apoyaturas que desplazan los tempos, los saltos melódicos que buscaban una elocuencia en la expresión, las modulaciones cromáticas, la fascinación por los motivos pequeños y las miniaturas para piano, y especialmente la sonoridad inexplicablemente femenina, hicieron que me motivara, aún más, por estudiar los significados intrínsecos de género (masculino y femenino) que se atribuyen culturalmente a las melodías, ritmos, formas, textos, instrumentos e intérpretes.

De esta primera inquietud romántica nace el artículo "Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico", un estudio de las miniaturas para piano del siglo XIX alemán y sus cualidades musicales desde una perspectiva de género. Encontré que por diferentes acontecimientos históricos y variables sociales, como la revolución francesa, la revolución industrial y el nacimiento del socialismo y el feminismo, se genera una crisis de lo que se reconoce como masculino y se propaga un ideal virginal burgués, aspectos que van a generar, lo que denominé, *la feminización del siglo XIX*. En medio de este contexto se da origen a las miniaturas para piano, a la valoración de la música instrumental como absoluta (tras un período histórico conflictivo que veía como soberano el significado literal y racional de la poesía y el texto, en contraposición al carácter abstracto y subjetivo de la música

³ Así se denomina al proceso de describir el movimiento armónico de una obra mediante el uso de letras y/o números.

instrumental), y a una estética y técnica asociadas a las cualidades del género femenino, expresadas en composiciones tanto de hombres como de mujeres:

*Carl Dahlhaus en su libro **Between Romanticism and Modernism** expone la atracción romántica por construir la melodía con motivos cortos que reflejaran la originalidad y genialidad de los y las compositoras, idea que genera conflicto con la tendencia histórica hacia la creación de formas largas, y concluye diciendo: 'Esta fue una tendencia de la cual es difícil encontrar razones musicales históricas inherentes, por lo tanto se debe buscar una explicación en la historia social y cultural'⁴; Dahlhaus plantea claramente la necesidad de buscar, en áreas diferentes al análisis técnico musical, la explicación de la preferencia por los motivos pequeños.*

En el desarrollo de la investigación de la Tesis, al buscar precisamente relaciones que, por hacer parte de los simbolismos de la naturaleza humana, han sido invisibilizados, encuentro en la acentuada atracción por las formas pequeñas durante el romanticismo un fenómeno que considero hace parte de la feminización del siglo XIX. El decrecimiento de las formas grandes y la popularidad de las pequeñas en la música del romanticismo alemán está ligada a la crisis de masculinidad y la seducción por lo femenino: el poder de lo grande -masculino- (o grandioso de las largas sinfonías y cantatas) se minimiza, y lo pequeño -femenino- (como las miniaturas para piano) se engrandece.

[...] Dirigir la atención hacia las miniaturas para piano y motivos pequeños, asociado a su vez con lo infantil y subjetivo de lo femenino, hace parte de la búsqueda romántica de intimidad y privacidad, de la exploración de lo femenino, en contraste a la crisis de lo monumental y público, de lo masculino del clasicismo⁵

En medio de este recorrido por la música romántica integro un grupo de música popular, reencontrándome con las gaitas y tambores, machos y hembras, e inevitablemente surge la, aparentemente inocua pregunta: ¿por qué se llaman gaita y tambor macho y hembra?; para intentar responderla entro a la Maestría de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, dando como resultado el presente estudio. Para empezar es importante conocer qué se entiende por género.

⁴ DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*, University of California Berkeley, 1980, p. 52.

⁵ Hay que tener en cuenta que lo pasivo, pequeño, privado, infantil e irracional de lo femenino no es demeritorio en este contexto, por el contrario es tomado por los músicos y artistas del siglo XIX como un reto o herramienta de genialidad al tener que abordar ingeniosa y espectacularmente los formatos pequeños.

⁶ QUINTANA, Alejandra. "Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico". En: *Revista Universitas Humanística*, Pontificia Universidad Javeriana. Julio-Diciembre de 2004, No. 58, p.129.

Qué es el género

Dentro de la música de gaitas y tambores se encuentran dos asignaciones, macho y hembra, que definen los roles musicales de cada instrumento y de sus instrumentistas; en estas asignaciones se inmovilizan las bipolaridades mujer-hombre, femenino-masculino. Ser hombre o mujer, en el marco de esta investigación, se refiere a los dos sexos biológicos tradicionales asignados, o impuestos por la cultura, porque sabemos que el sexo bipolar es una construcción cultural que niega la multiplicidad de maneras de ser hombre o mujer⁷. El género, femenino o masculino, es también una fabricación cultural que no es propia de la naturaleza biológica pero que socialmente se atribuye a cada uno de los dos sexos tradicionales; y en los conceptos hembra y macho se condensan los dos niveles descritos, el aspecto biológico y el cultural: macho = hombre-masculino, hembra = mujer-femenina, concepciones que hacen parte de un pensamiento mítico-colectivo como veremos en el cuarto capítulo.

Las relaciones musicales, entonces, guardan una correspondencia con las relaciones entre hombres y mujeres y sus roles de género; estas acciones hacen parte de una construcción simbólica, o un conjunto de códigos culturales creados, que reflejan el quehacer cotidiano y profesional en donde lo femenino y masculino se ven revelados no solo en las relaciones entre los y las agentes, y en sus vestimentas y accesorios, sino en los roles musicales jugados por los instrumentos y la música que emana de ellos.



Para Joan Scott “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] una forma primaria de las relaciones

⁷ Marta Lamas en su artículo “Cuerpo: Diferencia Sexual y Género”, en: *Debate Feminista*. Ciudad de México: Año 5, vol. 10, septiembre 1994, p. 10, propone, además de los dos sexos biológicos principales, cinco combinaciones que hacen dudar de una realidad biológica y pensar en una realidad simbólica o cultural que construye las categorías de género: “Hombres (personas que tienen dos testículos); mujeres (personas que tienen dos ovarios); personas hermafroditas o *herms* (en las cuales aparecen al mismo tiempo un testículo y un ovario); hermafroditas masculinos o *merms* (personas que tienen testículos, pero que presentan otros caracteres sexuales femeninos); hermafroditas femeninos o *ferms* (personas con ovarios, pero con caracteres sexuales masculinos)”.

⁸ Afiche del quinto Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Página del Festival Nacional de gaitas Francisco Llirene. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

significantes de poder”⁹. Retomando esta definición, el género es entendido como un término relacional que involucra las representaciones de lo femenino y lo masculino, una categoría contextual basada en relaciones de desequilibrio (poder-subordinación) dadas por un tejido histórico y no por una naturalización asignada y biológica. Al ser una construcción simbólica, o un conjunto de simbolismos culturales creados, que se ve interpretada en el quehacer cotidiano y profesional, el género proporciona nuevas perspectivas y aproximaciones para el estudio de música. De este interés surge la musicología feminista en los años setenta.

Musicología de género

En 1955 la *American Musicological Society* definió la musicología como “un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural”. Ha habido redefiniciones y diferencias teóricas al respecto y hoy en día, por una parte, se habla de musicologías, metodologías y acercamientos disciplinarios distintos que buscan estudiar las conductas, la simbología de las producciones sonoras, los intercambios culturales y las relaciones sociales en torno a la música. Por otra parte, tenemos la etnomusicología, una ciencia hermenéutica del comportamiento musical humano que fusiona antropología y musicología en búsqueda de las raíces y transculturación de la llamada música “étnica” o “folclórica”. Alan Merriam la define como el estudio de la música en la cultura:

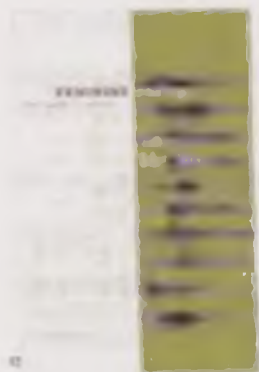
*En otras palabras: opino que la música puede ser estudiada no sólo desde el punto de vista de los músicos y los humanistas, sino también a través de las ciencias sociales (...), el estudio de la música como aspecto universal de las actividades humanas. Nuestra comprensión básica de la música de cualquier persona depende de la comprensión de la cultura de esa persona, el lugar que ocupa la música y su rol.*¹⁰

La música es entendida, entonces, como una actividad cultural creativa propia de los estudios antropológicos al hacer parte de las prácticas y comportamientos de los seres humanos. En un principio la etnomusicología hacía referencia al estudio de culturas aisladas poco masificadas o asimiladas como aborígenes pero hoy en día se entiende como “un método de

⁹ SCOTT, John, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en: AMELANG, et. Al. *Historia y Género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Alfons el Magnánim. Institució Valenciana d'estudis i investigació, 1990, p. 289.

¹⁰ MERRIAM, Alan P., “Definitions of «comparative musicology» and «ethnomusicology»: an historical-theoretical perspective”, *Ethnomusicology*. No. 21 (1977), p.192.

estudio que busca logros concretos de formas concretas y que es aplicable a cualquiera de los variados sistemas musicales del mundo".¹¹ En este sentido, y tras una serie de planteamientos nuevos y corrientes teóricas, se encuentran coincidencias entre los dos enfoques y hoy en día es difícil establecer una diferencia radical entre musicología y etnomusicología, ya que ambas se acercan al estudio de la música como una construcción social que refleja las prácticas, comportamientos sociales y sus simbolismos.



Posteriormente, en los años setenta empieza a gestarse el campo de la musicología feminista, haciéndose pública hasta principios de los años noventa con Diane Peacock Jezic, Judith Tick, Karin Pendle (*Women & Music*) o Carol Neuls-Bates, musicólogas anglosajonas que empiezan a rescatar del oscurantismo a las mujeres en la historia de la música. A finales de los noventa se realizan investigaciones como las de Susan McClary (*Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*), Marcia Citron, (*Gender and the Musical Canon*), Ruth A. Solie, (*Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*), Lucy Green (*Música Género y Educación*) y la más reciente investigación realizada por Laura Viñuela Suárez, autora del libro *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología*. Estas investigaciones van desde el rescate histórico de las mujeres en la música, el estudio de la música erudita y las academias como entes androcéntricos que imponen estéticas, áreas y reglas que alienan, restringen y subyugan lo femenino, hasta la relación existente entre los cuerpos de hombres y mujeres con los instrumentos (femeninos o masculinos) y los significados otorgados a los sonidos que emiten.

Aunque muchas de las publicaciones de la musicología feminista no hayan sido traducidas al español y parezcan ser estudios aislados y dispersos –al igual que los estudios de género- la musicología de género en Estados Unidos está fuertemente cimentada en universidades y grupos de investigación que realizan publicaciones periódicas desde hace más de veinte años. La desinformación y falta de traducciones al español han generado un desconocimiento de los estudios musicales con perspectiva de género en los países latinoamericanos e hispanoparlantes en general, resultando difícil rastrear investigaciones latinas representativas

¹¹ MERRIAM, *Op. cit.* p. 193.

¹² Carátula del libro *Feminine Endings* de Susan McClary. University of Minnesota Press. http://www.upress.umn.edu/Books/M/mcclary_feminine2.html

en este campo. A pesar de ello se encuentran investigadoras/es como Pilar Ramos López en España (*Feminismo y música. Introducción crítica*, 2003, y *Music and Women in early modern Spain: some Discrepancies between educational theory and musical practice*, 2005); Josemi Lorenzo Arribas, también español, (*Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*, 1998); Cecilia Lagunas en Argentina quien está realizando una investigación sobre la participación de las mujeres en el rock en español y la colombiana Bertha Quintero quien hizo una investigación titulada *De las mujeres en la salsa a la salsa de las mujeres*, exploraciones que están abriendo el campo de la musicología hispana con perspectiva de género.

Al ser tan pocas las investigaciones de música popular y género en Latinoamérica, los estudios anglosajones resultaron ser de gran utilidad, estableciendo relaciones que, aunque en principio parezcan lejanas (como entre el rock inglés y la música de gaitas y tambores) coinciden con las experiencias vividas por las mujeres en nuestro país.

Precisamente, la española Laura Viñuela, musicóloga doctorada en Estudios de Género de la Universidad de Oviedo, en su libro *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (2003) hace un recorrido por la musicología feminista encontrando que, mientras las mujeres anglosajonas poseen gran cantidad de material y reconocimiento internacional, los estudios en su país son muy escasos y tienen poca difusión, situación que es aún más desoladora en nuestro país. En el artículo “Género, musicología y música popular”, Viñuela hace un trazado histórico de los estudios de la musicología feminista y concluye diciendo:

Las feministas pretenden devolver a la música su propia 'voz', rescatándola de las restricciones que le han sido impuestas por los presupuestos patriarcales de la musicología tradicional. Quieren devolverle su dimensión placentera a través de la inclusión del cuerpo y la sexualidad en su creación, interpretación y recepción. En este sentido consideran fundamentales las aportaciones de las mujeres como forma de liberar a la música y como una forma alternativa de acercarse a ésta que será beneficiosa para mujeres y hombres por igual. No buscan la inclusión de las mujeres en la historia de la música tradicional ni la igualdad con los hombres, ya que esto supondría que las mujeres aceptan que la "norma" es mejor; buscan una nueva forma de entender la música basada en los presupuestos postmodernistas de la multiplicidad y la fragmentación, que tenga en cuenta las diferencias no sólo de género sino también de raza, clase social, edad, orientación sexual, etc. ... y que permita el desarrollo de diversos puntos de vista y no la exclusión de unos a favor de otros. Es decir, una visión

*más crítica y enriquecedora de la music(a/o)logía que rompa definitivamente con la hasta entonces versión única y monocorde del discurso musical.*¹³

La presente investigación se inscribe dentro de la *musicología de género*, más que feminista, ya que busca acercarse a la música de gaitas desde una perspectiva de género que devela relaciones y roles, tanto en la participación y composición de hombres y mujeres en ella, como en los significados ocultos expuestos en las temáticas tratadas y los roles armónico, melódico y rítmico de los instrumentos. El estudio busca revelar el significado de las acepciones macho o hembra dadas a los instrumentos propios de la música tradicional de gaitas y tambores en los llamados *Montes de María*.¹⁴

El estudio, entonces, busca entender las asignaciones de género dadas a los instrumentos a partir de su contexto sociocultural. Desde esta mirada, en el siguiente capítulo empezaré por describir la cotidianidad de los pueblos gaiteros, de los festivales y los roles de hombres y mujeres; en el tercer capítulo me centraré en develar las experiencias de las mujeres en su incursión en la música de gaitas y tambores y, a partir del entendimiento de la cotidianidad y de la participación de hombres y mujeres, entraré a describir los mitos en los que ven reveladas las relaciones y roles de género tradicionales y los simbolismos otorgados a los instrumentos y sus roles musicales.

He preferido escoger el concepto musicología simplemente por evitar la inmediata asociación de la palabra etnomusicología con el elemento étnico (aspecto muy importante pero que no será abordado en este trabajo por representar un área de estudio muy compleja que espero tratar en una segunda parte); y el género, en lugar de feminismo, porque, a pesar de que hay un importante capítulo dedicado a las mujeres en la música de gaitas y tambores que, como verán, descubre las dificultades que han tenido que enfrentar en medio de un espacio masculino, el trabajo está enfocado hacia la obtención de un mejor entendimiento acerca de las acepciones macho y hembra existentes en la música de gaitas y tambores, a partir del estudio de los mitos y la cotidianidad en las relaciones y roles de género entre hombres y mujeres de San Jacinto, Ovejas y Bogotá. Pero los mitos generizados y sexuados que veremos en el cuarto capítulo no están aislados sino que hacen parte de una serie

¹³ "Género, musicología y música popular", International Association for the Study of Popular Music. IASPM. www.iaspmespana.net/laura.htm

¹⁴ Los *Montes de María* están ubicados en la parte central de los Departamentos de Bolívar y Sucre en el Caribe colombiano, e integrados por municipios de ambos departamentos, entre ellos San Jacinto (Bolívar) y Ovejas (Sucre).

simbolismos deshistorizados que se remontan a la antigüedad grecorromana y que otorgan cualidades femeninas o masculinas a la fenómeno musical.

Kuizi sigi y Kuizi bunzi: la relevancia de las acepciones

En la antigüedad grecorromana, Platón y Aristóteles ven en la música un ente abstracto que puede afectar negativa o positivamente el cuerpo y comportamiento de las personas. Para estos filósofos, la música, acepción nacida de las musas y sus maneras femeninas, instintivas y mágicas -que además ha sido representada como mujer por el arte- ejerce tal poder que en vez de dejar que por sí sola cause estragos, es necesario tratarla y conducirla hacia el buen camino a través de la educación. Lo ideal es mantener un equilibrio entre gimnasia y música: demasiada gimnasia puede violentar el comportamiento y el exceso de música debilita o afemina a los hombres y corrompe a las mujeres. Además, se creía que los tetracordios (escalas de cuatro notas) poseían un *ethos* femenino o masculino, cualidad que debía ser cuidadosamente tratada en la construcción de las melodías para obtener la mejor recepción por parte de los oyentes.¹⁵

Por otro lado, encontramos los acordes y cadencias masculinas o femeninas. El teórico del siglo XVI Guioseffo Zarlino en su tratado *Le institutioni harmoniche* (1558), imprime un carácter subjetivo a los acordes mayor y menor sugiriendo que el acorde mayor es masculino, racional y consonante (justamente porque es natural) y el menor surge del acorde natural a través de una ordenación matemática, cualidad que lo hace imperfecto¹⁶. Por su parte, Susan McClary, en su libro *Feminine Endings* (cadencias o finales femeninos), nos recuerda que en el *Harvard Dictionary of Music* definen las cadencias de la siguiente manera:

*Una cadencia, o final, es llamada 'masculina' si el acorde, frase o sección final ocurre en el tiempo fuerte y 'femenina' si es pospuesta para caer en el tiempo débil. La cadencia masculina debe ser considerada como la normal y la femenina es preferida en estilos más románticos*¹⁷

¹⁵ COMOTTI, Giovanni. *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner Libros, 1999.

¹⁶ FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988.

¹⁷ Citado en: McCLARY, Susan. p. 9. Traducción del fragmento realizado por mi.

La normalidad o el punto de referencia es lo masculino y de él se deriva y/o se juzga lo femenino –de la misma manera que Eva nace de una costilla de Adán–; una Eva que, además, es de naturaleza romántica, término que de manera insistente se atribuye al ser mujer.

Al igual que en las cadencias, donde el punto de referencia es lo masculino y de él se deriva y/o se juzga lo femenino, los instrumentos son sexuados y generizados, y hasta los sonidos que emanan de ellos. El piano y el violín¹⁸ han sido percibidos en la historia de la música como eruditos y femeninos, y a los instrumentos de percusión, como la batería, se les ha otorgado una simbología masculina por la aparente fuerza requerida. De igual forma, las gaitas y tambores, machos y hembras, son instrumentos cuyas acepciones contienen el peso de mitos fundacionales en los que una pareja (hombre y mujer) da origen a toda una cultura y, a través de los diferentes relatos y su representación en los instrumentos, institucionalizan las tradicionales relaciones y roles de género.

Frente a la designación de los nombres macho y hembra a las gaitas y tambores, elemento revelador de tradiciones y costumbres –que además es cotidiano dentro del lenguaje musical colombiano– es infortunado encontrar la poca importancia que ha prestado la academia a las acepciones de género dadas a los instrumentos. El musicólogo colombiano Egberto Bermúdez, en su libro *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, hace una mínima referencia al tema, resaltando que la asignación macho y hembra (*Kuizi sigi* y *kuizi bunzi* para los Kogi) parece no ser una denominación trascendente: “En San Miguel, Tayler [...] las observó tocadas en parejas denominadas **Kuizi sigi** y **Kuizi Bunzi**, pero este autor insiste en anotar que la identificación macho/hembra nunca le fue referida directamente por sus informantes indígenas.”²⁰



¹⁸ Acerca de la división generizada de los instrumentos se hará referencia a lo largo del escrito, tomando como base las investigaciones realizadas por Green y Leeper: GREEN, Lucy. *Música, género y educación*, Madrid: Morata, 2001, p 25; y LEPPERT, Richard. "Social Order and the Domestic Consumption of Music" En: BREWER, John. *The Consumption of Culture, 1600-1800*. London, New York: Routledge, 1995.

¹⁹ Afiche del onceavo Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Página del *Festival Nacional de gaitas Francisco Llerene*. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

²⁰ BERMÚDEZ, Egberto. *Instrumentos musicales de Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985, p. 23.

¿El hecho de que la asignación no haya sido “referida directamente” basta para dejar de lado la importancia de la denominación macho y hembra? En el lenguaje kogí, *sigi* significa hombre y *bunzi* mujer y en su paso a las culturas campesinas de Ovejas y San Jacinto su nombre es transformado a macho y hembra respectivamente pero guardan la misma relación. La cultura Kogí, al igual que los diferentes pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, sexúan y/o generizan los objetos, hamacas, flechas y hasta los techos e interiores de sus casas:

El cuerpo, según la concepción milenaria de los pueblos serranos [de la Sierra Nevada de Santa Marta], no es solo interconexión interorgánica sino que es una ligación primaria con el cosmos y con todo lo que creó Kakua-Serankua. Para el pueblo Wiwa existe una estrecha relación entre los cuerpos humanos y la arquitectura de las cosas ceremoniales. Cada órgano del cuerpo humano –por lo menos los miembros más importantes- encuentran en el diseño arquitectónico y en cada componente de la Kankurua²¹ una simetría.²²

Para los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, existe una estrecha relación entre el cosmos, la tierra (fauna y flora), la arquitectura de sus viviendas y objetos ceremoniales, con el diseño de los cuerpos de hombres y mujeres. Para estos pueblos, el cuerpo humano debe mantener una simetría directa con todo lo que lo rodea para, de esta manera, salvaguardar la armonía del cosmos y el universo.

La asignación macho y hembra dada a las gaitas ha sido percibida como un evento trivial, llegando a calificar las asignaciones de sexo y género dadas a los instrumentos como una “cómoda denominación”. Ellie Anne Duque, musicóloga colombiana, escribe lo siguiente al resaltar la importancia del libro de su colega Egberto Bermúdez -precisamente haciendo alusión al párrafo que anteriormente citamos del libro *Los Instrumentos musicales en Colombia-*:

Quien desee leerlo de ‘pasta a pasta’ descubrirá incitantes anotaciones acerca de la existencia de los instrumentos y el uso que reciben. Por ejemplo, al referirse a las flautas con aeroducto empleadas por los grupos indígenas que

²¹ “Kankurua: nombre que reciben las cosas ceremoniales entre los ikas, kogis –la llaman también cansamaria- y wivas. En ellas el mamo (la autoridad suprema) trasmite a las nuevas generaciones los conocimientos milenarios. A la Kankurua principal no pueden ingresar mujeres”. (Hugo Paternina)

²² PATERNINA, Hugo. Los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta: Una visión desde el cuerpo, el territorio y la enfermedad. En: VIVEROS VIGOYA, Mara y GARAY ARIZA, Gloria (comp.). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá: Centro de Estudios Sociales, CES, 1999. P. 274.

*habitan la Sierra Nevada, cuestiona la cómoda denominación macho / hembra que durante tantos años ha sido de común aceptación.*²³

En primer lugar, la denominación macho y hembra, como vimos, obedece a una estructura de pensamiento milenaria íntimamente relacionada con la percepción del cuerpo y el género; en segundo lugar, la tendencia a otorgar este tipo de acepciones a los instrumentos no es una práctica exclusiva de nuestro país; es una tendencia que se puede rastrear en mitos fundacionales desde las culturas pre-cristianas y en diferentes sociedades del mundo -como veremos en el cuarto capítulo-, simbología que obedece no a una escogencia arbitraria sino a la necesidad universal de trascender la vida a través del arte; precisamente por esta cualidad legendaria, que encierra toda una concepción histórica del ser, es que otorgar sexo y/o género a los objetos e instrumentos “ha sido de común aceptación”; todo aquello que es reconocido socialmente como común obedece a la institución de prácticas frecuentes y cotidianas que son reconocidas como propias de una sociedad y precisamente por ser recurrentes, y comunes, han servido de base para sendos estudios antropológicos, sociológicos, históricos, musicológicos y etnomusicológicos. En tercer lugar, evadir la importancia de la acepción macho y hembra dada a los instrumentos es elidir la trascendencia de las construcciones socio-culturales e histórico-míticas propias de los estudios antropológicos y musicológicos y hace parte del desconocimiento académico general de la musicología de género, campo que se viene desarrollando de manera progresiva desde los años setenta en las academias anglosajonas como vimos y que precisamente rescata la importancia de la perspectiva de género en los estudios musicales.

Además de los enfoques que evaden la denominación macho y hembra dada a los instrumentos y la exclusión de las mujeres en la música popular, el único estudio reciente que se ha realizado respecto a la participación de las mujeres en la música colombiana ha sido el de Bertha Quintero, titulado *De las mujeres en la salsa a la salsa de las mujeres. Sonido con perspectiva de género*. Más que un enfoque desde la perspectiva de género - porque para la autora género es lo mismo que sexo, asumiendo que las mujeres son femeninas y los hombres masculinos *por naturaleza*-, se trata de una recopilación muy valiosa de historias de vida de las mujeres integrantes del grupo de salsa *Caña Brava*,

²³ DUQUE, Ellie Anne. “Sobre las cosas que suenan”. Biblioteca Luis Ángel Arango, Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 9, Volumen XXIII, 1986.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bolet4/cosas.htm>

nos atrincheremos en explicaciones estrictamente formales, más lejos estaremos de admitir si quiera la posibilidad de otras lecturas, de género o de cualquier otro tipo.”²⁶

Al ser la música, una expresión humana construida socialmente, constituye un campo revelador de la representación y posicionamiento del imaginario femenino y masculino, herramienta que puede facilitar el encontrar un patrón común o unificador de aproximación a maneras diversas y a veces disímiles de acercarse a los estudios de género y al análisis musical. En medio de esta búsqueda, los textos de las musicólogas anglosajonas fueron definitivos en esta investigación para encontrar, por una parte, que las experiencias de las mujeres que incursionan en géneros musicales percibidos como masculinos son infortunadamente muy similares –como veremos en el cuarto capítulo- y que, como segunda medida, las construcciones de género bipolares están tan arraigadas que se perpetúan a través de la música.

Hacer un acercamiento a la música de gaitas y tambores desde una perspectiva de género facilita dejar de lado las tradicionales investigaciones teórico-musicales centradas en descomposiciones motívicas, armónicas, melódicas, y estructurales en general, que no pasan de ser meramente formales y explican el *cómo* más no el *por qué* de los cambios, permanencias y simbolismos en las tendencias, roles y acepciones musicales. El estudio de la asignación de masculino o femenino a períodos históricos, acordes, cadencias, cánones e instrumentos, devela las relaciones y roles de género entre hombres y mujeres y consigue expandir la manera pedagógica e investigativa de abordar el análisis musical, partiendo de una realidad de género construida socialmente.

Acercamiento a la música de gaitas y tambores de la Costa

En medio de una sociedad mestiza, con una herencia de música de tambores africanos y gaitas indígenas, resulta sugestivo observar instrumentos cuyos nombres, tamaños, construcción y roles musicales reflejan la manera en que la sociedad imprime en sus manifestaciones artísticas una identidad nombrada, o apellidada, de forma masculina o femenina. Al igual que dependiendo del sexo biológico la subjetividad cultural nos impone una identidad, la música, al ser un lenguaje que acumula significados derivados de la

²⁶ McCLARY, Susan. *Op. cit.* p. 20. Citado en: VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK, 2003, p. 26.

cotidianidad, refleja identidades en donde hay intérpretes (hombres o mujeres), instrumentos (machos o hembras), roles musicales (armónico, melódico o rítmico) y temáticas en los textos que revelan cómo son percibidas, experimentadas y expuestas las relaciones e imaginarios de género entre hombres y mujeres en las sociedades costeñas estudiadas (San Jacinto y Ovejas) y en su proceso de transculturación a Bogotá.

Cuando decidí hacer esta investigación quise centrarme en encontrar los orígenes de la acepción macho y hembra de las gaitas y tambores, estudiar su simbolismo, los mitos indígenas, la historia y orígenes de estos nombres, de su forma, quiénes interpretan esta música y en dónde y cómo es la cotidianidad de los pueblos en dónde se practica. Realicé un primer acercamiento a libros y artículos referentes a la música de gaitas y tambores y encontré que la documentación, además de ser muy escasa y no académica en su mayoría, pasa de largo las designaciones de macho y hembra y no incluye la participación de las mujeres en ella, resultando ser poco útil para la investigación. Este impacto inicial me llevó a continuar con libros que narraran la cotidianidad de hombres y mujeres en la Costa Atlántica y encontré un excelente material en *La historia doble de la Costa* de Fals Borda, pero

todavía faltaba algo. En este momento desértico fui a Ovejas, al festival de gaitas y tambores Francisco Llirene, en octubre de 2004, y en el trabajo de campo, filmando, tomando fotos y especialmente sentándome a conversar en las entradas de las casas y puestos de artesanía, con hombres y mujeres, con profesoras y profesores de las escuelas de gaitas, con intérpretes,



artesanías y campesinos, descubrí en sus vivencias lo que estaba buscando: un universo donde la cotidianidad sexuada asigna los nombres de macho y hembra a las gaitas y tambores, donde, a costa del sacrificio personal y profesional de las mujeres, han nacido y se han formado los grandes maestros que viajan por todo el mundo, de quienes se escribe, se hacen documentales y son los modelos a seguir para las siguientes generaciones de gaiteros y tamboreros.

☛ Mujeres mirando la *alborada* en San Jacinto, 13 de agosto de 2005.

Como el objetivo de la investigación era examinar las causas de actitudes, significados, motivaciones, representaciones y participación de hombres y mujeres, que llevan a la acepción y roles de género en la música de gaitas (o al contrario), el estudio es de perfil cualitativo, de carácter inductivo, flexible y humanista, permitiendo, de esta manera, un acercamiento e interpretación desde una perspectiva de género. En este punto es importante aclarar que no se hará énfasis en las descripciones técnicas de los instrumentos ni en la historia de la música de gaitas y tambores porque los pocos libros que se han escrito hacen referencia a ello²⁸.



Fue indispensable realizar una observación directa, asistir a los festivales de gaitas (Ovejas 2004; San Jacinto 2005) y a conciertos en bares, restaurantes y teatros de Bogotá -como Casa de Citas, Quebra Canto, Club Buena Vista, el Planetario y la Media Torta- para

observar los cambios y permanencias al pasar de un contexto rural, de celebración patronal, a uno ciudadano en dónde los grupos de gaitas y tambores pasan a ser un elemento foráneo que atrae por representar un acto exótico. Es importante resaltar que la observación directa se realizó en el marco de los festivales y en ambientes lúdicos ciudadanos, perspectiva que no cubre la práctica musical cotidiana o individual de hombres y mujeres fuera de estos ambientes festivos o en una retrospectiva histórica. Hago la aclaración porque, a pesar de que el estudio revela que la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores es mínima y que ni la historia ni las entrevistas individuales muestran rastros de una práctica cotidiana más activa, habría que hacer un estudio más detallado al respecto para observar si lo percibido es solo contextual. Los relatos históricos, artículos periodísticos, crónicas y la literatura que hace referencia a este tipo de música, o a la cultura musical costeña, han tendido a resaltar las destrezas artísticas de los hombres, sus hazañas y aportes a la cultura,

²⁸ Leer: ABADIA MORALES, Guillermo. *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*, Bogotá: Colcultura, 1981; BERMUDEZ, Egberto. *Instrumentos musicales de Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985; GIL OLIVERA, Numas Armando. *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II. Toño Fernández La Pluma en el Aire*. Bogotá: Kimpres Ltda., 2005, entre otros.

²⁹ *Media torta*, Bogotá, 18 de diciembre de 2005. Grupo de músicos Kankuamos.

ocultando el papel de las mujeres y su contribución a la música, dejando un vacío que es necesario llenar

Por otra parte, hice treinta entrevistas semiestructuradas de final abierto a hombres y mujeres intérpretes de gaitas y tambores, cantantes y compositores/as que integran agrupaciones de *Los Montes de María*, Barranquilla, Bucaramanga y Bogotá, indagando en un imaginario colectivo, en un significado común, haciéndome a una idea del problema por medio de preguntas abiertas esbozadas a partir de las temáticas a investigar. Además, realicé tres entrevistas de grupo para recoger las experiencias y opiniones colectivas de hombres y mujeres ya que, por lo general, cuando se encuentran en grupo, narran anécdotas comunes, cuentan chistes o salen a relucir los imaginarios cotidianos que se tienen respecto a ser hombre o mujer en medio de una música asociada a la parranda y el ejercicio del poder masculino.

Acercarse a esta música desde una perspectiva de género, y observar si su significado se ha transformado o perpetuado, nos muestra como se enlazan, delimitan y fundan las relaciones y roles de género a través de la música, en este caso por medio del análisis de la acepción de género femenino o masculino dado a las gaitas y tambores, asignación que evidencia cómo los esquemas tipificadores del género le dan forma y cuerpo al hecho sonoro.

Relaciones y roles de género en la música

Las relaciones o correspondencias entre hombres y mujeres, el trato, el grado de comunicación entre ellos/as, y los roles o funciones que desempeñan dentro de sus relaciones de parentesco, amistad, profesionales y musicales, revelan la articulación del poder entre lo femenino y lo masculino y entre hombres y mujeres: “Cualquier disciplina que pretenda explicar los hábitos de comunicación debe abordar el estudio de las condiciones en las cuales la música opera como un mediador de poder entre géneros”²⁰.

²⁰ ROBERTSON, Carol. “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”. en: *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. CRUCES, Francisco y otros (comp.), Madrid: Trotta, 2001, p. 386. Carol E. Robertson es desde 1979 catedrática de la Universidad de Maryland y directora de estudios de posgrado en Etnomusicología. Ha sido presidenta de la Society for Ethnomusicology y asesora de varios proyectos internacionales de investigación y difusión etnomusicológica. p. 386.

*Todas las culturas reconocen en la música una forma particular de poder – un poder que puede ponerse en práctica mediante la comunicación sobrenatural, la curación o la abstracción de principios sociales complejos en el acto observable del **performance**.*

*[...] Estas asociaciones del poder con el género y la música conectan tan estrechamente estos fenómenos que proporcionan un foro ideal para la exploración de la **performance** como una vía de acceso universal a valores sociales y a los procesos a través de los cuales los roles de género funcionan entre la estabilidad y el cambio.*

*[...] Poder, género y **performance** se interrelacionan en un **continuum** cambiante y complejo. La participación de grupos de género en situaciones de **performance** es a menudo fluctuante, pues la continuidad social responde a una dinámica entre la conservación y la innovación. El grado de ecuanimidad entre géneros dentro de cada cultura no depende de las conquistas tecnológicas o de nociones de ‘progreso’, sino que a menudo está basado en consideraciones sobre la visión del trabajo y la espiritualidad.*

*En la mayoría de las sociedades la demostración pública del poder y las presentaciones del **performance** que sirven para ejercer el control social son parte del dominio masculino.³¹*

En la música de gaitas y tambores el quehacer musical hace parte del ejercicio de control masculino y, a través del quehacer musical y su división sexual, de las temáticas y las asignaciones de género dadas a los instrumentos, se expresan los valores sociales a los que se refiere Robertson y la concepción que se tiene de lo femenino y lo masculino, del ser hombre y del ser mujer.

La antropóloga Marcela Lagarde, por su parte, se refiere al poder político del género, teoría que concuerda con la situación vivida por las mujeres en su incursión a la música:

El género es una condición política que hace que por el solo hecho de ser mujeres o de ser hombres las personas podamos ejercer ciertas formas de poder o no ejercer ciertas formas de poder.³² ... la clave perversa patriarcal está en esa forma de desarrollo en que el desarrollo de los otros ha llamado a las mujeres a omitir su propio desarrollo. Esa es la clave perversa: que los otros se desarrollen aún a costa de una misma³³ desarrollen aún a costa de una misma³⁴

³¹ ROBERTSON. *Op. cit.* p. 384-385.

³² LAGARDE, Marcela. “Género y feminismo, desarrollo humano y democracia”. En: *Seminario –Taller Género y planeación. Nuevos desafíos para el desarrollo con equidad. Memorias*, Sinergia. Opciones Gráficas editores Uda. 2000. p.12.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid*

En la música de las regiones estudiadas, los gaiteros y tamboreros han podido ejercer la música de manera profesional a costa de la realización personal y profesional de las mujeres; y si éstas intentan entrar, se encuentran con una serie de obstáculos físicos y simbólicos que van desde las consecuencias de la bebida de ron por parte de los hombres, hasta la crítica sesgada de los jurados como veremos en el tercer capítulo.

Desde esta perspectiva, la música constituye un grupo dominado por hombres que revela relaciones y roles de género tradicionales, a través, por ejemplo, de observar los roles que desempeñan hombres y mujeres en la organización de los festivales de gaitas, quién dirige y patrocina los grupos, quiénes interpretan qué instrumentos, cantan o bailan, qué roles musicales tiene cada instrumento y cuales son las temáticas tratadas –tanto en San Jacinto y Ovejas, como en Bogotá–.



Por otra parte se encuentra el poder simbólico de las bipolaridades de género, expresadas en los nombres de los instrumentos y sus roles musicales. Al contrario de las relaciones de poder cotidianas entre hombres y mujeres donde lo masculino atribuido a los hombres representa el punto de referencia opuesto desde donde se construye y se juzga a las mujeres femeninas (*Lo Otro* y *lo Mismo* a los que se refiere Simone de Beauvoir), en los significados intrínsecos de la música el simbolismo femenino, encarnado en la gaita hembra, ejerce el poder y es el elemento líder de la agrupación, relación que se describirá en el cuarto capítulo.

La música de gaitas y tambores posee identidades impuestas por una serie de construcciones simbólicas legitimadas que alienan y restringen a través de una máscara bipolar de cualidades de género, características que son el resultado de un proceso de *deshistorización* - en palabras de Pierre Bourdieu-, que no solo marca la perpetuación ficticia de una desigualdad de sexos y géneros, sino que define y organiza la percepción de mundo:

³⁵ Festival de Gaitas de San Jacinto, 13 de agosto de 2005. Un grupo de gaiteros y tamboreros presentándose frente los jurados.

Está claro que en la historia lo eterno sólo puede ser el producto de un trabajo histórico de eternización. En otras palabras, para escapar por completo al esencialismo no sirve de nada negar las permanencias y las invariantes que forman una parte incontestable de la realidad histórica; es preciso reconstruir la historia del trabajo histórico de deshistorización o, si se prefiere, la historia de la (re)creación continuada de las estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina que se está realizando permanentemente, desde que existen hombres y mujeres, y a través de la cual el orden masculino se ve reproducido de época en época.³⁶

El dominio masculino se ve revelado en las restricciones hacia la plena participación de las mujeres en la música y en los mitos que, a través de prohibiciones como el no tocar un instrumento fálico, terminan ejerciendo un poder controla la vida de las mujeres y las aleja del conocimiento musical que los hombres desean dominar. De esta manera, las relaciones entre hombres y mujeres en San Jacinto, Ovejas y Bogotá, los roles cotidianos que ejercen – descritos en el segundo capítulo-, la participación de hombres y mujeres dentro de la música de gaitas y tambores (tercer capítulo), y los nombres, femeninos o masculinos, asignados a los instrumentos, hacen parte de un “trabajo histórico de deshistorización” de las bipolaridades de género, construcciones sociales que se perpetúan a través de los mitos, los festivales tradicionales, los textos de las canciones y los significados otorgados a los instrumentos y sus sonidos.

¿La música significa?

La música es una práctica cotidiana que, como construcción social creada por hombres y mujeres, encarna los significados impuestos por una serie de cimentaciones simbólicas que alienan y restringen, entre ellas la máscara bipolar de género. Para Carol Robertson:

*La música y los diferentes comportamientos que le son inherentes, en las manos de los seres humanos, pueden limitar o ampliar el acceso y el conocimiento social, ritual y político de las mujeres, hombres y niños. La manipulación del significado musical y de las situaciones de **performance**³⁷ es una piedra angular de la organización social, pues todos los pueblos reconocen la necesidad de estructurar sus vidas y los privilegios de otros a través de la dramatización de los principios que rigen su orden ideal.³⁸*

³⁶ BOURDIEU, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 105.

³⁷ La autora se refiere al *performance* como el acto de interpretar música en un contexto público o ritual.

³⁸ ROBERTSON, *Op. cit.* p. 383-384.

La música afecta de múltiples maneras a mujeres y hombres, a través del significado que las sociedades asignan a las diferentes expresiones sonoras y a sus protagonistas. Pero para entender los significados intrínsecos asignados a los roles musicales, instrumentos y las temáticas es indispensable estudiar el contexto, porque en la historia de la música, al igual que en cualquier otra expresión artística, los significados estéticos no han sido constantes y dependen de su entorno.

Los estetas de la música, por ejemplo, hablan del cambio de paradigma estético musical durante el siglo XIX, lo que llamarán la “inversión completa de los supuestos estéticos básicos”³⁹. Antes del romanticismo primaba la música vocal sobre la instrumental por revelar un sentido claro, literal, un significado inmediatamente inteligible; durante este siglo la aparente falta de concepto y significado de la música instrumental, antes subyugada, se convierte en un logro estético, la música instrumental absoluta va a ser “el arte por el arte” de la que habla Karl Philipp Moritz⁴⁰, resaltando precisamente su autosuficiencia:

*La idea de ‘música absoluta’ [...] consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música. La música instrumental –como pura ‘estructura’– vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye ‘un mundo aparte por sí misma’.*⁴¹

Por otra parte, K.C.F Krause (1781-1832) piensa que la música es cambiante y condensa la historia del individuo y la humanidad, por lo tanto:

*El desarrollo (espiritual, político, religioso) de los pueblos tiene que ver mucho con la caracterización y ‘desarrollo de la música como arte social’, lo cual ‘exige una consumación más pura, más libre y más alta de todas las relaciones sociales’⁴² [...] Toda intuición, todo pensamiento, despierta un determinado sentimiento, provoca un estado de ánimo determinado y por ello también una disposición musical.*⁴³

Para Krause, la música es un estado de ánimo que refleja, a través de la historia, los cambios en la realidad social; así carezca de significado las sociedades le adjudican uno. De igual manera, para Susanne Langer, “La música no es la causa o la cura de sentimientos, pero si

³⁹ DALHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Idea Books. Barcelona, 1999, p. 10.

⁴⁰ MORITZ, Carl Philipp. *Escritos de estética y poética*. Tubinga: Hans-Joachim Schrimpf, 1962, p. 3.

⁴¹ DALHAUS, p. 10.

⁴² PINILLA, Ricardo. “Entre el alma y el mundo: el pensamiento musical de K.C.F Krause”. En: CRUZ, Juan (ed). *La realidad musical*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S. A, 1998, p. 447-448.

⁴³ *Ibid.*, p. 452.

su expresión lógica. No está necesariamente derivada de los afectos o construida para ellos; pero... se acerca de ellos”⁴⁴

Leonard B. Meyer, por su parte, escribe sobre las diferencias entre los que apoyan un significado absoluto de la música en donde el proceso, la sucesión de notas y acordes, designan un significado y los que hablan del significado referencial, que comunica o hace referencia a imágenes, conceptos, experiencias y estados de ánimo. Meyer resuelve el dilema diciendo:

*El significado es lo que asignamos, no la propiedad de las cosas. No se puede localizar solo en los estímulos. Los mismos estímulos pueden tener significados diferentes [...]. Es inútil preguntarse cuál es el significado intrínseco de una sola nota o de una serie de notas. Puramente, como existencias físicas, no tienen significado. Se convierten en significantes solo cuando hacen referencia a, indican, o implican algo que está más allá de los sonidos mismos.*⁴⁵

A partir de estas enunciaciones, los significados macho y hembra expuestos en este escrito son los otorgados por las personas entrevistadas a partir de la idea que tienen de las relaciones y roles de género tradicionales y del peso de los relatos míticos. Es importante recordar que los simbolismos no son estáticos y pueden tener diversos significados dependiendo de la cultura estudiada; en consecuencia, la música es un cuerpo sonoro cambiante que no solo devela la ordenación bipolar del género, femenino/masculino, dentro de una determinada cultura sino que hace parte de ella y, en el caso del presente escrito, pertenece además a un género reconocido como tradicional, folclórico o popular, que, precisamente por buscar una reconocimiento ancestral perpetúa los simbolismos de género.

⁴⁴ LANGER, Susanne. *Philosophy in a New Key*. Tercera edición. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956, p. 218.

⁴⁵ MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956, p. 30.

Las ambigüedades de la clasificación musical: ¿popular, tradicional, folclórica o erudita?



Para ubicarnos en el objeto de estudio es importante tratar de hacer una distinción entre música erudita, tradicional, folclórica y popular, pero establecer una diferenciación ha llevado años de debates académicos que no han logrado llegar a un consenso y que no entraremos a describir. Bruno Nettl se refiere al

respecto diciendo: “una gran parte de la música ocupa zonas fronterizas entre esas categorías convencionales de música tribal, primitiva, folclórica, popular y clásica”⁴⁷; en Latinoamérica y Colombia autores/as como Juan Pablo González y Ana María Ochoa, entre otros/as se han referido al tema a partir de estudios sobre músicas locales.

La música tradicional se suele definir por un grupo de elementos multitudinarios, comunes y habituales -asociados generalmente con la tradición o el folclor- que parecerían no necesitar de una metodología especializada porque manifiestan la utilización de procesos intuitivos e instintivos, heredados por tradición oral, que no requieren de una formación académica para su desarrollo. Cuando esta música tradicional pasa a ser masiva, según los términos descritos por Juan Pablo González, se hablaría de música popular.

Por su parte, Bruno Nettl en su libro *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*⁴⁸, resalta varios aspectos a identificar en la llamada la música tradicional, puntos que coinciden con la estética de la música estudiada:

- *La originalidad es un factor amenazante* ya que ser original puede ir en contra de la tradición, en oposición a la originalidad esperada en la música erudita. Si una canción es nueva debe ser aceptada por la comunidad, de lo contrario se perderá en el olvido. Esta descripción se adecua a lo ocurrido en la música de gaitas y tambores ya que las nuevas

⁴⁶ Cuadro de Anibal Lajud, pintor sanjacintero. Foto tomada durante el Festival de gaitas en San Jacinto, el 13 de agosto de 2005.

⁴⁷ NETTL, Bruno. *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid: Alianza Música, 1985, p 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12-19

generaciones, por ejemplo, continúan interpretando las mismas canciones de los viejos gaiteros y temen introducir temáticas nuevas, a excepción de los grupos de fusión; en consecuencia, la originalidad no es un factor trascendente sino amenazante, más aún si se trata de la nueva incursión de las mujeres en un espacio tradicionalmente masculino.

- *Es transmitida por tradición oral*, de generación en generación, sin una notación de tipo académico. Este tipo de enseñanza es propia de la música de gaitas y tambores de la Costa; los maestros, por lo general hombres, enseñan la adecuada interpretación de los instrumentos y las características propias de los diferentes aires por medio de la imitación o el seguimiento cuidadoso por parte de alumnos y alumnas, de los movimientos realizados por el maestro, o a través de grabaciones.
- *Tiende a ser antigua y moderna a la vez*, sin poder establecer un período claro de nacimiento, pero a la vez, al ser transmitida por tradición oral, está sujeta a cambios y transformaciones estilísticos que, dependiendo de la cultura, son más imperativos o casi imperceptibles. En la música de gaitas y tambores, mientras la cultura *kogi*, a la que se le atribuye su nacimiento, mantiene el formato de solo dos gaitas (a veces con intervención de caja o tambor) interpretando aires instrumentales para rituales específicos, en Ovejas y San Jacinto las agrupaciones están conformadas por dos gaitas y dos tambores, machos y hembras, una tambora y voz, e interpretan nuevos aires y textos referentes a su cotidianidad.
- *Se relaciona con una cultura específica*. En este punto surge la asociación con el término folclórico, un estilo que refleja las características internas o estética propia de una cultura, pueblo o nación, siendo este el caso de la música de gaitas y tambores.

En cuanto a la música popular, Juan Pablo González se refiere a ella como un fenómeno urbano, masivo, mediatizado y modernizante⁴⁹, pero como cualquier expresión artística o

⁴⁹ “En la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) sobre procedimientos analíticos (Mendoza, 1994), Gerard Béhague planteaba que una de las mayores dificultades que enfrentan los estudios sobre música popular es la falta de consenso sobre lo que justamente se entiende o debe entenderse por "música popular" (1998: 306). En efecto, se tratará de una música de moda, aunque las modas también lleguen a otras expresiones artísticas; de una música mediatizada, aunque la música folclórica esté llegando a serlo; de una música masiva, aunque Chopin llegue a millones de auditores o de una música urbana, al igual que cualquier sinfonía. ¿Qué es música popular, entonces? Aunque muchos hayan dejado de preguntárselo, no pretenderé evadir el problema básico de la delimitación de nuestro campo de estudio, y es preferible arriesgar una definición que pasar por encima de ella.

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su

social calificada como popular su definición es ambigua. Nestor García Canclini resalta esta cualidad híbrida de lo popular al escribir:

En América Latina, lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y los antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y los treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta)

En parte, la crisis teórica actual en la investigación de lo popular deriva en la atribución indiscriminada de esta noción a sujetos sociales formados en procesos distintos.⁵⁷

Vemos entonces una relación muy cercana entre lo popular, el folclor y la tradición; García Canclini intenta resolver este dilema al escribir:

Junto al positivismo y al mesianismo sociopolítico, el otro rasgo de la tarea folclórica es la aprehensión de lo popular como tradición. Lo popular como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina, de la supuesta transparencia de la comunicación cara a cara, de la profundidad que se perdería por los cambios 'exteriores' de la modernidad.⁵¹

La búsqueda de transparencia y aprehensión de lo popular como tradicional se cruza con la susceptibilidad de cambio de la que habla Nettl, hallando un contexto en donde la música es transmitida y trasformada de múltiples maneras, revelando un nuevo término que será utilizado de manera recurrente, *transculturación*. La palabra es introducida por el abogado, historiador y antropólogo Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del Tabaco y el azúcar* (1940), y se define como "un proceso de transformación cultural marcado por el influjo de nuevos elementos culturales y la pérdida o alteración de los existentes.⁵² Veremos que en el paso de la música de gaitas de las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta a

relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta." GONZALEZ R., Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Rev. music. chil.* [online]. ene. 2001, vol.55, no.195 [citado 20 Mayo 2006], p.38-64. Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso. ISSN 0716-2790.

⁵⁰ GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989, p. 193.

⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

⁵² KARTOUMI, Margareth. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", Universidad de Chile, Departamento de Pregrado. www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/2002/artchile/modulo1/clase2/doc/texto.doc.

Los Montes de María y más adelante a Bogotá, se generan una serie de cambios e hibridaciones en cuanto a los espacios y escenarios, los instrumentos utilizados, los y las intérpretes y las simbologías otorgadas al fenómeno sonoro.

Volviendo a la correspondencia entre música popular, tradicional y erudita, lo que está mas o menos claro es la relación contraria existente entre la música tradicional y popular con la llamada música erudita, un proceso mediante el cual se crean un grupo de elementos que escapan al entendimiento del común, ya que es selecta, especializada, académica y requiere un nivel metodológico y académico homólogo al científico, razón por la cual suele ser exaltada por el bagaje necesario para su creación y su grado de sabiduría y erudición. “Los músicos académicos contemporáneos tienden a concentrarse en el grado en que una pieza musical es única y en la complejidad de su estructura [...]”¹³

Decía que la relación es mas o menos clara ya que con el auge de la música de gaitas y tambores, algunas universidades colombianas como la del Atlántico o la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), ya están integrando el estudio de esta música a sus programas, han construido gaitas en distintos materiales para poder controlar su afinación e introducirla en un conjunto orquestal y se han escrito libros respecto a la enseñanza académica de música de gaitas y tambores. Así como el jazz paso de ser una música popular, discriminada por el elemento étnico, a ser erudita por medio de un proceso de blanqueamiento y su entrada a la academia, de igual manera a la música de gaitas y tambores le podría ocurrir algo similar.

En este difícil intento de clasificación cabe mencionar una definición descrita por el experto en semiótica musical Philip Tagg en una entrevista realizada por Guilherme de Alencar Pinto en la que insinúa de manera acertada la problemática del género en la música,:

—¿EXISTE UNA DEFINICIÓN positiva de música popular, o música popular es simplemente la música que no es...? —¿...erudita o folclórica?

—No la tengo, en serio. La única razón por la que existe la expresión ‘música popular’ es porque hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarlas de algún modo. Podría ser ‘Fred’ o ‘Doris’ o ‘Guilherme’ o ‘Philip’, pero se adoptó la etiqueta ‘música popular’. Un buen paralelo es el caso de la ‘historia de mujeres’. Las mujeres son el 51 por ciento de la población mundial pero son generalmente excluidas del mundo universitario-académico, entonces tenés lo que se llama historia de

¹³ NETTL, *Op. cit.* p. 12.

*mujeres. para tenerlas en consideración. Igual tenemos que llamar de alguna manera ese afuera de la música para tenerlo en consideración. Pero es sólo música, como cualquier otra. Y esas fronteras entre folclore, popular y erudito algunas veces pueden ser realmente falsas y son siempre muy fluidas.*³⁴

Dentro del estudio realizado de la música de gaitas y tambores, más que buscarle un espacio al objeto de estudio dentro de la música popular, tradicional o folclórica, se entenderá la tradición en la música como un arraigo, un anhelo de transparencia casi romántico que, al querer mantener una fidelidad hacia el pasado ancestral y mítico, termina perpetuando las bipolaridades simbólicas de género y la exclusión de las mujeres en la práctica musical y en los festivales tradicionales.

³⁴ ALENCAR PINTO, Guilherme. "La normalidad es loca y extraña", *Brecha*, No.26, 30 de julio de 2004.



II

Un tiempo realmente mágico San Jacinto y Ovejas

Para estos pueblos costeños el tiempo parece que no corriera; son poblaciones donde el campesino y las artesanas trabajan más de las horas establecidas legalmente y sin embargo la economía familiar apenas alcanza para la subsistencia [...] Al estar allí, en estas tierras de lo 'mágico maravilloso', se crea la sensación de estar viviendo en el siglo pasado por sus relaciones feudales de producción⁵⁶

Lucía Garzón

Veinte años después de que la mujer oculta detrás de los Gaiteros de San Jacinto describiera su experiencia tras haber vivido en este pueblo en el año 1985, Lucía Garzón nos retrata una región que –aún ahora, en pleno siglo XXI–, pareciera seguir estática en medio del realismo mágico⁵⁷ enaltecido por García Márquez, y revelado en las temáticas de las canciones de la música de gaitas, textos que se irán filtrando a lo largo del siguiente escrito.

⁵⁶ Mujeres viendo pasar las agrupaciones durante la alborada; San Jacinto 13 de agosto de 2005.

⁵⁷ GARZON, Lucía. “Gaitas y Tambores de San Jacinto”, *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Bogotá, Vol. 1, Núm. 2, 1987, p. 76. Lucía Esperanza Garzón Castañeda, nace en Bogotá en 1960 y cursa dos años de Pedagogía Musical en la Universidad Pedagógica Nacional; se retira de ésta por no ofrecer alimento a sus intereses en el estudio de la música colombiana. Después de terminar arquitectura en 1985, parte a San Jacinto a vivir durante un año en el pueblo. Viviendo allí decide aportar a la gestión de difundir a los gaiteros en Bogotá y después en el país; durante casi dos años trabaja en esta área de gestión cultural y además escribe un par de artículos para la revista Colombiana de Folclor a partir de su experiencia.

Durante su estadía en San Jacinto aprende a construir los instrumentos y a ejecutarlos. Al encontrar resistencias y problemas en su estadía en este pueblo, parte hacia Suramérica durante un año y medio para investigar un poco más de las raíces negras en América; estuvo en Brasil por 8 meses, donde conoció a Mamour Mamadou Ba, músico, bailarín y príncipe de una tribu Masai de Senegal, continuador del saber de los tambores y difusor cultural en este país. Con él ha realizado gestión cultural y giras para difundir su música y la dignidad de los pueblos negros desde África hasta América. Después gestiona un centro cultural en *La Serena Chile*, donde residió por 10 años y allí integra el grupo Palenque, por cerca de 5 años, difundiendo las músicas afrocaribeñas en este país. Hoy, continúa tocando y hace parte de la fundación gaiteros de San Jacinto.

⁵⁸ “El realismo mágico, es una característica propia de la literatura latinoamericana de la segunda mitad de siglo XX que funde la realidad narrativa con elementos fantásticos y fabulosos, no tanto para reconciliarlos

En los llamados *Montes de María*, Sucre, una región situada en medio de las altas colinas que se extienden hasta la Serranía de San Jacinto en Bolívar; esta ubicación no solo es sino San Jacinto, ambos pueblos de tradición gaitera; además están San Onofre (que también hace parte de los *Montes de María*) y Guacamayal en el Magdalena. En esta investigación nos concentraremos en los pueblos en los que se realizan anualmente los festivales de gaitas y tambores más representativos de Colombia: San Jacinto y Ovejas, poblaciones que, a través de sus fiestas a los santos - sumergidas dentro de la tan nombrada tri-etnia (indígenas, españoles/as y africanos/as)-, confiesan herencias y conservación de prácticas que immortalizan bipolaridades en las relaciones y roles de género.

Espacios y tiempos durante el festival

En mi visita a los festivales de música de gaitas y tambores (Ovejas en octubre del 2004 y San Jacinto en Agosto de 2005) pude vivir esa prolongación de un mundo “mágico maravilloso” en un pueblo donde alguna vez llovieron copos de nieve y por ello se le dio el nombre a Ovejas, donde las servilletas son de papel Kraft, los jugos y gaseosas son empacados en bolsas con pitillo y casi todo es *a mil* (\$); donde se va la luz con frecuencia y hay problemas de agua potable; donde hay mujeres que no conocen el mar a pesar de tenerlo tan cerca y en donde el tiempo se mide casi de manera medieval. Se mide por la duración de una misa o un vallenato; por la prolongación de un tabaco o la permanencia de un ron; por el tiempo tardado en hacer una hamaca o un bollo de yuca, o por el tiempo que dura un solo hombre limpiando la plaza en las madrugadas –en un pueblo donde no hay canecas públicas- después de finalizadas las largas y gorrinas jornadas del festival.

El centro de encuentro y actividades de sus habitantes es la plaza. Alrededor de ella hay droguerías, tiendas, almacenes de artesanías y bares; se instalan carritos para vender jugos naturales y avena con hielo, frutas y fritos (arepa de huevo y bollo de yuca con suero costeño). Uno de los vendedores de jugos naturales en San Jacinto instala su carrito a las seis

...JDO PARA EXAGERAR su aparente discordancia. El reto que esto supone para la noción común de la 'realidad' lleva implícito un cuestionamiento de la 'verdad' que a su vez puede socavar de manera deliberada el texto y las palabras, y en ocasiones, la autoridad de la propia novela.”

Realismo mágico: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/textocontexto/coronel/magi.htm>.

de la mañana en una esquina de la plaza, trabaja hasta las nueve o diez de la noche, se va a tomar con los amigos hasta las doce o una de la mañana y después se va a su casa que queda a una cuadra de la plaza, rutina que repite los siete días de la semana. Frente al vendedor pasan mujeres con sus hijos e hijas tomados de la mano, camino a la tienda a comprar las cosas para la comida; más adelante, las y los adolescentes inundan las esquinas desde temprano por grupos sexuados, en plan de conquista. Hombres a un lado, con sus mejores pintas, de pantalón largo y camisa, y mujeres al otro, con ropa ceñida y blusas escotadas; cuando empieza a anochecer ya están intercambiando saludos, comiendo fritos con jugo, bebiendo ron y disfrutando del festival.



A las afueras de la plaza, durante el día, están las mujeres adultas, sentadas por grupos, hablando y tejiendo en sus quioscos, elegantemente vestidas, rodeadas de artesanías, esperando que las personas que vienen de otros pueblos y ciudades al festival se lleven de recuerdo las mochilas y hamacas que con sus propias manos tejieron; empieza a

oscurecer y estas mujeres sigilosamente desaparecen y vuelven a la mañana siguiente.

En la plaza está ubicada la tarima en donde harán la presentación los grupos invitados al festival, alrededor instalan casetas donde se vende cerveza, aguardiente y ron, y se oye vallenato a todo volumen, provocando una mezcla de géneros: gaitas y vallenato al tiempo (géneros, ambos, de la Costa Atlántica, que coinciden en el predominio de hombres en las agrupaciones y sus temáticas de adulación o diatriba a las mujeres). La tarima está decorada con pancartas que resaltan a los patrocinadores, Aguardiente Antioqueño y Ron Medellín y destacan la actividad artesanal del pueblo con carteles tejidos de las asociaciones de artesanas; hasta se encuentra un cartel en medio de la plaza que dice “Apoya las Fiestas en San Jacinto, Armada Nacional”. Todo se paraliza y todos y todas participan cuando se trata de las fiestas que alimentan la cultura popular.

⁵⁹ Mujeres vendiendo sus artesanías alrededor de la plaza durante el Festival de San Jacinto; 14 de agosto de 2005.

El festival de mi tierra (bis)
De gaita alegre al pueblo
Vamos olvida esta guerra
Y que venga la paz de nuevo (bis)

Fragmento de la cumbia “Mi Santo Patrono” de Rafael Castro Fernández

Frente a la tarima, las sillas para el público se organizan de adelante hacia atrás, por estrato, desde los grandes terratenientes y forasteros que vienen de ciudades como Cartagena y Barranquilla – y se distinguen por su prepotencia al caminar y el uso de sombrero *vueltoiao*-, solos o acompañados de sus elegantes señoras que llevan abanico y también sombrero, hasta los y las habitantes comunes de San Jacinto y Ovejas que se suben en los techos de las casas y de la parroquia para poder ver el festival.

En los festivales hay tiempo y espacio para la bebida, los hombres del pueblo se emplazan desde temprano en las casetas a beber aguardiente o ron y es usual presenciar desde temprano peleas de borrachos y hombres tambaleándose por el pueblo. Siempre hay una ocasión para sentarse con amigos a tomarse un buen ron, y son tantas las ocasiones que, en el año 2005, el alcalde de San Jacinto tuvo que poner *pico y placa*⁶⁰ para los bares. Es tal la cantidad de bares en el pueblo que, para que todos tengan ganancias, se instauró la medida, cada bar tiene unos días en los que abre (sobre la importancia del ron en la música de gaitas ver páginas 86 a 97)



En este universo de la plaza, en donde transcurre la vida de estos pueblos, está ubicado el punto cardinal de la cultura popular: la iglesia, el alma del pueblo. Al igual que en siglos pasados, donde la iglesia no solo era un centro espiritual sino una especie de salón comunal que servía para divulgar y realizar prácticamente cualquier evento académico o social de la

⁵⁹ Hombre ebrio que deja la botella al lado de la branda para bailar con el sonido de los gaiteros que tocan en la plaza. San Jacinto, 14 de agosto de 2005.

⁶⁰ *Pico y placa* es una medida instaurada por el ex-alcalde de Bogotá Antanas Mockus para limitar la circulación de automóviles dependiendo de su número de placa durante las horas de mayor congestión vehicular, o las llamadas *horas pico*.

comunidad, en estos pueblos de la Costa Atlántica la iglesia es un centro cultural y hasta político. En el festival de gaitas y tambores en San Jacinto, por ejemplo, se realizó en la iglesia el lanzamiento del libro *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II*, de Numas Gil Olivera. El autor firmó autógrafos e instaló un *stand* al lado del púlpito para vender su libro; el alcalde se dirigió a la audiencia no solo para resaltar la trascendencia de la temática expuesta en la obra lanzada sino para referirse a asuntos de inversión social en el pueblo, y *Los gaiteritos del Sena* (una agrupación de niños y una niña de San Jacinto) cerraron el evento con una intervención musical al frente del altar.



El cura del pueblo sale a disfrutar de las presentaciones, saca sillas para las personas que no clasifican dentro del grupo privilegiado y hasta invita, a forasteras como yo, a subir al techo de la parroquia para tener una mejor panorámica, mientras su sobrina nos ofrece cerveza y él cuenta los *ires y venires* de los últimos festivales y narra, con extremo detalle, las historias de los grandes gaiteros del pueblo.

Los festivales son una institucionalización de las antiguas ruedas de gaitas que los campesinos de pueblos como San Jacinto y Ovejas, entre otros en la costa atlántica, hacen dentro de las celebraciones de las fiestas patronales. A estas ruedas de gaita –que ya no se realizan tan a menudo- llegan músicos de distintas partes a tocar durante toda la noche, los gaiteros y tamboreros ocupan el centro de la rueda mientras que alrededor van bailando las parejas y las mujeres no paran de cocinar; estas ruedas son pagadas por los dueños de las casas donde se hacen, por el alcalde, por personas adineradas de los pueblos o por cada uno de los y las asistentes que llevan ron para los músicos. Los festivales, entonces, están inspirados en celebraciones religiosas tradicionales que, desde siglos atrás, buscan adorar a sus santos/as y dioses/as con grandes banquetes, bailes y alcohol. Aunque los carnavales y festividades nacidos de la devoción popular han sido una constante en casi todas las civilizaciones a lo largo de la historia y en la misa España, los españoles, al llegar a América, tratan de apaciguar el espíritu rumbero de la gente de la Costa Atlántica y ven sus

⁶¹ Foto tomada desde el techo de la iglesia del pueblo de San Jacinto, la noche de la final del Festival de Gaitas, el día 14 de agosto de 2005.

manifestaciones de religiosidad popular como actos casi diabólicos en los que, en vez de sentarse a rezar, de ser una época de reflexión y de contemplación divina, la manera de venerar a sus dioses –en el caso del festival de Ovejas a San Francisco de Asís por ejemplo– es demostrando la alegría de estar vivos, de poder bailar, tomar y gozar.

*Ha llegado el mes de agosto (bis)
El mes de nuestra alegría
El de mi santo patrono
Orgullo 'e la tierra mía (bis)*

Fragmento de la cumbia “Mi Santo Patrono”, de Rafael Castro Fernández

En el artículo “El bien y el mal: música, alcohol y mujeres”, Sergio Navarrete nos recuerda que:

Lo que verdaderamente perturbaba a las más altas autoridades civiles y religiosas españolas, era el hecho de que los indios y los ladinos celebraban festivales supuestamente cristianos de una manera totalmente ‘inapropiada’ [...] “Durante estos eventos la música, la comida y la bebida son los más preciados regalos que se intercambian entre los vivos y los muertos.”⁶³

Aunque esta descripción se refiere al caso de Guatemala, los procesos de colonización en América Latina estaban guiados por una misma religiosidad católica maniqueísta que buscaba la conquista espiritual de los y las indígenas de estos territorios, a través de una conversión impuesta que veía como maléficos los rituales festivos para adorar a sus divinidades. A pesar de las luchas de los españoles para apaciguar este tipo de celebraciones, las manifestaciones de religiosidad popular se han mantenido y el ambiente festivo, el baile y el ron, siguen siendo una expresión de fe y buena moral.



En medio de este ambiente festivo-religioso, en el día encontramos niños y niñas jugando en la plaza, vendiendo fritos, o ganando dinero con juegos que instalan en la plaza, como tirar

⁶² *Los Gaiteritos de San Jacinto* tocando en la plaza antes de iniciar el Festival en Ovejas, 14 de octubre de 2004.

⁶³ NAVARRETE PELLICER, Sergio. “El Bien y el Mal: música alcohol y mujeres”, *Latin American Music Review*, Vol. 22, Núm. 1, Spring/Summer 2001, University of Texas Press, p. 66 -68.

una moneda encima de pequeños cuadros con imágenes coloridas, si la moneda cae dentro de uno de ellos la persona se queda con él, de lo contrario pierde la plata. Las agrupaciones infantiles de música de gaitas y tambores pasean y juegan por todo el pueblo, alejados de las casetas donde permanecen los adultos tomando; se apropian de espacios como el centro de la plaza durante el día, rodeados de madres, profesores y visitantes que observan con fascinación su versatilidad y talento.

San Jacinto y Ovejas son poblaciones donde no es habitual la práctica plena de la privacidad, todos y todas se conocen; la vida transcurre en la plaza, en el campo y en sus casas, no en los edificios propios del crecimiento de las ciudades –construcciones que encierran y aíslan motivando la individualidad-. El clima caliente saca la vida privada a través de las puertas de las casas que permanecen abiertas, hay que salir a recibir aire y dejar que entre. El andén se convierte en una extensión de las casas, en ella sus habitantes se sientan en mecedoras o se acuestan en hamacas a ver gente pasar y a conversar un rato con los y las caminantes, en compañía de un buen vallenato o hasta de música *rap*. El anonimato es una cualidad propia de las ciudades, estos pueblos todavía viven la magia de una vida comunal, en casas donde conviven generaciones enteras, algunas en medio de puertas improvisadas de tela y baños con baldes gigantesos llenos de agua. Son poblaciones que viven la vitalidad de la fuerza del trabajo familiar más que individual, donde las agrupaciones de música de gaitas y tambores están conformadas por primos, tíos, hijos y padres, y las microempresas artesanales las integran madres, hijas y sobrinas.

Fals Borda nos relata cómo en estas poblaciones costeras todavía “sigue vivo el ethos del campesino práctico y dejado”⁶⁴, que tiende a quedarse en sus pueblos –al punto de no llegar a conocer el mar-, o, si emigran, vuelven al hogar materno; comportamiento que genera un arraigo y lucha por la tierra y el mantenimiento de la tradición. Las mujeres “permanecen en los campos” [...], “siguen responsabilizadas de la reproducción social y económica: el levante de buen número de hijos y el cuidado de los ancianos”⁶⁵. Hombres y mujeres viven un tiempo y un espacio que perpetúa comportamientos, que vive de las fiestas para celebrar a los santos, del ron, de las grandes familias, del descanso en una hamaca mientras se mira pasar el tiempo, de las mujeres en las cocinas y de vivir el día a día, en el presente.

⁶⁴ FALS BORDA *Op cit.*, p. 19B.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19B.

El tiempo tiene otra dimensión, es el tiempo de los eventos, de los sucesos, de las vivencias, de las fiestas, de la llegada de forasteros crueles o exóticos; tiempo de artesanía, agricultura, ganadería y tabaco; tiempo de santos, bailadoras y entierros con procesiones de música de gaitas y tambores; tiempo de hombres y tiempo de mujeres; tiempo en el que:

Cuando es pa'trabajá es a trabajá; cuando es pa'gozá es a gozá [...]. Si no hay necesidad de nada, o si así se siente, pues no se hace nada y se 'deja' la actividad para más tarde.

De esta manera informal, dejada y sensible, con la consiguiente comprensión de la mujer compañera que se ha amoldado a tales pautas hasta ahora con el sacrificio de su propio aporte y de su propio goce, se ha ido construyendo una patria chica de evidentes encantos y ventajas que se añoran [...] De allí también la proliferación de buenos poetas y escritores costeños.⁶⁶



Espacios sexuados

La cultura de goce y “manera dejada” retratada por escritores, historiadores, músicos y poetas como mágica hace referencia a una cotidianidad de hombres, mientras la magia de las mujeres es opacada y cercada en el espacio doméstico –como lo indica Fals Borda-.

La vida privada de estos hombres y mujeres, sus vivencias más íntimas y frívolas, son difíciles de detectar; en las entrevistas, al sentirse objetos de estudio, proyectan una vida ideal más que real, pero observando las reincidencias en sus jornadas se puede desdibujar algo de su cotidianidad. “Lo cotidiano está formado por pequeños hechos que apenas quedan marcados en el tiempo y en el espacio”⁶⁷, es un conjunto de actividades que separadamente son anécdotas pero, al ser actos recurrentes o secuenciales, constituyen la vida cotidiana. Una vida que está conformada por hombres y mujeres, a quienes la cultura concede espacios diferenciados: una cotidianidad privada asignada a las mujeres y una pública concedida a los

⁶⁶ FALS BORDA. *Op cit.*, p. 128b y 129b.

⁶⁷ Durante el festival la plaza se llena de agrupaciones de hombres esperando su presentación frente a los jurados. San Jacinto, 13 de agosto de 2005.

⁶⁸ BRAUDEL, Fernand. *Civilización material, economía y Capitalismo. Las estructuras de lo cotidiano*, I Tomo, Barcelona: Labor, 1974, p. 7.

hombres. Pero la división privado-público no significa que las mujeres permanezcan aisladas o encerradas y los hombres expuestos, indica que hay roles asociados a lo doméstico y a la reproducción y otros relacionados con la producción y el manejo oficial o gubernamental, por ejemplo. Para el sociólogo Pierre Bourdieu:

Los mismos cambios de la condición femenina obedecen siempre a la lógica del modelo tradicional de la división entre masculino y femenino. Los hombres siguen dominando el espacio público y el campo del poder (especialmente económico, sobre la producción) mientras las mujeres permanecen encargadas (de manera predominante) del espacio privado (doméstico, espacio de la reproducción), donde se perpetúa la lógica de la economía de los bienes simbólicos, o en aquellos tipos de extensiones de ese espacio llamados servicios sociales (hospitalarios especialmente) y educativos o en los universos de producción simbólica (espacio literario, artístico o periodístico, etc.)⁶⁹.

En los festivales de gaitas, por ejemplo, los hombres son los organizadores oficiales del festival, los intérpretes, compositores, jurados y locutores, los que deben poseer la técnica y la capacidad crítica requeridas para tener el poder de dominar la organización y los instrumentos, juzgar su interpretación y dirigir al público y lo público. Las mujeres, por su parte, son las encargadas de los servicios sociales y domésticos: ser las asistentes de los jurados – llevarles los formularios y el agua-, encargarse de la alimentación de los grupos participantes, organizar las casas donde se hospedarán; ser las anfitrionas ideales que hagan sentir a los y las visitantes a Ovejas o San Jacinto como en casa o, más bien, como en la madre casa, atendidos/as personalmente por sus progenitoras. Vemos, entonces, que privado-femenino y público-masculino no es una dicotomía que esté directamente relacionada con encierro-femenino y libertad-masculina, sino con los roles cotidianos asociados a las dos esferas

En San Jacinto y Ovejas, la división entre público-privado se da en todos los ámbitos de la vida cotidiana y, como veremos en el tercer capítulo, en la cotidianidad musical. Los hombres se forman con una identidad expuesta, pública y las mujeres con una identidad doméstica y privada; los hombres son los protagonistas de los cargos públicos y de la interpretación de música instrumental, tocando gaitas y tambores, haciendo presentaciones en distintos eventos, viajando a festivales, a Bogotá y al exterior, mientras las mujeres se quedan en el pueblo cuidado a hijos e hijas, haciendo artesanías o trabajando el tabaco.

⁶⁹ BOURDIEU, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. p. 117.

En el estudio realizado en 1987, *Madresolterismo y estructuras familiares en dos sectores de la Costa Atlántica*, María del Carmen Campo y Carmen Martínez, nos muestran una cotidianidad en donde la tendencia, heredada de generación en generación, continúa siendo el *madresolterismo*, mujeres que asumen una maternidad con ausencia del padre y colaboración de la abuela. Dentro de sus descripciones de la estructura familiar costeña se observan similitudes con las poblaciones visitadas para el presente estudio.

Aunque las autoras reiteran que las relaciones de género pueden variar dependiendo de la región y época, hacen énfasis en la tradicional existencia de familias extensas en la Costa, donde prima el *madresolterismo* y el poder de las mujeres en el espacio privado:

*La abuela es fuente de poder, de autoridad, es una institución en este contexto, la mujer no solamente es la base de la estabilidad, el centro de la familia sino que tiene un poder que se acrecienta con los años a medida que se acrecienta su permanencia. [...]*⁷⁰

*El carácter de matrifocalidad ha llevado a que el hombre pierda autoridad dentro del hogar; sin embargo, él tiene un estatus altamente valorado, es quien 'garantiza' la continuidad de las relaciones que conforma, ya sean de hecho o maritales; decide sobre la extensión de la familia en cuanto al número de hijos se refiere; es quien engrandece la figura madre-esposa, tan valorada en esta cultura*⁷¹

Dentro de los sistemas cultural y social de la familia extensa se detecta una clara diferenciación en los roles de género, con una marcada división sexual en las conductas permitidas: al hombre se le asigna la función productiva y a la mujer la reproductiva, esta última con una excesiva valoración de la maternidad. En tanto el hombre desarrolla sus distintos roles en condición de individuo, a la mujer se le asigna un rol en función del grupo: de sus padres, como hija; de su cónyuge como esposa; de sus hijos como madre. [...]

*El hombre participa de la reproducción de la especie y no obstante ello, los roles paternos carecen de definición cultural o ésta es deficitaria. En cambio en la mujer la definición del rol es incompleta, toda vez que se restringe solo a su función de reproducción, socialización y cuidados de la prole.*⁷²

⁷⁰ CAMPO OVIEDO, Mariela del Carmen y MARTINEZ CARABALLO, Carmen. *Madresolterismo y estructuras familiares en dos sectores de la Costa Atlántica (Córdoba y Magdalena)*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, Facultad de Trabajo Social, departamento de Formación Avanzada, 1987, p. 45.

⁷¹ *Ibid.*, p. 46

⁷² *Ibid.*, p. 39.

Según la sociología del conocimiento, la división entre privado-femenino y público-masculino se empieza a gestar desde la socialización primaria, en la educación impartida en los hogares y escuelas, y especialmente en el proceso de asimilación de las prácticas cotidianas desde la primera infancia: ¿quién hace la comida?, ¿quién realiza el trabajo doméstico?, ¿quién sale a trabajar en la agricultura?, ¿quién se queda hasta tarde tomando ron?, ¿quién interpreta música de gaitas?, ¿qué hacen los hombres?, ¿qué hacen las mujeres?, ¿cómo se visten los niños?, ¿cómo se visten las niñas?, roles que se van asimilando y tienden a perpetuarse de generación en generación.



Para la antropóloga peruana y psicóloga clínica Norma Fuller -directora del departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú-, en Latinoamérica se presentan dos figuras del ser hombre y del ser mujer, el *marianismo* y el *machismo*. El *marianismo* (término acuñado por Evelyn Stevens en 1977), o el culto a la superioridad espiritual de las mujeres, es un comportamiento del que depende el honor de la familia; existe el imaginario de que lo sagrado reside en el fuego del hogar y las mujeres son responsables de ello; su antítesis, el *machismo*, está conformado por hombres que son como niños y, por lo tanto, menos responsables de sus actos, jóvenes inconscientes, desenfrenados, que desprecian las obligaciones domésticas. Los hombres potencializan la figura materna y empuñan la paterna en la imaginación infantil y buscan en sus amigos una fuente de seguridad; por esta razón, la figura paterna adulta no llega a configurarse como patrón masculino ideal y deriva en el "macho latinoamericano", con una imagen varonil fundamentalmente joven. Estos simbolismos, *marianismo-machismo*, deben ser analizados como una relación que es matizada e interpretada según circunstancias específicas; como afirma la autora, a veces lo femenino representa la esfera pública y lo masculino expresa abnegación y sacrificio. No son principios universales sino contextuales que corresponden a la lógica jerárquica. Esto lo ejemplifica con el caso peruano, describiendo tres grandes tradiciones culturales: la nativo/amazónica, donde la maternidad no es central en las sociedades agrícolas; la Pachamama de la tradición campesina/andina que no es virginal sino

⁷³ Niña bailadora en San Jacinto, 14 de agosto de 2004.

una diosa ambivalente que así como entrega frutos puede amenazar con su ira; y la mestizo-criolla/urbano donde prima la solidaridad y camaradería entre sexos. Estos tres contextos develan de qué manera “si bien organizan sus sistemas genéricos de manera jerárquica, no los articulan alrededor de las mismas oposiciones”⁷⁴. Fuller resalta, entonces, la existencia de una división cambiante y múltiple entre privado y público, masculino y femenino, dependiendo del contexto del que se esté hablando y de circunstancias específicas.

Por otra parte, la antropóloga chilena Sonia Montecino afirma que en las culturas de América Latina la identidad de género se produce en el cruce de variables múltiples y simultáneas (edad, etnia, clase, cultura, tiempo y espacio singulares) con una “memoria cultural”⁷⁵ común que asocia lo femenino con la madre sacrificada o sagrada y lo masculino con el padre ausente o con el hijo, lo que constituye una “experiencia ontológica”⁷⁶ que se transmite por vía generacional y que se articula mediante experiencias compartidas por una colectividad.

Fuller critica el emblema de la masculinidad según Montecino porque, para ella, la visión de una madre sagrada y sacrificada y un hombre ausente, es dualista y unívoca: para Fuller, el *marianismo-machismo* debe ser matizado teniendo en cuenta sus gradaciones y ambigüedades, ya que estas categorías son cambiantes dependiendo del contexto. Aunque coincido con Fuller en que no se puede tipificar una manera unívoca de ser mujer y hombre, el modelo expuesto por Montecino, que evoca una especie de “memoria cultural” en donde la mujer es sacrificada y el hombre ausente, se ajusta a las condiciones específicas y al contexto cotidiano de hombres y mujeres de Ovejas y San Jacinto, modelo que ratifica el estudio de *Madresolterismo y estructuras familiares en dos sectores de la Costa Atlántica*:

*El concepto de matrifocalidad lo conforma una familia caracterizada por una figura femenina permanente y una descendencia ya sea de uno o de distintos padres; la figura patriarcal se halla representada por un marido, padre de toda la descendencia, pero ausente del hogar, o por maridos transitorios que llegan a asumir por un tiempo mínimo su papel en la familia.*⁷⁷

⁷⁴ FULLER, Norma. “En torno a la Pluralidad Marianismo-Machismo”. en: ARANGO, Luz Gabriela; LEÓN, Magdalena y viveros, Mara (editoras). *Lo femenino y lo masculino: Estudios sobre las Identidades de Género en América Latina*, Bogotá. Universidad de los Andes, 1994, p. 262.

⁷⁵ MONTECINO, Sonia. “Identidades de Género en América Latina: Mestizajes, Sacrificios y Simultaneidades”. en: ARANGO, Luz Gabriela (comp.). *Género e Identidad. Ensayo sobre lo femenino y lo masculino*, Bogotá: Tercer Mundo, 1995, p. 273.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ CAMPO OVIEDO. *Op cit.*, p. 40-41.

De igual forma, y corroborando la tendencia de las culturas latinas, Sergio Navarrete describe la cotidianidad de los K'iche' Achi de Rabinal Baja Verapaz. Guatemala: encuentro a hombres que tienen varias mujeres y se ausentan de su casa, y a mujeres que piensan que teniendo varios hijos van a mantener a sus maridos a su lado. Situación similar a la vivida en las regiones estudiadas y que sustenta la teoría de Sonia Montecino sobre las coincidencias en las relaciones de género en Latinoamérica:

Existe mayor certidumbre en las sospechas de las mujeres sobre la infidelidad de sus maridos, amenaza que les provoca inseguridad y miedo de ser abandonadas. Los hombres aceptan que pueden establecer relaciones transitorias con otras mujeres y hasta tener otra familia en los lugares donde migran para trabajar, aunque esta indulgencia solo puedan pagarla los que tienen dinero. La libertad de movimiento del hombre y su búsqueda de mejores condiciones de vida fuera de su esfera social contribuyen a su acceso a otras mujeres. Por su parte las mujeres asumen que es menos probable que las abandonen si continúan teniendo relaciones sexuales con sus maridos, creyendo que su habilidad sexual y su habilidad para producir hijos convencerán al marido de que continúe manteniendo y viviendo en el hogar.⁷⁸

Dentro de las experiencias compartidas por la colectividad latina, la división sexual del trabajo entre productivo-masculino y reproductivo-femenino no es tan clara. En San Jacinto y Ovejas tal división impide que las mujeres puedan dedicarse a la interpretación de música de gaitas y tamboras a nivel profesional. Mientras los hombres están involucrados en el trabajo productivo, las mujeres, además de ser las encargadas de hacer el mercado, preparar la comida, mantener la casa limpia, ordenada y cuidar a niños y niñas (o el llamado rol reproductivo), trabajan haciendo artesanías, cocinando fritos para vender en la plaza, o trabajando en las tabacaleras para poder sobrevivir (o rol productivo); son mujeres presentes en el hogar, sacrificadas, cuyas actividades se realizan, de manera predominante, en el espacio privado: la casa. El rol reproductivo es entonces entendido como una labor naturalizada realizada por mujeres esposas, madres y amas de casa. En este sentido Caroline Moser se refiere al llamado *triple rol*⁷⁹: trabajo productivo, reproductivo y comunitario:

El trabajo femenino incluye no solo el trabajo 'reproductivo' (el dar a luz y las responsabilidades de la crianza de los hijos), necesario para garantizar la manutención y reproducción de la fuerza laboral' sino, además, 'el trabajo

⁷⁸ NAVARRETE PELLICER *Op cit.* p. 74

⁷⁹ Criticado por las peruanas por el encasillamiento que representa, y reemplazado por "Jornada redonda".

'productivo', en actividades generadoras de ingreso. Implica además trabajo 'comunitario', desarrollado en el ámbito local.⁸⁰



11

Los hombres, por su parte, son padres ausentes y públicos, y cuando están en sus casas, en el espacio privado, realizan actividades relacionadas con la fuerza masculina mas no con las labores reproductivas. Son “agricultores y campesinos, dedican su tiempo al trabajo de las ‘rozas’⁸² cultivando ñame, yuca, tabaco, árboles frutales, etc., cuando han logrado obtener tierras; en caso contrario jornalean a los ganaderos de las sabanas bolivienses. En la casa participan en la consecución de la leña para el fogón, mantenimiento de los animales y montando la cabeza de las hamacas (actividad artesanal masculina)⁸³, e interpretando música de gaitas en la plaza o de pueblo en pueblo. Estas divisiones de roles nos muestran una “memoria cultural” costeña en donde hay madres sacrificadas (*marianismo*) y hombres ausentes (*machismo* – que así estén presentes en el hogar, tienden a realizar labores para *machos*); madres que –durante el festival⁸⁴- bailan y cantan, y padres que interpretan y componen (lo veremos con detenimiento en el tercer capítulo); madres que cocinan y hospedan y padres que beben y tocan con sus amigos en la plaza.

⁸⁰ MOSER, Carolina. “Ajuste desde la base: mujeres de bajos ingresos, tiempo y triple rol en Guayaquil”, en: HERRERA, Gioconda (comp.). *Estudios de Género*, Quito: FLASCO, 2001, p. 262.

⁸¹ Las mujeres con sus hijos e hijas están esperando a que empiece la *alborada*. San Jacinto, 14 de agosto de 2005.

⁸² “Rozas” se le dice a los cultivos en estas regiones de los *Montes de Maria*.

⁸³ GARZON, Lucía. “Gaitas y Tambores de San Jacinto”, *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Bogotá, Vol. I, Núm. 2, 1987, p. 76.

⁸⁴ Es importante recordar que el estudio de campo de la investigación se realizó dentro del marco de los festivales, lo que significa que la percepción de los roles y relaciones de género están permeadas por un ambiente festivo que puede no coincidir con la cotidianidad y vida privada de los y las habitantes de San Jacinto y Ovejas. Habría que realizar un estudio etnográfico de largo plazo que busque estudiar a profundidad estos aspectos.

las mujeres en la música de gaitas y tambores y las significaciones de género otorgadas a los instrumentos como veremos en el cuarto capítulo.⁸⁵

“Celestina”: prototipo de mujer

La plaza, como vimos, está plagada de parejas jóvenes, de adolescentes, de gaiteros y hombres tomando ron, mientras las mujeres cuidan a sus hijos y trabajan sin parar cocinando (desayuno, almuerzo y comida) para la gran cantidad de visitantes y turistas que se hospedan en sus casas. Es tal el nivel de trabajo por parte de las mujeres que, en Ovejas, las esposas y madres de los gaiteros ven en vivo y en directo a hijos, hijas y esposos participar en el festival por televisión, mientras están en la cocina preparando comida típica para deleitar a los forasteros, o pendientes de su venta de artesanías o fritos. Un ejemplo de la actividad culinaria de las mujeres, rescatada en los textos de la música de gaitas y tambores, es la canción “Celestina”; “Juancho” Chuchita cuenta que, estando en la casa de Celestina (una mujer que vivía en Cajicá y se la pasaba en la cocina porque hacía almojábanas), se dieron cuenta que se les quedó su bebida favorita, entonces ella los invitó a tocar a cambio de ron⁸⁶, situación que inspiró esta canción:

*Oye, Celestina
Vamo a gozà (bis)
Dejá un rato la cocina
Que tenemos que bailá (bis)*

Fragmento del porro “Celestina” de Juan A. Fernández Polo (*ver anexo 2*)

En la casa de José Álvarez (el gaitero más reconocido de Ovejas), por ejemplo, se estaban quedando doce gaiteros que venían a participar en el festival, y las hijas –o Celestinas– de “Joche” eran las encargadas de atenderlos con su reconocida y afamada amabilidad caritativa. Mientras “Joche” estaba sentado en una mecedora en medio del patio, hablando con los visitantes, sus hijas corrían de lado a lado terminando de recoger los restos del desayuno para empezar a hacer el almuerzo. “No puedo ir al festival porque tengo que

⁸⁵ “No solo deben mantener su fluidez y significación simbólica los términos ‘público’ y ‘privado’ o ‘masculinidad’ y ‘feminidad’, sino también los más concretos con los que se relacionan: ‘hombres’ y ‘mujeres’. No pueden interpretarse estos términos como si sólo designaran a dos grupos sociológicamente diferentes en una única relación de poder. No todos los hombres tienen los mismos tipos de poder –racial, de clase, religioso y demás variantes– sobre todas las mujeres. Por la misma razón, las mujeres de un grupo social pueden tener ciertos tipos de poder sobre los hombres del mismo grupo, así como mucho más poder sobre los hombres de un grupo diferente”. GREEN. *Op cit.*, p. 25.

⁸⁶ Asistencia a entrevista realizada por Ana María Ochoa a los *Auténticos Gaiteros de San Jacinto*, el día 24 de junio de 2005 en Bogotá.

En la casa de José Álvarez (el gaitero más reconocido de Ovejas), por ejemplo, se estaban quedando doce gaiteros que venían a participar en el festival, y las hijas –o Celestinas- de “Joche” eran las encargadas de atenderlos con su reconocida y afamada amabilidad caritativa. Mientras “Joche” estaba sentado en una mecedora en medio del patio, hablando con los visitantes, sus hijas corrían de lado a lado terminando de recoger los restos del desayuno para empezar a hacer el almuerzo. “No puedo ir al festival porque tengo que atender a los visitantes. Por ejemplo, yo no la puedo dejar a usted sola, tengo que atenderla, y a cada rato llega gente a la casa”,⁸⁷ decía “Joche” sentado en su mecedora.

La dicotomía público-productivo y privado-reproductivo, como vemos, produce una desigualdad en las posibilidades de realización profesional o artística por parte de las mujeres y en el establecimiento de lazos más afectivos entre padres e hijos/as:

Hay tendencias opuestas en los roles de género para ambos sexos, siendo excesivo el contenido reproductivo para la mujer e insuficiente para el hombre, lo cual deja a la primera sin alternativas de desempeño social mientras que manifiesta en el hombre un rol de productor y proveedor, distanciándolo de las responsabilidades y de las gratificaciones de la relación con su prole.⁸⁸



Esta división de roles es resaltada por Nancy Fraser y Linda Gordon bajo el nombre “Contrato versus Caridad”; mientras el contrato –asociado al rol productivo- busca equidad y justa remuneración, la caridad –relacionada con el rol reproductivo- parece ser voluntaria, desigual y no remunerada. Las autoras nos recuerdan que durante el siglo XVIII en Estados Unidos:

En la esfera civil, ‘la esfera masculina’, las relaciones parecían estar organizadas a través del contrato; los recursos se intercambiaban por sus equivalentes exactos en transacciones monetarias entre individuos egoístas independientes. En la esfera doméstica de la familia íntima, por el contrario, los recursos más abundantes parecían ser los sentimientos, que quedaban

⁸⁷ Entrevista al gaitero “Joche” Álvarez. Realizada en Ovejas, el sábado 16 de octubre en la casa de la familia Álvarez.

⁸⁸ Casa de Joche Álvarez en Ovejas, 16 de octubre de 2004.

⁸⁹ CAMPO OVIEDO. *Op cit.*, p. 53.

totalmente fuera del circuito del intercambio [...] Así, mientras el contrato tenía connotaciones tales como intercambio igual, beneficio mutuo, egoísmo, racionalidad y masculinidad, la caridad adquirió, por contraposición las de desigualdad, donación unilateral, altruismo, sentimiento y a veces feminidad”.

El modelo dicotómico –contrato versus caridad- se ve revelado en las relaciones y roles de género entre hombres y mujeres en San Jacinto y Ovejas; mientras el trabajo realizado por los hombres es remunerado -así sea obteniendo ron a cambio de un toque de gaitas-, el trabajo doméstico no es reconocido o es devaluado y, si alguna mujer intenta vivir de las gaitas, la decisión puede ser percibida como un abandono familiar y en la negociación en festivales y bares suelen ser estafadas, les paguen menos, son acosadas o no reciben apoyo como veremos en el siguiente capítulo.

La caridad atribuida a las mujeres se puede rastrear en la Costa a principios del siglo XX con la afamada bailarina María Barilla (1887-1940), a la que los gaiteros han compuesto varias canciones. Además de resaltar su gran carácter y talento, los relatos exaltan su vocación caritativa: “Tuvo actos de humanitarismo, comprensión social y espíritu público y nunca se negó a hacer un favor: se le conoció despojarse de sus ropas para vestir a otras personas, y gustaba de cuidar a los enfermos. Así mismo le retribuían con regalos de mangos, bagres y otras comidas y elementos”⁹¹

El trabajo invisible, privado y caritativo de las mujeres, dado su carácter de propiedad o bien del marido, sigue representando, no solo un gran impedimento para su entrada a la música de gaitas, sino un trabajo de más de ocho horas no remunerado y devaluado, sin el cual los hombres no podrían dedicarse a la música.

La clara connotación caritativa, de obligación y cuidado, asignada al trabajo de las mujeres – como vimos en el caso de las hijas de “Joche” Alvarez, quienes no reciben ningún tipo de remuneración por el trabajo realizado-, revela el imaginario de vocación social asignado a las mujeres, exaltado y hasta admirado desde siglos pasados. La caridad está relacionada con la esfera privada, no por ser una labor que se realiza en un espacio cerrado o privado sino por ser una labor de cuidado, doméstico, asociada a lo femenino. Las mujeres trabajan como

⁹⁰ FRASER, Nancy y GORDON, Lina. “Contrato Versus Caridad. Una reconsideración ente ciudadanía civil y ciudadanía social”, *Contextos* No. 02, Lima: Programa de Estudios de Género/ Pontificia Universidad Católica/ Facultad de CCSS, 1997, p. 10

⁹¹ FALS BORDA. *Op cit.*, p. 133A.

voluntarias en hospitales y orfanatos, en la parroquia, haciendo obras sociales, en hogares comunitarios, en sus casas con labores domésticas y de crianza, haciendo artesanías y cocinando, entre muchas otras labores asociadas al rol reproductivo.

Por otra parte, en San Jacinto no está bien visto que las mujeres vivan solas; deben vivir con sus esposos o compañeros, con sus hijos e hijas, con sus padres y/o madres; deben estar con alguien que las cuide. Estas tipificaciones en los roles de género hacen que cualquier cambio o trasgresión sea visibilizada, criticada y hasta sancionada socialmente, como le sucedió a Lucía Garzón, una mujer que trasgredió el modelo de mujer sanjacintera:

*Me fui para allá, arrendé una casita y empecé a vivir, cosa que causó de todos modos rasquiña en el pueblo porque allá las mujeres no tienen derecho a vivir solas; como te decía yo, o somos putas, o somos guerrilleras o somos misioneras y yo no catalogaba en ningún perfil, no hacía ninguna de las tres cosas, entonces fue un poco difícil. Sin embargo fue muy bueno porque ellos [los Gaiteros de San Jacinto] fueron mucho respaldo, ellos de todos modos, aunque no son gente poderosa en la economía, sí tienen un estatus por ser músicos. Un estatus que es doble estatus, son músicos valorados porque son los que saben y conocen el mundo y son reconocidos, pero también son subvalorados porque son los borrachines, los que se pierden, los que dejan a las mujeres solas.*⁹²

En este relato podemos observar varios puntos importantes que revelan las relaciones y roles de género entre hombres y mujeres en estas poblaciones: a las mujeres todavía se les niegan derechos fundamentales y si los trasgreden son juzgadas por la sociedad; los hombres, por su parte, tienen fama de borrachines y padres ausentes.⁹³

En entrevistas a mujeres músicas de Bucaramanga, Barranquilla y Bogotá, por ejemplo, salieron a relucir experiencias (descritas con detalle en el tercer capítulo) que causaron en ellas una imagen de los hombres costeños similar a la descrita por Lucía Garzón: borrachines y acosadores, que se pierden y dejan a las mujeres solas⁹⁴. Pero, por otra parte, se puede entrever que las mujeres de estos pueblos ven el comportamiento de los hombres de manera distinta. Esta percepción fue insinuada en conversaciones con mujeres de Ovejas.

⁹² Entrevista a Lucía Garzón. Realizada el 22 de diciembre de 2004, en Bogotá.

⁹³ Estas relaciones dentro del contexto San Jacintero y de Ovejas pueden ser percibidas de manera distinta a la visión académica de la presente investigación; una mirada desde del interior del país –forastera–, que no pretende juzgar sino observar una cotidianidad desde otra perspectiva, la de género.

⁹⁴ Una idea globalizada de un único hombre con características propias de una cultura machista, imaginario que nos muestra de qué manera la cultura impone estereotipos acerca de una sola forma de ser hombre y una sola de ser mujer, evadiendo la autonomía y multiplicidad de incomparables personalidades; pero, a la vez, este hombre y esta mujer creada nos muestra la resistencia cultural hacia la aceptación de la diversidad y la tendencia a la repetición de patrones.

Estaba buscando a Alfredo Ricardo Guerrero, gaitero de Ovejas, quien me citó por la mañana para tomarle fotos a una figura precolombina de una mujer tocando gaita hembra. La esposa de Alfredo Ricardo estaba lavando ropa mientras veía participar a su hijo en el Festival por televisión; la hija, sentada en una de las mesas en las que sirven las tres comidas para los y las visitantes, estaba jugando con el hijo de una prima que tiene dos años; me senté al lado de ella esperando al señor Guerrero; empezamos a hablar de la fama machista de los hombres costeños y ella me dijo que no era cierto, que los hombres y mujeres en Ovejas trabajaban por igual y los hombres ayudaban a las mujeres en las labores domésticas. En medio de la conversación llegó la prima corriendo y, casi sin poder respirar, le dijo “tu marido está desesperado porque no aparece y no tiene almuerzo, que le va tocar hacerse un plátano porque tiene que ir a tocar”⁹⁵; ella salió inmediatamente.

Mujeres y hombres trabajan para aportar a la economía familiar pero las mujeres son las encargadas, además, del rol reproductivo. Entre las mujeres se colaboran para cuidar a hijos e hijas, para cocinar, atender a visitantes y sus puestos de artesanías; los hombres, mientras tanto, salen a trabajar, a beber, y durante el festival, están día y noche en la plaza.⁹⁶

En medio de una cultura costeña en donde predomina tradicionalmente el ejercicio del poder masculino y en la que hay habitantes que no conocen el mar, que no han viajado a otras ciudades, y mucho menos a otros países, es difícil que mujeres y hombres sean concientes de la división bipolar de las relaciones y roles de género, a través del establecimiento de coincidencias y/o diferencias con otras culturas; que los hombres piensen en colaborarle a sus mujeres en las labores domésticas y de reproducción para que ellas, por ejemplo, puedan tener el tiempo de tocar una gaita o un tambor, o que las mujeres deseen ejercer su autonomía o *empoderarse*, término que Catherine Moser define como “la capacidad de incrementar su propia autoconfianza y su fuerza interna [...], el derecho de determinar sus

⁹⁵ Conversación ocurrida el 18 de octubre de 2004 en casa de Alfredo Ricardo Guerrero y su familia, en Ovejas.

⁹⁶ En cuanto a la igualdad en las labores domésticas, habría que realizar un estudio más detallado porque, mi visita fue en un contexto de festival en donde no vi a hombres lavando ropa o platos, cocinando en sus casas, trapeando, barriendo o cuidado a bebés, pero habría que hacer un estudio más detallado para describir la realidad cotidiana.

opciones en la vida y de influenciar la dirección del cambio, a través de la habilidad para obtener el control sobre los recursos materiales y no materiales”⁹⁷.

La mayoría de mujeres que viven o tienen que permanecer en San Jacinto u Ovejas (por imposibilidades económicas por ejemplo) están sujetas a las restricciones de su cultura y pareciera que no son conscientes de la importancia de incrementar su auto-confianza y afirmar su derecho a la autonomía e independencia para, en el caso de las mujeres artistas, ejercer la interpretación y composición de música de gaitas y tambores de manera profesional (este punto lo veremos en el siguiente capítulo).⁹⁸

La cotidianidad del Machismo costeño

Las mujeres hacen obras sociales, cocinan para los y las visitantes y trabajan en la artesanía, y los hombres mayores y adolescentes permanecen en la plaza – o hasta duermen en ella tocando, bebiendo ron y sacando a relucir al *hombre caimán*⁹⁹, un hombre que, según la

⁹⁷ ROWLANDS, Jo. “Empoderamiento y mujeres rurales en Honduras: Un modelo para el desarrollo”, en: LEON, Magdalena (ed.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*, Bogotá: Tercer Mundo, 1997, p. 216.

⁹⁸ El hacer concientes a otras/os de su realidad social, ha generado controversias en el mundo académico. ¿Es necesario que hombres y mujeres de San Jacinto y Ovejas sean conscientes del machismo con el que conviven –desde una visión forastera y académica–? ¿La conciencia o conocimiento, por ejemplo, del estado de subordinación de las mujeres en estos pueblos representaría una ventaja o una desventaja para la cotidianidad de las mujeres, quienes parecen estar acostumbradas a ella? ¿Por qué y para qué ser concientes?...

⁹⁹ Ismael A. Correa Díaz Granados, historiador cienaguero, en su artículo “Mito, Leyenda e Historia de el Caimán Cienaguero” (*El Heraldo*, Barranquilla, Domingo 7 de marzo de 1999) cuenta que:

“[...] El emblema protector de ‘Los Cimillas’ era un ‘Caimán’ que tenía aprisionada entre sus mandíbulas un ramo de la flor de la ‘batatilla’, que abundaba en los cenagales, caños, lagunas y ríos de esta cálida y húmeda región [...] Con estos antecedentes mitológicos se aprecia mejor la veneración por los caimanes que inclusive fueron un “Tótem”, al considerarlos encarnación. Creían que poseían poderes sobrenaturales del ancestro. Surge la “Leyenda” que es la narración del ‘Mito’, lo imaginativo y lo real es confuso.

En cuanto a la historia de la danza y baile del Caimán Cienaguero, sin duda alguna adquirió vida y protagonismo: con los nombres y apellidos de los personajes principales que aparecen en el relato folclórico del intelectual y poeta cienaguero Darío Torregroza Pérez (DTP) que sostiene que con documentos y datos que se encontraban en un viejo baúl en una vivienda del barrio ‘Cachimbero’, que “un memorable 20 de enero, día de San Sebastián”, un grupo de danzantes procedentes del vecino Municipio de “Pueblo Viejo”, se encontraban parrandeando, en el barrio “Cachimbero”, a orillas del mar frente al rancho de Miguel Bojato, que vivía con su mujer, Ana Carmela Urieles, y dos hijas, Tomasita y la media hermana Juanita.

Comenta Torregroza Pérez que desde el día anterior celebraban el cumpleaños de Tomasita, en medio de la resaca marina y el aroma tropical de tabaco (‘Cachimba’), ron, pescado frito y café; por tal motivo desde las primeras horas de la mañana dispuso Bojato que Tomasita podía ir al mercado acompañada de Juanita a comprar licor y comidas necesarias para prolongar el festín acostumbrado.

[...] El entusiasmo era desbordante, pero sucede que poco más o menos a las tres de la tarde el viejo Miguel estaba preocupado e intranquilo por la prolongada demora de sus hijas en regresar del mercado.

De pronto llega Juanita y el angustiado padre pregunta: ‘¿Mi hijita linda, Dónde está tu hermana? La

leyenda, es coqueto, mujeriego y le encantan las mujeres jóvenes, porque, como dice el popular merengue de Toño Fernández, “La Macstranza” (ver anexo 2), el himno de los gaiteros:

*Para la gallina, el maíz
Pa' los pollos, el arroz (bis)
Para las viejas, los viejos
Para las muchachas, yo (bis)*

*Una vieja me dio un beso
Que me supo a cucaracha (bis)
Qué vieja tan atrevida
Donde había tantas muchachas (bis)*

En este texto podemos percibir (además de las descripciones de Fals Borda en su libro *Historia doble de la Costa*, en los libros y cuentos del Nobel García Márquez y, mejor aún, en las vivencias narradas por las propias mujeres) que los hombres de la Costa tienen fama de mujeriegos, borrachines y machistas, pero especialmente de ser hombres ausentes que abandonan su hogar para buscar nuevos rumbos. Este realismo de los hombres costeños, aparentemente mágico para los literatos, se ve revelado en el relato de Encarnación González, esposa de Toño Fernández, el gaitero del que más se ha escrito y más canciones ha inspirado por ser un excelente intérprete y compositor, modelo a seguir para las siguientes generaciones de gaiteros. Encarnación habla de él:

Me quedé triste cuando Toño se fue para Europa y yo con seis hijos al pie. Se fue mi compañero [...] a los tres meses de haberse ido mandó \$3.000 [colombianos]. Pagué lo que debía y con lo demás di de comer a mis hijos y para mis gastos. Durante los cuatro años que estuvo por allá giró tres veces. [...]

Seguidamente lo montaron en una amplia troja de varas de mangle para llevar al caimán en hombros hasta la vivienda de Bojato en medio de dos filas paralelas de acompañantes y danzantes.

En ese folklórico recorrido con el caimán ‘en andas’, una multitud de curiosos preguntaban sobre lo que había pasado. Bojato que iba delante del musical cortejo, en medio de Ana Carmela y Juanita, cuando dejaban de tocar los típicos instrumentos y se paraban los danzantes, acongojados gritaba: “Hoy día de San Sebastián, cumple años Tomasita, este maldito Caimán se ha comido a mi hijita”

Un instante después con un airado ademán volvía a cantar el estribillo: El caimán se la llevó. El caimán se la comió”.

<http://www.elheraldo.com.co/revistas/dominical/99-03-07/noti4.htm>

Me quedé triste cuando Toño se fue para Europa y yo con seis hijos al pie. Se fue mi compañero [...] a los tres meses de haberse ido mandó \$3.000 [colombianos]. Pagué lo que debía y con lo demás di de comer a mis hijos y para mis gastos. Durante los cuatro años que estuvo por allá giró tres veces. [...]

Toño me abandonó porque se ausentó y las cosas que están lejos, como estuvo él, desterrándose de mí, son un abandono. Todo el mundo habló de los que se fueron a Europa, pero nunca han hablado de las verdes y las maduras que tuvimos que pasar las que nos quedamos. [...]

Después de que él se fue, trabajé en todo lo que yo podía hacer para ganar el sustento de mis hijos. [...] Me operaron de la vesícula biliar y Toño me dejó así. [...] Luís era amigo de Toño y me mandó a decir que pidiera fíao lo que quisiera y que cuando no pudiera vender los bollos o envueltos de maíz se los llevaran a él. [...] Se lo juro por mi madre muerta que mis hijos, durante la ausencia de Toño, nunca se acostaron sin comer.¹⁰⁰

Encarnación, como muchas otras esposas de las primeras generaciones de gaiteros de San Jacinto y Ovejas, se quedó criando y sosteniendo a su familia, trabajaba haciendo hamacas y fritos y sus hijos ganaban dinero recogiendo desperdicios para botar. Mientras tanto, su esposo viajaba de pueblo en pueblo, y de país en país tocando música de gaitas y tambores, bebiendo ron y conociendo mujeres que inspiraron canciones como “Candelaria”. A costa del sacrificio personal y profesional de las mujeres, han nacido y se han formado los grandes gaiteros y tamboreros que viajan por todo el mundo, de quienes se escribe, se hacen documentales y son los maestros que aspiran tener las siguientes generaciones: “Por eso soy hombre grande, como fue Toño Fernández” (Canción “El Heredero” de Rafael Pérez García).



*Como esos grandes pioneros (bis)
Que tuvo la tierra mía*

*Que hicieron grande a mi pueblo
Con sus bellas melodías (bis)*

¹⁰⁰ GIL OLIVERA, Numa Armando, Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II. Toño Fernández La Piuma en el Aire, Bogotá: Kimpres Ltda., 2005, p. 119-121.

¹⁰¹ Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto; bar Casa de citas, 17 de junio de 2005.

Coro:

Como fue Toño Fernández

Juan Lara y Mañe Mendoza

Y otros artistas grandes

Que han hecho mi tierra famosa

Fragmento de la cumbia “Mi Santo Patrono” de Rafael Castro Fernández

La mala reputación de los gaiteros –hombres ausentes para Sonia Montecino- de “dejar a sus mujeres solas” (Lucía Garzón), hace que niños y niñas crezcan sin una figura paterna cómplice, y que las mujeres, al tener que ejercer el *triple rol*, pierdan la libertad de crear y ser músicas profesionales. Además, la identidad de los hombres y gaiteros de San Jacinto y Ovejas está asociada al *hombre caimán*, hombres que tiene varias mujeres y gran cantidad de hijos e hijas, hombres que durante su ausencia toman trago. Pero, a pesar de ser una identidad reconocida, abandonar a su familia puede costarles la vida, como le sucedió al gaitero Juan Lara, amigo entrañable de Toño Fernández, con quien viajó a Europa.

Lucía Garzón, durante su estancia en San Jacinto, conoció a Juan Lara cuando ya estaba moribundo, le llevó comida y hasta trató de buscarle un asilo en Bogotá, pero ya era muy tarde para un hombre que, por haber negado a la familia, murió solo:

Juan Lara fue un hombre muy tenaz [...] El hombre fue un hombre gozón, como todos los costeños, porque hay que empezar por ¿qué es un hombre costeño? [...] había vivido con varias mujeres, había tenido varios hijos y cuando fue a Europa, que lo llevaron a Checoslovaquia y estuvo en España y luego en Rusia, llegó para acá y un día en una fiesta estando en la calle dijo: “yo no tengo hijos ni tengo mujer”, en pleno San Jacinto, y eso le significó que los hijos y la mujer se enteraran porque es un pueblo chiquito y de ahí lo abandonaron, nunca más, ya el viejo estaba viejo y hubo un resentimiento muy duro de haberlos negado [...].

Entonces eso le tocó afrontarlo y la afrontada fue que simplemente lo abandonó la familia, cuando él estuvo en las últimas no había mujeres ni hijos, ninguno, nadie... Ninguna de las otras mujeres porque las otras mujeres eran de paso, las otras mujeres de placer, entonces solamente hablaban eran los sobrinos de él que eran los hijos de José Lara [hermano de Juan], que decían yo soy sobrino de Juan Lara, yo soy, yo soy, yo soy, y eso era el honor, pero Juan vivía en una casita, con candado, en unas condiciones paupérrimas porque el tipo tenía reumatismo deformante entonces ya no podía caminar; estaba todo el día pues

*postrado y su hermano iba cada dos días a darle alimentación, esas eran las condiciones de él, no se bañaba, no había nadie que lo cuidara.*¹⁰²

Para Fals Borda, “en la región sinuana había una organización precolombina en la cual no existía el machismo, donde regía una concepción particular de la sexualidad, el erotismo y las relaciones entre los individuos muy distinta de la que aportaron los españoles. Nuestro machismo parece provenir más de éstos que de aquellos”¹⁰³. El machismo costeño se derivaría, para Fals Borda, de las tendencias coloniales de explotación de hombres y mujeres indígenas durante el siglo XVIII y perpetuadas hasta el siglo XIX con la “compra de doncellas” para el abuso sexual; de esta historia colonial “proviene que el hombre costeño, en general, pueda medir su machismo por el número de hijos (ojalá varones) que haya engendrado en cualquier número de mujeres, muchas veces sin asumir ninguna responsabilidad.”¹⁰⁴

Frente a esta visión de un machismo heredado de la colonia, la antropóloga Norma Fuller¹⁰⁵, sugiere que autores como Octavio Paz, Norman Palma y Sonia Montecino, han investigado el tema del machismo en Latinoamérica, atribuyendo la dominación masculina al trauma de la conquista. Al respecto, Fuller manifiesta que no se puede reducir el nacimiento del machismo a un hecho fundante, como si el presente resultara simplemente del encuentro de las dos culturas; además, según Fuller, esta teoría funciona a partir de estereotipos porque se ha demostrado que la colonia fue un período muy dinámico en el cual los sistemas étnicos, de clase y de género pasaron por diversas transformaciones. Como uno de tantos ejemplos de identidades cambiantes se encuentran aquellos conquistadores que manejaban unos códigos para relacionarse con las mujeres nativas y otros con las mujeres españolas. Según Fuller, los

¹⁰² Entrevista a Lucía Garzón. Realizada el 22 de diciembre de 2004, en Bogotá.

¹⁰³ FALS BORDA. *Op cit.*, p. 37B

¹⁰⁴ ... Y que los ‘hacendados’ mantengan sucursales femeninas en sus diferentes propiedades como fuente importante de mano de obra necesaria para la explotación. Las principales defensas de la mujer y de la sociedad en la Costa ante el machismo rampante se redujeron, al nivel popular, especialmente, a depender de los hermanos para que castigaran a novios abusivos o maridos sádicos, esperar ser ‘sacada’ del hogar paterno por un hombre adecuado y formar así uniones libres o de prueba, y quedarse como madre soltera o como ‘querida’. Pocas mujeres costeñas piensan en el convento, y muchas solteras de edad pertenecen a familias de clases relativamente acomodadas que no han querido ‘rebajarse’ a matrimonios desiguales. En fin, en este sentido se resiste el casamiento: ‘casarse es como caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres’, reflexiona justamente Rosario en *Los pasos perdidos* de Carpentier [...]. *La unión libre y el queridazgo* de la Costa surgen así, dialécticamente, como otras tantas instituciones básicas de la costeñidad que se basa esta vez en la expectativa de un mayor respeto por la personalidad de la mujer por parte del hombre. Se rigen por una relación simbólica de beneficio mutuo para la pareja, donde ‘el varón sabe que de su trato depende tener quien le de gusto y cuidado. *Ibid.*, p. 48B v 49R.

¹⁰⁵ FULLER. *Op cit.*, p. 258-268.

diferentes códigos del machismo son característicos de las sociedades jerárquicas, donde las relaciones no se rigen por principios universales sino contextuales, por lo tanto, es importante resaltar que durante el periodo colonial latinoamericano cada grupo genérico y étnico se movía con diferentes códigos.

Matthew Gutmann y Norma Fuller sugieren que el machismo no es una condición para etiquetar las masculinidades ya que las identidades tienen sentido solo en relación con otras identidades y nunca están firmemente establecidas porque se entrecruzan con variables como la etnia, la clase y el contexto histórico, por ello, y aunque todavía continúan los debates académicos en torno al nacimiento del machismo, lo único que podemos advertir es que predominó en el continente latinoamericano (con la consecuente influencia del cine mexicano y la imagen del *charro* como protagonista¹⁰⁶), en un período específico entre 1940 y 1950 y que todavía subsiste en diferentes regiones colombianas.

Durante mi asistencia a los festivales pude percibir –como ya había sugerido– un tipo de machismo en el que los hombres son ausentes y viven en la plaza. En San Jacinto y Ovejas, las casas y calles están llenas de niños y niñas, de adolescentes y de madres solteras que tienen dificultad en que los hombres asuman su responsabilidad paterna. En la casa que me hospedé durante el Festival de Gaitas de Ovejas vivía una familia conformada por la abuela, el abuelo y la hija mayor con sus dos hijos adolescentes, uno de ellos con su esposa y la hija de tres años. Un domingo acompañé a la hija mayor hasta Tolú para exigirle al padre que respondiera económicamente por uno de sus dos hijos –cada uno de padres distintos–; el hombre, que vivía al frente del mar, la recibió de mala gana y prácticamente le tiró la puerta en la cara. Nos sentamos en la arena a ver el mar, en medio de un silencio cómplice que terminó en el pronto regreso a Ovejas; al otro día, ella se levantó muy temprano, junto con su madre de setenta años, para ir a trabajar armando tabacos.

Las historias de Juan Lara y Toño Fernández ejemplifican la vida de estos primeros gaiteros de mediados del siglo XX y de los hombres comunes de estas regiones, realidades que afectan tanto a mujeres como a hombres. Por una parte se encuentran los hombres a quienes

¹⁰⁶ El *charro* nace en México en los años cuarenta cuando se estaba construyendo el concepto de estado-nación, y de esta manera el *charro* es un icono de identidad nacional, al igual que el *hombre caimán* es el icono de la Costa. Para ahondar en el tema del machismo en América Latina, leer: GUTMANN, Matthew “El machismo” y FULLER, Norma. “Reflexiones sobre el machismo en América Latina”, en: VALDÉS, Teresa y OLAVARRÍA, José (eds.), *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Chile; FLACSO, 1998.

parece no afectarles tener hijos e hijas a quienes no ven ni responden por ellos/as, pero por otro están aquellos –como gaiteros y tamboreros– para los que representa un duro desprendimiento el tener que estar lejos del pueblo y la familia por tener que buscar sustento, como veremos al final del siguiente capítulo.

Aunque no se puede estereotipar el machismo costeño, dentro de las construcciones de género de San Jacinto y Ovejas, el verdadero macho sigue siendo el que procura una imagen joven y vigorosa, el que tiene más hijos e hijas, no importa si es con la esposa o son de varias mujeres; lo importante es reafirmar su virilidad frente al pueblo, así no asuma sus responsabilidades paternas; son las abuelas e hijas las que se encargan de la crianza. Es tal el deseo demostrar el hombre caimán y fértil que llevan dentro que “no han funcionado en el campo [de la Costa] los controles de natalidad que el Estado colombiano ha venido impulsando de un tiempo para acá, y los niveles de fertilidad se han mantenido altos”¹¹⁵⁷.

*Señores, dejé una planca
Que causó mucha alegría (bis)
Me decía la bogotana
Ay! No te vayas todavía (bis)*

*Coro:
Ay! Lloro tú, llora tú
Ay! Lloro tú que yo no puedo (bis)
Ay! Le dije a la bogotana
Ay! Che que soy sanjacintero (bis)*

*Cuando llegué a Girardot
Ay! Encontré una Lucita (bis)
Eso si dejó mi vida
Qué marchitada, señor (bis)*

*Coro
También recuerdo de Cali
Por sus mujeres tan bellas
Cuando estuve en Manizales
En Armenia y en Pereira*

*Coro
(Igual, pero caleñita en vez de bogotana)*

*Si pudiera darle fin
Al mundo sería distinto*

*Cuando llegué a Medellín
Ay! Me acordé de San Jacinto*

*Coro
(Igual, pero antioqueña en vez de bogotana)*

Porro “La Bogotana”, de Toño García

Además de buscar mujeres para reafirmar su masculinidad, en la Costa existen expresiones de bisexualidad y zoofilia, o el llamado *burreo*. Ser macho significa penetrar, poseer, sin importar si es a otro hombre o un animal; el preferido es el burro, y a los niños se les regala una butaca de cumpleaños para que puedan alcanzar. En Ovejas, una señora me contaba que su hijo estaba muy solo, sin novia, entonces la perrita de la casa, una French Poodle blanca, suplía sus necesidades. Este comportamiento es insinuado por medio de comentarios, chistes y en los Festivales de Gaitas y en el Carnaval de Barranquilla se ven hombres borrachos jugando a que montan a sus amigos.

El hombre macho descrito no es un concepto propio de todas las formas de masculinidad ya que las subjetividades masculinas y femeninas son dinámicas y cambian según el contexto, pero en el caso de las regiones investigadas predomina la figura de un macho valiente, generoso, romántico (que compone canciones a sus mujeres) y a su vez cruel y mujeriego; y una mujer obediente, resignada y servicial que es seductora y *matrona*.

La celosa matrona costeña



Si los hombres de estas regiones tienen fama de mujeriegos y toma-trago, las mujeres tienen fama de ser bravas y celosas, los hombres les tienen miedo. Los gaiteros y sus mujeres dicen que se respetan los espacios, ellas prefieren no ir a las parrandas para evitar problemas y los gaiteros no van con ellas por la misma razón.

Pero, a pesar de parecer ser una mutua decisión en pro de la convivencia, es común oír historias como la de un gaitero que quedó incapacitado porque la mujer lo vio bailando con

¹⁰⁸ Grupos esperando frente a la tarima en la plaza de San Jacinto, 13 de agosto de 2005.

otra y le dio un *cucharazo* de palo en la espalda. Dicen que quedó tendido en el piso y los amigos lo llevaron de urgencia a la clínica “a partir de ahí, todos en las casas empezaron a comprar cucharas de plástico”¹⁰⁹. Las historias varían en el sitio en que se dio el *cucharazo*, pero todas coinciden en ser causadas por la infidelidad –sospecha o realidad- de los hombres y los celos generados en las mujeres.

Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto contaban que ir con las novias o esposas a los toques representa un problema porque, si se les acercan mujeres para bailar, lo más seguro es que se sus mujeres se pongan bravas por celos, “es mejor no llevarlas”, decía Nicolás Hernández¹¹⁰:

*De todas maneras es incómodo, es lo mismo que la mujer, la mujer que sale en la vida artística tiene que andar sola porque si anda con el marido anda mal; sí, anda mal, y si el marido es celoso es peor, es peor que si la mujer es celosa... porque en esto hay muchas amistades, muchos amigos, amigas, de todo... que son desinteresadamente pero la mujer celosa no entiende eso.*¹¹¹

La *matrona* costeña es exaltada por Fals Borda en su capítulo “La amachada conquista del Sinú”, resaltando la labor de las mujeres cacicas durante los siglos XVII y XVIII, especialmente la figura de la española Francisca Baptista de Bohórquez, única mujer “Conquistadora” en Colombia: “señora de Flamencos, Pablos y Chuchurubí, redentora de los pueblos de San Sebastián de Urabá, Momil y Sabaneta”¹¹². Para el autor:

*El haber habido cacicas por aquí es ya un hecho cultural importante que no puede ignorarse. Y la tradición matrifocal Sinú, esto es, la que centra la vida familiar y económica en la mujer de la casa –abuela o madre- se enriqueció después con el aporte convergente de la cultura negra llegada del Africa y su ‘ley de vientres’¹¹³. Así pues, en nuestra raza cósmica no se puede descontar nunca la mujer como motor, sostén y consuelo de la vida del pueblo y de sus luchas*¹¹⁴

¹⁰⁹ Entrevista a Juan Sebastián Ochoa, profesor de música de la Universidad Javeriana, realizada el 19 de enero de 2006 en Bogotá.

¹¹⁰ Asistencia a entrevista realizada por Ana María Ochoa a los *Auténticos Gaiteros de San Jacinto*, el día 24 de junio de 2005 en Bogotá

¹¹¹ Entrevista a Nicolás Hernández, director de *Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto*. Realizada el 17 de diciembre de 2004 en Bogotá.

¹¹² FALS BORDA. *Op. cit.*, p. 33 v 32 A.

¹¹³ En el siglo XIX la ley de vientres libres otorga libertad a los hijos e hijas de esclavos/as.

¹¹⁴ FALS BORDA, p. 32 A.

La idea que Fals Borda resalta positivamente de la matrifocalidad en los siglos XVII y XVIII, madres y abuelas líderes que son “el centro de la vida familiar y económica”, resulta ser una situación preocupante que se deriva directamente de la evasión de responsabilidades propia del machismo costeño. Un escenario que de manera viciosa permanece inmortalizado cinco siglos después y que refuerza y halaga la perpetuidad de los múltiples roles asumidos por las mujeres de estas regiones, como motores de crianza y sostén económico, doméstico y moral. Cabe entonces preguntarse: ¿las mujeres que fueron líderes eran solteras y no tenían hijos para poder conquistar territorios libremente y ejercer un liderazgo? ¿tenían un hombre al lado que se encargaba de las labores reproductivas y domésticas mientras ellas viajaban, o sus madres y hermanas suplían ese rol?

La reiterada subordinación y falta de apoyo vivida por las mujeres en la Costa Atlántica genera una primera reacción en Montería, el 7 de febrero de 1919, cuando la colozalera Juana Julia Guzmán funda la *Sociedad de Obreras Redención de la Mujer*, “, “primer gran despertar de la mujer en Colombia para modificar su vida de sumisión y explotación en la sociedad machista”¹¹⁵, una explotación que, como sugieren Gutman y Fuller, depende de la etnia y la clase: “Queríamos redimirnos nosotras mismas, porque esas mujeres eran muy martirizadas. De coger las blancas a las pobres sirvientas y darles calderetazos y tirarles leche caliente encima. Nos organizamos con reuniones los martes para que siquiera aprendieran a defenderse”¹¹⁶, decía Juana Julia. Según las descripciones de Fals Borda, esta sociedad concentró sus esfuerzos en defender a las mujeres de situaciones de abuso a servidumbres por parte de las altas esferas de la sociedad y ayudó a fundar una Escuela Obrera, una Biblioteca Popular y un Hospital Socialista, apoyando a la *Sociedad de Obreros y Artesanos* (instituida el 22 de abril de 1928), acciones trascendentes para el futuro de Montería, pero que continúan afianzando el papel caritativo y de explotación de las mujeres: ¿Quiénes atendían la biblioteca, el hospital y la escuela?, y, al igual que en el caso de las cacicas, ¿quién se hacía cargo de sus familias mientras ellas hacían obras sociales?, ¿la labor de las mujeres era reconocida económicamente?, si era así, ¿a las mujeres les pagaban lo mismo que a los hombres? Todo parece indicar que, dado el vago contexto de las luchas feministas a principios del siglo XX en Colombia y la escasa documentación y accesoria a la que podían acceder estas mujeres, la *Sociedad de Obreras Redención de la Mujer* se

¹¹⁵ FALS BORDA *Op cit.* p. 140 A

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 143 A.

concentró en colaborar por una causa socialista y no buscaron *acciones positivas*¹¹⁷ que empezaran a transformar situaciones de abuso y explotación propias de las prácticas discriminatorias del machismo, luchando por una equidad entre hombres y mujeres, igualdad de oportunidades o el empoderamiento de las mujeres costeñas.

Las experiencias de los hombres y especialmente de las mujeres de San Jacinto y Ovejas, en pleno siglo XXI, son ejemplo de que los intentos de principios del siglo XIX tuvieron pocos frutos; viven en un tiempo y espacio congelados donde prevalece el oscurantismo musical de las mujeres, mujeres luchadoras que, sin tener muchas de ellas el apoyo de sus parejas, trabajan arduamente para sostener a sus familias, criarlas y además tener el tiempo para hacer obras de caridad, voluntariados y colaborar en los festivales. El tiempo de ellas se convierte en un tiempo *realmente mágico*, que se expande más allá de la duración de un día y una noche; es el tiempo para los demás, un tiempo –y un cuerpo- que oculta la realidad de las mujeres.

Transculturación en Bogotá

La Capital representa lugar ideal para poder sobrevivir de la música, un centro cultural al que aspiran llegar la mayoría de artistas ya que, con el auge de la música de gaitas en los últimos diez años, los gaiteros encuentran varias actividades para recibir ingresos – oportunidades que no se presentan en sus pueblos- como son: dar clases, construir instrumentos, hacer talleres en universidades, tocar en bares, viajar por diferentes regiones del país y hasta del mundo y tener la oportunidad de poder grabar un CD con su música¹¹⁹. La migración rural hacia Bogotá,



¹¹⁷ La *acción o discriminación positiva* es una propuesta que busca, especialmente en la construcción de los planes de desarrollo, “el establecimiento de medidas temporales que, con el fin de lograr la igualdad de oportunidades en la práctica, permitan mentalizar a las personas o corregir algunas situaciones que son el resultado de las prácticas o de sistemas sociales discriminatorios.” OSBORNE, Raquel. “Acción positiva”, en: AMOROS, Celia. *10 Palabras Clave sobre Mujer*, Navarra: Verbo Divino, 1995, p. 251.

¹¹⁸ Exposición de hamacas en San Jacinto, 13 de agosto de 2005.

¹¹⁹ “Esto generó una intensa ola de migraciones, que a partir de 1996 empezó a poblar de gaiteros costeños la ciudad de Bogotá. Así, cuando en 1998 había solo un grupo (Bajeros de la Montaña), en el 2004 ya hay cinco

generada no solo por la situación de guerra vivida en el país sino por las oportunidades que encuentran en la Capital, los y las artistas, de poder vivir de la música, ha derivado en la propagación no solo de la música de gaitas y tambores sino de otras manifestaciones artísticas en Bogotá.

Como pudimos observar en el relato de Encarnación González, esposa de Toño Fernández, mientras los hombres gaiteros vienen a Bogotá o viajan trabajando en la música, las compañeras de los viejos generalmente se quedan en San Jacinto u Ovejas al cuidado de hijos e hijas, buscando alternativas de ingresos como el tejido de hamacas y mochilas, la venta de fritos en la plaza o salen, como en Ovejas, desde temprano a elaborar tabacos.¹²⁰ Aunque con los gaiteros jóvenes la circunstancias ha cambiado porque al llegar a Bogotá conocen mujeres –por lo general también de la Costa y de pequeños pueblos como ellos– con quienes forman una familia quedándose en la Capital, hay situaciones que coinciden con la cotidianidad de la Costa descrita. Carolina Castillo, directora del grupo de mujeres *Sambumbia*, cuenta que una amiga fue novia de un gaitero costeño pero que su manera de ver la vida era tan distinta que terminaron, y cuando ha ido a las casas de los gaiteros siempre ve a las mujeres en la casa realizando labores domésticas:

Una amiga mía, la del tambor alegre, era novia de un gaitero costeño, pero terminaron y el man terminó con una costeña, se entienden más con una costeña, porque los genios y el carácter son muy distintos, además que uno no se la deja montar tan fácil y ellos son muy montadores.

A las esposas de ellos, las mujeres dicen ellos, nada, yo las veo en la casa, ellas son cocinando y ellos tocando, y las llevan siempre a los toques pero, eso sí, en la cocina. [...] Por ejemplo, cuando tocan en la Mediatora ellas van pero que yo sepa, que trabajen no, porque siempre que llegamos ahí están y la mayoría sí son costeñas, o se las traen o las consiguen acá pero son costeñas. Lo que te digo, con la tamborera no lograron cuadrar su genio porque me parece que

grupos. Esto quiere decir que se pasó de aproximadamente seis músicos gaiteros costeños en 1999, a treinta en el 2004, algunos de ellos con su mujer e hijos. Esto sin contar a la gente de Cartagena y Barranquilla que también se ha venido. Teniendo en cuenta la repercusión que esto ha tenido y el prestigio de los músicos que llegaron, consideramos que esta migración, así no sea tan numerosa, es de suma importancia. Como ya se dijo, los mejores gaiteros y tamboreros de la tradición sanjacintera de gaita (con excepción de la mayoría de los viejos) están en Bogotá: Juancho Fernández, Freddy Arrieta, Orlando Yépez, Damián Bosio, Francis Lara, José Plata Vásquez, Guálber Rodríguez, Javier Fernández, Rafael Castro, Gabriel Torregrosa, por solo mencionar a los más sobresalientes. Teniendo en cuenta que todos ellos hacen parte de grupos musicales, podemos afirmar que la práctica musical profesional de gaita se ha quintuplicado en Bogotá en los últimos seis años.”. En: ROJAS, Juan Sebastián. *Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto”. La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita*. Tesis de grado para obtener el título de antropólogo en la Universidad Nacional de Colombia, febrero de 2005, p. 51

¹²⁰ En Ovejas y Carmen de Bolívar se cultiva el tabaco negro tipo "Cubita" desde finales del siglo XIX.

*ellos imponen mucho: " las cosas son así", son muy protectores, muy celosos y dicen que las mujeres son las celosas, entonces se la pasaban peleando entonces le dijo: 'no mijito, váyase'.*¹²¹

La cotidianidad del machismo costeño -descrito en páginas anteriores- es tan fuerte que pareciera que algunos de los gaiteros de *Los Montes de María* solo pueden entablar una relación con mujeres de su misma región, manteniendo, de esta manera, las tradiciones heredadas de sus pueblos y perpetuando la imagen de los primeros gaiteros como Toño Fernández y "Juancho" Lara. Precisamente las mujeres de la Costa que llegan a Bogotá hablan de las diferencias que encuentran entre los hombres costeños y los Bogotanos:

*Los costeños no es que sean machistas sino que les da como pena, como miedo demostrar lo que sienten. No se si es temor de sentirse como débiles o no se, pero sí tienen como un recelo a demostrar los sentimientos, ellos quieren y todo pero no lo demuestran. En cambio los bogotanos son como más abiertos.*¹²²

*Los costeños son muy, muy machistas y envidiosos, súper envidiosos; si ven que alguien está mejor entonces ahí ya es malo, nunca dicen algo como bueno. Por ejemplo un señor nos dijo dizque: 'ustedes que van a tocar si son mujeres' y yo le dije: 'y si tocamos usted qué nos da?'. 'Pues les pago'. 'Ah, bueno...' Empezamos a tocar y el tipo se quedó con la boca abierta: "dizque, ah, bueno", le tocó pagarnos y ahí pa' elante.*¹²³

La prevención de los costeños de "demostrar lo que sienten", debido a una tradición que impone el modelo de un hombre macho que no llora y es viril, está directamente relacionado con el temor de sentir amenazada su hombría frente a una mujer que llegue a demostrar virtuosismo. Y, aunque haya músicos de la Costa que llevan muchos años viviendo en Bogotá en medio de una cultura en donde las relaciones entre hombres y mujeres son más equitativas -sin ser las ideales-, las agrupaciones de integrantes costeños siguen estando conformadas por hombres, el ron continúa siendo un elemento que no puede faltar y el *hombre caimán* simplemente cambia de clima. Lo que ha cambiado un poco es que algunos van con sus mujeres a los toques, pero en las entrevistas a gaiteros jóvenes se pudo percibir que todavía existe cierta prevención de ir con sus mujeres o hijas a las parrandas, como

¹²¹ Entrevista a Carolina Castillo, directora del grupo *Sambumbia*. Realizada el 8 de octubre de 2005, en Bogotá.

¹²² Entrevista a Leidy Laura Villalba Fernández, toca el llamador en *Las Amaxonas*. Realizada el 24 de julio de 2005, en Bogotá.

¹²³ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005, en Bogotá.

veremos en el siguiente capítulo. porque temen que sus amigos se sobrenasen.

Por otra parte, las relaciones de género entre hombres y mujeres de la Capital son distintas. Las agrupaciones de gaiteros y gaiteras son integradas, por lo general, por estudiantes universitarios/as de distintas carreras y profesionales de la música, personas jóvenes que tienen una visión distinta de las relaciones; mujeres y hombres son más independientes, trabajan y/o estudian, pero no se pueden contener frente la incursión del contexto costeño de la música de gaitas y tambores como veremos en el siguiente capítulo, y la imagen latinoamericana de una mujer sacrificada y un hombre ausente descritos por Montecino, también tratarán de silenciar las expresiones artísticas de las mujeres bogotanas.



III

Mujeres de las gaitas y tambores

*Yo sueño con volver a tarima nuevamente, sí, porque esto lo llevamos en la sangre, nosotras escuchamos el tambor y ya nos ponemos en seguida... ja, ja, ja, tarareamos, 'oye esa tambora vamos a cantar, Candelaria, Candelaria, Candelaria vida mía', y ahí nos ponemos a bailar, eso va en la sangre, nos mueve, como que la nostalgia nos mueve el cuerpo, la emoción nos invade todo...*¹²⁵

Teresa Álvarez

La nostalgia expresada por Teresa Álvarez -al igual que la de otras mujeres entrevistadas- es por la tristeza de no haber podido continuar interpretando música de gaitas; siente que su vocación es la percusión, y la emoción la invade cuando oye esta música, pero la cotidianidad, la costumbre y la tradición heredada de su pueblo, la alejaron de ese sueño. Un sueño tradicionalmente masculino que, a través de los abrumadores relatos que veremos en este capítulo, evidencia una resistencia social a adoptar cualquier manifestación pintada de femenino que llegue a apaciguar la virilidad de la música de gaitas y tambores. “Todo sitio construido por la música implica nociones de diferencia, de límites sociales, culturales, étnicos y de género. También organiza jerarquías de orden político y moral [...] La música, sabemos, es una de las formas menos inocentes de reforzar o de resistir categorías de dominación o dominio”.¹²⁶

¹²⁴ Gaiteras del grupo *Lumbalú* tocando en la plaza de Ovejas, 15 de octubre de 2004.

¹²⁵ Entrevista a Teresa Álvarez, intérprete de *llamador*. Realizada en Ovejas, el sábado 16 de octubre en la casa de la familia Álvarez.

¹²⁶ FRIEDMANN, Susana. “El cuerpo, el goce, la mujer y la música”, *En otras palabras. Mujeres, Cuerpos y Prácticas de sí*. No. 9, Editada por el Grupo Mujer y Sociedad. Programa de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, Corporación Casa de la Mujer de Bogotá. Agosto-diciembre de 2001, p 22.

Los roles de hombres y mujeres en Ovejas y San Jacinto y la división sexual del trabajo entre productivo y reproductivo permea todos los espacios cotidianos, hasta llegar a definir la participación de hombres y mujeres en la música de gaitas y tambores. La música, a través de las temáticas tratadas, de los miembros que conforman los grupos, de los horarios y su contexto, de los nombres asignados a las gaitas y tambores y a los sonidos que emanan, perpetúa simbolismos y prácticas cotidianas de dominación masculina que desplazan a las mujeres de la interpretación y composición. Es así como Viñuela describe esta problemática: “Una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer- esfera pública”.¹²⁷

Este capítulo es una compilación que recoge los testimonios de las mujeres de las gaitas y tambores, testimonios recogidos a lo largo de dos años en San Jacinto, Ovejas y Bogotá. Estos relatos nos develan la problemática entre mujer esfera pública y privada descrita por Viñuela y el poder a manos de lo masculino sugerido por Friedmann, circunstancias que no solo se ven evidenciadas en los pueblos costeros estudiados sino –con algunas variaciones– en las agrupaciones de mujeres en la Capital, experiencias comunes que se irán describiendo y que representan un material invaluable que sentará las bases para la pregunta que trataremos de responder en el siguiente capítulo: ¿Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra?

Educación sexuada

*La escuela es un terreno vital para la producción y reproducción de la práctica y del significado [...] La clase de música en las escuelas puede iluminar algunos de los procesos involucrados en la construcción de la identidad individual, marcada por el género, a través de la misma experiencia musical.*¹²⁸

La música de gaitas y tambores, al ser un lenguaje que acumula significados derivados de la realidad social, es constructora de conocimiento, y refleja una verdad en donde hay intérpretes (hombres o mujeres), instrumentos (machos o hembras), roles musicales (armónico, melódico o rítmico) y temáticas que revelan una realidad cotidiana compartida,

¹²⁷ VIÑUELA. *Op cit.*, p. 32. Laura Viñuela es Doctora en Musicología de la Universidad de Oviedo en España. Su libro hace un muy detallado recuento de los libros y artículos anglosajones e ingleses más representativos de las investigaciones en musicología y sociología con perspectiva de género.

¹²⁸ GREEN. *Op cit.*, p. 27.

aprendida por medio de esquemas tipificadores y expuesta a través de la creación y práctica musical.



Para la sociología del conocimiento¹³⁰, estos esquemas son desplegados desde la socialización primaria, el primer proceso, o inducción, de una persona en el mundo objetivo. Este aprendizaje cognoscitivo se presenta en los primeros años de la infancia. Los niños y niñas, desde el momento en que nacen, viven un proceso de captación

en el que están expuestos/as a la cotidianidad de hombres y mujeres y a la práctica musical. En los rituales de nacimiento, celebración de días de santos, fiestas familiares, matrimonios, bautizos, en la plaza, la calle, y hasta para despedir la muerte, se oyen gaitas y tambores. La música, sus instrumentos, integrantes, escenarios, roles y temáticas, se van consolidando hasta sentir una identificación que lleva a que niños y niñas formen un yo estructurado, interiorizando todas estas prácticas musicales generadas en un contexto cotidiano que, al igual que en cualquier organización social, impone culturalmente roles a hombres y mujeres, tipificaciones de comportamiento aprendidas que juegan un papel importante en la construcción de una identidad musical.

En la investigación realizada por la antropóloga y música colombiana Bertha Quintero Medina, *De las mujeres en la salsa a la salsa de las mujeres. Sonido con perspectiva de género. El caso de Bogotá, 1980-2000*, la autora describe de qué manera la educación y la tradición familiar marcaron el gusto por la música en la integrantes de la agrupación *Caña Brava*, experiencia que coincide con las vividas por las mujeres de las gaitas y tambores como veremos:

El hilo conductor parte de las familias de origen, que desde los abuelos diseccionaron una actitud abierta de gusto por la música y el arte en general. La familia extensa, con características de matriarcado, independientemente de la situación socioeconómica, muestra abuelas y madres poseedoras de un

¹²⁹ Joche Álvarez con un grupo de alumnos en Catapraz, 1998. Foto suministrada por Teresa Álvarez.

¹³⁰ Basada en el libro BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Amorrortu: Buenos Aires, 2003.

*carácter muy fuerte, generalmente intérpretes de instrumentos y cantantes, que marcaron generaciones futuras de mujeres.*¹³¹

De esta manera, durante la socialización secundaria, o la segunda etapa de aprensión de una realidad, que se ubica en la formación escolar y universitaria, y en general en todas aquellas nuevas esferas sociales en las que se introduzca la persona durante su vida, el aprendizaje adquirido conforma una identidad, o una ubicación en un mundo determinado, otorgándole unos conocimientos, actitudes y disposiciones específicas. En Ovejas y San Jacinto, por ejemplo, se pueden percibir roles de género masculinos y femeninos en la enseñanza de la música de gaitas y tambores. A las mujeres se las educa para ser cantadoras y bailadoras; muchas de las mujeres de estos pueblos bailan y cantan y alguna vez han participado en un festival con las destrezas aprendidas. A los niños, por su parte, padres, hermanos y tíos les enseñan a tocar gaitas y tambores por tradición oral y conforman grupos familiares integrados por hombres. Aunque sea frecuente que tanto a niños y niñas se les enseñe el arte de interpretar estos instrumentos, de cantar y bailar, y haya escuelas de música de gaitas y tambores donde estudien niños y niñas, las construcciones culturales impuestas hacen que, a medida que van creciendo, se vaya dando una división sexual en las prácticas musicales y cotidianas, impidiendo que las mujeres participen activamente en la música.

Las competencias en el canto, el baile y la interpretación de gaitas y tambores son transmitidas de madres a hijas e hijos y de los viejos gaiteros y tamboreros a sus alumnos y alumnas, por medio de un sistema de signos coercitivos. Pierre Bourdieu se refiere a ello como *violencia simbólica* en la que actúa un dominante (maestro/a) y un dominado (alumna/o), un ser lleno de sabiduría que va a revelar su luz al *alumen* (en latín, sin luz). El maestro o la maestra, que posee un *poder simbólico* (dado que sus palabras son legítimas y reconocidas por la cultura musical), ejerce una coerción que se presenta como natural pero que impone un conjunto de elementos tradicionales, de técnicas, movimientos y gestos que son asimilados e interiorizados por la persona que se está iniciando en este arte y que más



¹³¹ QUINTERO. *Op. cit.*, p.140.

¹³² Nieto del gaitero Alfredo Ricardo Guerrero; Ovejas, 15 de octubre de 2004.

adelante realizará el mismo proceso, como el aprendizaje de un procedimiento especial de digitación y respiración en la gaita hembra, de determinados movimientos en el baile, de una técnica vocal apropiada, del correcto repicar de los tambores y de la entrada justa del llamador; aprender a aflojar la muñeca para dejar fluir el sonido del maracón, oír las melodías y repetirlas cantando o tocándolas en las gaitas, mantener un pedal armónico y rítmico en la gaita macho que llene los espacios que deja la hembra, escribir textos con ciertas reglas de fraseo y temáticas, tomar ron antes de tocar y conformar grupos de hombres o de mujeres, son acciones que se van perpetuando en el tiempo y generan una habituación que termina institucionalizando tipificaciones o normas de comportamiento, roles en la manera de interpretar, de bailar, de cantar, roles rítmicos y melódicos, temáticas a tratar, sitios que frecuentar, bebidas que tomar, piropos a decir, y, especialmente, quienes integran las agrupaciones e interpretan qué instrumentos.

La división sexual de roles entre hombres y mujeres, donde los hombres se forman con una identidad expuesta, pública, y las mujeres con una identidad privada y doméstica, está tan sedimentada e institucionalizada que se da a todo nivel, desde la cotidianidad mundana hasta la participación en la música de gaitas y tambores. La interpretación sexuada hace parte de este proceso de internalización y de violencia simbólica, gestados durante la socialización primaria y perpetuados en la secundaria, en donde tradicionalmente los grupos están conformados solo por hombres y las mujeres aparecen esporádicamente bailando, cantando, tocando llamador o gaita macho como veremos en el siguiente capítulo. En San Jacinto y Ovejas, por ejemplo, los hombres son los protagonistas de la música instrumental, haciendo presentaciones en distintas celebraciones, viajando a festivales, atrayendo mujeres y bebiendo ron, mientras las mujeres se quedan en sus regiones cuidando a hijos e hijas, bailando y haciendo artesanías o trabajando en el tabaco para poder subsistir.

En el Festival de Gaitas de Ovejas, en Octubre de 2004, de setenta grupos intérpretes de gaitas y tambores, participantes en la modalidad de aficionados y profesionales, solo uno tenía una mujer que tocaba gaita macho, otro una mujer interpretando llamador y había uno solo conformado por seis mujeres, situación sintomática que nos lleva a diagnosticar una dominación masculina en la música de gaitas y tambores. Otro ejemplo de la división por sexos es la distribución de labores en los Festivales de Gaitas. La junta directiva está conformada, en su mayoría, por hombres; son los que manejan el poder público y están en los cargos altos, dirigiendo (hay casos aislados como el de Glenda Gamero Villaviejo,

presidenta del festival de Ovejas durante dos años pero, como veremos, tuvo que retirarse). Los nombres son jurados en todas las categorías del festival, son quienes tienen el poder de decidir qué grupos se quedan y cuáles se van. Esporádicamente hay alguna mujer jurado para escoger la mejor pareja bailadora de gaita infantil, pensando que por tratarse de la participación niños y niñas, las mujeres pueden tener mayor sensibilidad y entender la dinámica infantil; pero a las mujeres se les asigna, por lo general, trabajos de secretarías, relacionistas públicas o asistentes (por ejemplo, son las encargadas de dar agua a los jurados y organizar las planillas para entregar a éstos). Para la musicóloga Susan McClary la música no representa la realidad social sino que hace parte de ella:

La música y otros discursos no reflejan simplemente la realidad social; más bien existe inmutable fuera de ellos; más bien la propia realidad social se constituye en esas prácticas discursivas. Es en concordancia con los términos provistos por el lenguaje, el cine, la publicidad, los rituales o la música que los individuos se han socializado: tomando identidades de género, aprendiendo ritos de buen comportamiento, estructurando sus percepciones e incluso sus experiencias. Pero es también en el terreno de estos discursos donde los modelos alternativos de organización del mundo social son presentados y negociados. Es aquí donde sucede el continuo proceso de formación social.¹³³

La formación social, expresada en las prácticas discursivas de la cotidianidad sexuada y la educación, hace que la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores esté mediada por construcciones de lo femenino y masculino aprendido, haciendo que las mujeres tengan pocas oportunidades y apoyo, que de su situación civil -solteras o casadas, con hijos o sin hijos- dependa su participación, y que el contexto masculino de la música de gaitas inhiba su intervención: “El estudio de las mujeres y del modo en que se ven afectadas por sus diversas experiencias musicales nos lleva a una mejor comprensión del uso y el abuso del poder entre los seres humanos.”¹³⁴

¹³³ McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, p. 21. Este libro de McClary, investigadora anglosajona pionera en la musicología feminista, fue publicado en 1991 y contiene “una colección de artículos escritos por la autora entre 1987 y 1989 que estudian un amplio espectro de músicas desde la perspectiva de género. Es una obra de referencia para la musicología feminista porque, aplicando a la música la teoría y crítica feministas desarrolladas en otros ámbitos, trata de establecer una metodología específica, a la vez que pone de manifiesto los problemas que supone este tipo de estudios. McClary estudia las construcciones de género y sexualidad presentes en la música o en los discursos relativos a ella y a las estrategias discursivas empleadas por las mujeres músicas. Partiendo de una crítica a la teoría de la música y a la musicología tradicional por su aproximación excesivamente formalista y estructuralista, que pasa por alto cuestiones sociales y políticas, McClary pretende ampliar los objetivos del análisis musical aprovechando los avances de la teoría feminista en disciplinas como el cine o la literatura”. Síntesis expuesta en VINUELA. *Op. cit.*, p. 22.

¹³⁴ ROBERTSON. *Op. cit.*, p. 409.

Falta de oportunidades y apoyo



Varias de las mujeres entrevistadas en Ovejas y San Jacinto alguna vez tocaron gaitas o tambores y conformaron grupos con los que participaron en festivales, pero desistieron de la vida musical, a su pesar, por falta de apoyo, o al no tener una pareja con quien dividir el trabajo asignado a la esfera privada. Con pareja o soleteras, trabajan y tienen que asumir las responsabilidades domésticas y de crianza, labores que no dejan tiempo para la música. Y las mujeres que tienen pareja tampoco tienen el tiempo necesario para ensayar y salir a tocar porque también asumen los roles tradicionales y trabajan; la contratación de sus parejas generalmente es esporádica, mal paga, o parte de los recursos son desviados hacia la compra de ron, y ellas tienen que entrar en el rebusque para dar de comer a hijas e hijos.

La condición de abandono vivida por las mujeres de San Jacinto y Ovejas se suma a una lista de escenarios que impiden que las mujeres puedan dedicarse de manera activa y profesional a la interpretación y composición de música de gaitas y tambores. A varias mujeres de estos pueblos tuve que entrevistarlas mientras caminaba tras ellas porque estaban cocinando, lavando ropa o atendiendo a invitados, razones por las cuales fue necesario interrumpir en muchas ocasiones. Una de las mujeres entrevistadas es Teresa Álvarez, hija de uno de los gaiteros más reconocidos de Ovejas, “Joche” Álvarez; ella recuerda cuando tenía su grupo de gaiteras y se desintegró:

La tamborera estaba embarazada y subió así a tarima piponota; ella se acomodó el tambor ahí y tocaba; entonces ella, al tener al bebé, se distanció porque ya quedó preñada nuevamente; llevaba tres niños, eran muchos oficios,
*¿sí?*¹³⁶

¹³⁵ Teresa Álvarez en su casa; Ovejas, 14 de agosto de 2004.

¹³⁶ Entrevista a Teresa Álvarez, intérprete de *llamador*. Realizada en Ovejas, el sábado 16 de octubre en la casa de la familia Álvarez.

Las integrantes del grupo tuvieron que dejar la música, y Teresa, una mujer soltera que tendría la libertad de dedicarse a la música y que quiso continuar porque sabe que la música de gaitas y tambores le apasiona, se quedó en su casa siendo la mano derecha de su padre y atendiendo a sus hermanos -familia de gaiteros-:

Nosotras [se refiere a las hermanas y cuñadas] les colaboramos en las cuestiones de las ventas, recibir llamadas, dejarles todo en orden. O sea, yo soy como su secretaria [de Joche, su padre]; lo invitan a un festival, me voy con él también, estamos pendientes.¹³⁷

Teresa se convirtió en la secretaria de su padre, lo atiende y lo acompaña a todas partes; tomó esta opción porque no encontró integrantes mujeres con el tiempo suficiente para practicar y viajar a festivales, ni un grupo de hombres que la acogiera. A pesar de llevar la música en la sangre y de pertenecer a una familia de tradición gaitera, no tuvo el apoyo necesario para poder continuar:

Lo que pasa es que a veces nosotras no nos entusiasamos por falta de apoyo, ¿ya?, y si lo hacemos acá, ya aparte, fuera de..., sin ninguna entidad, sin ninguna..., nadie que nos apoye, ya?, amor al arte, sí, sería así mas bien. Pero como nos gusta, obviamente podemos.¹³⁹



Lucía Garzón, quien vivió en San Jacinto un año, en 1985, creó los primeros talleres en el pueblo para empezar a difundir la música de gaitas y tambores y fue manager de Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto, contaba su experiencia vivida durante ese año, especialmente las maniobras que tenía que inventar para que las familias de los gaiteros recibieran dinero y éstos pensarán en mejorar sus condiciones de vida en vez de gastarse la plata bebiendo:

Se la pasaban con novias y en rumba, porque ellos tenían acá [en Bogotá] todas las novias, conquistaban a todas, además les afloraban en todas las fiestas mujeres, que encarretadísimas porque pues además artistas. Entonces pues era muy tenaz, por eso decidí yo, y esa fue la condición que les puse: 'la mitad de la

¹³⁷ Entrevista a Teresa Álvarez, intérprete de *Llamador*. Realizada en Ovejas, el sábado 16 de octubre en la casa de la familia Álvarez.

¹³⁸ Grupo *Las Diosas de la Gaita* en el Festival de Ovejas de 1989. Canta la Negra Grande de Colombia y Teresa Álvarez interpreta el *Llamador*.

¹³⁹ Entrevista a Teresa Álvarez.

plata se las doy aquí en Bogotá y la otra mitad en San Jacinto cuando lleguen¹⁴⁰, eso causó molestia total porque no importaba si era un peso o un millón de pesos, era lo mismo, la mitad se las daba allá ¿para qué? Para el efecto de que por lo menos llegara algo a las mujeres y a la familia, porque eso era lo que uno veía, o sea, la calidad de vida de ellos bien o mal allá vivían como campesinos y pues no iban a aguantar pero el problema era con los hijos y con la familia; entonces uno como mujer se sentía identificado era con ellas, con el problema de ellas, y de los niños porque yo, por ejemplo, iba a tocar con algunos de ellos y estábamos en la tienda y la mamá mandaba al niño. Ellos me invitaban a tomar, pues yo era la cachaca que llegaba y me querían hacer homenaje ¿no?; entonces yo llegaba y estaba tomando cerveza con ellos, y llegaba la chiquita de una vez y decía “papi, mi mami manda pa’ que le de pa’ una libra de arroz”, ‘no tengo’, y él me estaba invitando a tomar cerveza y tenía para la cerveza pero no para llevar arroz para la casa. Con todas esas cosas uno empieza con una contradicción muy tenaz, porque uno como mujer se está ahí sintiendo parte de, pero uno está jugando en otro papel, entonces fue toda una dificultad, y esa fue la principal tarea por la cual yo me puse a manejar digamos a los gaiteros, a manejar esa parte comercial, para ver cómo ellos podían mejorar su calidad de vida. Y de ahí surgió entonces el empezar a hacer. Ese año vinimos tres veces [a Bogotá]; uno arregló su casa por ejemplo ese año fue, una maravilla porque Gabriel hizo su casa nueva; Juancho reparó su casa que se estaba cavendo porque era de bareque; el otro hizo un baño, se vieron mejorías en su calidad de vida y eso fue muy chévere porque hubo una rentabilidad bastante alta, porque además veníamos 20 días, no gastábamos tanto, estábamos acá, conseguíamos una casa donde conseguíamos un cuarto, colchones, una persona que cocinaba y economía, y no gastar tanto, no estar comiendo en restaurantes y acumulando ahí para cuando se devolvieran repartir la plata.’¹⁴⁰

Han pasado veinte años desde que Lucía Garzón vivió esta experiencia como manager (siendo algo poco común porque la mayoría de grupos de gaiteros están dirigidos por hombres). Gracias a ella varios gaiteros mejoraron su calidad de vida y las familias no quedaron desamparadas, pero su interés por ayudar a las mujeres fue percibida como trasgresora, un escenario con el que no pudieron lidiar los gaiteros ni ella, y Lucía tuvo que dejar la dirección del grupo. Veinte años después, todavía se viven situaciones como estas, especialmente con los gaiteros jóvenes. Ellos vienen a Bogotá a buscar trabajo porque saben que la música de gaitas está en pleno auge, terminan quedándose y yendo esporádicamente a visitar a sus familias, bajo la dirección de hombres que esperamos tengan la misma conciencia de Lucía Garzón (al final de este capítulo veremos que esto ha cambiado un poco con el proceso de transculturación en la ciudad de Bogotá).

¹⁴⁰ Entrevista a Lucía Garzón. Realizada en Bogotá, el 22 de diciembre de 2004.

A la falta de oportunidades y de parejas que les colaboren, se suma la falta de apoyo por parte de entidades patrocinadoras y si lo consiguen suelen encontrarse con engaños y estafas, situación recurrente en las entrevistas realizadas. Carolina Castillo, directora del grupo de gaiteras *Sambumbia*, relata cómo rebuscaban plata para poder ir a participar en los festivales y contó que en un toque en *La Mediatorta* de Bogotá la plata destinada para ellas se la robaron:

La primera vez que fuimos [al Festival de Gaitas en Ovejas], lo patrocinó todo el colegio pero ya la segunda nos tocó a nosotras y fue todo el año tocando en las calles, en buses, recogiendo plata para el transporte, para todo lo de nosotras, eso si fue con la ñas que sacamos eso [...]

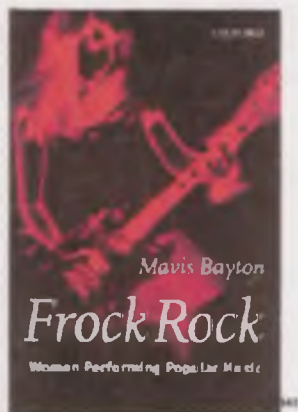
A nosotras sí nos han tumbado, no se si por ser mujeres o porque éramos muy chiquitas. Esa vez que hicimos lo de La Mediatorta, el Instituto Distrital tenía un presupuesto para cada grupo y nada, nos llamó [...] y nos contactó, que es el productor de [...], ya lo conocíamos y dijo: 'niñas que hay tal cosa', y nosotras de una, 'bacano', eso era en el 2000, 2001, 'pero no hay plata'. Dijimos, 'no importa', con tal de tocar, al menos el transporte, 'bueno listo'. Después llamó y dijo que no iban a dar ni siquiera transporte, nos miramos y no, vámonos de una, y acá en Bogotá. Y Adriana, la que fue la tamborera, la que te digo que fue la directora del grupo un tiempo, ella fue al Instituto a conversar con una amiga del Instituto y dijo: 'y que hubo ¿si les salió el cheque?'. Entonces dijo: '¿cuál cheque?'. Resulta que el presupuesto para la agrupación había sido como de un millón trescientos y no nos los dieron, el señor se los robó.'¹⁴¹

Las experiencias narradas por estas mujeres que entran a conformar, o más bien, tratan de integrarse al mundo de las gaitas y tambores, nos revelan las dificultades por las que tienen que pasar tanto las mujeres como los hombres, en un país donde el oficio del ser artista no es valorado. También narran historias en las que perciben que por ser mujeres les pagan menos y hay una resistencia cultural frente a su participación; pareciera que existe una especie de control social inconsciente que trata de mantenerlas alejadas de la música como veremos ahora

La ausencia o invisibilidad de las mujeres en la música popular se debe a una multiplicidad de factores y por ello ha sido objeto de estudio por parte de investigaciones feministas de musicología histórica que han encontrado recurrencias en las problemáticas que aquejan a las mujeres que incursionan en la música:

¹⁴¹ Entrevista a Carolina Castillo, directora del grupo *Sambumbia*. Realizada el 8 de octubre de 2005 en Bogotá.

*Falta de dinero para comprar el equipo necesario, falta de espacio para poder ensayar, falta de tiempo para dedicarse a tocar un instrumento, a componer o a dar conciertos. Estos impedimentos materiales, que en muchos casos son también aplicables a los hombres, están marcados en el caso de las mujeres por las restricciones ideológicas.*¹⁴²



Este aparte se refiere a un libro titulado *Frock Rock* de Mavis Bayton¹⁴⁴, un estudio de los grupos musicales de mujeres en el Reino Unido, que devela los problemas enfrentados por estos grupos al incursionar en un género musical como el rock, los mismos afrontados por las mujeres de las gaitas y, al parecer, por cualquier grupo de mujeres en el mundo.

Además de los problemas logísticos, Simon Frith en su artículo “Afterthoughts” (escrito en 1985 para responder a las críticas del célebre artículo realizado con Angela McRobbie, “Rock and Sexuality”, 1978) afirma que “el control sobre la producción y difusión de la música sigue siendo ejercido por los hombres y el rol más extendido para las mujeres continúa siendo el de consumidoras. El ejercicio del poder dentro de la industria musical es el mismo en 1985 que en 1978”¹⁴⁵; en Colombia, en el 2006, desafortunadamente se vive la misma situación, siendo preocupante la escasa participación de las mujeres, en parte, por la falta de apoyo de las masculinas industrias culturales.

¹⁴² Citado en: VIÑUELA. *Op cit.*, p. 91 y 92.

¹⁴³ Carátula del libro de Bayton. VH1 Shop.

http://shop.vh1.com/Frock-Rock-Non-Fiction_stcVVproductId440121VVcatId189926VVviewprod.htm

¹⁴⁴ BAYTON, Davis. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford y New York: Oxford University Press, 1998. “Este trabajo, con una orientación más próxima a la antropología que a la sociología, estudia a los grupos musicales de mujeres en el Reino Unido. Se trata de un trabajo de campo basado en información recogida por la autora a través de entrevistas realizadas a un gran número de mujeres músicas. La propia Bayton formó parte, desde 1978, del único grupo femenino de Oxford, The Mistakes, lo que le permite aportar una visión personal del fenómeno que estudia [...] El resultado es un libro que contiene información útil para mujeres que pretenden formar un grupo (ofrece consejos prácticos sobre cómo comenzar a tocar, problemas que pueden surgir durante una gira, cómo funciona la industria musical, etc.) como para investigadoras/es que deseen conocer la situación de las mujeres en el rock contada por sus protagonistas.” Síntesis en Laura Viñuela, p. 90.

¹⁴⁵ En el estudio realizado por Simon Frith y Ángela McRobbie “Rock and Sexuality” “Los autores pretenden poner de manifiesto la forma en que los estereotipos que operan en el rock funcionan en la construcción de las identidades de género [...], las posibilidades de identificación respecto a los mensajes del rock son más numerosas para los chicos que para las chicas La producción y difusión del rock están dominadas por los hombres, lo que explica que los modelos de masculinidad que se ofrecen sean más variados.” Citado en: VIÑUELA. *Op cit.*, p. 81.

Este artículo hace parte de una serie de publicaciones pioneras, guiadas por Susan McClary, en el estudio de la música popular desde una perspectiva de género -entre los años setentas y ochentas-. El artículo se refiere a la música popular anglosajona: el rock; pero, a pesar de que fue escrito hace veinte años, en un país con una cultura aparentemente disímil a la nuestra, y que el rock es un género estéticamente distinto a la música de gaitas y tambores, el ejercicio del poder dentro de la industria musical es muy similar; las mujeres encuentran las mismas dificultades, la falta de apoyo y patrocinio, especialmente cuando se trata de incursionar en géneros musicales tradicionalmente masculinos, como lo es la música de gaitas y tambores o el rock.

La entrada de las mujeres a la música también está marcada, además, por las trabas encontradas no solo en la industria musical androcéntrica sino también en las redes informales. En el caso colombiano, la etnomusicóloga Ana María Ochoa resalta que la música popular funciona a través de redes informales¹⁴⁶, siendo géneros populares que no están necesariamente asociados a las estructuras de la industria: venden CD's en festivales y graban en estudios caseros con recursos propios o patrocinados por investigaciones musicológicas. Dentro de la industria o fuera de ella, el dominio masculino sigue primando y, en el caso de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica, el monopolio está a manos de los directos descendientes -hombres- de los grandes gaiteros.

A la falta de apoyo y patrocinio por parte de la industria musical y las redes informales, se suman las investigaciones académicas. Por ejemplo, cuando se realiza un estudio de música popular colombiana que busca rescatar la música de gaitas y tambores, los o las investigadoras/es se concentran en buscar rastros de los viejos gaiteros, de Toño Fernández, los Hermanos Lara, Batata, y entrevistan a Los gaiteros de San Jacinto, o al maestro Sayas, entre otros, y les colaboran patrocinando la grabación de un CD, para que estos materiales tan valiosos no se pierdan en la historia. Pero casi ninguna mujer ni agrupaciones de mujeres que incursionan en este género musical, o a cualquier género popular colombiano - aparte de Maité, detrás de la fama de Carlos Vives-, han recibido este tipo de apoyo, y mucho

¹⁴⁶ Este tipo de producción no es visible en los mercados formales sino que se da a través de redes informales de intercambio creativo. En Colombia, por ejemplo, gran parte de la producción discográfica asociada a músicas de una región, se hace visible en el contexto de los festivales de música folclórica. Los músicos que se presentan en dichos festivales llevan sus discos a vender allí, discos que no se conseguirían en una discotienda. La circulación grabada de las músicas locales por tanto no está exclusivamente asociado a las estructuras de la industria. OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá: Norma, 2003, p. 20.

menos han sido un foco de interés académico -hasta ahora- porque, como afirmaba Viñuela, “inconscientemente o no, descalifican su trabajo”. De igual manera pasa con el acercamiento académico hacia la literatura, artes plásticas, visuales, en el cine o en cualquier manifestación artística, las mujeres artistas latinoamericanas reconocidas a nivel nacional o internacional, son muy pocas.

A pesar de que para las mujeres es difícil recibir apoyo, las redes informales de intercambio pueden ser una ventaja. El grupo *Sambumbia*, *Las Amaxonas* y *Lumbalú*¹⁴⁷ por ejemplo, con sus propios recursos, con el apoyo de sus familias, novios, o las ayudas dadas a las agrupaciones conformados en las universidades, han podido participar en festivales y grabar sus CD's:

*Bueno, antes, el grupo siempre trabajaba solo: una de las muchachas del grupo y yo éramos las encargadas de dirigir el grupo, de la parte musical, administrativa y todo eso, pero ya consideramos que no, cada uno tiene su trabajo. Ahora tenemos a un director musical que es el director de este nuevo CD que va a salir ahora a finales de agosto. El director se llama Amel Torres, mi novio, que es músico, y el manager es el dueño de una organización cultural de aquí de Bogotá que se llama Cultura Vital, se llama Mauricio García. Entonces él es ahora nuestro representante.*¹⁴⁸

Las pocas agrupaciones de mujeres que han logrado ingresar en la música de gaitas y tambores han podido grabar su música y viajar gracias a sus conexiones personales, a los avances de la tecnología que facilitan la realización de una producción musical en cualquier

¹⁴⁷ Lynette Carolina Calderón describe los orígenes e integrantes de su grupo. “Lumbalú UTS (Unidades Tecnológicas de Santander) se inició en septiembre del 2003, con su director Adalberto Ospino, y con la avuda del Rector de las UTS Víctor Raúl Castro Neira. *Lumbalú* ha participado de el festival de la canción inédita por la paz, quedando dentro de los grupos seleccionados para grabar en un CD la canción con la cual participaron que tiene por título *Juego de U-Manos*, y es una mezcla entre cumbia y merengue de gaita; en el festival de gaitas de Ovejas, Sucre, Francisco Llirene del 2004, llegando hasta la semifinal, y recibiendo un trofeo de reconocimiento como grupo destacado, este premio fue la primera vez que lo entregaron; y era porque era el festival #20: festival de gaita en *Cantagallo*, sur de Bolívar, que se realizo en enero del 2005, compitiendo con grupos reconocidos de Barrancabermeja como *Gaimara*, *Cartagena*, *Barraco de Loba* y demás, ocupando el primer puesto; festival de gaitas de Ovejas 2005, llegando también a la semifinal; festival de gaitas de San Jacinto Bolívar 2005, ocupando el segundo puesto. a tener en cuenta que los anteriores festivales se participaron en la categoría de aficionados y con grupos mixtos o de solo hombres nunca con grupos de solo mujeres..

Sus integrantes son:

- Gaita hembra: Mónica Roció Martínez luna, bumanguesa
- Gaita macho: Isabel Cristina Lleras, bumanguesa
- Tambor alegre: Lynette Carolina Calderón Benavides, bumanguesa el 2005, después Jennifer, barranqueña
- Tambora: Yuli Natalia Castro Betancur, paisa
- Llamador: Carolina Mutis, bumanguesa
- Cantadora: Yurani Solano, bumanguesa”

¹⁴⁸ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

lugar, con un computador y un micrófono, a la colaboración de las personas allegadas o a las productoras independientes en Bogotá. Gillian G. Gaar, en su libro *She's a Rebel. The History of Women and Rock and Roll*¹⁴⁹, se refiere a la situación ventajosa de las mujeres roqueras que graban con productoras o disqueras pequeñas, caso que es similar al de las mujeres gaiteras: “en las compañías independientes hay más mujeres en situación de igualdad y más grupos mixtos, lo que es al a vez causa y consecuencia de que los estereotipos sobre las mujeres operen en menor medida en ese ámbito”.¹⁵⁰



A pesar de que constituyan una gran ventaja las redes informales, el control sobre la producción formal la siguen manteniendo los hombres; los novios, amigos o profesores son los que generalmente las representan, y escogen, por ejemplo, qué repertorio debe estar en el CD y cuál no (y la tendencia es a no incluir las composiciones de las integrantes y privilegiar las canciones tradicionales de los gaiteros reconocidos, como veremos en el siguiente capítulo), un ejercicio de poder semejante al de los críticos profesionales de arte, de quienes puede depender el futuro musical o literario de un artista.

Los músculos de la crítica musical

Tras asistir al Festival de Gaitas Francisco Llirene en Ovejas, Sucre, en el año de 1999, el periodista del periódico *El Heraldo*, Ernesto MacCausland Sojo, escribió un artículo titulado “Asalto de porro en Ovejas” (Anexo 1). Con solo leer el título, sin conocer su contenido, pareciera que, dados los antecedentes violentos de *Los Montes de María*, se tratara de la incursión sorpresiva de un grupo al margen de la ley en la población de Ovejas; y sí, no solo para el periodista sino para los grupos participantes el hecho de que por primera vez en la historia del Festival un grupo de mujeres (o un grupo al margen de lo masculino) ganara el primer puesto en canción inédita representaba un acto subversivo, un asalto a la sagrada tradición. En octubre de 1999, el grupo *Sambumbia*, conformado por seis mujeres de

¹⁴⁹ GAAR, Guillian G. *She's a Rebel. The History of Women and Rock and Roll*. Seattle, Washington: Seal Press, 1991. “Este libro se reclama la visibilidad de las mujeres en la música y se denuncian los problemas específicos de género que éstas deben enfrentar en la industria discográfica”. Síntesis en VIÑUELA. *Op cit.*, p.102.

¹⁵⁰ *Ibid.* p.103.

¹⁵¹ Carátula del libro de Gaar. Powell's Books. <http://www.powells.com/cgi-bin/biblio?isbn=1580050786>

Bogotá, por segundo año consecutivo obtuvo el tercer lugar en la categoría Gaita Larga Aficionada en el Festival de Gaitas en Ovejas, y el primer lugar en Canción Inédita con la composición “Somos Porro” de su director Gustavo González.



Presenciar que un grupo de mujeres obtenía por primera vez el primer puesto¹⁵³ en la categoría Canción Inédita, irrumpiendo en un escenario tradicionalmente masculino, causó tal impacto que Ernesto MacCausland reveló el sentimiento colectivo, describiendo la participación del grupo de bogotanas como una profanación cachaca que, en contra de todos los pronósticos –por ser mujeres interpretando música para machos–, lo había hecho de manera profesional:

*Pero bastó que empezaran a tocar para que todos los pronósticos se desvanecieran entre el aire fresco de Los Montes de María. Interpretando un tema inédito ‘Somos Porro’, las seis bogotanas silenciaron a la plaza de Ovejas con sus primeros acordes. La tambora, el llamador y el alegre no solo sonaban a tempo, sino que lo hacían con un ritmo arrollador que pronto dejó en silencio la plaza. [...] Había sucedido lo imposible. Las seis bogotanas habían profanado el territorio sagrado de la gaita”.*¹⁵⁴

Que un grupo de mujeres entre a competir en un espacio sagradamente masculino, tocando instrumentos popularmente contruidos e interpretados por hombres y que, además, lo hagan igual o mejor que ellos es un acto que, como lo reitera Ernesto McCausland, representa un “asalto”, una invasión, un ataque a la sacrosanta tradición gaitera.

¹⁵² Grupo *Sambumbia* de Bogotá en el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene en Ovejas, 1998, año en el que ganaron el tercer puesto en la categoría Gaita Larga Aficionada. En el siguiente año ocupan el mismo puesto y ganan en la categoría Canción Inédita.

¹⁵³ Habría que preguntarse, si su interpretación fue tan buena como asegura la crítica, ¿por qué obtuvieron el primer puesto en Canción Inédita y no en Gaita Larga Aficionada? ¿Si la composición hubiera sido autoría de una de las integrantes y no de su director, habrían ganado el primer puesto?. En primer lugar si obtienen el primer lugar en Gaita Larga Aficionada, según el reglamento, podrían competir en Gaita Larga Profesional el siguiente año, y parece que esto es una situación que el festival prefiere evitar. En segundo lugar, la composición es percibida culturalmente como masculina, por ser un acto racional y objetivo que no es propio del género femenino, de esta manera, una obra compuesta por un hombre pero interpretada por mujeres no representa una acción trasgresora, más bien es entendida como una manera innovadora de trascender la genialidad masculina. Sobre el tema se hablará con mayor detenimiento en el capítulo IV.

¹⁵⁴ McCAUSLAND SOJO, Ernesto. “Asalto de Porro en Ovejas”. *El Heraldo*, Barranquilla, octubre de 1999.

Desde la mirada de un público y un grupo de periodistas acostumbrado a ver en la “tarima sagrada” figuras de hombres, y de un jurado - integrado por hombres- que, queriéndolo o no, el primer elemento que van a observar es el sexo de sus integrantes (hombres o mujeres), las agrupaciones de mujeres se enfrentan a una crítica cargada de acento masculino que, dadas las construcciones bipolares de género atribuidas de manera unívoca a cada sexo, las juzgan desde su posición de mujeres femeninas (por que se asume que toda mujer porta cualidades de género femeninas) que están trasgrediendo las normas sociales, o mas bien, las normas patriarcales.

Lucy Green, en su libro *Música, género y educación*, se refiere a la crítica que se hace de las mujeres que incursionan en la música como una mirada que se encuentra bajo “las acusaciones de feminidad”¹⁵⁵; por el solo hecho de ser mujeres, son relegadas de la interpretación, composición y, más aun, de la dirección de una agrupación (por las implicaciones de poder que conlleva el acto conducir o dominar un grupo de personas). La aparente falta de técnica, fuerza y liderazgo musical de las mujeres hace que no sean juzgadas de manera imparcial y que prácticamente no tengan salvación: si llegan a cometer algún error al presentarse en tarima la causa es su feminidad (“tenían que ser mujeres”); si llegan a tocar igual o mejor que los hombres son percibidas como una excepción a la regla; y si, peor aún, se dedican a la música de gaitas y tambores de manera profesional, son mujeres que están abandonando sus quehaceres domésticos y su rol reproductivo, además de representar una amenaza a al dominio masculino en los festivales.

Marcia Citron en su libro *Gender and the Musical Canon*, además de hacer una profunda crítica al androcentrismo en la composición de música erudita y/o académica, y a los cánones o reglas que la encasillan, se refiere a las implicaciones de poder que tiene la crítica musical, realizada mayoritariamente por hombres:

El rol de la crítica implica autoridad. Connota intelecto, sabiduría y juicio: una facultad epistemológica de consentir conocimiento en otros. Esta facultad nos remite a la noción de Dios como la figura máxima de autoridad. Pero Dios es hombre y, siendo así, las mujeres no pueden esperar adquirir esa capacidad moral necesaria para aprobar el conocimiento. La crítica escrita implica, además, controlar el conocimiento y, en el caso de la música, esto significa estética además de conocimiento intelectual. Ideológicamente las mujeres han estado separadas del dominio sobre el conocimiento [...] y, en consecuencia,

¹⁵⁵ GREEN. *Op cit*, p. 52.

*percibidas como deficientes en esa área. No pueden controlar el conocimiento. [...] El resultado está en que han habido muy pocas mujeres críticas.*¹⁵⁶

Aunque la autora se refiera a la música erudita occidental, en la música de gaitas y tambores, propia de *Los Montes de María*, la crítica también es definitiva a la hora de aprobar o no un nuevo grupo o una composición, y tratándose de un campo dominado por hombres, que, además, busca perpetuar la tradición masculina, las mujeres son prácticamente anuladas por la crítica. Retomando la idea de Citron, Dios, hombre, con la fuerza necesaria para tocar un tambor -y además hombre caimán-, es el que decide quien vive y quien muere, quien entra a hacer parte del selecto grupo de músicos o quien queda por fuera: las mujeres.

Lo preocupante en el caso de la música de gaitas y tambores es que todo parece indicar que el criterio de los jurados no está basado en el conocimiento sino en la condición física, en ser hombre-fuerte o ser mujer-débil o lo que interpretaríamos con el estudio de Marcia Citron como “la facultad epistemológica de consentir fuerza física –que realmente es simbólica-, en otros”.



En agosto de 2005, en San Jacinto, al otro día de haber terminado el festival, me encontré con uno de los jurados, le pregunté qué pensaba de la participación del único grupo de mujeres que venía de Bucaramanga, *Lumbalú*, y me respondió lo siguiente: “Qué tal la del alegre!!!!, nunca vi tocar a nadie tan bien como ella, toca

mejor que muchos hombres, el maestro debe ser excelente, tengo que conocerlo, quien será?”, y continuó hablando con otros jurados sobre el virtuosismo del desconocido maestro, olvidando quién era la intérprete de alegre. El mito de la fuerza requerida para interpretar el

¹⁵⁶ CITRON. *Op cit.*, p.182 (fragmento traducido por mí). “El trabajo de Citron es un estudio monográfico sobre la noción de canon desarrollada en la música culta occidental a partir del siglo XIX. La autora investiga los procesos que influyen en la formación y perpetuación del canon musical y su efecto negativo sobre la participación de las mujeres en la música. Al igual que McClary, utiliza el método de reconstrucción para poner de manifiesto los mecanismos culturales y sociales que dan a una noción construida la apariencia de “natural”. Síntesis de Laura Viñuela, p. 30.

¹⁵⁷ Grupo *Lumbalú* en el Festival de Gaitas de San Jacinto, 13 de agosto de 2005.

alegre está tan sedimentado que no es posible pensar en la reencarnación de un gran maestro en una mujer de aparente naturaleza débil.

En la música de gaitas y tambores, el maestro con quien se estudia marca una técnica y estilo específicos y el alumno termina siendo la reencarnación de su maestro y hereda su reputación; cuando se hace la presentación de un grupo se hace énfasis en quién fue el tutor o de quién es pariente, y enfatizan que son orgullosamente de Ovejas o San Jacinto, tierras de gaiteros. En el festival de San Jacinto, al presentarse el grupo infantil *Los gaiteritos de San Jacinto* el cantante hizo la siguiente presentación para introducir, como usualmente se hace en cualquier grupo musical, la improvisación de cada uno de los integrantes y las integrantes:

Señoras y señores, tengo el gusto de presentarles a los gaiteritos de San Jacinto de la escuela del Sena. Con ustedes, el heredero de Daniel Vásquez y Daniel Bonilla, José Bonilla, el rey del tambor... y como si fuera poco el heredero de Juan Fernández, el rey de la tambora, Luis Roberto Fernández... y a continuación el heredero de Luis Salcedo y Alvaro Vásquez, el rey de la gaita hembra... [él es el único que se acerca a tocar en el micrófono del cantante, revelando la importancia de la gaita hembra dentro de un grupo como veremos en el cuarto capítulo] y a continuación la heredera de Luis Miguel Salcedo, la reina de la maraca Yurani Lora... [ella es la única integrante mujer e interpreta la gaita macho]¹⁵⁸

Las pocas agrupaciones de mujeres que han participado en los Festivales de Gaitas y Tambores, como *Las Diosas de la gaita* (1989, agrupación de Ovejas) y *Sambumbia* (1998, Bogotá) han desistido de participar en los festivales de gaitas por falta de apoyo y porque sienten que San Jacinto y Ovejas son pueblos que nunca les darán la oportunidad de ganar el primer puesto en gaita profesional. *Lumbalú* (2003-2006), es el único que sigue luchando; el grupo lleva dos años participando porque quieren pasar de aficionado a profesional y para lograrlo tiene que participar varios años de manera consecutiva. Las historias descritas por las integrantes de estos grupos nos muestran una sociedad que, a partir de los estereotipos contruidos de lo femenino y masculino, excluye a las mujeres. Lidon Castillo, fundadora del grupo *Las Amaxonas*, narra su experiencia en el Festival de Gaitas de Ovejas en el 2001 y luego en el 2003 cuando los jurados le respondieron que les “faltaba fuerza”:

¹⁵⁸ Presentación en tarima de *Los gaiteritos de San Jacinto* en el Festival de Gaitas en Agosto de 2005.

La gente del jurado me dijo lo mismo, que era por falta de fuerza, porque dicen ellos que muy poco califican las voces, que le ponen atención es a la gaita, pero yo dije: ¿para qué fuerza si para la fuerza está el micrófono [...]. El error de él fue haberme dicho a mí fuerza!!!!, porque si él me dice a mí, no, es que les falta mucha técnica, que se notaba que no se sabían los temas, que no estaban



acopladas [...] Entonces cuando él me dice a mí 'les hace falta fuerza', yo le dije: 'entonces nunca ganaremos, nunca ganaremos, ni tampoco me voy a esmerar en venir de nuevo porque si tu me pides fuerza, fuerza no es, tu me puedes pedir técnica, me puedes pedir afinación, me puedes pedir que me apegué más a la tradición, a las melodías de la gaita, pero fuerza no me pidas porque yo no tengo un grupo de machos, yo tengo un grupo es de mujeres, mujeres, o si no, disfrazo unos hombres o me consigo unas mujeres muy masculinas que imiten a los hombres y que toquen duro y eso no es la gracia', entonces él se quedó así [hace cara de asombro] [...]. 'Entonces mejor cambien las condiciones del concurso y digan: no aceptamos mujeres en el festival de gaita, porque nunca van a ganar por fuerza, o

pongán aparte grupos de mujeres y grupos de hombres porque si ustedes no consideran que las mujeres pueden tocar a la par de un hombre entonces no acepten que mujeres se inscriban en el festival'.¹⁶⁰

La fuerza, tradicionalmente atribuida de manera exclusiva a los hombres, representa una variable que puede determinar la aceptación o no y la participación o no de las mujeres en la música de gaitas y tambores. Para tocar gaita macho, hembra, maracón, llamador o tambora es necesaria la disposición de aprender, rigor, talento, técnica y la disciplina que requiere la adecuada interpretación de cualquier instrumento, pero el virtuosismo no reside en la fuerza.

La crítica por parte de los jurados está claramente relacionada con lo descrito por Lucy Green en su libro *Música, género y educación* respecto a las orquestas sinfónicas en Estados Unidos que tenían mujeres intérpretes, los jurados: “escuchaban los significados intrínsecos a través del perfil de la feminidad y, en parte, juzgaban los significados intrínsecos en

¹⁵⁹ Lidon Castillo, integrante del grupo *Las Amaxonas* en el bar *Las Vascas* en Bogotá, septiembre de 2005.

¹⁶⁰ Entrevista a Lidon Castillo, cantante y guarachera del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

relación con su concepción de feminidad”¹⁶¹; en el caso de los jurados de los festivales de gaitas, una mujer interpretando gaitas o tambores va en contravía del ideal de feminidad esperado de las mujeres de la Costa.

Dada la discriminación de las mujeres por parte de los jurados en Estados Unidos se optó por solicitar, desde 1930, que al audicionar para entrar a formar parte de una orquesta se hiciera detrás de una pantalla o cortina, evitando, de esta manera, la discriminación racial o de género, pero hoy en día todavía no es una práctica generalizada, “lo que solo puede interpretarse como una prueba más de que hay que ver el intérprete antes de que se considere conveniente juzgar la actuación; en consecuencia, como siempre, el perfil de exhibición cuenta en el juicio, aunque se niegue vigorosamente”.¹⁶² ¿Qué pasaría si las mujeres participantes en los festivales de gaitas, y diferentes concursos de música popular en nuestro país, hicieran la misma la misma exigencia?, probablemente pasaría lo mismo.

Dejé de último al alegre, o tambor hembra, porque sobre este instrumento sí que recae el imaginario de la fuerza; el alegre es el que repica, el instrumento al que se le reconoce mayor virtuosismo entre la percusión. Generalmente está ubicado en la parte de atrás, en medio de los otros instrumentos, y llama la atención por la vitalidad e impulso necesarios para su interpretación; potencia que pueden desarrollar tanto hombres como mujeres; pero la ternura, fragilidad y delicadeza impuestas culturalmente a las mujeres, y la dureza, fuerza y berraquera atribuidos a los hombres, hace que, una mujer tocando alegre, represente un choque al ideal de los hombres y hasta al de las mismas mujeres.

Las mujeres *alegreras* entrevistadas, contaban que sus profesores de música – todos hombres-, alumnos, alumnas, madres y padres, trataban de persuadirlas de no escoger la interpretación de este instrumento o hacían comentarios que buscaban intimidarlas:

Yo empecé en la orquesta de mi colegio; a mi siempre me llamó la atención mucho la parte de la percusión, entonces, como yo era mujer vino el profesor de música y, de repente me dice: ‘¿oye, ven acá, usted puede hacer esto en el piano?’ Tan, ta, tan... [hace la mímica de tocar en el piano], y yo: “ Ah, bueno ” y lo hice sin saber qué era eso, ni notas ni nada, ‘bueno usted va a tocar piano en la orquesta’ y de ahí pa’ elante a tocar piano [...] ‘Las mujeres no pueden

¹⁶¹ GREEN *Op cit.*, p. 75

¹⁶² *Ibid*

hacerlo, ¿cómo se les ocurre que una mujer va a tocar tambor alegre?, o sea, no, eso no se puede, que nada más cante y listo', lo que siempre han dicho.

A mi me llamaban mucho la atención las congas y yo cada vez que se terminaba el ensayo, 'ven acá enséñame a tocar congas, la base...'; 'no que usted no puede tocar congas porque usted es pianista, además usted es mujer, las mujeres son para bailar y para cantar'. Si, 'y no puede tocar congas porque se le dañan las manos y después no puede tocar piano...'; 'pero quién dijo eso, no' y yo siempre dándole a las congas, a las congas, aparte, me tocaba sola y con mi amigo.¹⁶⁴



El mito de la delicadeza, exteriorizado en las suaves manos que deben tener las mujeres (y soportado por la infinidad de cremas para mujeres que se pueden encontrar en el mercado), sumado a la musculatura propia de los hombres machos¹⁶⁵, crean mundos musicales sexuados e instrumentos femeninos o masculinos -como veremos en el siguiente capítulo-. Esta división sexual de la música hace que, no solo profesores y amigos sino que hasta las mismas madres, se aterren y no entiendan por qué sus hijas eligieron tocar alegre:

A mi mamá no le gustaba que yo tocara. Que porque era de hombres; sobre todo cuando me veía tocando alegre, le parecía que paila, y pues como que no le

¹⁶³ Kelly Rojas, integrante del grupo *Las Amaxonas*; bar *Las Vascas*, Bogotá, septiembre de 2005.

¹⁶⁴ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

¹⁶⁵ Además de la creencia infundada de la pérdida de feminidad al tocar un tambor, es tal la imposición cultural de roles masculinos y femeninos que hay mujeres, como Bertha Quintero, que creen que se necesita una fuerza masculina para tocar un tambor, y, más preocupante aún, que hay maneras de interpretar femeninas y masculinas, afirmaciones que contribuyen a la perpetuación de las bipolaridades de género y a la justificación de la exclusión y explotación de las mujeres en la escena musical: "Las características físicas del cuerpo femenino, dadas las condiciones sociales y culturales no han permitido desarrollar plenamente músculos de determinadas partes del cuerpo, afectando la disposición para tocar determinados instrumentos y alcanzar determinados sonidos.

El oficio del músico, además de requerir de talento, estudio y disciplina, implica también el desarrollo de una buena resistencia física y largas horas de entrenamiento. Los parámetros propuestos desde la familia y las instituciones educativas en cuanto al ejercicio que deben desarrollar las mujeres en las prácticas de educación física, les han impedido el desarrollo de algunos músculos, que sólo fortaleciéndolos desde la niñez, facilitarían una buena interpretación de ciertos instrumentos musicales. [...]

La fuerza muscular de sus extremidades superiores, al no ejercitarse adecuadamente con las barras, o lagartijas, desde la infancia, impide el desarrollo de brazos fuertes que se requiere sobretodo en las percusiones para dar buen sonido y conseguir una resistencia física". [...]

Se concluye que lo femenino en la música es la forma como se expresa el sonido, la actitud con que se interpreta y ejecuta un instrumento, como expresividad espiritual. El sonido en si mismo puede tener diversos resultados de calidad en hombres y mujeres, pero la disposición, la presencia y su proyección en público son diferentes. Las músicas instrumentistas le llegan a los oyentes, de una manera en la cual el erotismo, la sensualidad y la coquetería, aparecen, marcando una diferencia." En QUINTERO. *Op cit.*, p.138-139.

parecía bueno el folclor, además que me veía tocando en la calle y ella como: 'NO!!!!, perdí mi hija'.¹⁶⁶

'Que las manos, que se te van a poner horribles, que los cayos', que no se qué, 'que no me gusta!!!!', pero ya se acostumbró.¹⁶⁷

A este temor de las madres, de que sus hijas extravíen su feminidad, se suma el temor aún mayor, de abuso y acoso sexual, en medio de un universo que es plenamente masculino, que perciben como machista y se nutre del ron.

Los excesos del ron vs. la incursión de las mujeres en la música

En los festivales de gaitas y tambores de San Jacinto y Ovejas, las casetas alrededor de la plaza, tiendas y bares están plagadas de gaiteros, visitantes y habitantes de estas regiones que están tomando cerveza, aguardiente y ron. Los mayores patrocinadores son Ron Medellín, Aguardiente



Antioqueño y Cerveza Águila; los hombres se sientan desde temprano a tomar con los amigos, a piropear y, bajo estado de embriaguez, acosan insistentemente a las mujeres. Ver a borrachos tambalearse en la plaza agrediendo con piropos desagradables a las mujeres es una situación que, a pesar de ser cotidiana en la música de gaitas y tambores, ha sido mínimo su estudio.

Dentro de la escasa bibliografía encontrada, casi ningún texto hace referencia a la cotidianidad de los gaiteros, sus familias, el traslado de muchos a la Capital y mucho menos al papel de las mujeres dentro de este género musical. Tampoco se ha hecho un estudio antropológico de los festivales de gaitas, analizando quienes asisten, quienes participan, qué pasa en esos tres días de celebración, quienes son los jurados, qué hacen mujeres, qué hacen los hombres, etc.; en uno que otro texto mencionan el consumo de alcohol, especialmente ron, como un elemento indispensable dentro de la cultura gaitera, sin el cual prácticamente

¹⁶⁶ Entrevista a Janni Benavides, intérprete de gaita hembra en el grupo *La Rueda*. Realizada el 15 de diciembre de 2005 en Bogotá.

¹⁶⁷ Entrevista a Leidy Laura Villalba Fernández, toca el llamador *Las Amaxonas*. Realizada el 24 de julio de 2005 en Bogotá.

¹⁶⁸ Tarima del Festival de Gaitas en San Jacinto, agosto de 2005.

no podría existir ni el festival y mucho menos la música de gaitas y tambores. En el artículo titulado “Algunos elementos característicos de conjuntos y festivales de gaita en la costa caribe colombiana” Jorge Morales escribe el siguiente párrafo estableciendo una clara relación entre el género masculino y el consumo de alcohol. Por otra parte, insinúa que las mujeres no participan en la música de gaitas y tambores precisamente porque no beben y, además, no tocan instrumentos:

Sexo- Los conjuntos de gaitas están compuestos exclusivamente por hombres: las mujeres no tienen papel protagonista, pues no tocan ni beben, sino que observan. En este sentido, las bebidas alcohólicas (ron, aguardiente y cerveza) aparecen como identificadores del género masculino. Los músicos y los asistentes del mismo sexo que ellos, tienen que beber. Nadie concibe a un gaitero (en el sentido de músico integrante de un conjunto de gaitas) que no beba, tanto dentro de las presentaciones como en su vida cotidiana. Hasta en los ensayos previos a las actuaciones ante el jurado, los gaiteros toman aguardiente. Ellos manifiestan que con el alcohol, cada parte del cuerpo se estimula y aumenta su sensibilidad, especialmente las manos y la boca, que son las que más directamente tienen que ver con la música. Eso significa que un músico acrece su calidad en la medida en que haya tomado licor, siempre y cuando que no se duerma. Existen maestros que pueden tocar con gran destreza y experiencia en condiciones de abstinencia; pero con alcohol, particularmente aguardiente o ron, 'logramos más recursos que se nos ocurren en el mismo momento en que tocamos'.¹⁶⁹

Este tipo de percepciones hace parte de la perpetuación de imaginarios de género que excluyen a las mujeres de la práctica musical y condenan a los hombres al consumo de alcohol. Así no se pueda generalizar que las mujeres no tocan ni beben, porque hay varios grupos de mujeres que interpretan este género musical y en el contexto de los festivales también toman, o asegurar que todos los gaiteros toman, porque hay algunos que no lo hacen (especialmente los jóvenes), el consumo de alcohol en exceso es una práctica que está estrechamente asociada a la liberación creativa e interpretativa para los gaiteros y su reafirmación de la masculinidad

Los gaiteros entrevistados aseguran que el ron es indispensable para tocar, no en exceso porque un gaitero borracho “no funciona”, pero los ayuda a desinhibirse. *Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto* sienten que hay una diferencia al tocar cuando toman o no toman ron, pues esta bebida los anima y libera. Cuando le propusieron a Toño García hacer parte

¹⁶⁹ MORALES GOMEZ. Jorge. “Algunos elementos característicos de conjuntos y festivales de gaita en la costa caribe colombiana” en: *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol.2, No.10, 1991, p. 90.

de la agrupación, él no quiso por temor; Nicolás Hernández le dijo: “si te tomas dos tragos puedes tocar”... “A lo que me tomé cuatro tragos me acordé... y después de otros cuatro fui aclarando y los compañeros dijeron que podía seguir con ellos”¹⁷⁰, contaba Toño.

No hay gaitas sin ron. El consumo de alcohol por parte de los hombres en los festivales de San Jacinto y Ovejas es muy alto, haciendo parte de la reafirmación de la masculinidad, del ser macho (esto no quiere decir, insisto, que las mujeres no consuman, también lo hacen – especialmente en la casa más que en la



plaza como los hombres- y de manera creciente en las nuevas generaciones de mujeres jóvenes¹⁷²). Para los hombres en estos pueblos tomar es un acto que se hace entre compañeros o compadres y el nivel de aguante de alcohol hace parte del ser macho, además, en estos pueblos donde no hay posibilidades de varios lugares de esparcimiento como en las ciudades, reunirse a tomar con los amigos resulta ser la mejor opción. Matthew Gutmann en su investigación sobre las masculinidades en ciudad de México narra la conversación que tuvo con unos habitantes de Santo Domingo: “Allá en el campo son más borrachos. No hay nada a qué dedicarse más que a tomar. Cuando vas a visitar a alguien, lo primero que te invitan es un pulque o una cerveza”¹⁷³, lo mismo sucede en Ovejas y San Jacinto.

¹⁷⁰ Asistencia a entrevista realizada por Ana Maria Ochoa a los *Auténticos Gaiteros de San Jacinto*, el día 24 de junio de 2005 en Bogotá.

¹⁷¹ *Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto*; bar Casa de Citas, 17 de junio en Bogotá. Toño García es el primero de izquierda a derecha.

¹⁷² Sería necesario hacer una investigación más profunda sobre la vida privada de hombres y mujeres en San Jacinto y Ovejas fuera del marco o de los festivales para poder saber cuales son las tendencias en el consumo de alcohol, quienes toman más, en dónde, en qué ocasiones... Lo que pude percibir en mi visita a estos pueblos fue que el alcohol representa un elemento cotidiano tanto para hombres como para mujeres pero mientras las mujeres toman en las puertas de sus casas o dentro de ellas, en fiestas y reuniones familiares, los hombres lo hacen en la plaza y los bares. Matthew Gutmann en su libro *Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón*, cuenta que “En cumpleaños, días festivos y cuando visitan amigos, hombres y mujeres toman juntos, y, por lo general, consumen las mismas bebidas, a veces en las mismas cantidades, aunque es más frecuente que los hombres tomen más que las mujeres y que haya más mujeres que se abstengan por completo. A menudo, se le da el permiso de beber en las reuniones familiares a los adolescentes mayores, mientras que a los niños más pequeños se les ofrecen traguitos de cerveza o *cuba*. En las celebraciones más importantes y prolongadas –como bautizos, fiestas de quince años y bodas, por ejemplo- algunos hombres, y con frecuencia algunas mujeres, beben hasta emborracharse, lo que puede terminar, dependiendo de quién esté involucrado, en violentas expresiones que revelan pleitos que se habían fermentado durante mucho tiempo o bien en tiernas situaciones confesionales. GUTMANN. *Op cit.*, p. 257.

¹⁷³ *Ibid*, p .266.

Según la investigación de Gutmann, estas situaciones recurrentes hacen que el consumo de alcohol se asocie a la violencia masculina. Así mismo, es común ver en los festivales peleas callejeras (aunque los organizadores han tomado medidas que han disminuido los conflictos) y acosos contra las mujeres por parte de los hombres borrachos, situaciones que han sido estudiadas por antropólogos/as en diferentes regiones latinoamericanas, quienes coinciden en observar las mismas tendencias y consecuencias que llegan hasta a justificar la violencia por los efectos del alcohol:

En cierto grado, para explicar esas violentas explosiones mucha gente emplea argumentos culturalmente aceptados como 'los que perpetuaron la acción estaban borrachos, por lo tanto no eran responsables de sus actos'. En este sentido, el alcohol es considerado una fuente elemental de violencia tanto doméstica como de otro tipo. Es decir, mucha gente no cree en los aparentemente directos argumentos somáticos contra la noción de que el consumo del alcohol necesariamente conduce a la violencia, y esta falta de credibilidad general contribuye a establecer una relación real y material entre alcohol y violencia. El que las explicaciones tenga carácter cultural y no químico no las hacen menos válidas.¹⁷⁴

En San Jacinto y Ovejas los y las habitantes son conscientes de la estrecha relación entre violencia y alcohol, pero parecen ocultarla, especialmente las personas que visitan los pueblos durante el festival. Un día llegué al sitio donde me estaba hospedando en Ovejas a las 2:00 a.m., hora promedio en la que terminan las jornadas del festival, la señora de la casa me preguntó si alguien me había acompañado; al responderle negativamente abrió sus ojos y me dijo en tono fuerte: “jamás vuelva a hacer eso de venirse sola por esas calles... y tampoco se fíe de los hombres que se ofrezcan a acompañarla”, pregunté por qué y no me respondió. Desde ese día, le dio la orden a su nuera de acompañarme de la plaza a la casa y de la casa a la plaza, así quedara a escasas dos cuadras. Después, mientras presenciábamos las presentaciones en tarima, la nuera me contó que en un festival, una forastera -como yo- se perdió, dos hombres se ofrecieron a acompañarla y la llevaron por un camino oscuro donde no había nadie, no dijo nada más.

Sobre los lugares socialmente asignados a los hombres y a las mujeres, y especialmente sobre los peligros que éstas corren en determinados espacios, Laura Viñuela escribe: “Las calles han sido siempre para las mujeres un espacio hostil en el que no pueden actuar con

¹⁷⁴ GUTMANN. *Op cit.*, p. 277-278.

libertad debido al peligro potencial de ser atacadas sexualmente. Otros símbolos ~~culturales~~ como el alcohol o las drogas tienen connotaciones semejantes, ya que implican una pérdida de control que puede conducir a situaciones peligrosas.”¹⁷⁵

El consumo de bebidas alcohólicas en exceso ha sido una tradición masculina; para los hombres, en el contexto costeño, estar bajo el efecto del alcohol puede representar, no solo la vía para realizar una buena interpretación en el caso de los gaiteros, sino una excusa para poder demostrar la tan anhelada virilidad: pelear como lo hacen los machos de verdad y acosar a las mujeres como el tradicional hombre caimán. Para las mujeres, por el contrario, la pérdida de control con el alcohol representa *dejar de hacer parte del ideal de mujer* que espera la sociedad; una mujer (evadiendo las múltiples maneras de ser hombre o mujer) que centra sus quehaceres en el espacio doméstico y esté en pleno control de sus facultades para poder cumplir con su rol reproductivo, de lo contrario será tildada de libertina, irresponsable y hasta prostituta.

Si para los gaiteros el ron les ayuda a desinhibirse y tocar mejor -a ser más profesionales- una de las primeras reglas para hacer parte de agrupaciones de mujeres, como *Las Amaxonas* por ejemplo, es no beber alcohol. Consideran que si toman no tocan bien, además de ser un acto irresponsable porque para ellas la interpretación de música de gaitas es como cualquier profesión, y en el trabajo no se toma; para algunas agrupaciones de hombres, por el contrario, la interpretación hace parte de la tradicional parranda y dentro de ella es imprescindible la bebida. Para tocar bien y demostrar su virtuosismo, las mujeres prefieren que ninguna de las integrantes consuma bebidas alcohólicas antes de tocar; sin embargo es paradójico que a pesar de ser más responsables y estar lo suficientemente sobrias para interpretar sus instrumentos, los hombres no confían en su profesionalismo por el simple hecho de ser mujeres. Para las *Amaxonas*, por ejemplo, la irresponsabilidad en el alcohol por parte de los grupos de hombres hace que los gaiteros regalen su trabajo:

Unos gaiteros llamaron a mi novio para que fuera a tocar con ellos. entonces le dijeron: “recomiéndame a alguien para que toque la tambora”, él: ‘bueno listo, les recomiendo a Kelly Rojas, ta, ta, ta’. ‘no, no, pero un hombre’, entonces a él le dio rabia y dijo: ‘mira, ella toca mejor que muchos hombres que conozco, así que esa es la única persona que te puedo recomendar’, ‘ah, bueno, listo’. Entonces como que averiguaron de mi, empezaron a averiguar como para estar

¹⁷⁵ VIÑUELA. *Op cit.*, p. 88.

seguros. Fui con otras dos muchachas y las otras iban cantando y yo fui tocando percusión; cuando yo llegué el señor que nos contrató decía: 'ven acá, ¿tu desde cuando tocas?, tu eres de Amaxonas y tal, es que me dijeron que ibas a tocar y uno aquí como que mujeres no se las aguanta'. Y esa noche nos pusimos a tocar y claro, a las dos horas todos los gaiteros estaban borrachos y uno ahí, pa 'elante, pa'elante, bueno, listo vamos a tocar, ya se acabó el toque y no, como están borrachos siguen regalando su trabajo, vamos a seguir tocando, dennos una botella, y yo por lo menos no estoy para esas cosas (risas) para nada... Como que la mujer es un poquito más organizada en esas cosas, entonces de pronto a uno le puede ir un poco mejor.¹⁷⁶

El día que acompañé a *Las Amaxonas* a tocar en el restaurante *Las Vascas*, en Bogotá, pidieron una botella de agua para cada una. En los sitios donde van a tocar siempre les regalan alcohol ya que el consumo de las bebidas alcohólicas por parte de los músicos es una tendencia no solo en la música de gaitas y tambores sino en el folclor en general, en los carnavales y festivales. Pero, para *Las Amaxonas* como vimos, interpretar música de gaitas y tambores requiere la responsabilidad propia de cualquier trabajo, ellas no *toman cuando trabajan* y más bien acumulan las botellas para las fiestas de fin de año:



El año pasado fue así, hicimos una fiesta a final de año y eran como veintipico de botellas, impresionante, no hubo necesidad de comprar nada de trago; porque nosotras decíamos no, esto es un trabajo, un trabajo normal, es un trabajo, si tu trabajas en una oficina no puedes llegar a tu oficina borracha (risas) es lógico, entonces nosotras siempre hemos dicho estas son las reglas, ta, ta, ta. Y entonces ese es el problema, a la gente le gusta el ron, le gusta tomar, porque si no toman no tocan bien, y es como lo contrario por lo que por lo menos a mi me pasa, si yo tomo no toco bien, y me ha pasado, por ejemplo cuando uno va a los festivales, ya es otro cuento, allá es más con los amigos que uno

*se encuentra, que tiene años que no ve y listo, y uno toma y ya; yo por lo menos cuando voy a tocar no puedo tocar, entonces prefiero pasar el tiempo sin tomar y tocar bien, cuando ya no tenga que tocar bien, a tomar y a divertirse un ratico y tal y todo el cuento. [...]*¹⁷⁸

¹⁷⁶ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

¹⁷⁷ Gupo *Las Amaxonas* en el bar *Las Vascas*; Bogotá, septiembre de 2005.

¹⁷⁸ *Ibid.*

En las entrevistas realizadas a las agrupaciones de mujeres (*Lumbalú, Las Amaxonas, Sambumbia y La Bogotana*), se percibe que la concepción del consumo de alcohol es distinto para hombres y para mujeres, tanto en la presentación en los pueblos como en los bares de Bogotá. se hace evidente que el exceso de alcohol sigue representando una amenaza a su seguridad. Kelly Rojas y Lidon Castillo, integrantes de *Las Amaxonas y Las Bogotanas*, contaban que el temor al acoso por parte de los borrachos las obliga a andar en grupo tanto en los festivales como cuando salen en la madrugada de los toques en Bogotá; permanecen juntas, se protegen entre ellas, no se despegan de su profesor, de sus amigos o van acompañadas de sus novios:

Pues, en esos festivales normalmente nos faltan al respeto, eso lo agarran mejor dicho a uno, y más que todo, bueno a mi nunca me ha pasado y siempre le ha pasado a una muchacha que es muy voluptuosa y es muy llamativa, por eso entonces siempre uno está descuidado y a ella siempre la agarran.

Pues, normalmente yo como que digo, si tu volteas hacia atrás y te vas a pegar a alguien que no sabes que fue esa persona, porque ponle tu que son cinco o siente hombres detrás de ti... no sabes quién fue, entonces puedes ¿buscarte una pelea o algo así?, y a nosotras nos pasa que cuando vamos a un festival tenemos como el anillo de seguridad de ciertos amigos que nos protegen, pilas que tal... Yo últimamente ya no porque a uno lo conocen y saben que no y listo pero si, casi siempre los hombres son tenaces y también piensan que como que uno es muy fácil también como dicen... 'los hombres músicos son perros entonces las mujeres... también' (risas). Pero siempre, más o menos se han estrellado con nosotras, porque somos serias, cada una tiene sus intereses.¹⁷⁹

El *anillo de seguridad* utilizado por estas mujeres, además de buscar la protección de los amigos, es mantener la distancia, hacerse respetar o hacerse las *locas* para evitar problemas y peleas entre borrachos, o acudir a las personas mayores, líderes del grupo que, por su experiencia, saben qué hacer en esas situaciones. Tanto en los grupos de hombres como de mujeres, la edad marca un liderazgo y los y las integrantes de mayor edad son quienes dirigen los grupos. En las agrupaciones de hombres ellos son los que reparten el ron, en las de mujeres ellas son las que saben qué hacer frente al acoso. No importa si es en San Jacinto, Ovejas o Bogotá, si es en tarima, entre el público o en un bar prestigioso de la Capital, la tendencia al acoso es muy frecuente, a las mujeres alguna vez las han tocado o les ha tocado lidiar con un borracho pesado:

¹⁷⁹ Entrevista a Kelly Rojas, *alegreira* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá

En los bares que son mas bien sitios de tomar trago, muchas personas han visto la cuestión más del lado cultural, les ha encantado [se refiere a Bogotá]; como también hay hombres que piensan que vamos a divertirlos tocando y también divirtiéndolos de otra forma, pero después de tocar yo siempre les he dicho a ellas que además de la parte musical uno tiene que comunicarse con el público hablando, siendo cordial, la admiración que de pronto uno despierta a veces llega a que lo quieran besar en el cachete. O sea, para mi un beso en la mejilla, un abrazo, un beso en la mano, una flor, eso es bonito, pero ya querer besarme en la boca o querer tocarme, u otra cosa, ya eso no, en otras ocasiones hubo intentos pero ya uno sabe manejar eso, de pronto los primeros años el grupo era de niñas muy jóvenes y yo era la que espantaba esas situaciones, después ellas fueron aprendiendo a manejar esa situación.¹⁸⁰

Además de tener que evadir a los acosadores, las mujeres que entran a la música de gaitas y tambores tienen que convencer a los hombres de los festivales y patrocinadores que no solo van a bailar y cantar, que tienen las mismas capacidades de los hombres para interpretar los instrumentos de la música de gaitas y tambores.

Estos hombres, de los que huyen las mujeres, también son concientes de la realidad en la que viven y por ello prefieren no llevar a sus hijas y esposas a presentaciones en los festivales, por temor a que, bajo los efectos del ron, se presenten abusos:



... además son como códigos muy claros, ellos van a tocar y siempre van a la conquista, entonces con roncito y además las niñas jóvenes... y todo ese cuento que se da en una sociedad como la nuestra. Entonces ellos no llevan a sus mujeres a eso, inclusive no les gustaba que sus hijas mayorcitas, de 14, 15 años fueran, porque no van a exponer su mujer e hijas a esa situación.¹⁸²

Tras estos testimonios, el poder del alcohol es un agente determinante en la negativa que dan padres y madres a sus hijas cuando insinúan que quieren entrar a la música de gaitas y tambores. Los horarios nocturnos de las presentaciones, tener que ir a otros pueblos a tocar y volver días después y

¹⁸⁰ Entrevista a Lidon Castillo, cantante y guarachera del grupo *Las Amazona*. Realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

¹⁸¹ Nicolás Hernández, director de *Los Gaiteros de San Jacino* en el bar *Casa de Citas* de Bogotá el día 17 de junio de 2004.

¹⁸² Entrevista a Lucía Garzón. Realizada el 22 de diciembre de 2004 en Bogotá.

estar en medio -y bajo el cuidado- de hombres que beben ron, hace que las mujeres reciban poco apoyo por parte de sus familias en su incursión en la música de gaitas y tambores.

Hace años hubo aquí un grupo de gaitas de puras niñas pero va eso se acabó no entraban niñas a los grupos de gaitas a las escuelas, supongo que puede ser que las mamás, nuestras abuelas, no querían dejar las niñas porque dónde hay tanto varón les da miedo que les vaya a pasar algo, pero ya uno está más abierto a la cuestión, al baile, a la gaita y las deja.¹⁸³

Hace diez años no se veían mujeres en los grupos de gaitas y tambores en San Jacinto y Ovejas, ahora hay niñas tocando gaita macho o hembra, llamador y alegre en las escuelas, en medio de grupo de niños; ellas siempre están acompañadas de sus madres o tías, y cuando estas niñas crecen y llegan a la adolescencia, el temor de madres y padres frente a la inseguridad vuelve a reinar y las futuras músicas se alejan de su sueño. Así la situación haya cambiado y parezca haber disminuido el abuso a las mujeres, todavía hay resistencia por parte de las familias. Por esta causa, en los festivales se ven niñas en los grupos entre seis y doce años o mujeres que están terminando sus carreras y, si hay alguna adolescente, está bajo medidas extremas de seguridad.

Las mujeres músicas no son las únicas víctimas del ron, ellas representan solo una parte de un universo donde las mujeres constantemente tienen que defenderse frente a los abusos del ron. Glenda Gamero fue presidenta de los dos primeros festivales de gaitas en Ovejas, 1985-86, y duró cuatro años en la secretaría general y, al igual que Lucía Garzón, tuvo que renunciar dada la exclusión y las agresiones a las que se tuvo que enfrentarse:

Me tocó acuellarlos, cogerlos por el cuello y abrirles los ojos '¡Yo también tengo pantalones!' [gritando]. A mi me tocó duro, muy duro, yo sola contra los hombres. Por ejemplo, nosotros teníamos los viernes de gaita, los inventamos, y eso era espectacular. A partir de julio, hasta octubre, eran viernes de gaita antes del festival, entonces cuando venían esas cuestiones, que nos mandaban mucho ron de degustación, entonces era la pelea, es que yo no quiero saber nada de eso, '¿Ustedes quieren que yo tome? Yo no soy hombre, yo no tomo ron, tómenselo, pero eso sí, con orden'. Un día uno de ellos se me encaró, uno de los.... Y lo puse en su sitio le dije '¡Tu que me levantas la mano y yo te mato!', pero así tenía que defenderme y los demás muchachos '¡seño no!!!!'. Me decían, '¡no lo haga!!!'. Dije: 'no, es que yo aquí tengo pantalones, soy la presidenta y

¹⁸³ Entrevista a Sara García, profesora de pre-escolar. Realizada el 18 de octubre de 2004 en Ovejas.

tengo pantalones; y sin embargo estuve dos años en la presidencia y decidí que ya era imposible.¹⁸⁴

En los festivales, así como en la cotidianidad de estos pueblos, el alcohol se asocia con un ambiente festivo o con la idea de ahogar las penas y disfrutar con los amigos, sin embargo también está ligado a las peleas, abusos y excesos. “La función que tiene el alcohol de relajar tensiones y desinhibir [...] contribuye a la vulnerabilidad generada en este contexto social. Pero lo que transforma el evento social es una situación peligrosa que promueve conflictos y accidentes, es la percepción misma de los participantes sobre la música y el alcohol [...]”¹⁸⁵. Estas situaciones son las que temen las familias y las mismas mujeres que ansían entrar a la música de gaitas y tambores.

Pero la problemática surgida alrededor del alcohol también afecta y preocupa a los hombres. El reconocido gaitero Toño Fernández murió de alcoholismo y no quiso enseñarle a sus hijos porque temía que les sucediera lo mismo. Esta intranquilidad es recurrente en otras culturas, por ejemplo entre los músicos de marimba K'iche' Achi de Rabinal Baja Verapaz, Guatemala,



“muchos se preocupan por su propio consumo de alcohol así como el de otros marimbistas. Están conscientes de que la presión constante ejercida por los amigos y otros participantes, de socializar y compartir la bebida en las fiestas, contribuye a su propio problema de alcoholismo.”¹⁸⁷

La preocupación por el consumo por parte de los integrantes de las agrupaciones derivó en que “hubo un vacío generacional en la interpretación de la música de gaitas [...]”¹⁸⁸. A hijos e hijas de la generación de Toño Fernández les era casi prohibido tocar gaitas para no seguir

¹⁸⁴ Entrevista a Glenda Gamero Villaviejo. Realizada el 18 de Octubre de 2004. en Ovejas, Sucre.

¹⁸⁵ NAVARRETE PELLICER. *Op cit.*, p. 68. Se refiere a los siguientes textos: HORTON, Donald. “The functions of Alcohol in Primitive Societies: A Cross Cultural Study”, *Quarterly Journal Studies on Alcohol* 4:199-320, 1943 / TAYLOR, B. William. *Drinking, Homicide and Rebellion in Colonial Mexican Villages*, Stanford: Stanford University Press, 1979.

¹⁸⁶ Toño Fernández. Página *Los Gaiteros de San Jacinto*. <http://www.tamborygaita.com/tono.html>

¹⁸⁷ NAVARRETE PELLICER, p. 69.

¹⁸⁸ Entrevista a Juan Sebastián Ochoa, profesor de música de la Universidad Javeriana, realizada el 19 de enero de 2006 en Bogotá.

los pasos de sus padres; ellos mismos cuentan que les escondían las gaitas o “se las colgaban bien alto para que no las pudieran alcanzar”¹⁸⁷. Es una generación que, si toca, lo hace a escondidas, o gracias a amigos o tíos que les prestaban las gaitas, por ello se ven tan pocos descendientes directos. Veinte años después, con el auge de música de gaitas y su revaloración, surgen nuevas generaciones que desean retomar la música de sus tíos y abuelos y retoman también el consumo pero en menor medida.

Aunque ha disminuido el consumo en las viejas y nuevas generaciones, los conflictos familiares por esta cusa siguen siendo frecuentes. *Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto*, por ejemplo, se refieren, de manera irónica, al “doble guayabo: el guayabo del ron y el de tener a la mujer regañándolos por la mañana”¹⁸⁸, un reclamo fundado en las situaciones sufridas por las mujeres dada la irresponsabilidad y el abuso causados por el alcohol como vimos

Tomar en los festivales es una manera de celebrar y rendir homenaje al Santo Patrono (San Jacinto o San Francisco de Asís) pero, a su vez, está asociado a la parranda. Juan Sebastián Ochoa, profesor de la Universidad Javeriana, contaba que en su experiencia grabando al maestro Savas fue indispensable la botella de ron porque: “para el viejo tocar es parranda, no se puede dissociar, él no toca profesionalmente, no es por plata, es por parranda y parranda es ron, o trago. Entonces nosotros molestamos mucho porque decimos que esa grabación nos costó dos botellas de ron y dos taxis”¹⁸⁹.

Esta historia nos remonta a los primeros gaiteros, a quienes les pagaban con ron, los invitaban a parrandas, fiestas, entierros y a otros pueblos a tocar:

Ah [con nostalgia], en esa época se salían los gaiteros del campo; entonces se venían a una cantina que hubiera por ahí, se ponían a tocar y entonces ahí amanecían llenos de tierra todos embarrados, borrachos y tocando, eso era. Ahora no, ahora esta música tiene ya otro precio, en aquella época se tocaba por ron ya hoy no, ya hoy la gente le dice por cuánto me tocas una noche y uno

¹⁸⁹ Entrevista a Juan Sebastián Ochoa, profesor de música de la Universidad Javeriana, realizada el 19 de enero de 2006 en Bogotá.

¹⁹⁰ Asistencia a entrevista realizada por Ana María Ochoa a los *Auténticos Gaiteros de San Jacinto*, el día 24 de junio de 2005 en Bogotá.

¹⁹¹ Entrevista a Juan Sebastián Ochoa, profesor de música de la Universidad Javeriana, realizada el 19 de enero de 2006 en Bogotá.

*le dice, eso vale tanto. Decían: 'hey, hey, hey, tengo allá una comida y tengo ron, ¿vamos?', bueno, pues esperen y se iba la gente.*¹⁹²

Así ya no sea frecuente el pago con ron a los gaiteros y tamboreros, se mantiene la tradición, siempre se toman un roncito antes de tocar. Con la llegada de éstos a Bogotá los dueños de los bares ya saben que tienen que tener una botella para cuando lleguen y hasta los grupos oriundos de Bogotá han heredado la tradición.

Los hombres bogotanos que integran un grupo de gaitas y tambores heredan la costumbre de tomar ron para desinhibirse y tocar mejor los instrumentos pero también introducen el toque del interior al tomar cualquier bebida alcohólica, como aguardiente o whisky, o recurrir a alucinógenos como la marihuana, aspecto del que se quejaba Nicolás Hernández, director de *Los auténticos gaiteros de San Jacinto*, ya que contaba que los gaiteros jóvenes de la Costa tomaban las prácticas de los jóvenes bogotanos, censurando el consumo de alucinógenos pero no del alcohol. La asociación entre la práctica musical, y artística en general, con el consumo de alcohol y drogas ha sido una constante, ser músico o música hace que inmediatamente se lo/a inscriba dentro de la rebeldía y *libertad* propias del ser artista, y también con el ser mujeriego u *hombrieriega*. Kelly Rojas, mujer Barranquillera *alegrera* del grupo *Las Amaxonas*, se refiere a la reputación que tienen por ser músicas: “Casi siempre



los hombres son tenaces, piensan que como que uno es muy fácil, también como que dicen: los hombres músicos son perros entonces las mujeres... también.”¹⁹⁴

Los excesos del ron, la cotidianidad sexuada, los mitos que veremos en el siguiente capítulo y la falta de oportunidades, obstaculizan la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores, trabas que tratan de sortear pero que siguen representando grandes impedimentos para su realización artística. En los festivales de Ovejas y San Jacinto en 2004 y

¹⁹² Entrevista a “Joche” Álvarez, *machero*. Realizada el 16 de octubre de 2004 en Ovejas.

¹⁹³ Grupo *Lumbalú* en Ovejas; 14 de octubre de 2005.

¹⁹⁴ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005, en Bogotá.

2005, por ejemplo, el único grupo de mujeres que participó fue *Lumbalú*, integrado por un grupo de universitarias de Bucaramanga, pero no hubo ninguna mujer de estos pueblos tocando gaitas o tambores en las agrupaciones locales.

Esta acumulación de obstáculos nos muestra una preocupante realidad en donde la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores está supeditada a los impedimentos propios de una cultura que enaltece el mantenimiento de una tradición patriarcal que trata de confinar a las mujeres al espacio doméstico a través de la perpetuación de arquetipos y normas sociales como veremos ahora.

Las tradicionales reglas de los festivales: un ejercicio del poder masculino

A los impedimentos anteriormente descritos se suma el deseo de conservar la tradición musical por medio de los festivales, manteniendo un formato grupal de seis integrantes hombres: gaita macho y hembra, alegre, llamador, cantante y tambor; salirse de la conformación e instrumentos típicos representa prácticamente una atentado contra la tradición gaitera:

Fui a Oveías como a los 15 años a participar en el festival, en 1992, pero con otro grupo de mujeres. Se llamaban Caña Pan y era un grupo organizado por un profesor que se llama Gustavo González, que es de Los Amerindios. Nos fue muy mal, nos fue pésimo, lo único que faltó fue un tomatazo... tocamos un tema a tres gaitas hembras, cuando hicimos eso casi nos matan.¹⁹⁵

Al hecho de atreverse a romper con el formato tradicional, utilizando tres gaitas hembra, se suma el hecho de ser una agrupación de mujeres que, de por sí, ya representan un elemento trasgresor frente a la hegemonía masculina en el escenario.

La función social de los festivales es resaltar y preservar los rasgos originales, o auténticos de las diferentes expresiones musicales propias de nuestro país, como los festivales de gaitas y tambores, el festival del porro, de marimba, de música llanera, del bambuco, entre muchos otros. El anhelo romántico de mantener la tradición a través de los festivales termina inmortalizando no solo los contenidos y expresiones musicales sino la exclusión de las

¹⁹⁵ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. María Carolina Cortés, directora del grupo.

mujeres de ellos. El antropólogo colombiano Carlos Miñana escribe lo siguiente al respecto de la función de los festivales:

'La' cumbia o 'el' bambuco 'folclóricos' son, en últimas, una elaboración, un producto de los 'folclorólogos', lo mismo que 'el traje típico del sanjuanero'. Se abre, entonces, la cáustica, la enumeración de "rasgos auténticos", las bases para los concursos y festivales 'folclóricos' con el fin de preservar la 'pureza' de las 'expresiones folclóricas'. En el caso de Colombia estas concepciones han tomado tanta fuerza que el mismo concepto de folklore es 'intocable'.¹⁹⁶

Estos espectáculos, al querer preservar la pureza originaria de los diferentes géneros musicales, también reproducen un contexto de tradiciones sexistas propias de un país donde existen desigualdades y exclusiones de carácter sexual, étnico, cultural, de clase y de género. Los festivales y la música que se expone en ellos son, en palabras de Miñana, creaciones de "folclorólogos" -hombres por lo general- que, al buscar la perpetuidad de las tradiciones, inmovilizan no solo las características musicales sino el machismo propio de las culturas costeñas descritas.

Los festivales, además, vienen acompañados de reglamentos que buscan organizar y estandarizar las prácticas, con artículos que se refieren a las reglas que deben seguir los [no las] participantes. En el caso de los festivales de gaitas y tambores hay una serie de normas para poder participar en las categorías profesional, canción inédita, parejas bailadoras de gaita y decimeros y, aunque no exista una cláusula que prohíba de manera directa la participación de las mujeres, su redacción y aplicación es plenamente masculina, excluyendo a las agrupaciones femeninas con su discurso.



El primer artículo empieza indicando: "Para poder participar en este concurso es indispensable que todos los integrantes conozcan y cumplan lo dispuesto en el presente reglamento";¹⁹⁷ al no incluir los y las integrantes se está asumiendo,

¹⁹⁶ MIÑANA, Carlos. "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". *A Contra Tiempo, Revista de música en la cultura*. No.11, 2000. ISSN 0121-2362, p. 37.

¹⁹⁷ Reglamento del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, Ovejas, 2004.

consciente o inconscientemente, -al igual que la mayoría de la literatura- la no participación de mujeres, una constante a largo de todo el reglamento y de cualquier texto académico. Nombran a quiénes pueden participar en las agrupaciones de gaitas utilizando artículos masculinos; a la manera de vestir, describiendo el uniforme de hombre gaitero; y hasta cómo debe ser el comportamiento de los hombres, sabiendo que es tradicional el consumo de ron y su exceso ocasiona con frecuencia peleas o agresiones hacia los jurados u otras agrupaciones.

Esta exclusión hace que las agrupaciones de mujeres que participan tengan que crear sus propias reglas:

*Nosotras siempre hemos conservado eso de ir bien presentadas, fuimos vestidas con nuestras polleras y allá en los reglamentos, en el folleto que dan, no aparece eso, aparece 'vestido de gaitero tradicional' que el liqui liqui no se qué, sobrero vueltiao, pantalón de no se qué, o sea, todas las especificaciones. Deberían poner entre paréntesis el de mujer, pollera, de cumbia... nada de eso aparece, solo el vestido del gaitero.'*¹⁹⁸

En la aparente naturalidad de las reglas se evidencia el ejercicio del poder masculino. Además de definir las de acuerdo a las características de los hombres participantes, hay artículos que reflejan un desconocimiento, o evasión, de la situación y condiciones de las mujeres. Este es el caso del artículo séptimo: “En la categoría profesional se ubican aquellos conjuntos que hayan ocupado el primer puesto en el concurso de Gaita Larga Aficionada o interpreten la música de Gaita como **actividad de trabajo remunerado permanente**” (la frase en negrilla es original del reglamento). De este artículo podemos resaltar varios puntos: en primer lugar, en la categoría profesional (la más importante del festival, de agrupaciones que interpreten gaitas y tambores, porque también hay concurso de parejas bailadoras, gaita corta y décimas), no ha habido un grupo de mujeres ganadoras del primer puesto en los casi veinte años de historia de los festivales, han llegado a ganar el segundo o tercer puesto en Gaita Larga Aficionada (los grupos *Lumbalú* de Bucaramanga y *Sambumbia* de Bogotá), pero no el primer puesto. Esto teniendo en cuenta que así no sean numerosas las agrupaciones de mujeres gaiteras, ha habido una participación relativamente constante; el grupo *Lumbalú*, por ejemplo, lleva tres años seguidos participando en los dos festivales -

¹⁹⁸ Reglamento adquirido en el Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Realizado del 15 al 18 de 2004.

¹⁹⁹ Entrevista a Lidon Castillo, cantante y guarachera del grupo *Las Amazona*. Realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

San Jacinto y Ovejas-, con un muy buen nivel, aspirando poder pasar a la categoría profesional pero, como vimos, los argumentos de los jurados se concentran en la fuerza para justificar la exclusión de las mujeres.

Si bien es común oír a los jurados exaltar la participación de las agrupaciones de mujeres y la calidad en su interpretación, las ubican en un segundo o tercer puesto. Lidon Castillo, del grupo *Las Amaxonas*, cuenta lo que le respondieron los jurados cuando les planteó el interrogante:

Considero que había grupos de hombres que en cuanto a afinación y eso estaban en condiciones inferiores que nosotras, lo que ellos decían era que a nosotras nos faltaba fuerza, fuerza, que estábamos inexpertas [en tono irónico], que no fuéramos a pensar que íbamos a ganar. Entonces yo dije: ¿por qué ganó el grupo de Bogotá que tocó? [se refiere a Las Bogotanas que obtuvieron el tercer puesto en gaita Aficionada el año 98 en Ovejas], que tocaba menos que lo que están tocando esas niñas ahora. Porque en ese tiempo ya yo me acordaba cómo fue eso, cómo tocaron aquellas, muy, muy básico, como que el golpe básico, iban muy cerradas, expresión corporal cero, de pronto bien los coros pero la cadencia... el alegre muy básico, cuando la muchacha que tocaba el alegre [de Las Amaxonas] se abría, repicaba, se sentía más vida, la niña de la gaita floreteaba, en cambio la otra niña que tocó de acá tocaba muy... entonces yo dije: ‘pero ustedes pusieron a ganar a unas niñas de Bogotá, y esas niñas tocaban mucho menos que las peladas de mi grupo, ¿por qué pasó eso?’, ‘no, que tu sabes que hay que hacer conocer la gaita a otras partes del mundo, de Colombia. para que ellas se motivaran’ y yo dije: ‘no, eso no debe ser así, lo deben ganar por méritos, ustedes mismos lo están diciendo, si sacan a las muchachas desde la primera ronda las están desmotivando, si ustedes las hubieran dejado si quiera, no les estoy diciendo que les den el primer puesto’, porque yo conocía a los del jurado. ‘pero si quiera que ellas hubieran pasado a la segunda ronda porque mal no lo hicieron, mal no lo hicieron’, entonces bueno, me dijeron una cantidad de cosas, no que tal, que tatata, bueno, total fue que nos preparamos de nuevo y volvimos el siguiente año [2003]. Pasamos a la segunda ronda y en las segunda ronda nos eliminaron.’²⁰⁰

Darle el primer puesto a una agrupación de mujeres en la categoría Gaita Larga Aficionada significaría que pueden entrar a participar en Gaita Larga Profesional al mismo nivel que las agrupaciones de hombres y, por los antecedentes que hemos descrito, pareciera que esta es una situación que quieren evitar. Los jurados optan por seguir “motivándolas” con segundos

²⁰⁰ Entrevista a Lidon Castillo, cantante y guarachera del grupo *Las Amazona*. Realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

y terceros puestos antes de reconocer su profesionalismo y dejar de lado el criterio de ser hombre o mujer para juzgar la adecuada interpretación y ganar un primer puesto.

El segundo aspecto que podemos resaltar en el artículo séptimo es la condición de participar en la categoría profesional si los conjuntos “interpretan la música de Gaita como **actividad de trabajo remunerado permanente**” -con una negrilla que resalta la importancia y relevancia de la frase-. A lo largo de este escrito hemos observado que una de las tantas razones por las cuales las mujeres de Ovejas y San Jacinto no participan en la música de gaitas es el tener que asumir el llamado *triple rol*, sin la colaboración de sus parejas: trabajo productivo, reproductivo y comunitario, escenario que impide que las mujeres tengan el tiempo necesario, ni los horarios nocturnos adecuados para ejercer la interpretación de música de gaitas como una “actividad de trabajo remunerado permanente”. Los hombres sí pueden hacerlo porque delegan sus responsabilidades de reproducción, y a veces hasta de producción, a las mujeres, condición que beneficia el aprendizaje y el libre ejercicio de la profesión musical por parte de los integrantes de agrupaciones de gaitas.

Esta problemática es también abordada por Bertha Quintero en su investigación sobre las mujeres en la salsa: la autora detalla las historias de vida de las integrantes del grupo bogotano *Caña Brava* y María Esperanza Mojica, flautista del grupo, escribe la compleja situación causada por la falta de tiempo al tener que asumir los roles tradicionales:

Los arreglos que interpretamos no podían ser muy complicados, porque nosotras no teníamos tiempo para estudiarlos, a veces se partía de la condición de mujer que les toca hacer de todo y los hombres no las ayudan, o no las dejan complicándose aún más la situación, al final la orquesta terminó con las personas que tenían más tiempo, que tenían económicamente como solucionar sus problemas, que no tenían tantos líos en la casa, ni el marido que las molestara, ni hijos [...]

La condición de ser mujer en esta sociedad es una limitante para ser buen músico pero no el hecho de ser mujer. La música popular reafirma la diferencia de hombres y mujeres, es más machista.²⁰¹

El artículo séptimo del reglamento, coincidiendo con el relato de María Esperanza, reafirma la exclusión de las agrupaciones de mujeres de *Los Montes de María* y de las integradas por universitarias de ciudades como Barranquilla, Bucaramanga y Bogotá, ya que al tener que

²⁰¹ QUINTERO. *Op cit*, p.101.

estudiar para sacar adelante su carrera profesional, tampoco tienen el tiempo para vivir de la música

Los festivales y sus reglas, o cánones, obstaculizan de manera directa la participación de las mujeres. Marcia Citron se refiere a los criterios androcéntricos que ha impuesto la sociedad musical occidental, llegando a establecer una manera apropiada de hacer música y participar en ella. Citron critica las reglas compositivas que han sido creadas por un grupo masculino academicista que excluye y hasta minimiza a las mujeres y lo femenino. La definición que hace la autora del canon en la composición se ajusta, en el marco de esta investigación, a las normas y tradiciones que promueven los festivales y sus reglamentos:

*Los cánones son conjuntos determinados de valores o ideologías que, a su vez representan segmentos determinados de la sociedad. Los cánones se autoperpetúan. [...] A medida que los valores canónicos se establecen firmemente a lo largo del tiempo, los poderes prescriptivos y normativos de los cánones se hacen incluso mayores.*²⁰²

En el caso de los festivales, a medida que la música llamada fusión resulta ser una tendencia importante en el ámbito folclórico del país y las mujeres van entrando en ese mundo masculino, la imposición de cánones que se autoperpetúan se convierte en una herramienta indispensable para el mantenimiento de la congelada tradición. Estas medidas revalidan la reproducción de esquemas tipificadores que siguen percibiendo la participación de las mujeres como una excepcionalidad que no pasa de ser eso, un elemento esporádico, y hasta decorativo, que llama la atención del público y los participantes.

Atracción fatal

Al entrevistar a las mujeres intérpretes de música de gaitas, todas coincidían en que, al llegar a participar a los festivales, o a tocar en fiestas privadas y bares, por ser mujeres son el centro de atracción. Los hombres se acercan a hacerles preguntas, a atenderlas y terminan pidiéndoles el teléfono. El día de la *alborada*²⁰³ en el festival de Ovejas del 2004, *Lumbalú*

²⁰² CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*, Cambridge Press University, 1993. p 15. En: VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK, 2003.

²⁰³ En los festivales de gaitas de San Jacinto y Ovejas existe la tradición de que, para dar inicio al festival, todos los grupos participantes deben dar una vuelta al pueblo tocando a manera de procesión al amanecer, a esto se le llama *alborada*. Generalmente los integrantes, visitantes y habitantes del pueblo han tomado durante

era el único grupo de solo mujeres; contaban asombradas que tenían a muchos hombres alrededor de ellas, les regalaban agua, las animaban, les bailaban alrededor, les decían piropos, mientras los otros grupos no eran tan asediados:

*Esta mañana fue la alborada y teníamos veinte y cinco hombres alrededor de nosotras y el resto de grupos solos, solos, nos dieron agua, nos compraron gaseosa, nos llevaron los tambores, más bellos, nos han apoyado muchísimo, tal vez porque de pronto somos el único grupo de mujeres.*²⁰⁴

Es tan raro ver a mujeres en este tipo de eventos que terminan siendo la atracción principal, no pasan desapercibidas, se paraliza la plaza cuando las ven pasar. Pero, esta extrañeza de ser el único grupo de mujeres, en vez de ser favorable y servir para ir abonando el terreno y que se acreciente la participación por parte de las mujeres, continua siendo una excepción. Los festivales



de gaitas cumplen veinte años y prácticamente desde que se inició el festival hubo participación de una agrupación de mujeres en cada uno de ellos, el primero fue *Las Diosas de la Gaita* en 1989; estamos en el 2006 y continúan siendo una novedad.

Gillian G. Gaar en su libro *She's a Rebel. The History of Women & Rock and Roll*, hace una reflexión al respecto y concluye reiterando que: "Uno de los problemas es la tendencia a considerar a los grupos de chicas o a las mujeres músicas como una novedad, lo que implica 'excepcionalidad'. De esta forma nunca se establecerá un sentido de continuidad en la participación de las mujeres en la música popular."²⁰⁶ En la música de gaitas y tambores ha habido continuidad en la participación de las mujeres pero todo el peso de la tradición, del machismo y el sexismo que rodea este género no permiten que la persistencia sea una variable para su plena aceptación. La razón: el cuerpo –aspecto que se tratará con más detalle en el cuarto capítulo–.

el día anterior para poder aguantar la larga caminata y no duermen para empatar con la *alborada*. Es una parada en la que casi todos están borrachos.

²⁰⁴ Entrevista a Lynette Calderón, integrante del grupo Lumbalú, el 18 de octubre de 2004, 4n Ovejas.

²⁰⁵ *Alborada* en Ovejas, 15 de octubre de 2004.

²⁰⁶ VIÑUELA. *Op cit.*, p.103. Se refiere al libro GAAR, Guillian G. *She's a Rebel. The History of Women y Rock and Roll*, Seattle, Washington: Seal Press, 1991.

Las mujeres entrevistadas cuentan que obtienen privilegios solo por el hecho de pertenecer al llamado sexo femenino; Carolina Lloreda del grupo *La Bogotana* cuenta que “de todas maneras ser mujeres genera mucha suerte, tenemos los mejores hospedajes y nos atienden como reinas.”²⁰⁷ Pero las atenciones y privilegios que rescatan como positivos son generados por ser apreciadas como cuerpos que atraen, que encantan con sus movimientos y figura y, como veremos en el siguiente capítulo, resulta ser una atracción fatal ya que la carga de la simbología del cuerpo femenino hace que no hayan podido ejercer su derecho a la libre interpretación, situación que no solo se percibe en *Los Montes de María* sino también en Bogotá, resultando ser una atracción fatal.

Cambios y permanencias a través de las experiencias vividas

En esta parte encontraremos paralelos y diferencias en las experiencias de las mujeres gaiteras y tamboreras de Ovejas y San Jacinto con las de Barranquilla, Bucaramanga y Bogotá, incluyendo los testimonios de las mujeres integrantes del grupo de salsa bogotano *Caña Brava*. Este último grupo representa un eje comparativo importante, por dejar ver prácticas comunes que se siguen manteniendo:

*La condición de mujeres nacidas en zonas urbanas o viviendo en zonas urbanas, específicamente en Bogotá, permitió más que en otras ciudades, tener una perspectiva diferente en la búsqueda de nuevas opciones de vida, pues la oferta en Bogotá se diversificó desde las instituciones educativas y posibilidades de trabajo. La vida de la noche que en estas dos décadas se expresaba veinticuatro horas, ofreció también mayores espacios para la mujer.*²⁰⁸

Así sea mayor la participación de agrupaciones de mujeres en Bogotá, dadas las posibilidades e ideologías múltiples propias de una ciudad Capital (como nos cuenta Bertha Quintero en su experiencia con el grupo *Caña Brava* en los años ochenta y noventa), estas mujeres ciudadanas o que llegan de otras ciudades a buscar nuevos rumbos, también encuentran trabas al igual que en Ovejas y San Jacinto, solo por el hecho de ser mujeres.

²⁰⁷ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Carolina Lloreda, percusionista del grupo.

²⁰⁸ QUINTERO. *Op cit.*, p.141.

A lo largo de este capítulo veremos testimonios tanto de mujeres que coinciden en encontrar los mismos obstáculos: la educación sexuada, la falta de apoyo, los músculos de la crítica musical y los abusos del ron. Las mujeres de Bogotá también cuentan que ha sido difícil para ellas buscar patrocinio; en los colegios las estimulaban a tocar instrumentos femeninos –piano en vez de la percusión por ejemplo-; han subestimado su profesionalismo para la interpretación y conformación de grupos de gaitas y tambores por el hecho de ser mujeres en un espacio masculino; se han sentido acosadas por hombres borrachos en los festivales y bares en Bogotá (como cuenta Maria José Salgado, integrante de *La Bogotana* cuando subiéndose a la tarima en un festival le “mandaron la mano”²⁰⁹), y su participación depende de si son casadas o solteras, si tienen o no hijos e hijas y de su nivel académico y formación.

En la investigación realizada por Bertha Quintero Medina, todas las historias de vida coinciden en ser mujeres que tuvieron la oportunidad de estudiar un carrera universitaria y de pertenecer a familias que las apoyaron al igual que las mujeres de las gaitas y tambores, y las integrantes de grupos de rock anglosajones. Maria Esperanza Mojica narra su experiencia durante los años ochenta en Bogotá:

De las compañeras del colegio ninguna estudió una carrera y mucho menos en la Universidad Nacional donde yo estudié. En mi caso las cosas fueron un poco distintas pues nuestros padres estudiaron allá, por lo que tuvimos acceso a muchas cosas, y a mucha información. [...]

Entré a la Universidad Nacional a estudiar Arquitectura, una profesión no muy femenina. Iba para la Javeriana pero allí no había conservatorio y en la búsqueda de la carrera paralela de música la encontré en la Nacional, la música me interesó desde la época del colegio, la flauta y el piano²¹⁰.

Las integrantes de los grupos de gaitas en Bogotá son en su mayoría mujeres solteras, universitarias y profesionales que precisamente porque no tienen responsabilidades maternas tienen el tiempo y los horarios para poder dedicarse a la música. Las pocas mujeres que tienen hijos o hijas cuentan con el apoyo de sus esposos y familia o -al igual que las mujeres de *Los Montes de María*- buscan opciones para poder conciliar el ser instrumentistas y madres a la vez.

²⁰⁹ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Maria José Salgado, percusionista y gaitera, también integrante del grupo *Curupira* (única mujer del grupo).

²¹⁰ QUINTERO. *Op cit.*, p. 96.

Dentro del grupo de mujeres que reciben apoyo de sus maridos se encuentra Ester Rojas Rodríguez, estudiante de bajo jazz en la Universidad Javeriana e integrante del grupo *La Bogotana*.²¹¹ “A mi no me ha tocado tan duro, afortunadamente, porque mis papás son músicos y a mi marido le enloquece la música, por él hubiera sido tamborero. entonces no ha habido problema.”²¹² Gracias al apoyo del marido y su familia, está terminando su carrera profesional como instrumentista y tiene el tiempo para ensayar e ir a presentaciones con *La Bogotana*. Pero este es un caso aislado y afortunado por pertenecer a una familia de músicos y músicas que se ayudan mutuamente, porque la realidad de la mayoría de mujeres madres, tanto de Bogotá como de *Los Montes de María*, es el tener que asumir una maternidad sin el apoyo suficiente. María José Salgado, por ejemplo, es madre de una niña de cuatro años y ha tenido que llevar su hija a conciertos porque no encuentra quien la cuide:

Es muy difícil; para mi ha sido un gran proceso, al principio, mientras estuve embarazada, pude tocar, de hecho toqué mucho, estuve tocando con Curupira²¹³, muy activa, fui a Ovejas, a Ecuador de siete meses, a festivales... Bueno, cuando ya nace es otra cosa, me tocó parar radicalmente, yo vivía muy lejos, mejor dicho, maternidad total, no hay de otra y ya luego enfrentarse a abrir esos espacios y decir, es que es mi proceso y tal. La sacada de leche y corra, mejor dicho [...] Para cuidarla siempre uno busca medios, están los

²¹¹ *La Bogotana* es una agrupación de mujeres que nació en el año 2002 por un interés común de explorar la música colombiana. “La historia es muy bonita”, relata María Carolina Cortés, directora del grupo. “Se le ocurrió a un amigo que se llama Samir, toca clarinete. El nos conocía por aparte a varias de las mujeres que tocábamos algún instrumento y nos dijo que por qué no hacíamos un grupo de solo mujeres. Entonces nos presentó un día en la *Media Torta* a María José, a otra tamborera que había, a una cantante que se llamaba Tania y a Paola que estaba interesada más en gestionar cultura. Y ese día empezamos a tocar, a ver qué podíamos tocar y qué podíamos montar. Después conocimos a una bailarina que fue la que nos hizo llegar al festival de Bullerengue en Puerto Escondido. Y fue la primera vez que un grupo de mujeres, además blancas, fueran a un festival. Entonces quedamos ahí registradas en la historia del pueblo y todo”.

²¹² Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006. Ester Rojas Rodríguez, intérprete de bajo.

²¹³ “Curupira nace en Bogotá en enero del año 2.000. Su producción artística es una fusión de la música tradicional colombiana de las costas Pacífica, Atlántica y de los Llanos Orientales como Gaita, Chalupa, Fandango, Puya, Champeta, Currulao y Joropo, con ritmos urbanos contemporáneos como el Jazz, el Rap, el Rock y el Funk.

El nombre Curupira es atribuido a un ser mitológico de la tribu Ticuna del *Amaxonas*, personaje de baja estatura que tiene sus pies al revés y que su misión es confundir con sus huellas a quienes tengan malas intenciones.

La trayectoria de este grupo de ocho músicos, abarca diversas presentaciones tales como: Festival Jazz al Parque 2001 y 2002, I Festival de Música y Danza Afrolatinoamericana de Esmeraldas, Ecuador en el 2002; I Festival Gaita al Gaitán en el 2002, representantes por Colombia en el Festival de Músicas y Danzas del Mundo, y en la Feria del Libro del Zócalo de México en el año 2003. En el 2005 se presentó con la Fundación BAT Colombia en el Lanzamiento del 27° Festival del Mono Núñez.

Su contacto con otras culturas y su gran versatilidad, hace que la agrupación investigue las diversas manifestaciones musicales de nuestro país, redescubriendo su riqueza rítmica y brindándole un nuevo color.

Integrantes: Juan Sebastián Monsalve (director), Jorge Sepúlveda (tambora), David Cantillo (cantante), Iván Altafulla (guitarra), Richard Arnedo (percusión), María Salgado (percusión y gaitas), Andrés Salazar (percusión y gaitas), Urian Sarmiento (gaitas, marimba y percusión)”. Tomado de: Fundación BAT Colombia. http://www.fundacionbat.com.co/1er_festival_bat_1a.php.

abuelos, o el papá, nos separamos hace como dos años. Eso es importante porque una cosa es tener hijos dentro de una familia, con papá, un hogar, y otra cosa es tener un hijo y separarse. Yo estoy en el otro grupo, en el guerrero; yo he tenido que tocar con ella montada atrás, o que Curupira tolere que tenga a mi hija de tres meses al lado ensayando, y llore, y tenga que parar para darle leche [...] Ya tiene cuatro, cada vez es más fácil, a medida que crecen, con un bebé eso es terrible. Digamos, en un concierto no tenía quién la cuidara y me tocó dejarla al lado en el piso, una locura”²¹⁴



María José cuenta que fue difícil “enfrentarse a abrir esos espacios” para que los integrantes de su grupo entendieran que estaba viviendo una nueva etapa en su vida y no podía seguir los mismos horarios ni la continuidad de los ensayos por el hecho de ser madre, circunstancias que no llegan a cuestionarse las agrupaciones de solo hombres porque, por lo general, mientras ellos ensayan, van a festivales y conciertos, sus mujeres asumen las responsabilidades reproductivas. Clara Lloreda, de *La Bogotana*, contaba que cuando fue integrante del grupo femenino *Candela*, “ellas llevaban a los niños y los ponían a dormir en los estuches de los teclados y de la guitarra”²¹⁶. Las mujeres se colaboran entre ellas y buscan salidas para conciliar el ser músicas y madres a la vez, llevan a los y las bebés a los ensayos o utilizan cargadores en la espalda mientras ensayan.

Así como María José cargaba a su hija mientras tocaba gaita o tambor o acude a “los abuelos” en Bogotá, en San Jacinto y Ovejas la solución que también han encontrado algunas mujeres para vivir de la música de gaitas de manera profesional ha sido acudir a la familia, particularmente a sus madres. Las pocas mujeres de *Los Montes de María* que

²¹⁴ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. María José Salgado, percusionista y gaitera, también integrante del grupo *Curupira* (única mujer del grupo).

²¹⁵ María José es la única mujer de la agrupación. Foto tomada de: Fundación BAT Colombia. http://www.fundacionbat.com.co/1er_festival_bat_1a.php.

²¹⁶ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Clara Lloreda, percusionista e integrante de grupos femeninos como *Caña Brava* y *Candela*.

integran grupos de gaitas en estos pueblos (una o dos entre más de 400 hombres participantes) son por lo general solteras, no tienen responsabilidades maternas o, si las tienen -siendo madres solteras en su mayoría-, dejan a sus hijos e hijas con la abuela, como tradicionalmente se hace en la Costa. Estas circunstancias hacen que puedan seguir el ritmo nocturno y viajar con los gaiteros a festivales en otras ciudades. Raquel Jaramillo, mujer de 26 años, madre soltera de Arjona, Bolívar, contaba que dejó al hijo con su abuela para poder ir a participar en el Festival de Gaitas de San Jacinto y la cantadora Rosa Emilia Hernández, de *El Paso*, Cesar, -quien en ese momento cantaba con *Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto*- contaba que ella puede viajar por todo el país y ha ido hasta Venezuela gracias a que es madre soltera -por lo tanto no tiene un hombre “que la moleste”- y su madre cuida al hijo que ya tiene 15 años:

Mi hijo está con mi mamá en El Paso, vive en El Paso y estudia en El Paso y soy madre soltera... y puedo cantar así porque estoy cantando de un lado para otro y no aguanta, como decimos nosotros por allá. [...] Los hombres sí que molestan para la salida. Por ejemplo, yo me vine aquí ¿yo llevo cuántos días de estar aquí?, como desde el 4 de noviembre, ahora me voy después del 24 y me regreso a El Paso, ni permanezco aquí ni permanezco allá, pasan los días y de un lado a otro [...]. Algunas de mis amigas me dicen Rosa, chévere tu que estás caminando, cuando de pronto, no, que me llamaron para ir a Bogotá, todo el mundo contento. ‘Ah, que chévere Rosa’. Cuando la primera vez que vine acá eso se llenó la casa; que cómo era esto, que quiénes eran los muchachos, que cómo se habían comportado conmigo, que cuántas mujeres había... y eso eran ‘¡tú sola!?’ , y yo les decía, ‘sí’, a veces salimos tres o cuatro de la madrugada, ‘¿Rosa?!!!’. ‘Sí [risas] y qué?. no, ellos son chéveres, los señores son chéveres, yo la paso bien’. ‘Ah!!!!!! Rosa vé, llévame’, y yo, ‘no se puede’. ‘Qué chévere, a mí me gustaría estar así como tu, que chévere que conozcas, que conozcas mucha gente’. Uno en este cuento conoce muchas personalidades, yo he conocido a muchas personas para qué, acá en Bogotá, y entonces ellas se sientan y dicen: ‘vé a mí si me gustaría estar como tu’; les digo: ‘bueno, ruéguele a Dios para que me vaya así bien todos los días’.”

Esta entrevista revela la lógica tradicional y cotidiana de la división entre roles femeninos y masculinos. Para Rosa, mujer de 44 años, las soluciones para seguir “caminando” en su arte son: no tener un hombre al lado que la cuestione o le prohíba viajar y cantar por todo el país y dejar a su madre la crianza del hijo. Rosa es una de las pocas mujeres de La Costa que ha podido hacer realidad sus sueños a costa de alejarse de su familia y dejar la responsabilidad a su madre

²¹⁷ Entrevista a Rosa Emilia Hernández, cantante. Realizada el día 17 de diciembre de 2004 en Bogotá.

Por otro lado, en la reacción de las amigas de Rosa vemos que el nivel de aislamiento y falta de oportunidades de las mujeres en estas poblaciones es muy alto. Son mujeres que tienen hijos e hijas desde muy jóvenes y que, así sean felices de ser madres y lleven una vida relativamente tranquila, viviendo el día a día, sueñan con conocer el mundo, realizarse profesionalmente y salir del encierro doméstico.

En Bogotá la situación de las mujeres es otra, al ser universitarias o profesionales, tienen mayor independencia, son mujeres que han viajado a distintas regiones del país, o fuera de este, con su música; viven solas, en apartamentos de solteras o con sus novios, revelando una realidad donde las mujeres son autónomas, participan en la música de igual manera que los hombres pero tienen en común con las mujeres de *Los Montes de María* la falta de apoyo por parte sus parejas en su incursión en la música.

Varias de las mujeres de Ovejas, Barranquilla, Bucaramanga y Bogotá han terminado con sus novios o no tienen relaciones estables porque sus parejas no aceptan la vida nocturna de los toques y que se la pasen ensayando:

*No pues, siempre con problemas con los hombres: '¿y qué haces con tu flauta?' y que no se qué. Un día estaba tocando y me llamó el susodicho, '¿y qué estás haciendo? Para que nos veamos', no, estoy tocando, 'Ah!!!!!!! entonces quédate con tu flauta, ojalá no vengas más'. A veces, me iba a recoger o alguna cosa. Pero por todo eso se acabó la relación; le daba rabia, yo no me podía demorar, los hombres son muy celosos en eso. Y más si son costeños.'*²¹⁸

Pero la renuencia de las parejas hacia el trabajo de las mujeres en la música de gaitas y tambores parece ser una tendencia de los hombres costeños más que de los de Bogotá. Carolina Castillo, por ejemplo, tiene un novio de Bogotá y músico como ella que no ve ningún problema en que Carolina tenga su agrupación de mujeres. Los hombres de la Costa, por el contrario, parecen desconfiar del comportamiento masculino en el que han crecido y temen que sus mujeres sean admiradas por un público en el que acechan las camaradas; parece ser tan evidente, para ellos, la naturaleza acosadora de los hombres, que los músicos costeños que residen en Bogotá, quienes por estar en otro contexto y compartir el mismo

²¹⁸ Entrevista a Leidv Laura Villalba Fernández, toca el llamador en *Las Amaxonas*. Realizada el 24 de julio de 2005 en Bogotá.

universo que sus novias músicas deberían tener una actitud más abierta, también se resisten y, como dice Kelly, se preocupan más:

Lógico, o sea, se preocupa más y como que siempre quieren estar como pegados, yo no se por qué, pero entonces yo le digo: 'hey, estamos en un medio musical, o sea, así como él tiene sus admiradoras pues uno también tiene sus admiradores y pues uno ¿qué puede hacer?'. Una vez nos pasó una cosa, que estábamos en una presentación en el Jorge Eliécer Gaitán y había un grupo del Pacífico presentándose y nosotras estábamos con una amiga que acababa de llegar de Barranquilla, entonces el grupo se estaba presentado y estaba el cantante. Una de las muchachas, que estaba con nosotras, se subió a la tarima a bailar con el muchacho y le dio un beso en la boca; entonces yo me eché a reír y yo dije: 'que tal que por ahí esté la novia' y claro, cuando él se bajó dijo: 'por ahí se subió una vieja a darme un beso' y ese muchacho estaba más asustado porque la novia estaba afuera; y yo: 'pero ¿qué pasa?, eso no tiene nada' y él: '¿como así Kelly?', si, o sea uno que puede hacer, nada. Y él: 'si un día de estos te pasa a ti...' Preciso, a la semana pasó. Yo estaba tocando en Sopó y se me vienen unos militares encima y yo... ajá ¿que puedes hacer?, nada, no puedes hacer nada, ellos tienen que aceptarlo igual, esa es la vida [...] Mientras uno esté en el medio musical tiene que saber que siempre va a haber gente que se va a acercar a ti, y más que todo, por ejemplo, los borrachos, cuando uno está en un lugar comienzan a acercarse y a hablarle a uno, muy de cerca, pero es que, lo que te digo, uno muy decentemente lo que hace es: 'no señor, que pena' y ya.²¹⁹



El anterior testimonio es de una mujer barranquillera que vive en Bogotá, una mujer universitaria que no ha dejado que las trabas culturales se interpongan en su carrera, pero este es un caso aislado, propio de las mujeres que han salido de sus pueblos o ciudades y que buscan un cambio y un futuro en la Capital.

El cúmulo de reservas impuestas por la sociedad, hace que el porcentaje de mujeres de *Los Montes de María* que interpretan gaitas o tambores sea casi nulo, y las que se ven, son una o dos niñas de las escuelas de Ovejas y San Jacinto. La más reconocida es Yurani Jazmín Lora Arrieta, de San

²¹⁹ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

²²⁰ Yurani Jazmín Lora, intérprete de macho en la agrupación Los Gaiteritos de San Jacinto; Festival de Ovejas, 13 de agosto de 2004.

Jacinto, niña de 11 años, integrante del grupo *Los Gaiteritos del Sena*, e intérprete de gaita macho; ella ha participado en ambos festivales y siempre la acompaña su madre.

Las pocas mujeres adultas que se ven en los festivales son de Bucaramanga, Barranquilla, Cartagena o Bogotá y todas son jóvenes, universitarias, entre diez y ocho y veintiséis años, que vienen representando a las instituciones académicas donde estudian. Son mujeres que han tenido la oportunidad de hacer una carrera (Licenciada en música, Licenciada en Ciencias Sociales, Publicista, Técnica en danzas, Licenciada en Lenguas Modernas, Bacteriología, Abogada, entre otras), que han recibido el apoyo de su familia en su incursión en la música, o son hijas de madres solteras, que han salido de sus pueblos para buscar suerte en Bogotá. Leidy Villalba Fernández, integrante del grupo *Las Amaxonas*, es de Corozal pero vivió gran parte de su vida en Ovejas, donde aprendió a tocar gaita hembra, y ahora reside en Bogotá; su mamá la dejó en Ovejas con el abuelo y la abuela y se vino a trabajar, buscando un mejor futuro para ella y su hija. Cuando Leidy terminó el colegio, la mamá la trajo a Bogotá y ahora está estudiando derecho:

*A mi mamá siempre le ha gustado que toque, y hubo un tiempo que me retiré, como un año, cuando me vine acá para Bogotá; me retire de eso y mi mamá siempre me decía: "oye que haz las vueltas, que busca a alguien, que no se que", hasta que las muchachas me llamaron una vez a mi casa y otra vez...*²²²



221

Usualmente, las madres de las mujeres de las gaitas y tambores les han brindado apoyo a sus hijas y son, por lo general, mujeres autónomas que tratan de no repetir los estereotipos machistas en los que fueron criadas. Y los padres, si no están ausentes, son hombres que conviven entre mujeres que cuestionan la tradición patriarcal y las apoyan en su lucha. Mavis Bayton se refiere a esta particularidad de las familias de las mujeres que incursionan en la música rock en el Reino Unido que, aunque es muy distinta la música rock a la de gaitas y tambores, ambos

²²¹ Leidy Laura Villalba en el bar *Las Vascas* en Bogotá; septiembre de 2005.

²²² Entrevista a Leidy Laura Villalba Fernández, toca el llamador en *Las Amaxonas*. Realizada el 24 de julio de 2005, en Bogotá.

son géneros reconocidos como populares en sus contextos y coinciden en tener las mismas problemáticas de las mujeres que incursionan en espacios masculinos. Bayton encontró que:

*Las mujeres músicas suelen proceder de entornos familiares poco convencionales en los que han sido educadas sin discriminación de género, percibiendo así los roles tradicionalmente masculinos como posiciones posibles, y donde han recibido el apoyo necesario para desarrollar un fuerte sentido de autoconfianza. Algunas instituciones 'alternativas' han sido también fundamentales.*²²³

Aunque en la formación tradicional de *Los Montes de María* y del interior no se puede hablar de una educación sin discriminación de género como sugiere Bayton, se observan deseos de cambio por parte de las familias y sus hijas, al igual que opciones de entrar a escuelas de música de gaitas y tambores en San Jacinto, Ovejas y en programas universitarios en diferentes ciudades del país.

Las mujeres de la música de gaitas y tambores, tanto de la Costa como del interior, son concientes del contexto machista en el que han sido formadas y cuestionan su educación sexuada. Los siguientes relatos de mujeres músicas nos muestran que, a pesar de que la formación y educación sexuada ha sufrido grandes cambios, todavía se siguen perpetuando estereotipos que moldean comportamientos y vivencias. Un relato es de Maria Esperanza Mojica, integrante del grupo bogotano de salsa *Caña Brava* -en los años noventa-, que coincide con el relato de Leidy Villalba Fernández, mujer ovejera, percusionista del grupo *Las Amaxonas* -en el 2005-:

Maria Esperanza:

Recuerdo una marcada diferencia entre lo que las familias esperaban de los comportamientos de hombre y mujer. Mi abuelito, que estaba pensionado y se la pasaba en la casa, siempre quiso que las mujeres de la casa ayudáramos a los hombres a arreglar el cuarto, pues ellos no debían tender las camas, ni entrar en la cocina. Nunca estuvimos de acuerdo, lo que se convertiría en un alegato permanente [...]

*Mi abuela siempre decía: 'yo tuve ocho hijos, por eso me tocaba la rabadilla de pollo', ella repartía todo, le quedaba lo último, siempre fue así, los demás primero que ella.*²²⁴

²²³ Comentario sobre el libro: BAYTON, Mavis. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford University Press. Oxford y New York, 1998. En: VIÑUELA. *Op cit.*, p. 92-93.

²²⁴ QUINTERO. *Op cit.*, p. 95.

Leidy:

Tengo que preguntarle a mi papá que ¿por qué?, ¿por qué me decía que porque mi hermano era hombre y yo mujer no podía hacer ciertas cosas?. Debe ser que a él lo criaron en una finca, cortando monte, porque mi abuelito tenía una finca y entonces echándole comida a las gallinas, y claro, eso es una frustración, cuando él se vino para Barranquilla, a la ciudad, empezó a hacer todo lo que nunca hizo, a tomar... Los abuelos desde hace mucho tiempo son muy machistas, muchísimo, y a él lo criaron así, él siempre vio que sus hermanas eran así, entonces... Pero ya mi papá cambió mucho, yo creo que las generaciones han cambiado a los padres, ya él, de pronto, a mis primitos que llegan a la casa ya no les dice eso que eso es de macho o de hembra; ya no, ha cambiado todo, de pronto él se ha dado cuenta de eso, no se. Ya él a mi no me dice: "es que tu hermano y tu.... ". Al contrario, él me dice Colombia, tu eres más libre que Colombia, te vas pa' todas partes y mi hermano es el que se la pasa en la casa y yo ando viajando.²²⁵

Vemos entonces, que las experiencias de las mujeres en su incursión a la música siguen dependiendo, en gran medida, de la libre formación y posición crítica frente a la educación tradicional. Pero así estas mujeres provengan de familias liberales, donde padre y madre apoyan la educación libre de su hija, el mayor temor sigue siendo la mala reputación de los gaiteros o de los borrachos que acechan entre el público (nuevamente haré un paralelo entre dos experiencias de las mujeres de *Caña Brava* y *Las Amaxonas*):

Kelly Rojas:

Mi mamá me decía que no iba a tener futuro en eso: 'mira, que puede ser peligroso, los hombres, te pueden hacer algo, la envidia es tenaz, tenaz impresionantemente'. De todo el medio musical, me parece, siempre hay envidias y así, como que siempre mi madre me decía: 'tienes que tener mucho cuidado, eso no te va a llevar a nada'. Pero lo más loco fue que yo le dije: 'madre, a mi me ofrecieron una beca por mérito musical, si he viajado y he conocido muchos pueblos de Colombia es por mérito musical, es por la música' y ella: 'oye si, como que si'.²²⁶

María Esperanza:

El público que asistía a nuestras presentaciones siempre fue muy numeroso pero muchas veces hartísimo, los borrachos eran espantosos, nunca veían nada, sólo querían agarrar a la cantante, o a las que tuvieran cerca.²²⁷

Las gaiteras y tamboreras son mujeres de carácter, apasionadas por la música, que saben lo difícil que resulta entrar a un universo musical masculino; es precisamente por ello que se

²²⁵ Entrevista a Leidy Laura Villalba Fernández, toca el llamador en *Las Amaxonas*. Realizada el 24 de julio de 2005, en Bogotá.

²²⁶ Entrevista a Kelly Rojas, alocutera y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

²²⁷ QUINTERO. *Op cit.*, p. 96.

esfuerzan por estudiar y demostrar que pueden, pero, además, buscan estar bien acompañadas, para evitar situaciones molestas. Por ejemplo, en San Jacinto y Ovejas, si llegan a hacer parte de una agrupación donde ellas son las únicas mujeres es porque han averiguado y saben que los integrantes no toman, son responsables y respetuosos, de lo contrario no aceptan. Kimberly Yáñez, estudiante de segundo semestre de Bacteriología en la Universidad de San Buenaventura, *machera* del grupo *Canto Negro* de Cartagena y ganadora en la modalidad gaita profesional en el Festival de Gaitas de Ovejas del 2004, habla de sus compañeros:



Gracias a Dios he contado con un grupo de jóvenes que son demasiado respetuosos, con muy buena educación y me parece algo difícil de decir porque por lo general, desafortunadamente, en la gaita los muchachos son un poquito desordenados. Por decirlo así, entre comillas, tienen mala fama. Bebedores de ron, cosas así, entonces el gaitero sin una botella de ron no funciona, la mayoría, pero como te dije, gracias a Dios mi grupo nunca ha sido así, he tenido un grupo que siempre ha llevado la línea dentro de lo normal, no pasándose los límites, siempre una decencia en todo, en los festivales, en cada presentación, bien uniformados, una buena conducta y bueno,

con respecto a mí que soy la única mujer, pues respeto máximo, el respeto hacia mí es máximo; y pues, también influye mucho la imagen o el respeto que tú te das misma hacia el grupo porque si estás con el relajo pues ellos obviamente también van a comenzar, pero no, ellos son muchachos sanos.²²⁹

Mientras las agrupaciones de hombres cargan con imagen de borrachines e irresponsables, las mujeres tienen que ganarse el respeto -musical y hasta físico- por parte de los hombres siendo responsables y muy profesionales. Entre los hombres se permiten desordenes, llegadas tarde y equivocaciones en los ensayos, pero si aceptan la entrada de una mujer en un mundo masculino, como en el caso de una agrupación de gaiteros costeños, es porque toca mejor que cualquier hombre – o si no ¿por qué tener a una mujer en un grupo tradicionalmente de machos?--; debe saberse las canciones de memoria, tener una técnica impecable, llegar puntual, ser organizada y organizar a los demás, en otras palabras *ser la mujer maravilla*, no solo en cuanto a la destreza musical sino en cuanto al rol cuidador

²²⁸ Kimberly Yáñez interpretando la gaita macho en el Festival de Ovejas del 2004.

²²⁹ Entrevista a Kimberly Yáñez Mercado, *machera* del grupo *Canto Negro* de Cartagena. Realizada el 18 de octubre en Ovejas.

asignado a las mujeres. En muchos casos, a las mujeres que integran estas agrupaciones masculinas en la Costa se les asigna el papel honorario de madres del grupo, son las que los levantan a tiempo, vigilan que se comporten bien y hasta cuidan sus enfermedades, rol que desempeña Raquel Jaramillo, cantante de su agrupación:

Raquel Jaramillo:

Uno de los compañeros tenía como un dolor y lo llevamos al hospital, entonces se nos alargó más el sueño, y todos ahí, en las bancas esperando; yo entré con él, como soy la única mujer me hago cargo de todo. “Raquel, que me duele aquí, hazme un masajito”, como la mamá. Y yo regaño, pa’ qué: ‘Qué hacen esa mano de zapatos ahí regados, me los ponen ahí!!!!’²³¹



María Esperanza Mojica:

Si una mujer está cansada, regañada, presionada por los hijos y el marido, a la hora de improvisar no se va a soltar [...] Al hombre le está permitido embarrarla públicamente, es una actitud ideológica, pero a la mujer no, así la improvisación no es posible, a nosotras nos pasó eso.²³²

Las mujeres deben ser entonces -o más bien les exige el inconsciente colectivo- organizadas, responsables, responder por el trabajo reproductivo y preferiblemente no deben tomar. También se espera de las mujeres un adecuado comportamiento y abstinencia de alcohol; mientras el consumo por parte de las agrupaciones de hombres y las equivocaciones son percibidas como naturales, o propias del ser músico, en las agrupaciones de mujeres son duramente juzgadas. Se espera que, si entran a competir en un campo masculino, demuestren que son mejores que los hombres, que son tan buenas que pueden remplazar un papel interpretativo tradicionalmente masculino y, además, que sean dignas representantes del ser femenino-maternal: delicadas, juiciosas, tiernas y suficientemente responsables, y no tomar, para dar buen ejemplo a sus futuros hijos e hijas. Rocío Medina, estudiante de

²³⁰ Raquel Jaramillo, cantante de una agrupación de hombres durante el Festival de San Jacinto; agosto de 2005.

²³¹ Entrevista a Raquel Jaramillo, cantante de un grupo de gaiteros. Realizada el 13 de agosto de 2005, en San Jacinto.

²³² QUINTERO, *Op cit.*, p. 97.

Percusión Sinfónica en el conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá, cuenta su experiencia al respecto:

Un músico de jazz, que yo creo que es más toma trago con los de su grupo... una vez llegamos con tufo y nos trató súper mal: 'qué, ¿ya están borrachas!'. Y nos hizo sentir uff, como si fuéramos una manada de borrachas. ¿Tú crees que él le va decir eso a Joe Madrid? ¿O a otro grupo de músicos con esa confianza?''²³³

Ellas saben que si ejercen las mismas libertades de los hombres son juzgadas y hasta puede ser motivo de que no las contraten para tocar, por ello una de las estrategias que asumen es la de ser más comprometidas que los hombres, cualidad que puede representar una ventaja frente a las agrupaciones masculinas. Por ejemplo *Las Amaxonas* cobran más que los gaiteros porque ellas mismas se atribuyen una responsabilidad que garantiza que lleguen a tiempo, no tomen y estén más preparadas:

A nosotras nos llaman para otros grupos y uno se siente raro, pero igual, uno va a tocar, entonces, por ejemplo, a uno lo llaman pero uno se da cuenta que aquí el músico se ha hecho que como que lo traten mal siempre y en Barranquilla es peor. Nosotras nos hemos dado cuenta que por ser mujeres nos tratan mejor, solo por el hecho de ser mujeres, pero también por la responsabilidad y la seriedad, o sea, uno le pone un precio a lo que uno hace, a su trabajo y listo y de ahí no baja. Nosotras éramos de las que... el trabajo de nosotros cuesta tanto, 'ahí no, pero no sé quiensito nos lo deja a tanto'... 'ah bueno, entonces contrátelos a ellos', después otra vez llamaban: 'bueno les damos no se cuanto', "'no, tanto y tan, tan"' 'y así, hasta nosotras no teníamos nada para comer (risas) pero hasta que ya lo llaman a uno y listo porque se dan cuenta que les va mejor con nosotras. Y hoy en día hemos preferido no salir a tocar tanto porque no están pagando lo que es, hay mucha gente que se está regalando.'''²³⁴

Así haya mujeres responsables y profesionales, que toquen mucho mejor que los gaiteros y lleven varios años participando en los festivales, ninguno de los grupos de mujeres de Bucaramanga, Barranquilla y Bogotá ha pasado a la categoría Gaita Larga Profesional; si una mujer gana, como el caso de Kelly -la machera del grupo *Canto Negro* de Cartagena en el festival de gaitas de Ovejas en el 2004-, es porque integra un grupo conformado por cinco hombres y ella es la única mujer (que además interpreta un instrumento que no es líder dentro de la agrupación como veremos en el cuarto capítulo). El impedimento de no recibir

²³³ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Rocío Medina, percusionista del grupo.

²³⁴ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

el justo reconocimiento por su trabajo hace que las mujeres no ejerzan la interpretación de música de gaitas y tambores como profesión. Buscan otras alternativas porque “no están pagando lo que es” (Kelly Rojas), y, más aún, porque no han tenido el apoyo suficiente cuando son madres o el patrocinio necesario para poder vivir de la música. Por el contrario, para la mayoría de agrupaciones de hombres de *Los Montes de María* que residen en Bogotá, representa su *modus vivendi*, viven de y para la música, porque, además, cubren todos los espacios, dan conciertos en bares, fiestas privadas y diferentes escenarios, elaboran los instrumentos, los interpretan, dictan clases y realizan talleres en sus casas y universidades sin ser, en su mayoría, músicos profesionales.

En medio de este monopolio, tradicionalmente los intérpretes y maestros son hombres, y preferiblemente de familias de tradición gaitera, como los Fernández, los Lara, los Hernández, los Álvarez, entre otros. Las mujeres de Ovejas y San Jacinto, a pesar de hacer parte de estas familias y tocar desde pequeñas música de gaitas y tambores, y las de Bogotá, que varias de ellas son músicas profesionales o mujeres talentosas, con la capacidad académica y el virtuosismo necesario, no viven de la música ni dictan talleres de gaitas y tambores y, si dictan clases particulares, en su mayoría son alumnas mujeres porque los hombres van donde los grandes maestros. Hasta en las letras de las canciones se resalta insistentemente el nombre de estos hombres de quiénes prácticamente depende el mantenimiento de la tradición gaitera:

Como esos grandes pioneros (bis)
Que tuvo la tierra mía
Que hicieron grande a mi pueblo
Con sus bellas melodías (bis)

Coro:
Como fue Toño Fernández
Juan Lara y Mañe Mendoza
Y otros artistas grandes
Que han hecho mi tierra famosa...

Fragmento del porro, “Mi Santo Patrono” de Rafael Castro Fernández



²³⁵ Presentación de una agrupación frente a los jurados en San Jacinto, agosto de 2005.

Exclusiones de sexo y género

El endiosamiento de los primeros gaiteros de la Costa y la escasa participación de las mujeres en esta música, nos devela, de manera insistente y alarmante, la trascendencia que tiene ser hombre o mujer en la música de gaitas y tambores, tanto en la Costa como en el interior. Es tal la construcción social dicotómica de lo femenino y lo masculino, que llega a manipular y hasta a coartar el derecho a la interpretación y el acceso al conocimiento. Rocío Medina, integrante del grupo *La Bogotana* relata lo difícil que es acercarse a un maestro para pedirle consejo:

Eso con los maestros es un lío. Porque uno va a los festivales a gozar pero también va a aprender. Entonces yo he sentido muchas veces que es diferente cuando se acercan los hombres a un maestro y cuando se acerca uno. Yo también estoy detrás de ellos para que me enseñen, consciente de que ellos son hombres y yo mujer, y que seguramente me van a echar los perros, pero lo tengo que hacer, tengo que acercármele. Uno siente mucho eso: 'maestro, yo quiero aprender'... y él: 'chévere, pero oye, tienes novio, tienes esposo'. Y yo: 'sí, sí maestro, pero es que yo quiero tocar y aprender'. Le toca a uno como pilotear la situación para no pasar tampoco por grosera y perder el contacto, entonces es difícil'²³¹.

Al ejercicio de poder y dominio de los hombres sobre la música de gaitas y tambores se suma el efecto que tiene sobre los maestros e intérpretes gaiteros y tamboreros la presencia de un cuerpo femenino en medio de un espacio tradicionalmente masculino. “Cuanto más sexualmente ‘activa’ se la considere, menos seriamente será percibida ella y su música”²³². La primera reacción: acosarlas y/ o ridiculizarlas como nos lo cuenta Andrea Jaramillo de *La Bogotana*:

Una vez nos estábamos presentando en Puerto Escondido y me dice el presentador: '¿qué se siente venir de Bogotá y abrir las piernas para tocar un tambor?... y vean como se remanga ella para colocar el tambor!!! Hay para escoger, hay de todo, morenas, rubias, cabello liso, crespo, ¿cómo la desean?, ¿cómo la quieren?, aquí las dejamos con La Bogotana'.²³³

²³¹ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Rocío Medina, estudiante de percusión sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia, percusionista del grupo.

²³² GREEN. *Op cit.*, p. 52.

²³³ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Andrea Jaramillo Muñoz, estudiante de Antropología en la Universidad Nacional d Colombia, percusionista del grupo.

La segunda postura: aceptarlas dentro de un grupo de hombres pero tienden a limitarlas al canto, al baile o a interpretar instrumentos por los cuales no sienten mayor afecto. Por ejemplo, muchas mujeres entrevistadas en San Jacinto y Ovejas, sabiendo tocar perfectamente gaita hembra o alegre, las llaman a integrar un grupo de hombres como cantantes o intérpretes de llamador y muy rara vez pueden volver a su instrumento dentro de una agrupación masculina, porque, como veremos en el sexto capítulo, existe la idea de que los instrumentos más difíciles de tocar son el alegre y la gaita hembra y, por ello, deben ser interpretados por machos, por maestros que dominan la técnica.

La restricción en la interpretación de los instrumentos representa una constante que ha generado la creación de agrupaciones de mujeres. Al no poder interpretar los instrumentos que dominan o al constatar que sus opiniones y aportes no encuentran interlocución, deciden buscar amigas o conocidas para conformar grupos porque sienten que entre mujeres pueden tener mayor protagonismo y libertades creativas, situación que comprueban cuando vuelven a tocar con agrupaciones de hombres (a casi todas las mujeres entrevistadas, además de tocar en el grupo, las llaman esporádicamente para tocar en eventos con agrupaciones de hombres, para reemplazar a algún intérprete o para grabar):

Yo toco en otro grupo y la única mujer es la cantante, entonces yo tengo que entenderme con la parte rítmica, con el tamborero, el bombero, el baterista, el guitarrista.... En ese grupo he dicho: 'en este tema metámosle este ritmo', pero obviamente después de tener que callar a unos cinco para que me dejen hablar y me oigan. Me tocó esperar a que todos expusieran sus ideas, yo harías, después callarlos y decir: '!hey por favor escúchenme!', les gustó mi toque y ese quedó.²⁴⁴

Hace veinticinco años, en 1981, Fostina Dixon, una instrumentista estadounidense de jazz, relataba una situación similar a la vivida por la percusionista colombiana Andrea Jaramillo en el 2005:

Aún existe cierta desaprobación activa hacia una, si se trata de una mujer; no es general, pero psicológicamente aun hay algo... Los chicos aun pueden tratar de despreciarte, hacer que parezca que no puedes con todo. Así, aunque sean una minoría, tienes que ser notablemente mejor o no te reconocen. Si eres una

²⁴⁴ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Andrea Jaramillo Muñoz, estudiante de Antropología en la Universidad Nacional de Colombia, percusionista del grupo. Ella relata una experiencia estudiando percusión en la Universidad Nacional

Interprete buena, lo haces 'muy bien para ser una chica'. Por tanto, tienes que ser una interprete excepcional.

*(Entrevistada en 1981: DAHL: 1984, págs. 174-175)*²³⁵

A pesar de presentarse este tipo de situaciones recurrentes, en pleno siglo XXI en Bogotá, aunque todavía no existe una verdadera equidad en cuanto a la participación de las mujeres en la música, hay casos que revelan cambios afortunados en el imaginario de los géneros en comparación a la situación de las mujeres de *Los Montes de María*. Maria José Salgado, integrante de *La Bogotana* y percusionista del grupo de hombres *Curupira* nos cuenta que no se ha sentido excluida creativamente por el hecho de ser la única mujer en la agrupación: “la discriminación no ha existido, han sido muy abiertos, en la metodología, en los estados de ánimo, en los problemas, en las formas de relacionarse, de componer, en todo”²³⁶. Aunque vimos que Maria José tuvo problemas de apoyo cuando fue madre -situación que desafortunadamente no es solo propia de las mujeres músicas sino de la mayoría de mujeres en nuestro país-, el hecho de pertenecer a un grupo de músicos que han viajado y vivido en otros países y que han sido educados y permeados por contextos donde se evidencia la búsqueda de nuevas formas de convivencia más equitativas, exploración de sonidos y fusión, hace que la situación de Maria José sea privilegiada. De esta misma manera agrupaciones como *La Rueda*²³⁷, integrada por hombres y mujeres, develan nuevas relaciones y cambios en los roles de género.

A pesar de observar cambios en las relaciones de género, en la investigación de Bertha Quintero, la autora describe experiencias de su grupo *Caña Brava* que coinciden, al igual que las situaciones expuestas en los estudios anglosajones de mediados y finales del siglo XX y las mujeres de las gaitas y tambores, en los mismos impedimentos, acoso y falta de apoyo:

La condición de ser músicas populares, intérpretes de instrumentos en una sociedad machista y conservadora, le impuso a los grupos femeninos desde su

²³⁵ GREEN. *Op cit.*, p. 77.

²³⁶ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Maria José Salgado, percusionista y gaitera, también integrante del grupo *Curupira* (única mujer del grupo).

²³⁷ *La Rueda* es una agrupación bogotana: “estamos tocando hace un año (2004), obtuvimos el primer puesto en la categoría de nuevos grupos en el festival de *Puerto Escondido*, Córdoba; tocamos aires tradicionales de bullerengue, fandango, tambora y chalupa; también incluimos en nuestro repertorio temas de sexteto, temas de gaita y temas inéditos, con instrumentos no tradicionales como el digeridoo, y somos 10 integrantes, 7 cantoras, 2 tamboreros y guacharaca”. Información suministrada por Janni Benavides, integrante del grupo, el 28 de febrero de 2006.

comienzo, comportamientos y requisitos para ejercer el oficio, que jamás se le ha exigido a los hombres [...]

La experiencia de los grupos femeninos muestra como todas las relaciones y acciones necesarias para el trabajo musical estuvieron fuertemente marcadas por unos estereotipos del qué hacer de las mujeres, que todavía están presentes en el imaginario social.

La compra de instrumentos, no usual en las mujeres, (como las percusiones y los vientos), se volvía un espectáculo en los almacenes de música, donde se armaban ruedas para ver si eran capaces de hacerlos sonar bien.

La ausencia de oferta educativa para la enseñanza de la música popular, hizo necesario optar por profesores particulares quienes sin ningún método pedagógico, a veces confundían el necesario contacto físico para una explicación, trayendo consecuencias más allá de lo musical...



Las formas del hablar cotidiano de las mujeres, chocó con el lenguaje usual masculino, cargado de palabras fuertes, y aunque se trató de tener una actitud profesional y abierta a las condiciones del medio, fue difícil disociar el acondicionamiento social del ser mujer, con el qué hacer musical, situación sobre la cual se nos recalcó muchas veces, sobre todo, cuando algún tema no nos salía rápidamente [...]²³⁹

Pero, si bien es cierto, que en la actualidad [2003] podemos contar con una mayor participación de mujeres en las escuelas de música, en los grupos musicales, asumiendo gran parte de las actividades del mundo de la música, su presencia sigue siendo muy temerosa y el camino por recorrer es largo y difícil [...]²⁴⁰

El recorrido por las vivencias de las mujeres músicas de *Los Montes de María*, Barranquilla, Bucaramanga y Bogotá, de las mujeres anglosajonas en el rock y las mujeres en la salsa en Bogotá, nos expone un panorama neurálgico, donde las mujeres tienen que enfrentarse constantemente a situaciones en las que el ejercicio del poder masculino las excluye y subestima su capacidad creadora e interpretativa. Frente a esta serie de impedimentos, las mujeres que son conscientes de la exclusión –porque muchas de ellas todavía no lo son– buscan alternativas y estrategias buscando la equidad en su participación.

²³⁸ Janni Benavides tocando con su esposo en el Planetario Distrital de Bogotá, con la agrupación *La Rueda* en diciembre de 2005.

²³⁹ QUINTERO. *Op cit.*, p.137.

²⁴⁰ *Ibid*, p 139.

Estrategias para combatir el dominio masculino

Susan McClary, en su libro *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, tras componer una serie de artículos que describen la situación marginal de las mujeres en diferentes contextos musicales, nos revela las estrategias discursivas que éstas desarrollan para poder enfrentar el medio:

Mientras que algunas mujeres son perfectamente conscientes de tales presupuestos y utilizan el medio musical de forma subjetiva, otras intentan evitar la cuestión de la identidad de género porque no quieren que su música sea etiquetada como 'música de mujeres', una categoría con connotaciones peyorativas en la que están presentes un buen número de estereotipos. Esta música es escuchada por los oyentes a través de una idea preconcebida de cómo debe sonar, por lo que suele ser considerada 'bonita pero trivial' si refleja la 'naturaleza femenina' de la compositora o 'agresiva poco adecuada' sino se acomoda a las convenciones de la feminidad²⁴¹

Ya habíamos visto, en el apartado *Los músculos de la crítica musical*, que un grupo de mujeres tocando música de gaitas y tambores no es plenamente aceptado porque interpreta música de machos, lo que significa que sus integrantes están asumiendo un rol *agresivo* o *poco adecuado*, que no es propio de la *naturaleza femenina*. Esta interpretación encasillada de la feminidad hace que se refieran a ellas como *marimachas*, un sobrenombre que busca desacreditar o burlarse de su actuación; “una interpretación ambigua de la feminidad tendrá connotaciones negativas (“marimacho”) y no será considerada un juego sino un fracaso”²⁴², escribe Laura Viñuela al referirse a la imagen que genera una mujer música en un espacio tradicionalmente de hombres.

Es tan fuerte el poder de una ideología de la heterosexualidad dominada por lo masculino que las integrantes del grupo de mujeres *Las Amaxonas*, por ejemplo, han llegado a ser catalogadas de lesbianas por un público que no las conoce y las encasilla –dentro del ideal heterosexual– por estar interpretando una música acaparada por la norma de lo masculino, encarnada en los hombres:

Y también está el mito de que, si nosotras tocamos estos instrumentos, somos gays, que mejor dicho somos lesbianas. La primera vez que fuimos a Ovejas no nos sabíamos ese cuento, nos enteramos después. Era la primera vez que

²⁴¹ Comentario a propósito del libro de McClary, en: VIÑUELA. *Op cit* n. 29.

²⁴² *Ibid.*, p. 89.

nosotras salíamos a un festival y cuando nosotras llegábamos, bueno, todo el mundo nos miraba y listo, y pensábamos: ‘Ah, porque somos mujeres y tal’, No!!!, resulta que todos estaban diciendo: ‘¿si ves?, esa muchacha que está allá ella es la novia de tal otra’, nos hicieron las parejas, entre todas, y hasta dijeron que una del grupo tenía un pene, o sea, Dios!!!!.’²⁴³

La irrupción de las mujeres en este tipo de música es un acto trasgresor, hace parte de la dificultad en la aceptación de *lo diferente*. El aparente cambio de identidad –de femenino a masculino- por incursionar en un mundo de hombres, genera crisis, porque se afecta la estabilidad de las relaciones tradicionales de poder y la heteronormatividad. Aceptarlo sería cuestionar las nociones de género, sexualidad y orientación sexual hegemónicas, implica aceptar que hay múltiples sexualidades que no se adaptan a las categorías dicotómicas. Así, la entrada de las mujeres a la música de gaitas y tambores atenta contra el modelo hegemónico y la opción es marginarlas. Desde el modelo patriarcal, excluir a las mujeres, u otros tipos de masculinidad o feminidad distintas, representa un mecanismo de defensa para conservar la heteronormatividad y el androcentrismo y sexismo musical.

Las mujeres siguen buscando estrategias para combatir el modelo hegemónico. Simon Reynolds y Joy Press, en su libro *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock and Roll*²⁴⁵, señalan cuatro estrategias adoptadas por las mujeres para “evitar o superar las condiciones de género”:

Emular la rebelión masculina (‘to become one of the boys’), encontrar una fuerza específicamente femenina que sea equivalente a la masculina pero sin imitar a los hombres (lo que plantea el problema de encontrar algo ‘específicamente femenino’ que no haya sido definido a través de las nociones particulares de feminidad), jugar con los arquetipos de la feminidad de manera postmoderna (como Madonna o Annie Lenox) o poner de relieve los conflictos derivados de la búsqueda de una identidad propia, es decir, resaltar el propio



²⁴³ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

²⁴⁴ Harvard University Press <http://www.hup.harvard.edu/catalog/REYSER.html>

²⁴⁵ REYNOLDS, Simon y PRESS, Joy. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock and Roll*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995. Laura Viñuela describe este libro como un estudio de los estereotipos femeninos existentes en las grandes figuras del Rock como Rolling Stones, Beatles, Iggy Pop, Bob Dylan, Sex Pistols, etc., estereotipos que “desafortunadamente son los mismos de siempre: virgen, madre, prostituta, etc.-, demostrando, como ya apuntaron Frith y McRobbie en 1978, que la supuesta rebeldía presente en el rock es eminentemente masculina y está construida por oposición a lo femenino”, basándose en las letras, actitudes, publicidad y escritos de prensa. En Laura Viñuela, p 103.

*proceso de la creación de la identidad (Patty Smith). Estas cuatro opciones no son comportamientos estancos, las mujeres pueden fluctuar entre ellos o desarroñlar más de uno a la vez*²⁴⁶

El campo musical en el que se mueven las mujeres de las gaitas y tambores también necesita de estrategias que busquen romper con la bipolaridad musical, en medio de una cultura dominada por el mantenimiento de la tradición, circunstancia que hace que ni los mismos gaiteros tengan muchas opciones de cambiar o innovar (a no ser de tratarse de la música llamada fusión que se realiza en Bogotá)²⁴⁷; se interpreta el repertorio tradicional, con los instrumentos tradicionales (aunque la inclusión de la tambora es relativamente nueva, ya hace parte del formato consolidado), con el vestido tradicional y los integrantes tradicionales (solo hombres). En medio de estas reservas, donde no mantener los hábitos acostumbrados representa una trasgresión, la única salida que han encontrado las mujeres es la estrategia de la imagen: o resaltan su condición de mujeres femeninas, manteniendo la tradición en su manera de vestir, utilizando la blusa y la pollera típicas, flores en la cabeza y maquillaje, o adaptan su feminidad a la tradición masculina, vistiendo el característico traje de los gaiteros con un toque femenino: pantalón y camisa blanca pero no utilizando la camisa larga por fuera o pantalón con corte de hombres sino con pantalones ajustados y camisetas con diseño femenino; una cinta roja o de colores en la cintura, o pañoleta roja en el cuello al igual que los gaiteros; sombrero negro en vez de *vueltaio* y sandalias para reemplazar las tradicionales *abarcas* o sandalias. Lidon Castillo, integrante del grupo *Las Amaxonas*, se refiere a la dificultad que genera escoger entre una estrategia que resalte la feminidad o una que tienda a opacarla:

El problema no es imitar al hombre, porque yo no quiero imitar al hombre, sino que sea un grupo de mujeres, o que la mujer toque conservando su feminidad. Entonces yo les decía: 'ustedes cuando estén allá deberían hablar con ellas y decirles que no se pongan a la par de ellos, que deberían sentirse orgullosas de ser mujeres', porque proyectaban era ser hombres [...]

²⁴⁶ VIÑUELA. *Op cit.*, p.104.

²⁴⁷ Con el auge de la música de gaitas en Bogotá se han gestado una serie de agrupaciones que fusionan este género costeño con jazz, por ejemplo, e introducen instrumentos como bajo y guitarra eléctrica; ejemplo de ello son las agrupaciones *Curupira*, *Mojarra Eléctrica* y *La Bogotana*, entre otros. Para mayor información sobre el proceso de transculturación a Bogotá, ver tesis de ROJAS, Juan Sebastián. "Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto". *La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita*. Tesis de grado para obtener el título de antropólogo en la Universidad Nacional de Colombia, febrero de 2005.

*No les han inculcado que ellas deben mantener su feminidad. De pronto no son lesbianas, pero no son femeninas. Y eso en una tarima no se ve bien, porque yo aquí he tenido la oportunidad de ver un video de una muchacha que es la sobrina de Tito Puentes que toca cinco congas, y esa niña lleva las uñas así [muestra las uñas largas], su maquillaje perfecto, blower, peinado y un vestido, porque se pone su vestido, toca sus congas y es una muchacha tocando unas congas. Entonces, si yo veo un grupo y veo a una persona y no se si es hombre o es mujer, no me parece que sea un grupo de mujeres y eso es lo que de pronto está pasando ahora.*²⁴⁸



Si deciden ser femeninas y usar polleras, su imagen tendrá toda la carga simbólica que implica ser mujer en este medio; se asumirá que solo cantan o bailan, que no saben interpretar ningún instrumento, que son madres potenciales que en cualquier momento pueden abandonar el grupo y mujeres de la esfera privada que asumen un rol reproductivo, cocinan y no toman ron. Si deciden utilizar la vestimenta tradicional de los gaiteros, así sea con un toque femenino, serán percibidas como *marimachas*, lesbianas, *liberadas* (en un sentido negativo) y, sobre todo, mujeres

románticas porque, ilusamente creen que serán alguna vez aceptadas en el medio. Generalmente, las niñas son las que siguen manteniendo el traje tradicional de las mujeres, la pollera; sus madres las visten y desean resaltar la feminidad de sus hijas. Las mujeres adolescentes y adultas, por su parte, tienden a utilizar la versión femenina del traje de los hombres, mujeres maduras que son conscientes de las implicaciones y trascendencia que tiene su imagen. Estas imágenes opuestas, *femeninas* o *marimachas*, pueden ser – dependiendo del contexto– aparentemente beneficiosas, para su aceptación pero continúa siendo un problema el continuar siendo la excepción a la regla (después de veinte años de festival en Ovejas, por ejemplo).

Peter Mercer-Taylor, en su artículo “Songs from the bell jar: autonomy and resistance in the music of The Bangels”²⁵⁰, resalta los problemas por los que tuvo que pasar esta agrupación

²⁴⁸ Entrevista a Lidon Castillo, cantante y guarachera del grupo *Las Amazona*. Realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

²⁴⁹ Arnulfa Beatriz Zaragoza cantando frente a los jurados en San Jacinto, agosto 2005.

estadounidense, en medio de una época en la que el rock era prácticamente exclusivo de los hombres. Su estilo musical y estético no era propio de la feminidad tradicional y trascendía la virilidad y temáticas propias de este género musical:

*The Bangels tuvieron que renunciar a su autonomía creativa debido a las presiones de la industria discográfica [...] las mujeres deben ajustarse a los estereotipos femeninos tradicionales para ser aceptadas (en este caso se potenció su faceta como cantantes, se contrató a músicos de estudio para tocar los instrumentos y se grabaron canciones compuestas por otros músicos), lo que prueba la pertinencia de las observaciones de Gaar respecto al sexismo en la industria musical*²⁵¹

Vemos que, a pesar de tratarse de casos de una cultura anglosajona, aparentemente disímil a la nuestra, las barreras y estrategias de las mujeres parecen, de manera desafortunada y alarmante, ser comunes. Todo parece indicar que el sexismo se da en géneros musicales en los que predomina la dominación masculina y la incursión de las mujeres a las agrupaciones típicamente conformadas por hombres es excepcional y atrayente pero, a la vez, no es plenamente aceptada. Hasta en ciudades como Bogotá, en donde la aparente civilidad debería revelar una equidad y aceptación hacia las agrupaciones de gaitas integradas por mujeres, también parece inmortalizar las prácticas sexistas en la música.

Frente a la permanencia de estas prácticas sexistas, las estrategias que surgen entre las mujeres de la Costa y el interior para entrar a la música de gaitas y tambores están enfocadas a ocultar o rescatar los imaginarios creados alrededor del ser mujeres: o exaltan su feminidad como estrategia que atrae para, a partir de ahí, mostrar su virtuosismo, o la encubren para que sean aceptadas como mujeres que poseen el talante masculino, “¡pero dale Simona, dale, como con barraquera, dale como si fueras un macho!”²⁵², le decía un profesor a su alumna esperando que sacara su lado masculino para interpretar el alegre. Las trabas que encuentran las mujeres músicas representan no solo un freno al derecho de libre

²⁵⁰ MERCER-TAYLOR, Peter. “Songs from de hell jar: autonomy and resistance in the music of The Bangels”, *Popular Music*, vol. 17/2, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. El libro es un estudio sobre el grupo norteamericano The Bangels, su identidad y experiencia como mujeres.

²⁵¹ VIÑUELA. *Op cit.* p.107.

²⁵² Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Andrea Jaramillo Muñoz, estudiante de Antropología en la Universidad Nacional d Colombia, percusionista del grupo. Ella relata una experiencia estudiando percusión en la Universidad Nacional: “El maestro daba clases allá de tambora. Entonces había una compañera mía que entró junto conmigo y varias mujeres y hombres, había de todo, como equilibrada, tu sabes que en la Nacional hay mucha mente abierta. Entonces el profesor es cartagencero, entonces Simona, mi amiga, una vez todas pasamos a la tarima con el tambor a tocar lo que él nos enseñaba. El maestro la cogió y le dijo gritando: ¡pero dale Simona, dale, como con barraquera, dale como si fueras un macho, y la trató...! se lo dijo de una forma súper agresiva y Simona salió y no volvió nunca a la clase”.

expresión sino que hacen parte un embalaje político que impide el desarrollo autónomo de la ciudadanía (punto en el que se ahondará en el quinto capítulo).

Aunque existen grandes obstáculos socio-culturales respecto a la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores, es importante resaltar que, así como ha existido rechazo por parte de los hombres, también han encontrado apoyo de maestros que las ha impulsado y dirigido en su incursión a este género musical como veremos a continuación.

No todos los hombres y mujeres son iguales

La interpretación, composición, crítica musical y construcción de instrumentos están, entonces, en manos de los hombres y la incursión de las mujeres en estos espacios es limitada y, como vimos, no es muy bien recibida. Pero, a pesar de que el número de mujeres en agrupaciones de gaitas y tambores sigue siendo muy reducido en comparación a los hombres –por los obstáculos ya descritos–, en las nuevas generaciones de San Jacinto y Ovejas y especialmente en las universidades de la Costa y Bogotá, cada vez hay más mujeres tocando gaitas y alegre, componiendo y conformando agrupaciones mixtas o de mujeres, cambios que deben ser promovidos y estimulados para que no terminen siendo –como sugiere Gillian G. Gaar de la participación de las mujeres en música– “una novedad que implica excepcionalidad”.



Del mismo modo, a pesar de que los testimonios nos muestran la supervivencia de hombres machos, borrachines, que abusan de las mujeres y no desean asumir su rol paterno ni compartir escenario con el sexo débil, también hay gaiteros y tamboreros que las han apoyado y han sido sus maestros:

²⁵³ Intérprete de tambora frente a los jurados en San Jacinto, agosto de 2005.

Por ejemplo, en los pueblos, con la gente que puede que no sea músico, nos hemos encontrado con cosas bellísimas; con mujeres que al principio nos miraban así raro y después nos gritaban ‘el otro año voy a tocar tambor como tú pa’ que nos encontremos [con acento costeño]. Ha habido hombres y señoras ya de otra generación y pensamiento, que se han acercado a nosotras y nos han brindado cariño, que han sido guías, maestros que se sienten como orgullosos. El Santa Lucía, en la casa del señor donde nos estábamos quedando un día salimos y nos cogió de gancho, él iba en medio de todas, orgulloso caminaba por toda la calle y a todo el mundo le decía lo que éramos gaiteras. Es que el mundo artístico allá y acá en la ciudad es difícil así seas mujer o no seas mujer, ser mujer le da un ingrediente más pero si tiene su cuestión, hay mucha competencia.²²⁴

Así como estas mujeres se han sentido acosadas y excluidas por el medio, de igual forma han recibido apoyo y afecto por parte de sus maestros y mujeres de los pueblos que ven en ellas a mujeres profesionales con excelente nivel.

Por otra parte, el contexto y coyuntura de la música de gaitas -como una expresión popular artística que no es bien remunerada ni apoyada - hace que para hombres y mujeres sea difícil ejercer la música de manera profesional en este país. Por ejemplo, los viejos gaiteros, por no tener una estabilidad económica en sus pueblos, tienen que venir a Bogotá, dictar clases y talleres, dar conciertos y hacer instrumentos, teniendo que dejar a sus compañeras de vida, hijos e hijas, mandarles dinero cuando puedan y visitar a su familia una o dos veces al año.

Los integrantes de *Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto*, Nicolás Hernández y Toño García, por ejemplo, llegando a la vejez -tienen 75 años- ya dejaron esa vida *juerguista* heredada de Toño Fernández y extrañan a la familia que se quedó en el pueblo, les mandan semanalmente la plata que puedan y van aproximadamente cada tres meses a visitar a sus familias. Así quieran estar junto a su familia, especialmente cuando sienten que están llegando al final de sus vidas la situación es muy difícil ya que al no tener una pensión que asegure su futuro, deben seguir trabajando en Bogotá, ciudad que les ofrece ingresos que no lograrían en su pueblo. Toño García contaba, con melancolía en su mirada, que su mujer está enferma y necesita operarla de los ojos pero no puede ir a verla porque está ahorrando plata para poder traerla a Bogotá: “Ahora mismo me llamaron y me dijeron que estaba

²²⁴ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. María Carolina Cortés, directora del grupo.

sufriendo, que bien sea que la pueda enviar acá o llevarla por lo menos a Cartagena que es el centro donde están los especialistas, ver lo que puede hacerse.”²⁵⁵

Es distinta la situación del *hombre caimán*, joven, a la del hombre que ya está envejecido y añora el calor de hogar y morir junto a su mujer, en su pueblo. Estos escenarios cotidianos contribuyen a esclarecer la existencia de múltiples maneras de ser hombres y mujeres, músicos y músicas, masculinidades y feminidades cambiantes que dependen del contexto, de su historia y de la edad. En Bogotá, por ejemplo, la cotidianidad de los hombres que interpretan música de gaitas es distinta a la de los hombres de San Jacinto y Ovejas: son hombres que estudian o trabajan, que no viven necesariamente de la música, viven con sus mujeres en Bogotá y hasta tocan juntos/as en las agrupaciones; para estas agrupaciones el consumo de alcohol no tiene la misma significación que para los gaiteros de los pueblos o toman otras opciones más ciudadinas como las drogas alucinógenas. En fin, no se puede generalizar ni afirmar que todos los hombres actúan de la misma manera; además los hombres de San Jacinto, por ejemplo, pueden actuar en su pueblo de una manera y en la ciudad de otra, haciendo parte, este comportamiento, de las masculinidades y feminidades múltiples.

Tanto hombres como mujeres se ven afectados y afectadas por los roles tradicionales de género. Por ello hace falta realizar una historia de hombres y mujeres de las gaitas y tambores, de sus familias, su cotidianidad y vida privada, sus vivencias, frustraciones y deseos para poder entender, con mayor precisión, comportamientos y fenómenos sociales que se ven representados en las prácticas musicales.

No todos los hombres ni mujeres son iguales. Matthew Gutmann, en su investigación sobre los hombres en Ciudad de México, después de encontrar en Santo Domingo hombres y mujeres que consumen alcohol, “mujeres que son adúlteras y hombres que participan en el trabajo doméstico”, concluye que:

El simple hecho de que ciertos valores o prácticas sean estimados por los hombres no es suficiente para considerarlos viriles o atributos masculinos unitarios. Tampoco etiquetamos necesariamente como viriles las prácticas que muchas mujeres y algunos hombres pueden respetar (o despreciar) en los hombres, pues algunos de estos valores y prácticas pueden ser considerados de

²⁵⁵ Entrevista a Toño García, realizada en Bogotá, el día 24 de junio de 2005.

modo similar cuando se los asocia con mujeres. ¿Cuál es, nos preguntamos, el 'género' de categorías como valor, consumo de carne, elocuencia, hazaña sexual, vello corporal, donaire y consumo de alcohol? Todos están mas o menos asociados con identidades específicas de género en contextos históricos y culturales en particular.

Frente a la creencia en un solo modelo de masculinidad y feminidad resulta difícil pensar en masculinidades y feminidades que resistan los modelos bipolares impuestos por la tradición cultural. Este reconocimiento implica tener conciencia de la existencia de dos modelos hegemónicos que son fruto de una construcción social y que por tanto tienen una historia (y en esta medida puede ser susceptible de cambios).

Es necesario romper con el modelo bipolar a través del arte, variar el reconocimiento de las dicotomías construidas socialmente (como lo femenino-débil-subordinado y lo masculino-fuerte-dominante), darle un reconocimiento político a lo privado para, de esta manera, romper la barrera entre las dos esferas y géneros a través de la igualdad en la participación de las mujeres en la música y los hombres en la vida doméstica y el rol reproductivo.

²⁵⁶ GUTMANN, *Op cit.*, p. 273.



IV

¿Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra?

El significado no es una propiedad inmanente en la música, sino que la música adquiere función significativa y comunicativa en un determinado contexto [...]

El significado que se atribuye a un determinado tipo de música no es inherente sino, por su puesto, construido, y forma parte de un imaginario musical que está estrechamente relacionado con las respuestas del oyente.²⁵⁸

En el recorrido que hemos realizado vemos que por el solo hecho de ser hombres o mujeres se nos asigna, o más bien se nos impone socialmente, un rol musical y social, femenino o masculino. Mientras los hombres mantienen el monopolio de la interpretación de música de gaitas –concebida como masculina–, las mujeres, en pueblos como San Jacinto y Ovejas, bailan y se desempeñan en labores domésticas y reproductivas –concebidas como femeninas– o luchan por el reconocimiento de su talento musical y la equidad en la participación.

De igual manera, apellidar a las gaitas y tambores macho o hembra hace parte de esta construcción social que también sexúa y dota de género los objetos a partir de las prácticas cotidianas y tradiciones culturales. Recordemos que los términos macho y hembra contienen las asignaciones de género bipolares concedidas popularmente a los sexos, lo que significa

²⁵⁷ Cuadro de Aníbal Lajud, pintor sanjacintero. Foto tomada durante el Festival de gaitas en San Jacinto, el 13 de agosto de 2005.

²⁵⁸ Laura Viñuela comenta los aportes de McClary. VIÑUELA. *Op cit.*, p. 26.

que en ellos se fusionan las categorías de sexo y género: macho es igual a hombre-masculino (fuerte, racional y objetivo) y hembra a mujer-femenina (débil, corporal y subjetiva).

La necesidad de atribuir una cualidad femenina o masculina a los instrumentos no solo es propia de las gaitas y tambores sino que existen gran cantidad de instrumentos de viento, percusión y cuerdas apellidados de la misma manera en diferentes partes del mundo.²⁵⁹

En el estado de Falcón en Venezuela, por ejemplo, hay un par de flautas a las que se les llama *tura* macho y *tura* hembra y entre los Tule (Cuna) de Panamá y del Darién colombiano se les llama *kamsuit* macho y hembra. Los instrumentos de percusión son también muy variados, en España encontramos las *postizas* o castañuelas compuestas de dos partes: macho y hembra; en la música de marimba del pacífico colombiano están los *cununos* macho y hembra; en la salsa, hay bongó macho y hembra, en fin, podríamos seguir nombrando instrumentos de viento y percusión en diferentes países y grupos indígenas, exponiendo una tendencia a generizar los instrumentos que parece ser universal. Hasta en “la Huasteca de San Luis Potosí existen músicos que clasifican por género la madera de cedro rojo. Herrera Silva se refirió a un relato de un viejo sonero, Juan Rodríguez, quien dijo que ‘la madera hembra es cerrada y la madera macho es porosa’”.²⁶⁰

En la antigüedad griega celebraban las fiestas a Dionisio con dos *aulos* o flautas, instrumentos que Luís Antonio Escobar sugiere eran reconocidos como macho y hembra:

*Se sabe cómo se hacen, cómo se utiliza la cera y se entierra en ella el cañón de una pluma de ave; cómo las dos gaitas, la macho y la hembra, —al igual que en las escuelas de los niños en Grecia con el Aulos macho y hembra, según Salazar—, se acompañan, se ayudan en sus improvisaciones, pues anteriormente la música seguía teniendo el poderoso encanto de lo que se improvisaba [...]*²⁶¹

²⁵⁹ Y hasta podemos ver cables donde, al igual que en el coito, la terminación del cable hembra constituye una cavidad receptora de la terminación saliente del cable macho.

²⁶⁰ ALTAMARINO, Liliana. *Instrumentos musicales de la región de Huasteca*. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/221099/festhuas.html>.

²⁶¹ ESCOBAR, Luis Antonio. “La música en Cartagena de Indias. Las gaitas macho y hembra”. Página de Internet, Biblioteca Luís Ángel Arango: www.lablaa.org/blaaavirtual/musica/muscar/gaitas.htm

Dada la tendencia histórica a atribuir rasgos humanos o de animales a los instrumentos, es natural que se piense que a los pares de *aulos* los denominaban macho y hembra pero esta atribución no es muy certera.

En primer lugar, en la antigüedad griega había tres tipos de *aulos*: el *parthenioi* para ser interpretado por las mujeres, el *paidikoi* por hombres y el *teleioi* por adultos²⁰², y su diferencia correspondería a lo que en la actualidad conocemos como soprano, tenor y bajo respectivamente; de los registros agudos o graves, propios de las voces de hombres o mujeres, dependía la asignación sexuada dada a los tres tipos de *aulos*. Esta asociación hace parte de la tendencia a otorgar significados a los sonidos o apariencia de los instrumentos según su relación con la fisonomía y especificidades humanas. De esta manera, el instrumento con registro más agudo, el *parthenioi*, probablemente era el adecuado para las mujeres por contener una sonoridad similar a su voz; el *paidikoi* para los hombres jóvenes con una voz varonil, de tenor; y el *teleioi* para los hombres adultos, respetados por el poder que les otorga la edad y su tono grave al hablar.

En segundo lugar, cada uno de estos *aulos* podía o no estar acompañado de una pareja del mismo registro dependiendo del tipo de celebración y sonoridad esperada (dos *parthenioi*, dos *paidikoi* y dos *teleioi*, amarrados por una *phorbeia* o venda para mantener las parejas de *aulos* juntas). Las figuras encontradas de aulistas -o intérpretes de *aulos*- tocando dos instrumentos, con el mismo número de orificios y con las manos prácticamente en la misma posición, parecen indicar que la utilización de dos *aulos* al tiempo no estaba relacionada con la idea de representar una pareja macho y hembra sino que era necesario tener un par de ellos para obtener los microtonos característicos de la estética musical griega²⁰³ (como no era posible lograr distancias mínimas entre los agujeros en un mismo *aulos* para obtener sonoridades de microtonos debían utilizar dos instrumentos).

Aunque no hay suficiente documentación que nos conduzca a concluir que a la pareja de *aulos* en la antigüedad griega se les asignaba una simbología macho y hembra, el hecho de

²⁰² Son muy pocos los textos académicos que se pueden encontrar sobre los instrumentos en la antigüedad griega, como el clásico *The History of Musical Instruments*, de Curt Sachs. En una página de Internet encontré nueva información sobre el *aulos* y, aunque no hay referencia al autor o autora de la página, ni datos de su procedencia académica, es una página que por su contenido y justificación teórica resulta ser convincente y de gran ayuda para la investigación

THE AULOS (AULOI, TIBIAE) <http://www.swentelomania.be/ancient/hoboe.html>

²⁰³ *Ibid*

nombrar los tres *aulos* de acuerdo a la diversidad de individuos, ratifica la necesidad multicultural de atribuir cualidades humanas y animales a objetos inanimados.

En el caso de las gaitas, el origen es incierto, pero se le atribuye a los indígenas Kogi de la Sierra Nevada o a los Zenúes-. Los Kogi denominan a las gaitas *Kuizi sigi* y *Kuizi bunzi*, hombre y mujer respectivamente (en su proceso de transculturación reciben el nombre de macho y hembra²⁶⁴), los Zenúes la llaman *Chuana* y los Cunas *suarras*, o *suapés*. Estas sociedades derivan la denominación macho y hembra de su tendencia a sexuar prácticas y objetos de la vida cotidiana y, a través de los mitos, expresan las creencias, pensamientos y concepciones de la relaciones y roles de género que se van a ver expresadas en la práctica musical y en los instrumentos.



Mitos: macho y hembra

*La rivalidad y la hostilidad entre géneros pueden estar basadas en percepciones y rasgos psicológicos ampliamente extendidos a lo largo del planeta; sin embargo, la forma que tome esta tensión estará determinada por los hábitos sociales de cada grupo. Si la dialéctica del poder femenino/masculino se perpetúa a través de relatos mitológicos y de ceremonias, podemos decir que la feminidad o la masculinidad definirá a los individuos como miembros de grupos excluyentes.*²⁶⁶

Los mitos buscan describir el contexto en el cual han sido creadas las diferentes sociedades, suelen relatar cómo fue el momento de concepción, las aventuras y desventuras de sus protagonistas, expresando, a través del lenguaje en el que son narrados y la manera en que son transmitidos (transmisión oral, visual o escrita), las vivencias, creencias, valores, maneras de vestir, actuar y reaccionarse frente a ciertos fenómenos o situaciones, y hasta se

²⁶⁴ Cultura kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta

²⁶⁵ Indígenas Kankuamos en la Mediatora; Bogotá diciembre de 2005.

²⁶⁶ ROBERTSON. *Op cit.*, p. 386-387.

convierten en modelos a seguir porque en ellos se ve revelada la verdad, la realidad de las relaciones y roles de género, del correcto comportamiento y la manera de vivir y experimentar el mundo.

La perpetuación y respeto hacia los mitos hace que a través de ellos se legitime una tradición y que prácticamente representen un mecanismo de control social que perdura sin cambios en el tiempo. Esta perpetuidad de los contenidos míticos ratifica no solo la bipolaridad de género sino los significados y simbolismos dados a los objetos, fenómenos y partes del cuerpo.

Para el contexto de esta investigación Simone de Beauvoir resulta ser de vital importancia ya que conceptualiza los mitos desde lo femenino y masculino de la cultura. En su libro *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, la escritora y pensadora francesa describe de qué manera se asientan los discursos de la biología, el psicoanálisis y el materialismo histórico a través de la mitología mediterránea occidental, construyendo a la mujer y lo femenino como el "Otro" en oposición al "Mismo"; representando este último el punto de referencia desde el hombre y lo masculino:

*La mayor parte de los mitos tienen raíces en la actitud espontánea del hombre respecto a su propia existencia y al mundo que ocupa, pero la superación de la experiencia hacia la Idea trascendente es un paso deliberado de la sociedad patriarcal con fines de auto justificación. [...] A través de las religiones, las tradiciones, el lenguaje, los cuentos, la canciones, el cine, los mitos penetran hasta las existencias más duramente sometidas a las realidades materiales.*²⁶⁷

A partir de la construcción de las mujeres como lo "Otro", Simone de Beauvoir describe diferentes mitos creados en torno al ser femenino: el mito del poder mágico de las mujeres, el mito de la menstruación, de la vejez, de la virginidad y el de la Virgen María, el mito del eterno femenino, entre muchos otros. Es así como las diferentes culturas crean el mito de ser hombre y el mito de ser mujer: un hombre viril, proveedor, objetivo y racional y una mujer madre, esposa, cuidadora y mágica, y los perpetúan en el tiempo a través de la literatura, la tradición oral o las representaciones artísticas. A partir de este universo mítico Beauvoir se refiere al mito diciendo:

²⁶⁷ BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Vol. I, Madrid: Cátedra, sexta edición, 2002, p. 358.

*Todo mito implica un Sujeto que proyecte sus esperanzas y sus temores hacia un cielo trascendente [...] Siempre es difícil describir un mito: no se deja atrapar ni delimitar; ronda las conciencias sin afirmarse nunca frente a ellas como un objeto definitivo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que a primera vista nunca se capta su unidad.*²⁶⁶

En medio de la “cualidad ondulante” y de la realidad mítica generizada, encontramos las denominaciones macho y hembra dadas a los instrumentos, como parte de la proyección que hacen las culturas de la Sierra Nevada a través de los seres vivos y objetos inanimados; buscan transmitir y congelar en el tiempo sus creencias, sueños, esperanzas, artificios y hasta normas sociales. Estos mitos pueden llegar a ser contradictorios y cambiantes, pero precisamente el carácter flotante o estático de ellos representa un material invaluable para el estudio de las ideas que las múltiples culturas tienen de ellas mismas o las que persiguen trascender a través de la música.

Mircea Eliade, por otra parte, se refiere a los mitos fundacionales en los que también encontramos la resonancia de los géneros a través de la cosmovisión humana. En este sentido, el mito fundacional engloba una serie de realidades simbólicas y normativas que parten de un principio de creación que hay que respetar y promulgar:

*Toda historia mítica que relata el origen de algo presupone y prolonga la cosmogonía. Desde el punto de vista de la estructura, los mitos de origen son equiparables al mito cosmogónico. Al ser la creación del mundo la creación por excelencia, la cosmogonía pasa a ser el modelo ejemplar para toda especie de creación [...]*²⁶⁹

*El mito de origen comienza, en numerosos casos, por un bosquejo cosmogónico: el mito rememora brevemente los momentos esenciales de la creación del mundo, para pasar a narrar a continuación la genealogía de la familia real, o la historia de lo trivial [...]*²⁷⁰

En los mitos fundacionales la genealogía de la familia se origina a partir de una pareja, hombre y mujer, que hace parte del proceso inicial de creación, recurrencia que se puede rastrear en casi todas las culturas, hasta en la cristiana con Adán y Eva. Estos mitos, que surgen dentro de la práctica social y la transmisión de la tradición, reflejan y definen los roles y relaciones de género, el mito de ser hombre y el mito de ser mujer:

²⁶⁶ BEAUVOIR. *Op ct.*, p 228-229.

²⁶⁹ ELIADE, Mircea. *Aspectos del Mito*. Barcelona: Paidós, 2000. p 29.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

*Todos los mitos de creación expresan esta convicción preciosa para el varón: ¡Eva no fue creada al mismo tiempo que el hombre, no fue creada con una sustancia diferente ni con el mismo barro que sirvió para moldear a Adán: nació del costado del primer varón. Su nacimiento mismo no fue autónomo. Dios no eligió espontáneamente crearla con una finalidad en sí y para ser directamente adorada a cambio: la destina al hombre, se la da a Adán para salvarlo de su soledad, tiene en su esposo el principio y el fin; es su complemento en el registro de lo inesencial*²⁷¹

Se pueden rastrear distintos mitos fundacionales en diversas culturas, y la mayoría coinciden en contener una pareja, hombre-mujer, en sus inicios. En la exposición sobre arte erótico primitivo realizada en el *Palau de la Virreina* del 9 de julio al 31 de octubre de 2004 en Barcelona, bajo el título *El primer Eros: África, América y Oceanía*, la directora del evento, Victoria Combalía, escribe sobre las coincidencias encontradas en los tres continentes:

*Lo que era evidente en los tres continentes —como en el europeo— eran algunos grandes temas comunes a todas las culturas: unos mitos fundacionales en los que pueden existir o bien los dos sexos juntos —en la forma de hermafrodita— o bien separados —en las llamadas parejas primordiales, ya sean hombre y mujer o bien hermanos— y unos ritos de iniciación típicos de la pubertad que darían paso al hombre y a la mujer adultos*²⁷².

En los mitos fundadores, por ejemplo, encontramos una simbología de género en la que el éxito de la creación depende de que tanto hombres como mujeres sean consecuentes con los roles masculinos y femeninos respectivamente; de lo contrario significaría un atentado contra la naturaleza, impidiendo que se produzca un proceso de creación exitoso.²⁷³ Entre los Kogi de la Sierra Nevada hay un mito en el que narran de qué manera la Madre estuvo a punto de obstaculizar el proceso creador por asumir un rol que no le correspondía:

La Madre [Sintána] parecía entonces como un hombre. Tenía barba y bigote y llevaba mochilas y poporo, como los hombres. Ella ordenó a sus hijos a hacer oficios de mujer como traer agua, cocinar y lavar ropa. Eso no estaba bien. Así los hijos no la respetaban. Se burlaban de ella. Pero un día, la Madre entregó su poporo y sus mochilas a sus hijos y también bigote y barba. Se puso a traer

²⁷¹ *Ibid.*, p. 227.

²⁷² COMBALIA, Victoria (comp.). *El Primer Eros, América, África y Oceanía*. Victoria Combalía, Barcelona: Lunwerg Editores, S.A., 2004, p. 21. En el libro participan Mario Vargas Llosa, Javier Lentini y Philippe Peltier, entre otros.

²⁷³ Pensamiento no muy lejano a la idea de familia nuclear propuesta por la religión católica, que ve como subversiva cualquier otra conformación, por ejemplo entre parejas del mismo sexo y/o género.

*agua ella misma, a cocinar y a lavar ropa. Así estaba bien. Así sus hijos la respetaban.*²⁷⁴

La concurrencia de mitos fundadores, donde, para que pueda existir y sobrevivir una comunidad se necesita del complemento hombre-mujer, coincide con los mitos de los grupos indígenas de nuestro país, mitos que, a su vez, justifican la asignación de *macho* o *hembra* a los instrumentos:

*Después de que el padre y la madre
se abrazaron y crearon la vida,
se convirtieron en instrumentos.
Por eso hay instrumentos macho y hembra.
Por eso nuestra música es como la vida.*

*Cantamos para vivir,
Para que el río se apacigüe,
Para que la enfermedad se vaya,
Para que el animal se aleje y no haga daño,
... Bailamos para morir.*

*Lleva por dentro las semillas.
Lleva la esencia y el origen.
Por eso el curandero toca la maraca,
Para que lo escuche el espíritu de la vida*

*Maternidad. Tumaco (siglos II a.c a II d.c)*²⁷⁶



Los mitos de origen vienen acompañados de sonidos e instrumentos que son imprescindibles durante el proceso de creación y que, a su vez, reflejan la bipolaridad construida de género. De esta manera, a las flautas se les atribuye una simbología fálica por su forma cilíndrica y preferiblemente las mujeres no deben interpretarlas por tratarse de un instrumento que no es propio de su actuar femenino. El poeta, investigador y profesor de la Universidad de Sucre, Julio Sierra Domínguez, comenta el siguiente mito de los Kogi:

Algún tiempo después de haberse introducido las flautas, es decir, aún en la época de la creación, algunas mujeres siguieron a los hombres cuando éstos fueron al puerto a esconder los instrumentos que habían tocado en una ceremonia que se hacía para amonestar a la gente a observar las normas

²⁷⁴ REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Los kogi de Sierra Nevada de Santa Marta*. España: Bitzoc, Palma de Mallorca, 1996, p.118.

²⁷⁵ Afiche doceavo Festival de Gaitas, Ovejas, Sucre. Página del Festival Nacional de gaitas Francisco Llirene. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

²⁷⁶ Folleto: *La música de la vida: Instrumentos rituales*. Banco de la República: Museo del Oro, 1991.

*sexuales. Cuando los hombres se habían ido, las mujeres sacaron las flautas para verlas, las tuvieron en sus manos y las tocaron con sus dedos; pero al tocar luego sus propios cuerpos les crecieron pelos en el pubis y debajo de las axilas, lugares que antes no tenían pelo.*²⁷⁷

El que las mujeres toquen los instrumentos masculinos significa un despertar sexual. A las flautas se les atribuye un carácter sexual masculino y el hecho de sumergirlas en el agua (en el momento en el que los hombres las esconden en el puerto) simboliza el coito entre hombres y mujeres ya que el agua representa la madre naturaleza.²⁷⁸ Carol Robertson, al analizar mitos de la cultura *selk'nam* de La Tierra del Fuego encuentra que la asociación entre las flautas y el simbolismo fálico hace parte del ejercicio del poder masculino:



*En aquellos casos en los que la música se mantiene alejada de las mujeres porque proporciona vías de conocimiento que los hombres desean reservarse para ellos, las restricciones en el desarrollo de la **performance** suelen referirse al uso de determinados instrumentos –a veces tambores y, más frecuentemente, flautas asociadas a imágenes fálicas o a bramidos de toro [...] ²⁸⁰*

*Como en cualquier otra sociedad, la racionalización del orden se construye sobre nociones de moralidad, poder y control proporcionadas por un sistema de creencias que asigna a cada individuo un lugar específico dentro de la trama de sociabilidad y sanciona la autoridad de los grupos sobre otros.*²⁸¹

Robertson sugiere que el simbolismo fálico otorgado a las flautas hace parte de una trama social en la que, dado el poder otorgado a la interpretación y composición, se restringe a las mujeres el acceso al conocimiento musical para, de esta manera “mantener a cada individuo en su lugar” y controlar la vida de las mujeres como parte de una tradición que las confina al

²⁷⁷ Artículo “El rito mágico de las gaitas” de Julio Sierra Domínguez, citado por: TERREROS, Adriana. *Cumbia. Bullerengue, Gaita, Porro y Puya: Cinco ritmos folclóricos de la Costa Atlántica desarrollados con doce jóvenes del sector urbano como alternativa para el progreso de su formación integral*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes, Programa de Pedagogía Musical, 2001, p.13-16.

²⁷⁸ “La madre es el agua y es el espíritu [...] el principio material es el agua, un océano primitivo indiferenciado del universo y del dios creador; una instancia generatriz, prolífica.” GÓMEZ CARDONA, Fabio. *La mujer en la literatura kogi. El simbolismo de lo femenino en la literatura y la cultura kogi*. Cali: Universidad del Valle, 2001?, p. 60.

²⁷⁹ Ceily Gonzalez, integrante de *Las Amaxonas*; septiembre 2005.

²⁸⁰ ROBERTSON, *Op cit.*, p 387-388.

²⁸¹ *Ibid*, p. 389.

espacio privado. Este escenario coincide con la situación de las mujeres en la música de gaitas y tambores, pareciera que todos los obstáculos descritos en el tercer capítulo hicieran parte de un control social que busca excluir a las mujeres a través de la reiteración y glorificación de los mitos y tradiciones.

Pero también hay mitos entre los Kogi y los Uitoto del *Amaxonas* que coinciden en narrar que la flauta fue inicialmente una mujer que, tras su muerte, se convierte en instrumento de viento: “los iniciados, tienen como instrumento principal el *reibacui* (flauta de pan) de la cual se dice que era una mujer que se convirtió en él y que vive de boca en boca, de baile en baile”²⁸³. La forma de la flauta de pan, conformada por varios tubos cilíndricos, al no simbolizar un solo falo, se relaciona con la genitalidad de las mujeres –al igual que las formas curvas y triangulares dentro de la cultura kogi-, un instrumento que todos los hombres quieren poseer.

El anterior mito nos muestra la cualidad ondulante de los relatos legendarios, cambios que se adecuan a los comportamientos y/o normas que cada sociedad quiere construir o imponer: así, los instrumentos de viento pueden representar un pene prohibido a las mujeres, al tiempo que simboliza una mujer que todos quieren poseer y tener de boca en boca. Estas variables míticas nos dan pistas del porqué hay tan pocas mujeres tocando gaitas en las agrupaciones en los festivales, para ellas puede aplicar el mito del instrumento fálico que las puede corromper y para los hombres el de una mujer voluptuosa que todos quieren poseer.

Fállicos o voluptuosos, los mitos reflejan las construcciones sociales del género. Los roles y relaciones de género se perpetúan, creando patrones de comportamiento –a través de historias míticas y de la tradición oral y visual- que no solo se ven revelados en la cotidianidad sino en la designación de nombres sexuados y/o generizados a los objetos. En la cultura Kogi, los recipientes de cerámica, las terminaciones de los techos de las casas –en forma de embudo-, las mochilas, los calabazos para cargar agua, las trampas para animales y los instrumentos hechos de caracoles, o de forma oval o esférica como las ocarinas, entre muchos otros objetos, representan el útero, o la vagina en el caso de las puertas y la placenta en el caso de las hamacas; las flechas, machetes, instrumentos de viento cilíndricos, bastones

²⁸³ YEPEZ, Benjamín *Investigaciones sobre antropología de la música grupos Uitoto*. [Bogotá?]: Banco de la República. Fundación Para las Investigaciones Arqueológicas Nacionales ; Museo del Oro, 1980 p. 204.

para cavar la tierra y el *huso* para hilar algodón, representan el pene²⁸³. Las acepciones nacen, entonces, de la costumbre indígena de otorgar una simbología de género a los objetos, lugares donde habitan, vestimentas y hasta a los animales.

En el reconocido libro *Los Kogi de la Sierra Nevada*, Gerardo Reichel-Dolmatoff nos cuenta que los gusanos y aves simbolizan el pene²⁸⁴, simbología que se ve incorporada en las gaitas, ya que para los habitantes de la Sierra estos instrumentos (tanto el macho como la hembra) tienen forma de pájaro. El hecho de que las *suarra*s, *chuanas*, *carrizos*, *kuisis* o gaitas sean asociadas en estas culturas a una forma fálica representa un elemento substancial a la hora de definir quién debe interpretarlas: por personificar dos grandes objetos fálicos, no es correcto que las mujeres interpreten este instrumento (predisposición que, como vimos en la introducción, generó durante el barroco el impulso hacia la interpretación de laúd, virginal y canto por parte de las mujeres –y no los instrumentos de viento–, por ser actividades que contribuían a desarrollar el ideal de feminidad²⁸⁵). Para ser mujeres dignas es necesario ser femeninas, mantener el decoro y no hacer una exhibición en público que ponga en duda su honorabilidad con insinuaciones de tipo sexual; para los hombres significa la ratificación de su virilidad, el dominio de su instrumento: “Las mismas cualidades de la interpretación instrumental que, en el caso de la mujer, interrumpen su feminidad, en el del varón afirman hasta cierto punto su masculinidad”.²⁸⁶ Este punto se desarrollará con mayor detalle cuando se entren a describir las cualidades femeninas y masculinas de cada instrumento en este capítulo.

²⁸³ “Casas: Todas las casas representan el útero de la Madre Universal. El ápice de la casa ceremonial representa la vagina; las puertas de las casas se designan como ‘bocas’. Cerámica: todos los recipientes de barro representan el útero. Sus fragmentos se colocan en el ápice de la casa ceremonial como ofrendas para fomentar la fertilidad de la tribu. Si el ápice consiste en una olla, como es el caso de las casas de vivienda, ésta se debe perforar antes de colocarla, acto que corresponde a la desfloración o al coito. Mochilas: las mochilas o redes de fique o algodón representan el útero o la placenta. La continua manufactura de estos objetos por parte de las mujeres se considera como actitud mágica para aumentar la fertilidad. Una mujer soltera que teja mochilas en frente de un hombre, invita a éste al coito. Calabazos: Los grandes recipientes de agua que consisten en un calabazo ahuecado se interpretan tanto como útero y como ‘fruto’ de la Madre en el sentido de feto envuelto en la placenta. Hamacas: Las hamacas de los hombres se interpretan como placenta [...]”. REICHEL-DOLMATOFF, *Op cit.*, p. 73-74.

²⁸⁴ “Las aves simbolizan igualmente el pene aunque se habla menos de este simbolismo que en el caso de los ‘gusanos’. Una categoría especial forman las aves de pico dominante tales como el tucano, la garza, el pelicano, el carpintero o el tominejo y las aves de color rojo. [...]” *Ibid*, p. 76.

²⁸⁵ Para mayor información leer: LEPPERT, Richard. “*Social Order and the Domestic Consumption of Music*” En: BREWER, John. *The Consumption of Culture, 1600-1800*. London, New York: Routledge, 1995.

²⁸⁶ GREEN. *Op cit.*, p. 60.

Así como para los Kogis un pájaro simboliza un pene, para los Kankuamos, también de la Sierra Nevada, las gaitas representan una pareja de pájaros. Evelio Rodríguez, indígena Kankuamo, pintó en el tablero de la ONIC (Organización Nacional de Indígenas Campesinos) las dos gaitas, para mostrarme el incuestionable parecido con una pareja de pájaros, con cabeza y pico – forma dada por la conformación de la cera y la pluma de pato-, y su dibujo estaba acompañado de la siguiente explicación:

*El nombre macho y hembra viene del canto de los pájaros: ¿no ha oído el canto e los pájaros?, la páiara va haciendo la melodía y el macho responde con dos o tres notas, igual que en las gaitas. Todo en el mundo va por parejas, fijese no más en las parejas entre animales, los burros y los pájaros, el uno no puede estar sin el otro*²⁸⁷

Para los Kankuamos y otros grupos indígenas, las gaitas macho y hembra simbolizan el canto de los pájaros y las parejas originarias; la hembra es la que hace la melodía y atrae al macho con su canto, mientras el pájaro macho la acompaña, tipificaciones de roles que van a verse reflejados en lo que para los y las intérpretes de gaitas y tambores hace parte del complemento musical, “el macho va llenando los huecos que deja la hembra”.

Estos mitos en donde por una parte las gaitas representan un elemento fálico que no debe ser interpretado por las mujeres y por otra una pareja de pájaros macho y hembra, hace parte de la condición ondulante de los mitos a la que se refiere Beauvoir. Son tan versátiles que hasta podemos encontrar pistas que sugieren la interpretación sexuada de las gaitas, la hembra para las mujeres y la macho para los hombres. En 1989, entre los cerros de Vilú y Almagra en el municipio de Ovejas, se encontró una figura de 3,5 cms de una mujer tocando gaita hembra y, aunque todavía existen dudas de la veracidad de esta figura²⁸⁸ para los ovejeros y

²⁸⁷ Entrevista a Evelio Rodríguez, Secretario General de los Kankuamos. Realizada el 20 de diciembre de 2005. Dada la situación de violencia que están viviendo los indígenas Kankuamos, Evelino estaba temeroso de concederme la entrevista y por lo tanto prefirió que no lo grabara, pero fui anotando sus apasionadas explicaciones y hasta me leyó sus poesías. Muchas de ellas se perdieron, junto con fotos de los Kogis y libros, cuando “la guerrilla llegó y lo quemó todo.”

²⁸⁸ Alfredo Ricardo Guerrero gaitero de Ovejas- tiene escondida en su casa la figura y, aunque han ido de universidades como la del Atlántico y la Nacional a estudiarla, todavía no sabemos si se trata de una figura ancestral: “nosotros hemos conversado con mucha gente de la Universidad del Atlántico para hacerle un estudio, pero usted sabe que eso despierta muchos celos. Entonces me pidieron la figura para ellos llevársela y estudiársela; pero es un patrimonio de la comunidad, patrimonio de Ovejas, un patrimonio de Colombia... que no se puede....; entonces quedamos en eso. Después vinieron de la Universidad Nacional y le tomaron unas placas, un estudio, pero yo les preguntaba acerca de determinar el tiempo, la edad; dijeron que no, que eso no era necesario, esta es una figura única, ¿quien va a imitar esto? Es una figura única, que existe solamente una. No es necesario eso.” Entrevista al gaitero Alfredo Ricardo Guerrero. Realizada el 16 de octubre de 2004 en el festival de gaitas en Ovejas, Sucre.

ovejeras la existencia de esta pieza es prueba fehaciente de la tradición gaitera precolombina en este pueblo. En el festival de gaitas Francisco Llirene (en octubre de 2004) el músico Alfredo Ricardo Guerrero me llevó a su casa para mostrarme la pieza y, después de esperar casi media hora mientras Alfredo entraba a su cuarto a buscarla, salió con una caja de fósforos llena de algodón y dentro de ella la figura de una mohán, o hechicera, indígena Zenú. El libro en el que se relata la historia de esta figura nunca se publicó pero su autor, Manuel Huertas Vergara, escribió un artículo titulado “Chuana, la gaita de América” en el que describe la pieza encontrada:

La figura del gaitero cencenú representa más bien una niña que apenas le comienzan a brotar los senos y tal parece que se trata de una joven sacerdotisa, hechicera de la medicina empírica, mohán o mojána de rango iniciada en la música para los conjuntos, ensalmos y rituales mágicos a son de las gaitas y maracas [...]. Rescata fielmente la forma actual elegante muy sabanera de agarrar la gaita larga así como la típica y correcta digitación que debe hacerse en instrumentos de su tipo, o sea, obturando con los dedos de la mano izquierda los dos orificios tonales de arriba y con los de la derecha los tres orificios bajos que emiten notas graves.²⁹⁰



Sea verdaderamente precolombina o no la figura de la mohán indígena, y que ella pueda representar una pista que sugiera la interpretación de las gaitas por parte de mujeres antes de la llegada de los españoles²⁹¹, el hecho de que se represente a una mujer interpretando gaita hembra (destreza que, como vimos, no es común entre los grupos de gaitas y tambores –a no ser que sean agrupaciones de mujeres-) ratifica la permanencia de una tradición mítica bipolar -pájaras-hembras-femeninas y pájaros-machos-masculinos-, tradición que sexúa y

²⁸⁹ Figura de una mohán tocando gaita hembra.

²⁹⁰ HUERTAS VERGARA, Manuel. “Chuana, la gaita de América. Rastros Arqueológicos”. *Revista del Octavo Festival Nacional de Gaita*, 1992, p.10-11.

²⁹¹ Todavía hay un gran vacío no solo en la historiografía de las mujeres en la música erudita latinoamericana sino dentro de las culturas indígenas cuyos mitos e historias se transmiten bajo una mirada masculina, de un Mamo, por ejemplo, ocultando la verdadera participación musical de las mujeres. En el libro de Reichel-Dolmatoff, el autor nos muestra pistas de esta participación: “Se ha dicho que la exclusión de las mujeres de los bailes ceremoniales parece ser un desarrollo relativamente reciente. Muchas mujeres viejas se acuerdan aún haber tomado parte activa en estas ceremonias y conocen las canciones y pasos. Los Kogi dicen que la participación en los bailes dependía (y aún hasta cierto punto depende) del Daké de la mujer. Hay ciertos Daké que pueden bailar y otros a los cuales les está prohibido. Sei-naké, Nugénake y Huld-daké ‘bailan’ pero la mayoría de los demás no bailan. Al preguntar por el Daké de una mujer se dirá a veces: ‘Ella es Sei-naké, ella baila’ o ‘Ella es Mintambí y no puede bailar’. Los bailes femeninos se dice se efectuaron o efectúan ‘para el aguacero’ o ‘para el río’”. REICHEL-DOLMATOFF, *Op cit.*, p. 251-252.

generiza prácticas y objetos dependiendo de los roles y relaciones de género entabladas en las diferentes culturas

Hugo Paternina en su artículo “Los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta: Una visión desde el cuerpo, el territorio y la enfermedad”, describe unas sociedades en donde el cuerpo define la estructura y ordenación de los lugares donde habitan y da forma y función simbólica a los objetos. “De algún modo, el cuerpo para ellos es un universo en miniatura, interconectado y complejo”²⁹²:

*La kankurua [casa ceremonial] es como el cuerpo del hombre o el cuerpo del hombre como la kankurua. La parte más alta es como el pensamiento. La circunferencia que sostiene la arquitectura son como las costillas y el sostén, tiene una parte media que es como la cintura, los brazos y las piernas. En la parte de arriba, donde sobresalen los palitos está la nariz (Daza: 1997:3)*²⁹³

Para los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, el cuerpo y sus partes están relacionadas con las construcciones arquitectónicas, con la tierra y sus componentes -fauna y flora-, y con los objetos ceremoniales y cotidianos. La armonía del cosmos debe estar en perfecta concordancia con la armonía del cuerpo, por ello, los sitios donde habitan y los objetos de la vida cotidiana, deben representar un solo cuerpo en el que se condense la simetría y el orden del universo con el equilibrio de los cuerpos de hombres y mujeres.

*La religión Kogi se basa en el culto de la fertilidad. Las expresiones concretas de esta fertilidad son la mujer como madre y la tierra de cultivo. Mujer y tierra se vuelven así sinónimos, lo mismo como coito y siembra, semen y semilla, niño y fruto. Sexualidad y alimentación tienen en él una base común. Los kogis conocen el nexo entre el acto sexual y la concepción y deducen que cada objeto, animado o inanimado, debe ser un acto intencional de procreación.*²⁹⁴

Los mitos de origen y la asignación de los nombres macho y hembra están directamente relacionados. Todo ser vivo u objeto, que haga parte del universo en el que vivimos, se concibe a partir de un acto de procreación en el que intervienen el cuerpo de un hombre y el cuerpo de una mujer, cuerpos que cargan con todo el peso de las simbologías de género. De esta manera, las parejas de instrumentos, gaitas y tambores macho y hembra, simbolizan el

²⁹² PATERNINA, Hugo. “Los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta: Una visión desde el cuerpo, el territorio y la enfermedad”. En: VIVEROS VIGOYA, Mara y GARAY ARIZA, Gloria (comp.). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá: Centro de Estudios Sociales, CES, 1999. p. 273.

²⁹³ *Ibid.* p. 274.

²⁹⁴ REICHEL-DOLMATOFF, *Op cit...*, p. 191.

“acto intencional de procreación”; cada uno de estos instrumentos encarnan cuerpos de hombres y mujeres a los cuales se les atribuye roles de género femeninos o masculinos como se explicará más adelante. A continuación veremos cómo San Jacinto, Ovejas, y más adelante Bogotá²⁹⁵, heredan las acepciones *macho* y *hembra* y le dan su propia significación de acuerdo a las relaciones y roles de género experimentadas en sus sociedades.

La parodia de los mitos

El proceso de difusión nacional e internacional de la cultura gaitera, iniciado por los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella en 1953 con la reconocida agrupación *Los Gaiteros de San Jacinto*, ha llegado hasta la creación de grupos de fusión de música de gaitas y tambores²⁹⁶ en Bogotá (desde la realizada por Carlos Vives y su intérprete de gaita Maité, hasta grupos experimentales como *Curupira* que mezclan música de gaitas con jazz, entre muchos otros). Peter Wade en su libro *Música Raza y Nación* describe lo que él denomina el proceso de *costeñización* de Bogotá, transformación relacionada de manera directa con el auge actual de la música de gaitas en Bogotá. Para Wade, las ciudades de la Costa fueron permeadas, antes que las de la región andina, por la modernidad cultural y económica que comenzaba a darse en todo el país; esto permitió que se generara un proceso de transculturación:

²⁹⁵ “... aunque los gaiteros sanjacinteros ya tenían fama en todo el litoral, no fue sino hasta veinte años después durante la década de los 50’s que ellos lograron un gran renombre, ya a nivel nacional e incluso internacional. Durante esta década comienza la difícil empresa de los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella, cuyo deseo era formar una compañía de músicas y danzas tradicionales colombianas para viajar y hacer presentaciones en el exterior. Aunque más adelante la compañía sí se volvió representativa de toda Colombia, en un principio los Zapata Olivella buscaron solamente artistas populares, cuya tradición tuviera una ascendencia negra más o menos clara. De esta forma, en la primera compañía había muchos números de la Costa Pacífica, como también de la Costa Atlántica. Aquí, por supuesto, cabían los gaiteros. [...] Esta gira sería memorable para toda Colombia por su gran importancia, por su duración y por los logros obtenidos con ella. Para nosotros es muy importante, pues se trata de la primera incursión internacional de la gaita. La gira se planea por Europa y Asia y según el maestro Julio Rentería, quien hacía parte de la compañía, se visitaron los siguientes países: Puerto Rico, Islas Azores, España, Francia, Unión Soviética, China, Hong Kong, India, Afganistán, Pakistán, Italia y Alemania. El viaje duró dos años. [...]”

Poco después de la muerte de Toño Fernández en 1989 y del retiro de Antonio Rodríguez, comienza una temporada sin igual, en la que los Gaiteros comienzan a demorarse cada vez más en Bogotá. Según José Plata Vásquez, quien fue el reemplazo de Rodríguez para esa época, en 1990 se quedaron ocho meses trabajando en la ciudad. En 1991 se quedaron nueve. Ya en 1992 sacaron un apartamento y se quedaron el año completo, para ir a San Jacinto nada más en diciembre o enero a visitar a la familia. En ese momento los Gaiteros empezaron a tener una mayor acogida en Bogotá y frecuentaban varias veces a la semana sitios de rumba muy conocidos como lo eran Quebracanto y La Teja Corrida, en el barrio la Macarena”. ROJAS. *Op.cit.*, p 24-28.

²⁹⁶ “La fusión hace alusión al hecho de incluir en una misma pieza musical, elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándolos entre sí y creando de ellos un nuevo producto, en el que si bien pueden ser reconocibles las raíces, es entendido como una unidad indiferenciada. Según esto, la fusión es un elemento fundamental del cambio musical, y desde que existe el contacto musical, ha existido la fusión”. *Ibid.*, p. 75.

[La identidad nacional y la música popular fueron] *transformadas al cabo de varias décadas, moviéndose de estereotipos 'eurófilos' a 'tropicales'; sin embargo la tropicalidad fue apropiada y rearticulada en formas particulares que mantuvieron ciertos aspectos de la identidad colombiana blanqueándolos y enraizada en la tradición auténtica y también en lo progresivo y moderno*²⁹⁷.

La popularidad de la música de la Costa se genera a través de un campo ideológico construido por jerarquías de clase, raza, género e identidades sexuales, mediado por la circulación Capitalista de mercancías e información, en donde estos agentes de cambio lograron que la música de la Costa pasara de ser concebida como libertina, atrevida, “caliente” y típicamente costeña, a ser una música nacional con toque moderno, emocionante y liberador.

Respecto a este proceso de nacionalización de la música costeña, y especialmente de la música de gaitas y tambores (porque Wade hace énfasis en el vallenato, más que en otros géneros), el músico y antropólogo Juan Sebastián Rojas realizó una investigación titulada



“Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto. La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita” y en ella se refiere el proceso de transculturación descrito por Wade pero aplicado con detalle al caso de la música de gaitas hacia Bogotá:

En la realidad de la ciudad de Bogotá se ha tornado muy evidente la masificación de los fenómenos musicales reivindicativos de la música tradicional de las dos costas de Colombia. Sin embargo, ha tenido especial acogida la música de gaita. Este no es un fenómeno extraño a la realidad latinoamericana. Como nos lo explica Juan Pablo González, una de las tendencias en Latinoamérica con respecto a la música popular, ha sido precisamente la de la masificación del “folklore” a través de la migración rural-urbana. Esto hace que ya la música tenga que utilizar los medios masivos de comunicación para llegar a su público. Por tal razón, su funcionalidad original cambia y tiene que adecuarse a los nuevos requerimientos de la cultura de masas. Esto, entre otras cosas, permite que la música llegue a un público

²⁹⁷ WADE, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Traducido por Adolfo González. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, 2002, p. 15.

²⁹⁸ *Los Bajeros de la Montaña en la Mediatora*: Bogotá, diciembre de 2005.

*que antes no se identificaba con tal tipo de manifestaciones musicales. En parte, esto es lo que ha ocurrido en Bogotá [...]*²⁹⁹

*En la ciudad de Bogotá era normal el hecho de discriminar las expresiones tanto socioculturales como artísticas de las demás regiones de Colombia. Así, la música tradicional costeña no era bien vista. Era considerada vulgar, inmoral, de poca importancia estética y muy primitiva. Esto era así hasta hace unos 20 años, cuando lo que más se escuchaba de música de la Costa en Bogotá era la música tropical y decembrina, interpretada por las orquestas tropicales. Por supuesto que los Gaiteros de San Jacinto tocaban en Bogotá desde antes, pero nunca como un fenómeno masivo, como un movimiento. Sin embargo, cuando estas paúas de consumo empezaron a cambiar y la población bogotana empezó a consumir músicas tradicionales costeñas de una manera más generalizada, algunos procesos de diálogo cultural empezaron a darse. De esta forma, ahora es visible el hecho de que rasgos de las culturas musicales costeñas hayan sido apropiados por la juventud bogotana, y sean utilizados por ella como componentes de su propio repertorio cultural.*³⁰⁰

En el paso de la Costa a Bogotá algunos roles cambian, especialmente la participación de las mujeres como intérpretes de gaitas y tambores, además de la realización de fusiones, y cambios en los espacios escénicos e identidades como lo describe Juan Sebastián Rojas en su investigación³⁰¹. El proceso de transculturación de las culturas musicales implica el traslado, apropiación y recontextualización no solo de roles de instrumentos e intérpretes, temáticas tratadas en los textos de las canciones, técnicas interpretativas, aires, formas, espacios y tiempos, sino de los mitos que acompañan la experiencia musical. Pareciera que estos mitos se transforman pero siguen manteniendo su contenido simbólico, situación que Levi-Strauss describe como una estructura de pensamiento universal que se transforma

²⁹⁹ ROJAS. *Op cit* p. 44.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 65.

³⁰¹ “El primer cambio que se ha notado es que, aunque muchas veces se afirma que todavía falta mucho conocimiento entre los bogotanos, ya hay grupos que tienen de planta a gaiteros y otros integrantes de origen Capitalino [...]; tocar “comercialmente”; es decir, con el formato incompleto, para así disminuir el número de integrantes y reclamar mayores honorarios per cápita [...] Aquí también se evidencian cambios obvios en la sonoridad del conjunto; para empezar, no hay llamador, lo que a la hora de tocar ritmos lentos como la gaita corrida y el porro deja un gran vacío, difícil de llenar. Por otro lado, la gaita hembra tiene que hacer más cosas, pues al no estar acompañada por el macho, hay ciertas frases que deben prolongarse, también para evitar los huecos en la parte melódica [...] tal vez el cambio de comportamiento más importante debido al transplante hacia Bogotá, es la incursión generalizada de esta música en tarimas y escenarios. En su contexto original, la música de gaita se interpreta en parques, casas, o en los patios de éstas, como medio para la diversión y el regocijo durante la parranda. Es en los festivales cuando se comienza a ver esta música en una tarima, aunque de todas maneras seguía manteniendo su comportamiento original. Aquí en Bogotá tenemos una forma diferente de entender la música, pues estamos acostumbrados al concepto de ‘concierto’, con las implicaciones que este tiene: un programa, un intermedio, un escenario, que los temas tengan principios y finales claros, que las intervenciones de solistas improvisadores no sean demasiado largas, etc. Aunque también es común la práctica musical de gaita por fuera de los escenarios, éstos son sin lugar a duda, uno de los espacios más importantes en la difusión y visibilización de la tradición musical de gaita en Bogotá.” *Ibid.* p. 88-89.

dependiendo del entorno socio-cultural, recontextualizando situaciones y rituales³⁰². Para este autor, la mitología es a las sociedades llamadas primitivas lo que la ideología es a las sociedades modernas.³⁰³



Según la teoría de Levi-Strauss, las historias míticas de las llamadas culturas primitivas contienen la misma estructura de pensamiento que las ideologías de las sociedades modernas, en esta medida, y como hemos podido percibir en los mitos fundacionales, sería universal la creencia en una bipolaridad de género encarnada en los cuerpos de hombres y mujeres, o la creencia en una construcción del uno en oposición al otro, o lo “otro” y el mismo” a los que se refiere Simone de Beauvoir. Aunque las teorías contemporáneas han cuestionado la bipolaridad universal, y especialmente los estudios feministas han resistido la mirada biológica en la que se califican las diferencias de género como duales y propias de hombres o mujeres³⁰⁵, instando a “rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria, lograr una historicidad y una deconstrucción genuinas de los términos de la diferencia sexual”³⁰⁶, los mitos, de manera adversa, se transforman en su paso a la llamada civilidad pero conservan las construcciones sociales del género. En lugar de cuestionar o reevaluar el encasillamiento de los contenidos simbólicos revelados en las narraciones y ritos, los mitos ancestrales, al personificar esos orígenes divinos ideales, recontextualizan y perpetúan los roles femeninos y masculinos de las parejas fundadoras.

³⁰² Para ampliar el tema de los mitos leer: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1969; del mismo autor: *Mito y Significado*. Madrid: Alianza, 1997.

³⁰³ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba 1969, p. 189.

³⁰⁴ Grupo *Lumbalú* de Pereira (distinto al *Lumbalú* de mujeres) dictando una conferencia sobre cómo afinar las gaitas; Ovejas 15 de agosto de 2004.

³⁰⁵ Para Simone de Beauvoir la situación de la mujer es una resultante de una historia generadora de discursos patriarcales estructurados bajo ideas biológicas, freudianas, materialistas y míticas que configuran a la mujer en la categoría del “otro”, como no-sujeto, objeto intrascendente opuesto al hombre que se constituye como el sujeto trascendente. “Hay tres factores que concurren en la opresión de la mujer –ontológico, biológico y cultural- el factor decisivo es el cultural: el hombre pone en cuestión su vida para alcanzar otras metas, otros valores-fines que son para él superiores, como el poder, la riqueza, el reconocimiento de otros clanes o tribus. Así realiza su trascendencia en un reino puramente humano. La mujer, atada a la especie por su función reproductora, se limita a dar vida, algo que en esa cultura no es un valor; por eso no alcanza la plenitud de lo humano, es la Otra. Y, por esta razón, la cuestión de la liberación será también una cuestión de cultura, es decir, de valores.” En: BEAUVOIR. *Op cit.*, p 21.

³⁰⁶ SCOTT. *Op cit.*, p. 286.

Después de observar de qué manera se pasa de los mitos a la parodia de ellos, y de indagar mitos que nos revelan las motivaciones que llevan a una cultura a nombrar sus instrumentos macho y hembra, nos trasladamos a San Jacinto y Ovejas, poblaciones en donde la música de gaitas y tambores representa un patrimonio cultural que es incentivado a través de sus festivales. En Bogotá, al igual que en estas regiones, se presenta una especie de transculturación de mitos, donde cada quien expone sus propias versiones o propone una nueva a partir de sus vivencias y relaciones dentro de una sociedad y con el otro sexo. Pareciera que los mitos se transforman pero mantienen la misma base de pensamiento en torno a una pareja originaria cuya mayor virtud es que el hombre es masculino y la mujer femenina. En San Jacinto, Ovejas y Bogotá realicé entrevistas en donde la pregunta obligada fue: ¿Por qué se llaman macho y hembra? Las respuestas fueron fascinantes.

El proceso era contrario al del mito fundacional en donde la pareja originaria inspira las denominaciones macho y hembra; a partir de estas acepciones las personas entrevistadas crean sus propios mitos, los imitan con nuevas versiones o no encuentran ninguna analogía. Algunas personas respondían con razones de tipo funcional: la hembra tiene cinco huecos y el macho tiene dos, sin encontrar ninguna relación con las acepciones de género, escenario que resulta lógico si tenemos en cuenta, en primer lugar, que son muy pocas las personas familiarizadas con las culturas indígenas a las que se les atribuye el nacimiento de música de gaitas como la Kogi, una cultura que enaltece la fauna y la flora a través de sus objetos y mitos; en segundo lugar, si la bipolaridad construida de género no es plenamente conciente en las diferentes sociedades (y además poco reconocida por muchos campos académicos en nuestro país, entre ellos los estudios musicales), no podemos esperar que todas las respuestas estén dirigidas hacia un análisis con perspectiva de género, no tendrían por qué hacerlo, simplemente perciben en primer instancia la diferencia física entre los dos instrumentos.

Pero, además de encontrar respuestas de tipo físico, fue sorprendente encontrar muchas otras que coinciden en conferir roles de género y formas genitales a las gaitas. Carlos Arturo Rendón, *alegrero* del grupo de hombres *Lumbalú* se refiere a ellas diciendo:

*La cabeza tiene una forma un poco entre pene y vagina y dicen pues que tiene mucho parecido, y tal vez está inspirada en eso [...]. Usted la ve y tiene forma de palo por un lado y usted la voltea acá y tiene su vagina y todo, hermosa, hay unas muy lindas, preciosas.*³⁰⁷



De la forma de la cabeza de un pájaro y un falo, pasamos a una forma de vagina, relaciones que, estén o no mediadas por los mitos y tradiciones indígenas, coinciden en transferir cualidades y formas humanas a los objetos; formas duales, opuestas, formas complementarias, si hay un falo, debe haber una vagina, si hay una hembra debe existir un macho. Pierre Bourdieu en el libro *La Dominación Masculina* se refiere a estas dualidades como “densidades semánticas originadas por la sobredeterminación de correspondencias”:

La división de las cosas y de las actividades (sexuales o no) de acuerdo a la oposición entre lo masculino y lo femenino recibe su necesidad objetiva y subjetiva de su inserción en un sistema de oposiciones homólogas, alto / bajo, arriba / abajo, delante / detrás/, derecha / izquierda, recto / curvo (oblicuo) (y pérfido), seco / húmedo, duro / blando, sazonado / soso, claro / oscuro, fuera (público) / dentro (privado), etc., que, para algunos, corresponde a unos movimientos del cuerpo (alto / bajo, subir / bajar, fuera / dentro, salir / entrar). Al ser parecida en la diferencia, estas oposiciones suelen ser lo suficientemente concordantes para apoyarse mutuamente en y a través del juego inagotable de las transferencias prácticas y de las metáforas, y suficientemente divergentes para conferir a cada una de ellas una especie de densidad semántica originada por la sobredeterminación de afinidades, connotaciones correspondencias. ³⁰⁹

En las entrevistas realizadas, la oposición entre masculino y femenino resultó ser una constante, los argumentos estaban guiados a explicar la evidente complementariedad que, para hombres y mujeres, es propia de la naturaleza humana, revelando, una vez más, el

³⁰⁷ Entrevista a Carlos Arturo Rendón, *alegrero* del grupo *Lumbalú* (de solo hombres porque hay otro integrado por mujeres que lleva el mismo nombre). Realizada el 19 de octubre de 2004 en el festival de gaitas en Ovejas, Sucre.

³⁰⁸ Toño Fernández. Página *Los Gaiteros de San Jacitno*. <http://www.tamborygaita.com/tono.html>

³⁰⁹ BOURDIEU. *Op cit.*, p 20.

poder de los esquemas tipificadores de género que se perciben como universales e inmortales. A continuación veremos tres testimonios, el primero de María Carolina Cortés directora del grupo de mujeres *La Bogotana*, el segundo de Hernando Muñoz, director del grupo de hombres *Lumbalú* de Pereira y el tercero de “Joche” Álvarez, viejo gaitero de Ovejas:

María Carolina:

Entre los seres humanos siempre se ha dado el balance entre masculino y femenino, y hacen chistes y comparaciones; que las mujeres tienen más huecos que los hombres entonces la hembra tiene cinco huecos y el macho solo dos; que el llamador es macho porque va marcando y el alegre hembra porque es el que replica, el alegre, femenino digamos, Tiene que ver con la lógica de los seres humanos”³¹⁰

Hernando:

Lo que yo tengo entendido, que le preguntaba a alguien de aquí era: no es que el macho llama y la mujer viene, o sea, el hombre propone y la mujer dispone. En esta música la hembra es la que alegra, y como dicen acá, sin hembra no hay parranda, sin hembra no hay alegría, entonces es como por ahí la cosa, como eso, el proponer, o sea, el hombre no puede estar solo, le hace el amor y la mujer le alegra la vida, es un poco eso.”³¹¹

“Joche”:

Nosotros acá le llamamos el matrimonio, la hembra y el macho, ¿por qué? Porque tenemos la hembra que es la que lleva la nota y el macho va rellenando el vacío que deja la hembra, entonces ahí va la nota completa.”³¹²

Las tres narraciones, aunque de regiones, edades y sexos distintos, coinciden en buscar correspondencias, afinidades o complementos que justifiquen la bipolaridad a partir de relaciones de tipo físico, sexual o de género. Conceder cualidades humanas a los instrumentos y sus roles musicales parece algo inofensivo, pero estos significados otorgados por una sociedad, que dan vida a objetos y hechos sonoros, en la cotidianidad encasillan a hombres y mujeres en determinados roles y le dan vida a un mundo que se autoconcede el poder de determinar quien interpreta qué instrumentos, qué género musical, quien dirige, quien compone, quien canta o quien baila, procurando mantener el cimentado equilibrio

³¹⁰ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. María Carolina Cortés, directora del grupo.

³¹¹ Entrevista a Hernando Muñoz, director del grupo *Lumbalú*. Realizada el 19 de octubre de 2004 en el festival de gaitas en Ovejas, Sucre.

³¹² Entrevista al gaitero “Joche” Álvarez. Realizada en Ovejas, el sábado 16 de octubre de 2004 en la casa de la familia Álvarez.

colectivo entre lo femenino y lo masculino. Pero este equilibrio también depende de las concepciones que se tengan respecto al cuerpo.

Dada la multiplicidad de significaciones fijadas sobre los cuerpos, es importante exaltar que éste hace parte de una imposición cultural, al igual que la música, y que, como tal, la percepción de los cuerpos de hombres y mujeres, la forma sexuada atribuida a los instrumentos y roles musicales, dependen de la idea de cuerpo que tenga cada cultura.

En el caso de las gaitas, su significado, en una cultura originaria como la Kogi, hace parte de la división sexuada dada a los objetos, resaltando los genitales y formas de hombres y mujeres y haciendo una división de roles y relaciones de género. Pero estos cuerpos no son únicos ni universales. Para Patricia Magli: “Tenemos en realidad varios cuerpos [...]. Existe un cuerpo biológico, un cuerpo anatómico, un cuerpo antropológico, un cuerpo histórico. Y cada uno de esos cuerpos, a su vez, no es un objeto estático, inteligible de una vez para siempre. Incluso el cuerpo biológico ha cambiado a través de la historia...”³¹³ En consecuencia, dentro de la música de gaitas y tambores encontramos cuerpos de instrumentos, macho y hembra, asignados de acuerdo a la simbología dada a su forma (pene y/o vagina); cuerpos sonoros descritos a partir de los sonidos emanados de cada instrumento: rol motivico dominante –femenino- y el rol acompañante –masculino-; y cuerpos de hombres y mujeres intérpretes que, como veremos a continuación, a partir del simbolismo del cuerpo del instrumento y del cuerpo sonoro, se define quién los debe interpretar.

Instrumentos macho y hembra

En la música de gaitas y tambores los nombres dados a los instrumentos, como vimos, contienen acepciones de género que sugieren una relación con los mitos, los imaginarios creados y los roles de la vida cotidiana costeña. La gaita hembra tiene cinco orificios y lleva la melodía, mientras la gaita macho, que mide 70 cm. aproximadamente al igual que la hembra, tiene



³¹³ Citado en. DUBY, Georges y PERROT, Michael. *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Madrid: Taurus, 1992, p. 606.

³¹⁴ Foto tomada por Joche Alvarez en 1997 en Corferias.

uno o dos orificios en la extremidad inferior –dependiendo de la región–, se sostiene con la mano izquierda y con la derecha se toca la maraca, combinación (gaita macho-maraca) que acompaña sirviendo de complemento a la gaita hembra. La gaita corta o machihembrada³¹⁵ mide aproximadamente 40 cm., tiene seis orificios y su nombre nace porque se dice que combina los roles musicales de la gaita macho y hembra, con ella se interpretan los mismos ritmos que en los pares de gaitas³¹⁶. El llamador macho o mayor (tambor) es pequeño y lleva el tempo, mientras que el alegre hembra es más grande, tiene independencia rítmica y acompaña a la gaita hembra. Las agrupaciones están conformadas entonces por gaita macho y hembra, tambor macho y hembra, tambora³¹⁷ y cantante, para un total de seis intérpretes.

Después de esta descripción puramente técnica pasemos a una narración más poética que nos introduce en la elocuente pero poco explorada relación entre la asignación macho y hembra dada a los instrumentos y los roles y relaciones de género entre hombres y mujeres dentro de las agrupaciones, simbologías que de manera unívoca asignaron los hombres y las mujeres entrevistadas/os en Ovejas, San Jacinto y Bogotá:

La gaita hembra, que tiene cinco orificios, va siempre acompañada por el macho, de la misma extensión pero perforando una sola vez. Ella, de sonido alegre aunque de sonido más bajo que la flauta o el clarinete, lleva la línea melódica, y el macho, con su voz ronca y su paso lento, le marca el compás y la contiene cuando ella se desboca. La maraca, tocada con el machero con la mano derecha, ejerce la función de contratiempo, mientras el tambor marca el ritmo de la tonada. El llamador, sentado siempre a la diestra del tambor alegre, juega en la percusión un papel similar al que tiene el macho junto a la gaita hembra.³¹⁸

³¹⁵ Se dice popularmente que la gaita corta o machihembrada condensa en ella los roles de la gaita macho y hembra pero no se hará mayor referencia a ella por tratarse de un instrumento que no es primordial dentro de la conformación tradicional de la música de gaitas y tambores, aunque se toca en los festivales y en agrupaciones de la Costa y Bogotá, las agrupaciones suelen mantener el formato de dos gaitas, dos tambores, tambora y cantante, para un total de seis instrumentistas.

³¹⁶ “En la tradición musical de gaita existen cinco aires básicos, que son los que se interpretan más frecuentemente. Para cada uno de estos aires existe una innumerable cantidad de piezas, que son reconocidas invariablemente como pertenecientes a un ritmo particular. Sin embargo, dependiendo de la región, un tema puede ser interpretado ya sea en un aire o en otro, dependiendo de la tradición local. Estos aires son: la gaita corrida, la cumbia, el porro, la puya y el merengue”. ROJAS, *Op cit.*, p. 36.

³¹⁷ Al igual que la gaita corta, la tambora no es un instrumento que sea característico de la conformación ancestral de las agrupaciones, es introducida (al igual que el canto, porque sus orígenes son puramente instrumentales) por Toño Fernández alrededor de 1957. Hoy en día, especialmente en los festivales, se discute la pertinencia de este instrumento en las agrupaciones, por no pertenecer a la tradición que quieren rescatar, pero la mayoría de agrupaciones la utilizan.

³¹⁸ IRLARTE, Patricia. “¡Ganaron las gaitas!”. *Cromos*, No. 129, Octubre 28 de 1991, p. 69.

La gaita hembra y el alegre son descritos como mujeres alegres, pasionales, que, por su naturaleza femenina, pueden desbocarse en cualquier momento; mientras la gaita macho y el llamador son retratados como hombres cuya misión es contener a las hembras, dado su atributo racional masculino.

Para establecer la relación entre los imaginarios de género y los instrumentos a lo largo de este capítulo, se tomarán los conceptos de “significado evocado” de Lucy Green y los aspectos simbólico y normativo del género descritos por Mara Viveros. El concepto utilizado por Lucy Green, el “significado evocado”, hace referencia a que “la música esboza o delinea metafóricamente gran cantidad de factores contextualizadores y simbólicos”³¹⁹; “los significados evocados consisten en connotaciones o asociaciones que se derivan de la postura y del uso de la música en un contexto social.”³²⁰ De esta manera, los mitos descritos contienen significados evocados que repercuten en la asignación macho y hembra dada a los instrumentos. A su vez, dentro de este significado evocado, en el contexto del estudio de la música de gaitas y tambores, podemos encontrar dos de las cuatro propiedades que atribuye Mara Viveros al género³²¹: el aspecto simbólico y el aspecto normativo:

- El aspecto simbólico “atiende a mitos y símbolos que evocan de manera diversa –y a menudo contradictoria- representaciones de la diferencia sexual”, de esta forma, a partir de las narrativas míticas descritas de las culturas de la Sierra Nevada se otorgan cualidades femeninas a la *gaita hembra* y el *alegre* y cualidades masculinas a la *gaita macho* y al *llamador*.
- El aspecto normativo “expresa las interpretaciones de los significados de estos símbolos y se manifiestan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, políticas o jurídicas que

³¹⁹ GREEN. *Op cit.*, p. 18.

³²⁰ *Ibid*, p. 21.

³²¹ Mara Viveros se refiere a los cuatro propiedades del género como son:

- *Un aspecto simbólico atiende a mitos y símbolos que evocan de manera diversa –y a menudo contradictoria- representaciones de la diferencia sexual. [...]*
- *Un aspecto normativo que expresa las interpretaciones de los significados de estos símbolos y se manifiestan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, políticas o jurídicas que definen qué es, qué debe hacer y qué se espera socialmente de un varón o una mujer [...].*
- *Un aspecto institucional tocante a organizaciones sociales como las definidas por las relaciones de parentesco y la familia, el mercado de trabajo, los organismos educativos y políticos. [...]*
- *Un aspecto subjetivo referido a las identidades de los hombres y las mujeres reales, que no satisfacen necesariamente las percepciones de la sociedad ni se acomodan a nuestras categorías analíticas.*

VIVEROS, Mara. “Notas en torno a la categoría analítica de género”. En: *Ética, Masculinidades y feminidades*. CES, 2001, p. 59-60.

definen qué es, qué debe hacer y qué se espera socialmente de un varón o una mujer”³²²; en la música estudiada, el aspecto normativo se define a partir de los roles que deben ejercer hombres y mujeres dentro de un conjunto: los hombres tocan gaitas y tambores, dirigen y componen; las mujeres, si participan, cantan o bailan.

Tomando como base las propuestas de Viveros y Green, dentro de la música de gaitas y tambores existe un *significado evocado* que, como lo describe Green, “esboza o delinea metafóricamente gran cantidad de factores contextualizadores y simbólicos” y dentro de este significado encontramos el nivel simbólico y normativo. A continuación entraremos a describir estos elementos a partir de los mitos descritos y a los testimonios recogidos a lo largo de dos años en contextos como San Jacinto, Ovejas y Bogotá.

Gaita hembra y tambor alegre: Instrumentos femeninos



En San Jacinto y Ovejas la gaita hembra y el tambor hembra o alegre comparten un significado evocado de género. son los que, a través de las características otorgadas al ser femenino, dan vida y lideran la agrupación. “Las [gaitas] hembras en su estructura llevan cinco orificios tonales o digitales y su función está en llevar el registro de las notas o melodía”³²⁴. La hembra se interpreta con ambas manos y es la que inicia y tiene el liderazgo melódico. El alegre o tambor hembra, de una sola membrana o parche,

también es ejecutado con las dos manos y su función es improvisar; la gaita hembra y el alegre establecen un diálogo y son quienes definen el aire (merengue, porro, gaita o puya). En las parejas de gaitas (macho y hembra) y las parejas de tambores (llamador-macho y alegre-hembra), los instrumentos hembra son los protagonistas, su relevancia melódica y el repicar, respectivamente, definen la estética de la pieza a interpretar y alegran y atraen por su movimiento:

³²² Ibid..

³²³ El tambor alegre es el grande y el llamador el pequeño. Tambores de Joche Alvarez: Ovejas, agosto 2004.

³²⁴ ABADIA MORALES, Guillermo. *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*, Bogotá: Col cultura, 1981, p.19.

Es como en los bailarines, si tu te das cuenta, una gaita hembra está haciendo lo que una mujer como bailarina está haciendo y una gaita macho está haciendo lo mismo que el hombre, va ahí abajito, muy despacito, acompañándola, porque es lo que siempre hacen los machos, acompañar a la mujer. [...]

Normalmente dicen algo gracioso, el tambor alegre se llama tambor hembra porque es el que habla más, como las mujeres, que nos las calla nadie y porque son las que alegran todo cuando llegan.³²⁵

Como vemos, a la gaita hembra y al alegre se le atribuyen cualidades de género femeninas y para definir estos instrumentos se hace una inevitable alusión a la pareja originaria, a su opuesto, lo masculino personificado en la gaita macho y el llamador; hombres que están tratando de conquistar a las mujeres mientras ellas los atraen con su melodía y el repique del tambor. El poder seductor de las hembras está estrechamente relacionado con la simbología femenina y su corporalidad, justamente por ello Kelly -y la mayoría de personas entrevistadas, hombres y mujeres- establece, por un lado, la inmediata relación entre el baile de una mujer y la danza melódica hecha por la gaita hembra (al igual que el canto de las pájaras) y, por otro, la fama de habladoras con el tambor alegre, nombre asignado precisamente por su relación con el encanto y alegría que inspira una mujer bailado: “La mujer repica, se mueve; si empiezan a tocar cumbia y no hay una mujer bailando a la media hora están aburridos, cuando sale la mujer con su pollera y su sonrisa a bailar, todos empiezan a tocar más.”³²⁶

Esta relación corporal con las mujeres la podemos percibir desde tiempos ancestrales. Si hacemos un recorrido por la historia, para Platón, en la antigüedad greco-romana, la diferencia entre macho y hembra concierne a la materia y el cuerpo; en el Apocalipsis, la tentación mas grande es el cuerpo femenino, encarnado en una serpiente seductora; para Herrard de Landsberg en el siglo XII, en la *Escalera de las virtudes* las mujeres ocupan los escalones más bajos porque encarnan la tentación y hacen que muchos hombres descendan escalones por embrujar con sus cuerpos; la castidad femenina, antes que la masculina, aparece en el siglo XIII³²⁷; y si continuáramos con una exhaustiva revisión histórica de la visión del cuerpo de las mujeres encontramos que ha sido un testimonio cargado de una

³²⁵ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005 en Bogotá.

³²⁶ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. Maria Carolina Cortés, directora del grupo.

³²⁷ Para más detalles sobre el tema, ver: KNIBEHLER, Yvonne. “*Cuerpos y Corazones*”. En: DUBY, Georges, MICHELLE Perrot. *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*. V.4. Madrid: Taurus, 2000.

simbología marcada por el poder: el poder de lo masculino-racional sobre lo femenino-material y a su vez del poder seductor del cuerpo femenino.

La concordancia entre el poder seductor del instrumento hembra³²⁸ y el concepto de música se ve revelado en mitos que contemplan la existencia de instrumentos de viento que, debido a los signos femeninos que se le otorgan, pueden llegar a cautivar los sentidos, encarnando una figura tentadora que los hombres deben controlar. Entre lo indígenas *berbuya* en África, por ejemplo, hay un mito en el que las flautas -en vez de ser percibidas como objetos fálicos-, al emitir sonidos encantadores, que seducen y embrujan, simbolizan objetos femeninos, vaginas que atrapan a los hombres; por esta carga simbólica deben ser hurtadas para que los hombres puedan tener el control: “El nombre secreto de las flautas sagradas es ‘vagina’. Pero cuando los hombres descubrieron el poder contenido de las flautas sagradas, decidieron robarlas, apropiándose así del poder de las mujeres.”³²⁹

La facultad mágica contenida en la música, al igual que las melodías seductoras de la gaita hembra o el repique del alegre, ha sido una potestad de la que mucho se ha escrito a lo largo de la historia, especialmente el otorgarle a la música cualidades del género femenino. La música, al igual que las mujeres, encarna un cuerpo femenino que encanta y embruja, y precisamente la palabra música nace de las musas griegas:

La musa ha sido eterna inspiradora de artistas, poetas, filósofos, escritores, pintores... de ahí que la palabra música haya estado inspirada, literalmente, en la musa para su creación. Etimológicamente es una palabra femenina, iconográficamente se representa como mujer (las 9 musas griegas: Caliope, Clío, Erato, Euterpe -música-, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania), y simbólicamente está asociada a características del género femenino, como son magia, sensibilidad, subjetividad y sentimiento; el alemán Wackenröder se refiere a esta asociación simbólica diciendo: ‘la música es el triunfo definitivo del sentimiento sobre la razón’, (razón-masculino, sentimiento-femenino), y durante el romanticismo, según Nancy B. Reich, ‘la mujer fue idealizada; su función era servir de musa al creador, inspirar y naturalizar al hombre’³³⁰ (lo que significaría dentro del contexto del género, feminizar al hombre).³³¹

³²⁸ Aunque al *alegre* también se el atribuyan cualidades femeninas y fascinantes, la *gaita hembra* es la protagonista del conjunto por tener el liderazgo melódico que acompaña con repiques el *alegre*.

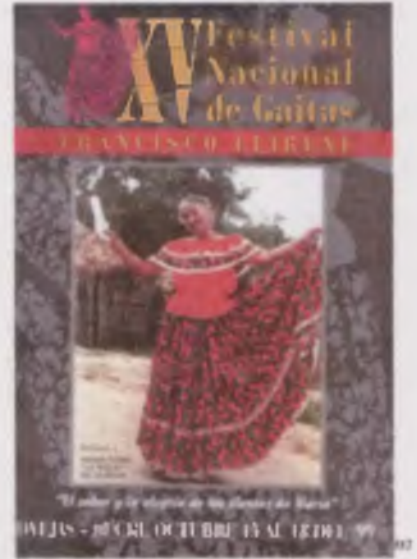
³²⁹ COMBALIA, *Op.cit.*, p. 29.

³³⁰ REICH, Nancy. *European composers and Musicians, ca.1800-1890*. En: BOWNERS, Jane. TICK, Jane, edit. *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150 – 1950*. University of Illinois: Urbana and Chicago, 1986. p. 248.

³³¹ QUINTANA, p. 129.

El poder seductor concedido a la música y el significado femenino que se le otorga, ejemplifican la construcción de un imaginario que hombres y mujeres han llegado a defender y preservar, un símbolo expresado a través de las alegóricas canciones que se refieren a la cumbia, al porro, a la tambora y a los paisajes que cantan a las mujeres cautivadoras, simbolismos que las mismas mujeres ayudan a ratificar:

*A mi me han dicho que la música es como femenina, que por eso los hombres buscan tanto la música, porque es como una vaina femenina y las mujeres que tocan música dicen que por eso son tan raras, pero no en el sentido de lesbianas sino en el sentido de la personalidad digamos, como variables, y pues sí, yo tengo amigas que son músicas que son variables y yo me considero un poco variable. [...] Por ejemplo, mi esposo puede tocar tres horas piano y no le importa el resto del mundo. Yo no, a mi me gusta la música y todo pero yo... digamos que depende de cómo esté la situación, de si uno está contento; ya llega un punto en el que yo digo, ya, ya no más música y me da piedra que el man siga tocando. Entonces son como unos celos de la música... por ese lado si lo veo como que la música viene siendo algo femenino porque ahí como que los manes se encarretan [...] yo pienso que es una vaina bien embrujante digamos.*³³³



Pero el carácter mágico y femenino otorgado a la música no es una cualidad percibida solamente por los imaginarios colectivos; también ha sido descrita por teóricos, literatos, sociólogos y músicos a través de la historia y, aunque revela cambios o mutaciones al igual que en los mitos, hay permanencias que coinciden en otorgar significados de género a la música. Para el músico Guido de Arezzo, en el siglo XI, el intérprete es una bestia que se deja guiar por sus instintos, intuiciones –asociadas a lo femenino– que son denigradas por carecer de una razón masculina. Precisamente para Boecio (siglo V) el verdadero músico es el oyente por ser el único (entre el compositor y el intérprete) con la capacidad crítico-racional; “Diderot se refería a la música como *Cri animal* al resaltar el carácter oscuro e instintivo [femenino] que contrasta con lo racional y matemático que se le otorga

³³² Afiche del decimo quinto Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Página del *Festival Nacional de gaitas Francisco Llerena*. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

³³³ Entrevista a Janni Benavides, intérprete de gaita hembra. Realizada el 15 de diciembre de 2005, en Bogotá.

[masculino].³³⁴ Para Richard Leppert “la música es inevitablemente del cuerpo”³³⁵ y para Bourdieu:

La música es ‘cosa corporal’. Encanta, arrebatada, mueve y conmueve: está menos allá de las palabras que más acá, en los gestos y movimientos del cuerpo, en los ritmos, en los arrebatos y los apaciguamientos, en las tensiones y las calmas. La más ‘mística’, la más ‘espiritual’ de las artes quizá sea simplemente la más corporal³³⁶

Vemos como a la música, al mismo tiempo que se le concede una naturaleza seductora e instintiva, un acto irracional equivalente a lo que podríamos llamar lo inconsciente y mágico de lo femenino, también se le confiere racionalidad, un acto objetivo, metódico y hasta matemático. La relación entre el género femenino y la música ha sido un tema que ha generado diversas discusiones entre las musicólogas feministas. Para McClary, la corporalidad adjudicada a la música ha derivado en la construcción de una simbología femenina en torno a ella:

*La división entre mente y cuerpo, que ha plagado durante siglos la cultura occidental, nos muestra las actitudes más paradójicas frente a la música: el más cerebral e inmaterial de los medios es, al mismo tiempo, el más idóneo para comprometer el cuerpo. Esta confusión sobre si la música pertenece a la mente o al cuerpo se intensifica cuando la oposición binaria fundamental de masculino/ femenino, se proyecta sobre ella. En el mismo momento en que, en la cultura occidental, la mente se define como masculina y el cuerpo como femenino, la música siempre correrá el peligro de ser percibida como una entidad femenina (o afeminada). Una de las maneras de afirmar el control masculino sobre el medio es negando la posibilidad de participación de las mujeres. Porque ¿cómo puede ser un proyecto femenino si las mujeres son excluidas?*³³⁷

Lucy Green critica esta postura de McClary por sugerir que la música es plenamente femenina, olvidando que ella misma habla de las cualidades cerebrales o racionales que también se le atribuyen a ésta: “McClary abre una brecha demasiado grande cuando señala que [...] la música corre el riesgo de que se la considere como un asunto plenamente femenino. Desde luego, si es cerebral y, a la vez, tiene que ver con el cuerpo, tendrá tanto

³³⁴ FUBINI, *Op cit.*, p. 9.

³³⁵ LEPPERT, Richard. “Social Order and the Domestic Consumption of Music” En: BREWER, John. *The Consumption of Culture, 1600-1800*. London, New York: Routledge, 1995. p. 532.

³³⁶ BOURDIEU, *Op cit.*, p 157.

³³⁷ McCLARY, *Op cit.*, p 151-152. Traducción del fragmento realizada por Alejandra Quintana Martínez.

rasgos masculinos como femeninos”.³³⁸ En este tipo de discusiones académicas vemos que es muy difícil disociar el arte de la bipolaridad construida desde el género. La música, al igual que los mitos fundadores, está cargada de una simbología de género opuesta, las construcciones sociales de lo masculino y lo femenino, pero a su vez, contiene gradaciones dependiendo del género musical, los instrumentos que se interpretan, el rol que ocupan hombres y mujeres dentro de las agrupaciones y las áreas que practican (composición, dirección o interpretación). De esta manera, no se puede hablar categóricamente de *LA música* como un ente con una simbología de género femenino única; así como existen múltiples maneras de ser hombre o mujer (siendo importante referirse al plural y no al singular universal –hombre, mujer-), en la música concurren diferentes expresiones, géneros y jerarquías.

Aunque la gaita hembra y el alegre cumplan funciones similares llevando el liderazgo motivico dentro de sus agrupaciones instrumentales (vientos y percusión), tienen jerarquías sonoras distintas. Quien lleva la melodía, en este caso la gaita hembra, tiene mayor rango entre los instrumentos de viento y de percusión, existiendo una hegemonía melódica sobre el acompañamiento percutivo. El movimiento motivico realizado por la gaita hembra posee, como vimos en los testimonios, una simbología atrayente que irremediamente se asocia con el género femenino y la corporalidad seductora de las mujeres. A su vez, aunque se le otorgue una simbología femenina a la gaita hembra y su rol melódico, en el aspecto normativo, por su parte, se ve representado el ejercicio del poder masculino. Al ser la gaita hembra el instrumento líder del grupo, el que, como dicen popularmente, *manda la parada*, a la vez que contiene un poder simbólico femenino, este poder seductor es controlado y dominado por lo masculino encarnado en el liderazgo y virtuosismo otorgado a los hombres. En los festivales de gaitas no es común ver mujeres que toquen gaita hembra dentro de una agrupación de hombres. Si llega a haber una mujer, interpreta gaita macho o llamador, pero jamás gaita hembra. En Bogotá, por ejemplo, con la creación de agrupaciones mixtas como *La Rueda*, las jerarquías interpretativas cambian y es común ver mujeres tocando cualquier instrumento. Esto lo veremos más adelante en el capítulo.

El poder simbólico de la magia femenina es regulado por la normatividad de la objetividad masculina. Para el maestro Wilmer Arias: “la gaita hembra tiene mayor compromiso porque

³³⁸ GREEN. *Op cit.*, p. 88.

se requiere de memoria musical, una buena digitación y conocer las experiencias vividas por otros gaiteros³³⁹. En consecuencia, el poder simbólico contenido en el nivel técnico, de compromiso y liderazgo atribuidos a la gaita hembra se ven reflejados en que la mayoría de directores de las agrupaciones son los intérpretes de este instrumento. El manejo técnico-musical encaja popularmente dentro de las cualidades esperadas de un buen gaitero, mas no de las mujeres; se espera que las mujeres de los pueblos gaiteros canten, bailen, preparen la comida para los y las visitantes al festival, cuiden a niños y niñas y vendan artesanías, ocupaciones últimas que no les dan el tiempo necesario para adquirir una maestría interpretativa de la gaita hembra ni incursionar en la música de manera profesional como se vio en el segundo capítulo.

Entonces vemos cómo a la gaita hembra y al tambor alegre se les atribuye una simbología de género femenino por el movimiento motivico y la alegría que encarnan, pero, a su vez, ocupan niveles distintos dentro de las agrupaciones: mientras la gaita hembra es la líder por llevar la melodía, el tambor alegre está supeditado a los motivos que ella imponga y, al ser un instrumento de percusión, cumple un papel acompañante que, aunque es indispensable dentro de la agrupación, su papel no es protagónico. Estos roles revelan la existencia de una fusión entre la simbología de género femenina otorgada al rol melódico-sugestivo y el poder técnico, la destreza, fuerza y el talento nato o heredado, propios de la normatividad del ser hombre; socialmente se espera que tanto los instrumentos de viento como los de percusión sean interpretados por hombres: la gaita hembra por requerir destreza técnica y el tambor alegre por demandar aparente fuerza. A continuación veremos el relato de la cartagenera Kimberly Yáñez, intérprete de gaita macho, refiriéndose a las cualidades masculinas del alegre y una descripción de Bertha Quintero sobre las experiencias del grupo *Caña Brava* respecto a la interpretación de instrumentos de viento:

Kimberly:

También en cierta forma, reconociendo nuestros ancestros y nuestros antepasados, el tambor alegre ha sido un medio de expresión del hombre porque anteriormente cuando los africanos peleaban con sus hijos y con sus mujeres ellos descargaban la rabia que sentían en ese momento con el tambor; se iban lejos de la casa a tocar, allá tocando y tocando fueron sacando armonías, fueron sacando melodías, fueron sacando bases y así

³³⁹ Palabras del profesor Wilmer Arias Córdoba en una video grabación sobre la música de gaitas y tambores suministrada por el maestro Jaider Ernestillo, realizada en Barranquilla en el año 2000.

comenzó; por eso se la pasa repicando y la fuerza física del hombre o de la persona que está tocando también es muy fundamental en eso.³⁴⁰

Bertha:

Unos instrumentos más que otros fueron mejor aceptados por el público cuando las mujeres los interpretaban en el escenario. Los vientos y las percusiones presentaron mayores resistencias en la audiencia. Tocar la trompeta, el trombón o el saxofón, por las posiciones que implica su ejecución, como en el mantenerlos en la boca, realizando una fuerza que hincha la cara y el cuello, transformaban la imagen ideal estética del rostro de una mujer, dándole muchas veces interpretaciones de doble sentido.

Los callos en las manos y el desarrollo de músculos, cambiando los conceptos de la figura femenina, fueron elementos con los que tuvimos que bregar.

Ni se diga de la actitud que debíamos asumir en tarima; mientras las orquestas de hombres se pueden dar el lujo de concentrarse a tocar el instrumento, expresando la gestualidad natural que produce tocar libremente, y leer las partituras sin importar el vestuario y la sonrisa al público, a las mujeres se les exige mantener una sonrisa congelada, estar maquilladas, vestir uniformes muy vistosos, ojalá de dorados o plateados, muy escotados, usar minifaldas, aprenderse de memoria toda la música y manejar las coreografías.³⁴¹

Las narraciones de Kimberly y Bertha reflejan claramente las implicaciones simbólicas y normativas del género. Por un lado, existe un imaginario colectivo que percibe los instrumentos de percusión como machos por requerir de aparente fuerza y destreza técnica y los de viento como fálicos dada la forma cilíndrica alargada; ninguno de los dos debe ser interpretado por las mujeres si no quieren ser objeto “interpretaciones de doble sentido”, como cuenta Bertha Quintero.

Si nos concentráramos en estudiar el simbolismo fálico de las gaitas desde el psicoanálisis – que no es el objetivo de este trabajo–, el conjunto de gaiteros podría representar, entre los múltiples simbolismos, un grupo que se reconoce y fortalece enalteciendo su visible genital –como lo haría un militar con su arma– y evitando la angustia de que, con la participación del sexo opuesto, se presente una posible pérdida del instrumento. En una de las canciones tradicionales que se interpretan constantemente en los festivales y en Bogotá, se encuentra “Negrito cabeza de cera”, refiriéndose a la construcción, forma y color de la gaita como un instrumento masculino y viril:

³⁴⁰ Entrevista a Kimberly Yañez Mercado, *machera* del grupo *Canto Negro* de Cartagena. Realizada el 18 de octubre en Ovejas.

³⁴¹ QUINTERO. *Op cit.*, p 137-138.

*Negrito cabeza e cera
De semilla colorá
Si en este puerto no pica
En el otro picará*

*El rico tiene un doblón
Que le causa calentura
Si le quitan el sillón
Ay! Se le ve la peladura*

*La mujer tiene un defecto
Que a to' el mundo se lo da
El rico lo mete todo
El pobre hasta la mitá*

*Negrito sal de la Habana
Corre y métete en la iglesia
Ahí viene la negra Juana
A mocharte la cabeza*

*Ya hoy no voy a trabajar
Se perdió mi candelona
Mejor me voy con mi negra
Aunque se rompa la lona*



Merengue “Negrito cabeza de cera” de Mañe Mendoza

Además de ser, las gaitas, instrumentos fálicos, soplarlos representa un atentado contra la estética esperada de las mujeres ya que altera o, más bien, deforma su rostro. Lucy Green se refiere a este mismo aspecto recordando que en 1904, en un número de la publicación *Musical Standard*, basado en una serie de entrevistas a directores de orquestas de Nueva York, resaltan fragmentos que rechazan la participación de mujeres en las orquestas:

Es posible que las mujeres no puedan tocar instrumentos de metal y mantener un aspecto hermoso, y ¿por qué van a destrozar su aspecto?

Hay que admirar siempre a la mujer, la encantadora mujer, excepto cuando toca en una orquesta.

³⁴² Afiche del sexto Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Página del *Festival Nacional de gaitas Francisco Lliréne*. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

En poco tiempo, los hombres descubrirán que están siendo desplazados paso a paso y con éxito en otra esfera más por el sexo débil... cada vez tendrán preparados menos puestos de trabajo que les esperen

(Musical Standard, 2 de abril de 1904)³⁴³

En la salsa, la música erudita y la música de gaitas y tambores parece suceder lo mismo; los hombres –y hasta las mismas mujeres- se resisten a aceptar la interpretación de ciertos instrumentos de viento³⁴⁴ y de percusión por parte de las mujeres. Se espera que si hay mujeres en escena, salgan arregladas, maquilladas y que atraigan al público exaltando su feminidad a través de su manera de vestir, de bailar, de cantar y de seducir con sus sonrisas y miradas al público (como lo veremos más adelante al detallar el elemento corporal asociado a las mujeres a través del canto y el baile), pero no “destrozando su aspecto” femenino al soplar un instrumento que, además, tiene connotaciones fálicas, o utilizar sus delicadas manos para golpear duro a un tambor.

Otra de las variables, además de los aspectos simbólico y normativo que sexúan y generizan la práctica musical, es, al igual que la reacción de los hombres frente a la incursión de las mujeres en las orquestas de Nueva York, un temor hacia la pérdida de oportunidades laborales (como ocurrió en el siglo XIX con la incursión de las mujeres en las fábricas). La situación laboral de los músicos y músicas es muy difícil en nuestro país, y más aún tratándose de un género que ha cobrado auge en los últimos años, no solo con la gran cantidad de gaiteros que se han trasladado de la Costa a Bogotá buscando oportunidades³⁴⁵ sino con el surgimiento de grupos locales, especialmente en universidades, conformando así una gran población que entra a competir por tocar en bares, tabernas, fiestas privadas, teatros, etc. Si a la lucha por sobrevivir, en medio del crecimiento de agrupaciones intérpretes de música de gaitas y tambores, se suma la irrupción, nada habitual, de las

³⁴³ GREEN. *Op cit.*, p. 71.

³⁴⁴ Con la flauta traviesa ocurre algo curioso, parecería que por ser un instrumento que no se toca de frente sino de medio lado, y por no requerir un fuerte soplido para su interpretación como puede ser la trompeta, la tuba, el trombón, entre otros, no se relaciona con un elemento fálico o que pueda deformar el rostro femenino de las mujeres. La flauta traviesa, o la dulce por ejemplo, termina siendo un instrumento elegante y delicado, femenino, apropiado para ser interpretado por las mujeres.

³⁴⁵ “[...] cuando se les preguntó sobre su situación actual, todos estuvieron de acuerdo en que laboralmente les va mucho mejor en Bogotá que en su pueblo. Les parece que en Bogotá hay muchas más oportunidades, tanto de tocar, como de viajar, como de grabar discos. Y dada la aceptación y la acogida de la ciudad de Bogotá, es muy posible que los sigamos viendo aquí por muchos años. ROJAS, Juan Sebastián. “*Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto. La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita*”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, febrero de 2005, p 53.

mujeres buscando también un espacio laboral, el rechazo por parte de los gaiteros y tamboreros, también puede estar basado en la prevención frente a mayor competitividad en un espacio, además, tradicionalmente masculino.

Vemos entonces que, mientras la gaita hembra y el tambor alegre contienen una simbología de género femenina y son los instrumentos principales entre los vientos y percusión (por representar su interpretación mayor técnica y complejidad), son interpretados por hombres. Más adelante en este capítulo veremos la división sexual en la interpretación de música de gaitas y tambores; por ahora continuaremos con la representación de las propiedades simbólicas y normativas del género en la gaita macho y el llamador.

Gaita macho y llamador: Instrumentos masculinos



Mientras la gaita hembra tiene su equivalente femenino en la percusión con el tambor alegre, la gaita macho tiene su equivalente masculino en el llamador; veremos que, por ser instrumentos acompañantes o marcantes, que controlan el tempo y cuyos roles son percibidos como racionales y objetivos, se les concede una simbología de género masculina.

La gaita macho es un instrumento marcante, se toca con la mano izquierda, mientras la derecha la acompaña con un maracón; su función es acompañar y seguir los ciclos de la hembra, en otras palabras, “está subyugada a lo que va imponiendo la hembra”³⁴⁷, o, como dicen popularmente, va llenando los huecos que ella deja. Abadía Morales describe la gaita macho de la siguiente manera: “Tanto la suarra macho como la Kuisi macho llevan un solo orificio digital y a veces dos, pero generalmente uno de ellos está obturado con cera y solo se destapa para

³⁴⁶ Intérprete de Llamador en Casa de Citas; Bogoá agosto de 2005.

³⁴⁷ Palabras del profesor Wilmer Arias Córdoba en una video grabación sobre la música de gaitas y tambores suministrada por el maestro Jaidier Ernestillo, realizada en Barranquilla en el año 2000.

ejecutar ciertos aires. La función de este instrumento se limita casi siempre a marcar el compás [...]»³⁴⁸

En la definición, Morales describe la gaita macho como un instrumento limitado, en comparación al papel líder melódico de la gaita hembra. Esta descripción reitera la función del macho y la hembra dentro de las agrupaciones: el macho debe acompañar a la hembra; al igual que en el baile, ella es la que se mueve, la *hembra coqueta* de Mario Gareña en su canción “Yo me llamo cumbia”³⁴⁹, entretanto, el macho la está siguiendo y espera a que ella de la pauta. Vemos que en la relación entre las gaitas se inserta el significado evocado de los mitos, una pareja originaria cuyos roles de género se ven representados en los roles musicales. A continuación veremos dos fragmentos, el primero, parte de un artículo de revista escrito por Jorge García Usta en 1984 y el otro un una entrevista realizada en Ovejas en 2004 al *alegrero* Carlos Arturo Rendón, los dos coinciden en justificar la asignación macho y hembra a las relaciones entre hombres y mujeres:

*Ella habla y el macho le va contestando. La cosa se va poniendo buena. Si la hembra dice ‘mañana nos casaremos’ y si es cierto el macho responde: ‘Si, si, si’. Por eso es difícil el reparto de la música. Hay que buscar el emparejamiento. Que la hembra hable y el macho le conteste. Eso es el nacimiento del ritmo.*³⁵⁰

*Ahí se da un matriarcado. Como yo lo entiendo, la una es la que hace la melodía, es la que alegra, es la que se mueve por todos los lados con su melodía y ella le canta al macho y el macho únicamente tiene dos huequitos, o uno a veces, y él le dice: si, no, si, no, y él la va siguiendo. Ellos se asuntan, asuntarse es aparearse, cuando están haciendo el amor.*³⁵¹

³⁴⁸ ABADIA MORALES. *Op cit.*, p. 19.

³⁴⁹ El baile está estrechamente relacionado con el encanto de las mujeres, la cumbia es una mujer para Mario Gareña y para muchos compositores y compositoras de música de gaitas y tambores: “Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy, no hay una cadera que se este quieta donde yo estoy, mi piel es morena como los cueros de mi tambor, y mis hombros son un par de maracas que besa el sol. (bis) Tengo en la garganta una fina flauta que Dios me dio, canuto de millo, olor de tabaco, aguardiente y ron, tomo mi mochila, enciendo la vela y repica el son, y enredo en la luna y en las estrellas toda mi voz. (bis) Como soy la reina, me hace la corte un fino violín, me enamora un piano, me sigue un saxo y oigo un clarín, y toda la orquesta forma una fiesta en torno de mí, y yo soy la cumbia, la hembra coqueta y bailo feliz. (bis) Yo nací en las bellas playas caribes de mi país, soy Barranquillera, Cartagenera, yo soy de may, soy de Santa Marta, soy Monteriana, pero eso si, yo soy Colombiana, ¡OH! tierra hermosa donde nací. (bis)”.

³⁵⁰ GARCIA USTA, Jorge. “Que la hembra hable y el macho le conteste”. *Cromos*, No. 129. Enero 17 de 1984, p. 27.

³⁵¹ Entrevista a Carlos Arturo Rendón, *alegrero* del grupo *Lumbalú* (de solo hombres porque hay otro integrado por mujeres que lleva el mismo nombre). Realizada el 19 de octubre de 2004 en el festival de gaitas en Ovejas, Sucre.

Al igual que en la gaita macho. que va diciendo “si, no, si, no”, como lo interpreta Carlos Arturo Rendón, el llamador o tambor macho cumple el mismo papel dentro de los instrumentos de percusión, acompaña al alegre hembra. El llamador es el encargado de conservar un ritmo estable y mantener el orden, si el llamador se pierde el grupo se desvía. No repica como lo hace el alegre y al igual que la gaita macho -y tomando las palabras de Abadía Morales para su descripción de la gaita macho-, su labor se “limita” a marcar el tempo. Pero por ser el instrumento que indica el tempo a seguir, sobre él recae la responsabilidad de mantener acompasado el grupo, su valor simbólico no radica en la destreza y fuerza requerida como en el caso del tambor hembra sino en la responsabilidad rítmica y orgánica que representa.:

Es el instrumento más importante pues es el acompañante del Alegre. Se dice que es un pequeño bombo que posee un solo parche y tiene como objeto seguir con agilidad al tambor mayor y marcar el compás. Este nombre de llamador se le da más que todo porque su función es marcar un golpe sostenido y así mantener un grupo unido³⁵².

El tambor alegre y el llamador son instrumentos de percusión que generalmente son interpretados por hombres; para los Kogi, son instrumentos propios de las deidades hombres, divinidades del trueno, superhombres cuya fuerza se ve expuesta en la interpretación de tambores. Egberto Bermúdez en su artículo “El poder de los sonidos. El lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sikuani”, hace referencia a esta analogía: “El tambor es otro de los instrumentos musicales que forma parte de los atributos de los seres del tiempo primordial. Cuando Dugunáui regresa a la tierra va a ‘ayudar’ a la gente de Kuishbángui (Padre del trueno), quienes tienen tambores como elemento identificador”.³⁵⁴



³⁵² *Instrumentos folclóricos de Colombia / Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Bogotá : Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 2003, p. 40.*

³⁵³ *Intérprete de alegre, Casa de Citas; Bogotá, agosto de 2005.*

³⁵⁴ BERMÚDEZ, Egberto. “El poder de los sonidos. El lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sikuani”, *Revista Javeriana*. Vol. 118, No. 586, Jul. 1992, p 58.

Pero, así como hay tambores para ser interpretados por hombres, hay instrumentos de percusión que dentro de la cultura Kogi son exclusivos para las mujeres. Egberto Bermúdez, en su libro *Los instrumentos musicales en Colombia*, se refiere a dos tipos de tambores: “tambores utilizados por los hombres (de dos membranas y sistema de tensión con arcos) y aquellos de las mujeres (una membrana y fondo abierto) [...]”³⁵⁵, estos últimos son llamados *kukui* y son utilizados dentro de rituales considerados femeninos. Mientras los hombres interpretan sus tambores o cajas con las manos, las mujeres interpretan los *kukui* con baquetas, marcando una diferencia en el contacto que se debe tener con los instrumentos: los hombres tocan su instrumento como machos, pegándole fuertemente al cuero del tambor, las mujeres deben hacerlo de manera distinta, femenina, representada en el roce de las baquetas sobre el cuero. Por otra parte, en la descripción vemos que las formas de los instrumentos para hombres y mujeres son distintos, siendo el *kukui* de las mujeres el que tiene fondo abierto -como sus genitales-, al igual que el llamador. Esta relación entre el llamador y un instrumento para ser interpretado por mujeres también fue mencionada en las entrevistas: “Al llamador se le dice así porque anteriormente, entre los indios Kogi, las mujeres llamaban a sus esposos con el llamador para que vinieran ya, que supieran que la comida estaba lista y todo eso.”³⁵⁶

A partir del anterior análisis podemos plantear dos ilaciones: hay instrumentos de percusión que, dentro de la cultura Kogi, requieren la fuerza y destreza de un superhombre -como es el virtuosismo atribuido al alegre en la música de gaitas y tambores-, por ello deben ser interpretados por hombres, con sus propias manos; el *kukui*, por su parte, al requerir una interpretación más sencilla y tener una orificio que simboliza la vagina, puede ser interpretado por éstas.

Dentro de la música de los Kogi, grabada por Bermúdez en la Sierra Nevada de Santa Marta³⁵⁷, encontramos unos cantos de mujeres que van acompañados por el *kukui*; el autor se refiere a esta grabación diciendo (Anexo 2, corte 1).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁵⁶ Entrevista a Kimberly Yánez Mercado, *machera* del grupo *Canto Negro* de Cartagena. Realizada el 18 de octubre en Ovejas.

³⁵⁷ En una grabación realizada por Egberto Bermúdez en la Sierra Nevada de Santa Marta en 1994, el musicólogo hace una compilación de cantos interpretados por diferentes culturas habitantes de la Sierra: los Kogi, kankuamos, Arahuacos, Wiwa y la comunidad campesina (una mezcla entre indígenas, mulatos y mestizos).

Todos los ejemplos anteriores eran interpretados por hombres. El que aquí se incluye es representativo de la música cantada, tocada y bailada exclusivamente por las mujeres Kogi. Se trata de bailes con cantos en los que intervienen varias de ellas y que son acompañadas por un tambor cilíndrico de una sola membrana tocado con baquetas y denominado kukui.³⁵⁸

Aunque halla instrumentos de percusión que interpretan las mujeres, lo hacen dentro de rituales considerados exclusivamente femeninos y no interpretan percusión en una agrupación conformada por hombres. En cuanto a las gaitas, las mujeres parecen no interpretar estos instrumentos, aunque, como vimos, se encontró la figura de una sacerdotisa mohán tocando gaita hembra. Respecto a esta división sexuada en la interpretación hablaremos a profundidad en el siguiente punto; ahora, y para concluir la idea, es importante hacer una última observación: la inclusión de las paridades alegre-hembra, llamador-macho surge dentro de un proceso de transición de la cultura indígena a la campesina mestiza. En la música de gaitas de las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta, las agrupaciones tradicionales solo están conformadas por dos gaitas (macho y hembra) y la maraca acompañante del macho; si son acompañadas de una o dos cajas, situación que es esporádica, no tienen las mismas connotaciones ni los mismos roles y formas que el llamador y el alegre utilizados en San Jacinto, Ovejas y Bogotá:



En determinadas ocasiones el conjunto compuesto por las dos flautas y la maraca es complementado por uno o dos tambores cilíndricos de dos membranas llamados cajas, de origen europeo, fruto de la aculturación a que estos grupos han estado sometidos desde hace varios siglos. En los tambores se interpretan patrones rítmicos que se superponen a veces en forma no muy orgánica al estilo musical de conjunto de flautas y maracas.³⁶⁰

En la audición (Anexo 2, corte 2) se puede escuchar la intervención de la caja haciendo giros y repiques de una manera improvisada y, para los roles que han introducido las agrupaciones

³⁵⁸ BERMUDEZ, Egberto. *Schivaldaman. Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Gobernación de la Guajira y Secretaría de Asuntos indígenas, 1994.

³⁵⁹ Karol Ojeda, grupo *Las Amaxonas*.

³⁶⁰ *Ibid.*

campesinas de *Los Montes de María* a través del llamador y el alegre, parecería ser independiente o estar desarticulada como lo sugiere Egberto Bermúdez. En la siguiente audición (Anexo 2, corte 3) el conjunto de gaitas está acompañado por dos cajas que hacen ambas el mismo rol disociado, frente a las actuaciones definidas de las gaitas macho y hembra.

A partir de las audiciones podemos resaltar tres aspectos importantes:

- En la tradición musical de la cultura Kogi, las gaitas macho y hembra se interpretan solas, sin acompañamiento de tambores o cajas, si lo hacen es esporádico y el rol percusivo resulta ser independiente, sin guardar mayor relación con lo realizado por la pareja de gaitas.
- El rol acompañante independiente de las cajas en la cultura Kogi es distinto a los roles específicos y diferenciados otorgados al alegre y el llamador dentro las agrupaciones de gaitas y tambores de San Jacinto, Ovejas y Bogotá.
- La forma del llamador, con una sola membrana y fondo abierto, es similar a la forma del *kukui* de las mujeres en la cultura Kogi, al igual que su rol acompañante estable y repetitivo.

Estos puntos nos indican que la utilización de llamador y alegre, y su designación macho y hembra, es un fenómeno propio del paso de la música de gaitas indígena a las culturas campesinas mestizas; en consecuencia, los campesinos de Bolívar y Córdoba, denominan al alegre hembra y al llamador macho por encontrar similitudes con los roles realizados entre la gaita hembra y la gaita macho, no por el papel rítmico realizado por las cajas, y mucho menos por la utilización de éstas en las agrupaciones (vimos que son de uso esporádico), escenario que devela un claro vínculo con el peso de la tradición mítica ya descrita.

Encontramos una diferencia entre la música de gaitas de la Sierra Nevada de Santa Marta y la música de gaitas y tambores interpretada en *Los Montes de María* y Bogotá; en la primera –especialmente la de los Kogi–, las gaitas actúan sin acompañamiento percusivo, por lo tanto, la asignación de roles de género bipolares no incluyen a los tambores; en la segunda, la designación macho o hembra dada a los instrumentos de percusión se deriva de la tradición mítica bipolar de la Sierra contenida en las gaitas. En lo que coinciden ambas

manifestaciones es en consentir una cualidad líder y protagónica a la gaita hembra y un rol acompañante a la gaita macho.

Por otra parte, los aspectos simbólico y el normativo del género son cambiantes; mientras en la cultura Kogi el *kukui* es interpretado por las mujeres con baquetas, en celebraciones femeninas, el llamador dentro de la música de gaitas y tambores es similar en su forma al *kukui* pero es interpretado por hombres al tratarse de una agrupación concebida como masculina.

Respecto a este último punto, la relación entre gaita hembra y alegre como instrumentos dirigentes y la gaita macho y el llamador como acompañantes en las agrupaciones de gaitas y tambores de San Jacinto, Ovejas y Bogotá, hace que el nivel de importancia o la habilidad que demandan defina quienes interpretan qué instrumentos. Por un lado, tenemos la primacía del simbolismo femenino tanto en las gaitas como en los tambores y por el otro, en el aspecto normativo, el protagonismo de los hombres como intérpretes de los instrumentos. Esta división hace parte del orden esperado por las diferentes culturas que, para Carol Robertson, se expresa a través de la división de roles entre hombres y mujeres, los simbolismos de género otorgados a cada sexo y el dominio de ciertos símbolos, objetos e instrumentos:

Sabemos que toda cultura intenta clasificar y definir su entorno y para lograrlo debe conseguir crear determinadas asociaciones que den significado a cierta idea de orden. Parece inevitable que una cantidad notable de esas asociaciones esté basada en atributos del género. No las asociaciones en sí, sino el valor que se asigna a éstas, constituye una fuente de tensiones en las interacciones entre géneros. En los grupos masculinos el poder se controla a menudo mediante la posesión o acumulación de objetos de poder (falos, dureza, instrumentos de viento o tambores, fuerza corporal, inmunidad a emociones que puedan indicar debilidad). En el caso de las mujeres el poder se relaciona normalmente con posesiones espirituales que corresponden a su género (pasaje vaginal a las fuentes de la vida, continuidad espiritual de los linajes por nacimiento, suavidad, canción, flujo de la sangre, acceso expresivo a las sensaciones, fuerza para soportar las pérdidas con entereza). El modo en que estos diversos atributos se temen y/o respetan constituyen parte del 'estilo' de una cultura y afectan a las dinámicas de poder, autoridad y control. [... Las dinámicas de control social y del cambio están siendo continuamente 'puestas en escena', y los músicos son portavoces privilegiados para darlas a conocer.³⁶¹

³⁶¹ ROBERTSON. *Op cit.*, p 402.

El dominio masculino en la interpretación: la amenaza del cuerpo femenino

Como pudimos percibir en el fragmento de Robertson, en la música de gaitas y tambores se da una división sexual no solo en los roles asignados a cada instrumento y en su asignación macho o hembra, sino en quiénes interpretan qué instrumentos, división que representa unas dinámicas de poder y control donde los hombres dominan el espacio normativo y lo femenino la ámbito simbólico o espiritual: “La división del trabajo musical en una esfera pública, en gran medida masculina, y una esfera privada, en gran parte femenina, es un rasgo de la historia de la música occidental, así como de muchas otras culturas musicales de todo el mundo.”³⁶²



En la música popular en general, la salsa, el vallenato, la música llanera y hasta en el rock, entre muchos otros ejemplos, los papeles de los y las integrantes están delimitados: los hombres interpretan instrumentos, componen y dirigen, y las mujeres cantan y bailan; obviamente hay excepciones pero son precisamente eso,

salvedades a la regla. Las mujeres durante el barroco, por ejemplo, tocaron instrumentos considerados privados, adecuados para ser interpretados en el espacio doméstico como el virginal y la guitarra, o el piano en el romanticismo³⁶⁴; la interpretación vocal, por su parte, ha representado a lo largo de la historia un área en la que las mujeres se desempeñan tanto en la música erudita como en la popular

³⁶² GREEN. *Op cit.*, p. 25.

³⁶³ Festival de Gaitas de 1995 en Ovejas.

³⁶⁴ El piano durante el romanticismo, al ser de interpretación doméstica en sus inicios, es preferido (o mas bien impuesto a las mujeres por el ideal virginal del siglo XIX), y aceptado por la sociedad patriarcal burguesa como elemento femenino y elegante, representando la *ascensión* de lo privado, la reevaluación del espacio doméstico, la salida y valoración de lo cotidiano. La práctica musical en las casas, aspecto visto socialmente como de alta categoría, impulsó la creación de instrumentos y la enseñanza musical a las mujeres en el siglo XIX. En principio, la guitarra fue un instrumento popularmente consumido por las mujeres (no la viola da gamba o la flauta por ser instrumentos que, por tener uno que ser interpretado entre las piernas y el otro con la boca, podían corromper, aún más, las mentes perturbadas y erotizadas de las mujeres), un instrumento solista y acompañante, digno del ideal de mujer esperado por la burguesía en el silo XIX; a mediados del siglo, el piano pasará a ser el instrumento principal. Representando el espacio privado, íntimo, y siendo sinónimo de versatilidad de registro, prestigio y elegancia, el piano llegará a convertirse en el instrumento femenino y romántico por excelencia, o como sugiere Pierre Bourdieu en su libro *Cuestiones de Sociología*, el “instrumento maternal por antonomasia”. (BOURDIEU, Pierre. *Cuestiones de Sociología*, Madrid: Istmo, 2000, p. 158).

Lucy Green, en su estudio sobre la educación y escogencia de áreas en música por parte de hombres y mujeres en Inglaterra, encontró que, aunque los estereotipos han cambiado y se encuentra mayor equidad, todavía hay instrumentos cuya simbología masculina o femenina determina su escogencia por parte de hombres y mujeres, y áreas como la composición y dirección que están claramente dominadas por estudiantes hombres.

Hombres y mujeres juegan papeles distintos dentro del campo musical, situación que nos remite a las teorías de Pierre Bourdieu en *La distinción y Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Bourdieu se refiere al poder desde las luchas que ejercen los agentes por dominar el capital simbólico de un campo determinado, luchas que se ven reflejadas en la interpretación de música de gaitas y tambores. Los/as agentes, o jugadores/as, requieren de apuestas, estrategias y creencias (o *Illusio*) para ocupar posiciones dominantes. En el campo de la música, los jugadores y jugadoras son músicos y músicas que apuestan en el juego de la interpretación y luchan por obtener un capital simbólico contenido en quien demuestre mayor destreza, como indicador de una distinción que los y las posiciona en el escenario musical. El capital simbólico contenido en quién interpreta determinados instrumentos, machos o hembras, deja entrever una lucha por parte de los hombres de no dejar escapar el poder simbólico contenido en la interpretación de gaitas y tambores, y de las mujeres por poseerlo.

El monopolio en la interpretación instrumental por parte de los hombres hace parte del peso histórico de las construcciones de género, en donde la concepción de lo femenino o masculino, como esencia de mujeres y hombres respectivamente, ha determinado qué instrumentos son apropiados para cada sexo. Ya habíamos observado en la introducción que instrumentos como el piano y el violín han sido asociados a la delicadeza femenina e instrumentos de percusión o de grandes tamaños como la batería y el contrabajo, a la fuerza masculina. En la música de gaitas y tambores, la interpretación es percibida como un atributo masculino, por requerir destreza técnica, dominio y fuerza, características que, para la cultura costeña e inclusive la bogotana, no concuerdan con el ideal de feminidad; el baile y el canto, por ser actuaciones corporales, propias de la *naturaleza* femenina, son actividades permitidas y/o aceptadas para las mujeres como veremos más adelante.

Dadas las relaciones y roles de género cotidianas y el poder de los mitos que exaltan la bipolaridad femenino-masculino, se excluye a las mujeres de las agrupaciones de gaitas y tambores, otorgando protagonismo a los hombres. Si una mujer logra entrar a conformar un grupo junto con hombres –no como cantante ni bailadora como tradicionalmente se espera sino como instrumentista–, los roles son definidos de acuerdo a si se es hombre o mujer o al virtuosismo requerido y la jerarquía de los instrumentos dentro de las agrupaciones; en otras palabras, las mujeres tocan los instrumentos aparentemente fáciles –llamador y gaita macho³⁶⁵– y los hombres los simbólicamente difíciles –alegre y gaita hembra.

Vimos en el tercer capítulo cómo, a través de los diferentes testimonios, las mujeres coinciden en que, tras la falta de apoyo y resistencia por parte de las agrupaciones de hombres, decidieron integrar un grupo solo de mujeres con el fin de interpretar cualquier instrumento. Por otro lado, se encuentran las pocas mujeres que integran un grupo junto con hombres, tocando llamador o gaita macho en el caso de los festivales o cualquier otro instrumento en las pocas agrupaciones mixtas de Bogotá. Este escenario, en donde la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores es muy escasa, es similar, aunque parezca lejano, a la situación de las mujeres que integraban orquestas sinfónicas a principios y mediados del siglo XX en Inglaterra, y todavía en varias orquestas del mundo, según el estudio de Lucy Green.

Green compara la situación de las pocas mujeres intérpretes en medio de una orquesta sinfónica integrada por hombres con la escasa participación de éstas en la música jazz en el siglo XXI en Inglaterra, escenarios en los cuales se percibe la participación de las mujeres como un elemento trasgresor:

Una intérprete sentada en un sitio, sobre todo cuando esté en minoría, debe comportarse y, en realidad debe ser como 'uno de los hombres' Es más, dentro de un equipo constituido en gran parte por hombres, que se esfuerzan para realizar un trabajo delicado que supone una coordinación motriz precisa y el control de la tecnología, la participación de una minoría de mujeres representa un desplazamiento que va más allá de los límites del entorno femenino, doméstico y, como tal, es una intrusión.

³⁶⁵ Es importante aclarar que la interpretación de la gaita macho, al estar acompañada por una maraca, no es fácil de interpretar pero simbólicamente se le otorga mayor virtuosismo y protagonismo a la hembra por tener el liderazgo melódico.

En pocas palabras, el sometimiento de la instrumentista a la colectividad, sus reducidas oportunidades de una exhibición virtuosa, su demostración de un control motor preciso al formar equipo con los hombres y su abandono de la esfera privada para introducirse en un dominio masculino influye de manera negativa en las posibilidades de que afirme su feminidad en la orquesta. Como consecuencia de estos factores, el potencial interruptor del instrumento en el canto interpretativo constituye para la mujer intérprete orquestal un obstáculo más importante que para la solista [...]

Aunque las orquestas dieron oportunidades a las instrumentistas, se limitaban, por regla general, a interpretar música ligera, no se las solía tomar en serio [...], a menudo ofendían las considerables capacidades de muchas instrumentistas.³⁶⁶

Si comparamos la situación descrita por Green con la de la música de gaitas y tambores, respecto a la resistencia frente a la interpretación por parte de las mujeres, todo parece indicar que seguimos en el siglo XIX; no respecto a la participación de las mujeres en la música orquestal, teniendo en cuenta que en la Sinfónica Nacional de Colombia, por ejemplo, hay una participación equitativa de mujeres en ella (50% hombres y 50%)³⁶⁷, pero sí respecto a la participación de las mujeres en expresiones musicales populares como en la música llanera, la salsa, el bambuco y ni hablar del vallenato, entre muchas otras, como el caso del rock, dónde las mujeres son cantantes pero no instrumentistas.

En los testimonios descritos en el tercer capítulo, las mujeres que integran agrupaciones de gaitas y tambores junto con hombres, tanto en *Los Montes de María* como en Bogotá, describieron las dificultades que encuentran para hacerse escuchar o interpretar instrumentos típicamente masculinos, lucha muchas veces infructuosa, que termina en la interpretación de los instrumentos simbólicamente fáciles, la gaita macho y el llamador. En los festivales de gaitas de San Jacinto y Ovejas, si hay mujeres interpretando



³⁶⁶ GREEN. *Op cit.*, p 72-73.

³⁶⁷ El hecho de que haya el mismo número de hombres y mujeres no significa necesariamente que exista equidad. Habría que hacer un estudio detallado de los instrumentos que interpretan hombres y mujeres, quienes participan como solistas y quienes son *concertinos* (así se denomina al instrumentista líder de su familia de instrumentos, por ejemplo quien es concertino de los violines hace las partes de mayor virtuosismo o relevancia dentro de una obra).

³⁶⁸ Agrupación dirigida por Joche Álvarez para el Festival de Ovejas en 1991.

un instrumento en una agrupación de hombres, además usualmente las únicas de la agrupación, toca la gaita macho o el llamador, en ningún caso les es permitido interpretar los instrumentos considerados principales o difíciles, evitando, de esta manera, la amenaza a la preeminencia masculina a través de la exhibición de virtuosismo por parte de las mujeres: “Cuanto mayor sea el nivel de tecnología que interviene en la interpretación instrumental de las mujeres, más interruptora es esa interpretación con respecto a las interpretaciones patriarcales de la feminidad.”³⁶⁹ Susan McClary y Robert Walser en su libro *Start making Sense! Musicology Wrestles with Rock* (1988), se refieren a este mismo punto descrito por Green:

*El hecho de que sean capaces de tocar un instrumento demuestra que tiene capacidad mental y dominio de la técnica, dos características asociadas tradicionalmente a lo masculino. El instrumento funciona además como barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador; la instrumentista se concentra en tocar y adquiere poder sobre la mayor parte de las personas que conforman la audiencia, porque es capaz de dominar una técnica que ellos no controlan. Así, las instrumentistas ponen en cuestión la caracterización tradicional de la identidad femenina, lo que hace que su género pase a un primer plano en los significados delineados de la música, ya que las mujeres en la posición de control son una excepción a la norma.*³⁷⁰

En una cultura como la costeña, donde los hombres se cobijan bajo el manto de una masculinidad viril –macha-, representada en el dominio de los instrumentos, la interpretación por parte de las mujeres, a la vez que “pone en cuestión la caracterización tradicional de la identidad femenina”, pone en cuestión la tradicional identidad masculina. Probablemente por ello es que las pocas agrupaciones de mujeres que participan en los festivales siguen ocupando segundos puestos en la categoría Gaita Larga Aficionado, para evitar que, al ganar el primer puesto, se les de la oportunidad de competir como iguales en la categoría Gaita Larga Profesional –la más importante del festival-, donde sólo llegan los grandes hombres gaiteros.

Existe la idea de que la entrada de las mujeres en la interpretación de música popular es más fácil que en la música erudita por el nivel académico y técnico requerido pero, como hemos podido observar, la incursión en la música popular puede ser aún más difícil por el valor simbólico del cuerpo. El grupo de salsa *Caña Brava*, por ejemplo, tuvo que pasar por enfrentamientos con las disqueras porque, además de querer imponerles un material a

³⁶⁹ GREEN, *Op cit.*, p. 61.

³⁷⁰ VIÑUELA. *Op cit.*, p. 48.

comercializar, por el hecho de ser mujeres buscaban que su imagen fuera sensual y atrayente, más que buscar calidad y profesionalismo en la interpretación:

Nuestro desencuentro con la disquera, no se demoró en aparecer, rápidamente le exigimos que teníamos que ser nosotras mismas las que grabáramos el disco, puesto que nadie iba a tocar como nosotras, así no fuéramos las más profesionales.

De allí en adelante no fue posible ningún acuerdo, se nos quiso imponer todo, los temas a grabar, el cambio de cantante por rubias pintadas, con la disculpa de que Floriza Lozano, era negra y gorda y no tenía una imagen apropiada para la promoción del disco. Se llegó al extremo de pretender inventar una versión de la existencia y aparición de la orquesta Cañabrava, como un proyecto creado por el propio Víctor Gutiérrez [...]

De este proyecto salimos fortalecidas, afirmándonos más, en que nuestro proyecto no podía ser una burla, que sólo grabaríamos cuando hubiera la oportunidad de registrar nuestras propuestas musicales, que debían tener un contenido social, un mensaje y que pudiéramos hacerlo nosotras mismas³⁷¹

El cuerpo sensual que el mercado musical quiere explotar también hace parte de las razones que daban varios de los gaiteros entrevistados frente a la no participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores. Estos afirman que una mujer en el grupo representa para ellos un elemento incómodo, distractor y hasta conflictivo por generar pleitos entre los hombres al querer entablar relaciones amorosas con ella. Esta cualidad corporal seductora atribuida a las mujeres, sumada al peligro que representa una mujer intérprete para el dominio masculino, resultan ser elementos determinantes a la hora de aceptar o no a una mujer en una agrupación de hombres.

Habíamos visto la percepción que tienen los hombres costeños de las mujeres como elementos distractores, este escenario en el que la presencia de una mujer resulta ser perturbadora para los integrantes del grupo no está muy alejado del testimonio dado por un director en 1946 al justificar el haber despedido a varias mujeres de las orquestas en Estados Unidos después de que los músicos retornaron a su país tras la Segunda Guerra Mundial: “las mujeres en las orquestas sinfónicas constituyen un elemento incómodo... si una intérprete no es bien parecida, los caballeros de la orquesta no quieren tocar a su lado. Si lo es, no pueden”³⁷². La comparación que se ha venido haciendo entre música erudita y música

³⁷¹ QUINTERO. *Op cit.*, p.129 y 130.

³⁷² Citado en: GREEN. *Op cit.*, p. 71.

popular es válida en la medida en que, mientras en las orquestas sinfónicas de diferentes partes del mundo se ha venido debatiendo desde hace años la segregación de las mujeres, la música de gaitas y tambores continúan repitiendo comportamientos que ya han sido cuestionados desde principios del siglo XX tanto en las agrupaciones de música erudita como en las de música popular.

A diferencia del testimonio descrito en 1946, si se acepta a una mujer en un grupo de gaiteros tamboreros, tiene que ser bonita para animar (como el alegre) el espíritu grupal: ¿por qué aceptar a una mujer habiendo tantos hombres intérpretes talentosos? En las agrupaciones mixtas que participan en los festivales de gaitas y tambores no hay mujeres feas; son jóvenes, delgadas y con gracia, pareciera que aceptan o, más bien, se justifica la participación de una mujer si, además de tocar bien, representa un elemento decorativo al mejor estilo publicitario. Pero también hay que destacar que las agrupaciones mixtas, donde participa una mujer como intérprete de llamador, gaita macho o cantante, son integradas por hombres jóvenes especialmente del interior; las agrupaciones de los llamados viejos, aproximadamente de cuarenta años en adelante, son integradas por solo hombres. En los festivales, los grupos mixtos participantes eran de Cartagena, Barranquilla o Bogotá, pero no de San Jacinto y Ovejas, situación que refleja la diferencia de las relaciones y roles de género entre el pueblo y la ciudad; mientras en *Los Montes de María* las mujeres desempeñan el llamado triple rol y, además de no tener el tiempo, la sociedad coarta su participación en la música de gaitas y tambores, los hombres y mujeres del interior son un poco más liberales, rompiendo con el formato tradicional.

En el caso de Bogotá, la nueva generación de agrupaciones intérpretes de música de gaitas y tambores está integrada por hombres y mujeres universitarias/os o profesionales que se han formado en un contexto en donde las mujeres tienen mayores oportunidades y los hombres son más abiertos frente a la participación de éstas en las agrupaciones, como vimos en el tercer capítulo; sin



³⁷³ La agrupación *La Rueda* en el Planetario Distrital de Bogotá; diciembre de 2005.

embargo, se sigue percibiendo socialmente como una interrupción de la feminidad por parte de las mujeres intérpretes. Lucy Green, en su libro *Música, género y educación*, Lucy Green, después de hacer un recorrido por la música erudita y popular anglosajona, recuerda que hasta principios del siglo XX (por la percepción interruptora de la feminidad ya mencionada), no se aceptó plenamente la participación de las mujeres en las orquestas de música profesional erudita³⁷⁴.

Como mencionábamos al comienzo de este capítulo, las mujeres no encuentran salida al ejercicio de la libre interpretación en la música de gaitas y tambores, dada la inapelable acusación de feminidad: si tocan bien, representan una amenaza a la estabilidad laboral de los hombres, si son intérpretes a nivel profesional, el tiempo requerido para serlo está atentando contra la estabilidad familiar; si tocan instrumentos tradicionalmente masculinos, como el alegre, son tachadas de marimachas, siendo un atentado contra el ideal de feminidad y si, peor aún, son excelentes intérpretes de un instrumento y además son bonitas, son mujeres probablemente tachadas de libertinas y/o no se valida su genialidad interpretativa porque su cuerpo resulta ser un elemento que opaca su virtuosismo:

*Mientras algunas instrumentistas clásicas han adoptado estrategias de marketing que afirman la feminidad, las de música popular se encuentran en una posición en la que les resulta difícil evitar hacer lo mismo. Cuanto más popular se anuncia la música y más utiliza la celebración fetichista de sus perfiles, más puede contribuir a esta mediación la sexualidad femenina afirmativa. Sin embargo, cuanto más afirmativa sea la exhibición femenina, menos probable es que se confíe en la capacidad de la mujer para tocar un instrumento y menos en serio re tomará su música.*³⁷⁵

³⁷⁴ “Desde el siglo XVI hasta el XIX, no se permitió que las mujeres tocaran en orquestas con hombres. Los puestos ordinarios de todas las orquestas eran coto de los varones desde el primer momento y, el en caso de la máxima categoría, esta situación prevaleció hasta la década de 1910 y, en algunos casos, se prolongó hasta los años treinta y posteriores. Las mujeres empezaron a figurar como miembros de orquestas masculinas durante la última parte del siglo XIX y sólo si tocaban el arpa [...] A parte de este papel, las mujeres sólo aparecían en la tarima frente a una orquesta masculina, como solistas profesionales, principalmente de piano o de violín [...]. Resultaba menos aceptable la intérprete femenina perteneciente a una orquesta que la solista instrumental ¿Por qué?

[...] la razón, particularmente evidente en la primera década del siglo XX, fue proteger los puestos laborales de los hombres. Hasta 1904, en los Estados Unidos, era legal que la *Musicians' Unión* excluyera a las mujeres de las orquestas controladas por el sindicato. Sin embargo, cuando el sindicato se afilió a la *American Federation of Labor*, ya no pudo mantener esa postura [...] En respuesta a lo que constituía una nueva amenaza de que las mujeres ingresaran en las orquestas masculinas, produjo una evidente resurrección de lo que Tick [...] describe como la ideología de la debilidad femenina propia del siglo XIX.” GREEN. *Op cit.*, p 70-71.

³⁷⁵ GREEN. *Op cit.*, p. 81. Esta teoría de Green se complementa con el siguiente fragmento: “La interpretación instrumental de las mujeres es potencialmente interruptora de dos maneras: puede interrumpir nuestras construcciones patriarcales de feminidad, de sentido común, implantando unos perfiles nuevos y abrasivos de

Este párrafo nos introduce al cuerpo, entidad cuyo peso simbólico recae sobre las mujeres y que termina siendo definitivo a la hora de percibir su actuación en la música y de permitir o no la participación de éstas en el arte musical como veremos a continuación.

El mito de la madre del canto y el baile



La división de actividades artísticas tiene sus raíces en la relación entre masculino-razón y femenino-cuerpo. La cultura construyó mujeres cuyo único instrumento es su cuerpo, deben cantar o bailar y embrujar con su estampa sin utilizar ningún otro instrumento que cubra el don seductor de su cuerpo. De esta manera existe un cuerpo de mujer, material y físico, y un cuerpo racional de hombre, cuerpos que han sido contruidos bajo la “materialidad del poder” de la que habla Foucault:

Creo que el gran fantasma, es la idea de un cuerpo social que estaría construido por la universalidad de las voluntades. Ahora bien, no es el consenso el que hace aparecer el cuerpo social, es la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos [...]. En efecto nada es más material, más físico, más corporal, que el ejercicio del poder...”³⁷⁷

El ejercicio del poder sobre los cuerpos y actuaciones de hombres y mujeres, mediado por las construcciones sociales del género, hace que dependiendo de la percepción cultural que se tiene de éstos se impongan comportamientos y roles en la práctica musical.

Lucy Green resalta el canto como un área en la que las mujeres se han desempeñado desde hace siglos ya que “con independencia de que se introduzca o no en la esfera pública, [el canto] reproduce y afirma en gran medida las definiciones patriarcales de feminidad”³⁷⁸:

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

la exhibición, y puede interrumpir nuestra percepción de los significados musicales intrínsecos insertando esos perfiles en el filtro de la masculinidad a través del cual solemos escucharlos” p. 61

³⁷⁶ Afiche del décimo Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Página del *Festival Nacional de gaitas Francisco Llirene*. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

³⁷⁷ FOUCAULT, Michael. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, tercera edición, 1992, p. 104-105.

³⁷⁸ GREEN. *Op cit.*, p. 36.

de la feminidad. [...] Conviene señalar cuatro aspectos concretos de la exhibición vocal de las mujeres que la hacen particularmente afirmativa de la feminidad: En primer lugar: [...] La voz es un instrumento musical cuyos mecanismos de producción de sonidos carecen de relaciones intrínsecas con algo que esté fuera del cuerpo. [...] al tratarse de una cualidad propia de su cuerpo, no constituye una amenaza. [...] La cantante, en su autoposeción y su capacidad de seducir, está investida con un poder que queda fuera del alcance de quienes la contemplan, que se convierte en una amenaza que solo puede incrementar el temor potencial y, por tanto, la agresión. [...]. En esta posición típicamente contradictoria, con la seguridad de la voz incorporada y el peligro de la seducción, se afirma la feminidad. La segunda manera de afirmar las definiciones patriarcales de la feminidad que encierra el canto tiene que ver con la ausencia de la tecnología de mismo. En el patriarcado, se interpreta que el hombre tiene el control de la naturaleza mediante el dominio de la tecnología y la mujer forma parte de la naturaleza que controla el hombre.³⁷⁹

Como el poder simbólico de las mujeres está encarnado en su cuerpo, el movimiento de éste y la voz que emana naturalmente de él son actuaciones que no amenazan la feminidad (como si lo es la interpretación y, como veremos en el siguiente título, la composición): en sus cuerpos se forma una nueva vida, con ellos amamantan y arrullan, con sus brazos y con su voz. A su vez, si estas capacidades son utilizadas por fuera de los límites de la maternidad o del espacio privado y son exhibidas en público, como una expresión artística que busca atraer y conquistar a un público, la presentación de una mujer en público representa una amenaza a la visión privada de lo femenino. Nuevamente, la acusación de feminidad representa una carga prácticamente sin escapatoria.

Esta teoría de la corporalidad femenina se ve también reflejada en los mitos de origen. En la mayoría de culturas occidentales, *La Madre Naturaleza* es representada como una mujer con la capacidad creadora de dar a luz una nueva vida, un nuevo mundo, facultad que no poseen los hombres pero que éstos van a contrarrestar dominando la mente y el conocimiento. El poder simbólico del cuerpo de las mujeres les otorga el dominio sobre él, a través del canto y del baile:

El origen del canto en el caso de los Kogi, está directamente ligado a la Madre Universal uno de cuyos nombres, Sibalaneumãñ (o Shivaldaneumang) es traducida como 'madre del canto' o 'de los cantos antiguos'. Además de ser la madre de los cantos también lo es de los bailes y 'dejó como memorias cantos y danzas'. En consecuencia, el nacimiento del canto y del baile está ligado al

³⁷⁹ *Ibid*, p. 37

*concepto de 'madre', el cual es esencial en la configuración de la sociedad Kogi*³⁸⁰

La aprobación mítica del dominio corporal en las mujeres, a través del canto y el baile, hace parte, no solo del poder otorgado por su capacidad de procrear sino a las posibilidades expresivas que emanan de él; entonces, las mujeres no solo terminan siendo madres de la naturaleza sino madres del canto y del baile.

Pero, a pesar de la existencia de una tradición mítica e ideológica que permite a las mujeres adentrarse en el canto y el baile, en las agrupaciones de gaitas y tambores tradicionales de los pueblos de San Jacinto y Ovejas, los hombres interpretan instrumentos, componen, dirigen y hasta cantan:

*Cuando fui a Ovejas yo veía puros hombres. Gracias a Dios esos muchachos me hicieron sentir muy a gusto, como muy amigables, eran mis compañeros, mis amigos, entonces yo me sentía bien pero yo si decía: ¿por qué tanto cantante hombre?; no cantan las mujeres, ¿será que les da miedo o que se yo? Había bastantes grupos de danza y bailarinas, bastantes bailarinas pero no cantantes. Entonces me enteré que era que los viejitos, los que tocaban las gaitas macho y hembra, eran como muy tradicionalistas y no dejaban que las mujeres integraran los grupos de gaitas para cantar. Siempre las canciones eran de hombres y las letras eran hablando de una mujer, siempre, entonces a mi me tocó cantar canciones de gaita con letras que hablaban de mujeres, porque eso era lo que tocaban, ahí me adaptaron unos tonos, le subimos y todo lo cuadramos y quedó bien.*³⁸¹

Nuevamente la tradición sexuada excluye a las mujeres hasta del rol para el que, según los mitos, fueron creadas. Cuando el aire es puramente instrumental el liderazgo es ejercicio por la gaita hembra, cuando el aire es cantado el protagonismo motivico y melódico pasa a ser del cantante, y la hembra repite o adorna la voz líder. Este papel dirigente dentro de una agrupación de hombres hace que la interpretación vocal por parte de una mujer represente una amenaza a la supremacía masculina; ella tomaría el control sobre cinco hombres y parece que es algo que los hombres quieren evitar. Carol Robertson sugiere, al igual que con el simbolismo fálico, una trama social en la que, a través de los mitos y creencias en los que se resalta el ejercicio del poder masculino, se restringe el acceso de las mujeres a la

³⁸⁰ BERMUDEZ, Egberto. "EL poder de los sonidos. El lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sicuani", Revista Javeriana. Vol. 118, No. 586, Jul. 1992, p. 57.

³⁸¹ Entrevista a Lidon Castillo, cantante y guarachera del grupo *Las Amazona*. Realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

práctica musical, incluso el canto, en pro de un deseado equilibrio que ordena los roles y relaciones entre hombres y mujeres:

Durante siglos se ha mantenido la creencia de que las voces femeninas distraían o tentaban a los hombres, alejándolos de sus deberes ceremoniales, y el canto de las mujeres en lugares públicos estaba prohibido.

*Estos ejemplos refuerzan nuestra comprensión de los subtextos subyacentes en los mitos y en las **performances** diseñadas para controlar la vida de las mujeres. Incluso en las sociedades androcéntricas las mujeres desarrollan sus propias culturas musicales; y, aunque a menudo éstas pueden pasar desapercibidas ara el etnógrafo –guiado por la necesidad de documentar las estructuras sociales dominantes–, dichas culturas proporcionan una clave para comprender el rompecabezas del equilibrio, la resistencia y la negociación el cualquier sociedad.³⁸²*

Dentro de la música de gaitas y tambores los viejos gaiteros son los más renuentes a aceptar una mujer en un grupo, dada la importancia que dan al mantenimiento de la tradición y con ello al dominio de los hombres en la interpretación musical; en las agrupaciones de jóvenes universitarios³⁸⁴, por su parte, se observa una que otra mujer cantante o intérprete de llamador o gaita macho, situación que muestra leves cambios generacionales en la concepción que tienen de las relaciones entre hombres y mujeres y los roles a desempeñar dentro del quehacer musical.



Otro de los mitos es el de la mujer bailadora, la que encanta con su movimiento, magia que quieren poseer los hombres, al no representar ningún tipo de peligro hacia la dominación masculina –como si lo es el canto–, por el contrario, adorna el virtuosismo instrumental y la trascendencia compositiva.³⁸⁵ Dentro de los festivales hay concursos de baile en los que sí participan gran cantidad de mujeres y niñas en la categoría de parejas y grupos; el mito de la

³⁸² ROBERTSON, *Op cit.*, p. 390.

³⁸³ Juancho “Chuchita” y Rafael Castro en el bar *Casa de Citas*; Bogotá, junio de 2005.

³⁸⁴ Agrupaciones que no son de San Jacinto u Ovejas porque las mujeres de estos pueblos, a no ser que sean niñas, no participan, como vimos en el tercer capítulo.

³⁸⁵ No olvidemos que nos estamos refiriendo a las agrupaciones de integrantes de la Costa residentes en Los Montes de María o en Bogotá, porque en las agrupaciones con integrantes del interior, como vimos, el contexto es diferente y se encuentran grupos de mujeres y mixtos, aunque no en la proporción esperada).

bailadora esta tan cimentado que cuando llega un grupo de mujeres a los festivales lo primero que piensan al verlas es que son bailadoras:

*Siempre nos pasaba, no fue solamente en Barranquilla y Ovejas, nosotras íbamos para Cartagena a tocar y entonces nos decían: ‘¿bueno, ya van a empezar a bailar?’ , ‘no señor, nostras somos músicos’, ‘bueno bailen rápido, bailen rápido...’, ‘no señor, somos músicos, músicos, tocamos, ejecutamos música [hablando como a un niño chiquito, despacio y gesticulando], Recuerdo tanto a un señor en Cartagena que nos decía: ‘ustedes que van a tocar si ustedes son mujeres’.*³⁸⁶

La cotidianidad sexuada de los pueblos donde se practica la música de gaitas y tambores -descrita en el segundo capítulo-, es tan marcada que degenera en una política excluyente hacia las mujeres, siendo esta expresión musical un espacio dominado por hombres, que expone elementos de la masculinidad tradicional costeña. Aceptar la plena participación de las mujeres en un género musical que es el emblema de San Jacinto y Ovejas y cuya imagen se ha internacionalizado, significaría una amenaza contra la tradición, una tradición en la que los hombres han sido protagonistas. Más preocupante aún sería flaquear en los festivales, un espacio público en donde la participación de las mujeres representa una competencia que por ningún motivo debe desplazar el dominio masculino característico de estos eventos. Controlar el escenario simboliza ejercer el poder sobre la música, un poder que prefieren acaparar los hombres antes de permitir que se feminice: “Quien se exhibe, sea hombre o mujer, tiene un control significativo sobre la música: de hecho, quien se exhibe es el origen inmediato de la música”, por lo tanto “la actuación musical en directo concede al intérprete [...] el poder del control sobre la música”³⁸⁷, poder que, en la música de gaitas y tambores es simbólica y normativamente masculino.

Este tipo de entornos en los que las agrupaciones son integradas solo por hombres son reincidentes no solo en los géneros populares colombianos ya mencionados -como el vallenato-, sino también en distintos géneros musicales del mundo. En el llamado rock pesado, por ejemplo (que cubre gran cantidad de géneros del rock), la masculinidad se ratifica a través de una agrupación de solo hombres que se comportan de manera masculina y a veces hasta violenta y cuyas temáticas se refieren a las mujeres como objetos o agentes que reprimen la masculinidad.

³⁸⁶ Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo *Las Amaxonas*. Realizada el 13 de junio de 2005, en Bogotá.

³⁸⁷ GREEN. *Op cit.*, pié de página, p. 36.

Como, desafortunadamente, los estudios sobre música y género en Latinoamérica están poco explorados, las investigaciones y estudios de caso realizados en Estados Unidos e Inglaterra desde los años setenta resultan ser útiles para encontrar puntos de encuentro o desencuentro en la manifestación de relaciones y roles de género a través de la música; más aún, tratándose de investigaciones referentes a músicas populares que, aunque en muchos casos difieren de las nuestras, desenmascaran coincidencias que, al igual que en los mitos, revelan la permanencia de estereotipos bipolares en donde lo masculino se construye en oposición a lo femenino. Este es el caso del estudio realizado por Davis Bayton sobre el *Cock Rock* o *Rock Pene*, un género musical que se caracteriza por la representación de una sexualidad masculina explícita y agresiva, encontrando que:

En el 'cock rock' las mujeres son consideradas una restricción para la libertad masculina, ya que son el significante de lo doméstico, de un espacio limitado. Esta libertad, expresada a través de una sexualidad explícita, se salvaguarda entonces bajo una identidad grupal masculina basada en la exclusión de las mujeres. ³⁸⁸

Aunque los grupos de gaiteros no tengan una imagen fálica agresiva como los grupos de *cock rock*, y a pesar de que la comparación resulte odiosa, ambas agrupaciones representan, de manera distinta, un conjunto de machos que buscan reafirmar su masculinidad; en el caso de los gaiteros y tamboreros, a través de la exclusión de las mujeres hasta de los roles musicales considerados femeninos como el canto y por medio del dominio de los instrumentos, el ron, la composición y las temáticas tratadas como veremos a ahora.

La composición, un mito masculino

Los anteriores puntos nos llevaron a revelar, por un lado, la relación ente mujeres y cuerpos, la música hecha corporeidad, y por otro, el androcentrismo en la interpretación de música de gaitas, asociado a la racionalidad y objetividad propia de lo masculino. A esta racionalidad se suma la composición, una acción creativa y metódica (y casi científica como en la música erudita)³⁸⁹, cuyo resultado busca el poder de la trascendencia a través de una obra única y original. Lucy Green, también analiza el androcentrismo en la composición

³⁸⁸ Citado en: VIÑUELA. *Op cit.*, p. 77-78.

³⁸⁹ Para Sandra Harding "a las mujeres se les ha excluido del quehacer científico serio de un modo más sistemático que de cualquier otra actividad, exceptuando, quizá, las acciones bélicas en el frente" HARDING, Sandra. *Ciencia y feminismo*, Madrid: Morata, 1996, p. 17.

afirmando: "Parte del perfil musical incluye la idea de la mente tras la música y un aspecto de la idea de la mente consiste en que es masculina"³⁹⁰

El requisito cerebral en la música, que forma parte específicamente de los perfiles que surgen de la composición, entra en conflicto con las definiciones patriarcales de feminidad, en cuanto sometida ésta a las vicisitudes del cuerpo [...]: este conflicto es una de las razones por las cuales las mujeres han estado ausentes de la composición de un modo más radical que en cualquier forma de actividad musical [...]

Como las esferas de la naturaleza y del cuerpo han estado asociadas con la feminidad y divorciadas de la masculinidad, y dado que el canto lleva consigo la exhibición evocada del cuerpo sin una tecnología interruptora, el escenario de la cantante, que deja en su sitio esta asociación, afirma la feminidad [...] Cuando las mujeres empiezan a componer, es difícil que el cuerpo intervenga de alguna manera en la actividad, porque la composición supone una exhibición metafórica del poder de la mente. Este poder cerebral entra en conflicto con las interpretaciones patriarcales de la feminidad, hasta el punto de que, cuando lo aprovechan las mujeres, provoca una amenaza contra el orden sexual.³⁹¹



Este orden sexual al que se refiere Green se evidencia en la música de gaitas y tambores. Las canciones instrumentales y vocales que se interpretan tanto en los festivales como en Bogotá, son compuestas por hombres, por los grandes gaiteros como Toño Fernández o Medardo Padilla, entre muchos otros. Dentro de la lista de más de treinta canciones que tenían que preparar las agrupaciones para el festival de gaitas de San Jacinto en el 2005, solo había una canción de una mujer, canción sobre la cual ningún grupo supo dar razón, ni siquiera recordaban el nombre.

La composición instrumental está dominada por hombres y trasciende a través de un cuerpo o instrumento simbólicamente femenino como es la gaita hembra; es ella, con su melodía, la que determina la genialidad del compositor y el aire que se interpreta, los demás la siguen

³⁹⁰ GREEN. *Op cit.*, p. 89.

³⁹¹ *Ibid*, p. 89.

³⁹² Afiche del noveno Festival Nacional de Gaitas en Ovejas. Página del *Festival Nacional de gaitas Francisco Llirene*. <http://www.festivaldegaitas.com/ovejas/ovejas.html>

con patrones prácticamente fijos para cada ritmo. La interpretación, a pesar de ser del cuerpo, necesita de un virtuosismo que traduzca y dilucide metódicamente el pensamiento e intención de la composición, ya sea por medio de un hombre o una mujer pero buscando la trascendencia de la racionalidad masculina a través de un cuerpo femenino. En esta relación encontramos la paradoja de la subjetividad científica de la que habla la filósofa Evelyn Fox Keller, lo subjetivo de la objetividad, “el despliegue de una subjetividad que fue sistemáticamente impulsada a borrarse a si misma por la lógica de la representación científica. Una subjetividad que no es individual sino colectiva.”³⁹³, que traducido a términos musicales, se refiere al proceso metódico objetivo de la composición que no puede subsistir sin un cuerpo sonoro subjetivo que lo haga trascender.

Observamos entonces la presencia de múltiples simbolismos femeninos y masculinos dentro de la música de gaitas y tambores, por consiguiente no podemos generalizar que los universos de producción simbólica en el arte son femeninos como lo sugiere Pierre Bourdieu en su libro *Dominación Masculina*. Bourdieu olvida que dentro de cada campo femenino o masculino hay subdivisiones femeninas o masculinas. Fox Keller hace esta reflexión al respecto de la ciencia, sugiriendo que no todas las ciencias son masculinas. Las llamadas *ciencias duras*, como las matemáticas y la física, por ejemplo, están asociadas a las cualidades del género masculino como son racionalidad, objetividad, lógica, competitividad, producción y actividad, y las ciencias blandas, como la psicología o el trabajo social a características del género femenino como son subjetividad, intuición, afectividad y reproducción:

Cuando apodamos ‘duras’ a las ciencias objetivas en tanto que opuestas a las ramas del conocimiento más blandas (es decir, más subjetivas), implícitamente estamos invocando una metáfora sexual en la que por supuesto ‘dura’ es masculino y ‘blanda’ es femenino. ‘Feminización’ se ha convertido en sinónimo de sentimentalización. Una mujer que piensa científica u objetivamente está pensando ‘como un hombre’; a la inversa, el hombre que asigna un razonamiento no racional, o no científico, está argumentando ‘como una mujer’³⁹⁴

En la música de gaitas y tambores se pueden observar asociaciones similares. La composición, dirección, interpretación y crítica musical son funciones duras, por

³⁹³ FOX KELLER, Evelyn. *Reflexiones sobre Género y Ciencia*. Capítulo cuatro: Género y Ciencia. España: Ediciones Alfons el Magnánim, 1989, p. 148.

³⁹⁴ *Ibid.*, p 85.

consiguiente, una mujer que compone esta pensado “como hombre”; el baile y el canto, al no requerir aparentemente estudio ni utilización de tecnología, son funciones blandas, un cantante sería entonces considerado “maricón”, como efectivamente encontró Green en su estudio: hombres y mujeres de una escuela en Inglaterra coincidieron en valorar el canto como un acto de mujeres:

Con frecuencia, los cantantes populares tienen que luchar con las alusiones sexuales de carácter general y, aún más, con los ambientes femeninos que [...] rodean la actuación del cantante. Algunos cantantes buscan la forma de capotear las potenciales acusaciones de feminidad. Muchos tratan de transformarlas en su propio beneficio, aprovechándose de la espectacularidad del escenario, mientras que otros responden afirmando visiblemente su machismo en la vida fuera del escenario, que ellos mismos se encargan de dar a la publicidad.³⁹⁵

Vemos entonces inestabilidad en las identidades de género dentro del universo simbólico de la música. La multiplicidad de simbolismos de género otorgados a los y las instrumentistas no fueron explicitados en las entrevistas, pero en el análisis de éstas, en la asistencia a los festivales y distintos bares en Bogotá, se encontraron coincidencias entre lo encontrado por Green en Inglaterra y la música de gaitas y tambores.

En las agrupaciones, por lo general, el director es el intérprete de gaita hembra y el compositor de los aires instrumentales -dado el valor simbólico ya descrito de la gaita y la composición instrumental-, y el cantante es quien compone las melodías y el texto para los aires cantados, textos que, como sugiere Green en su estudio, buscan reafirmar la masculinidad. En el segundo capítulo se fueron estableciendo relaciones entre los textos y los roles y relaciones de género descritos y encontramos que los hombres cantan románticamente a las mujeres, narran historias en las que enaltecen una feminidad tradicional y doméstica, hacen alarde de las múltiples mujeres conquistadas, critican a las viejas y sueñan con las jóvenes, describen la naturaleza o los aires como la cumbia de manera femenina o hacen textos burlescos y de doble sentido. En la entrevista al profesor Juan Sebastián Ochoa, contaba que las letras de los textos han sufrido cambios: desde los textos cortos, repetitivos y burlescos, hasta extensas temáticas poético-románticas, siendo

³⁹⁵ GREEN. *Op cit.*, p. 52.

constante desde un principio cantar a la cotidianidad, al contacto con la naturaleza y a los pájaros en el siguiente canción se manifiestan en conjunto varios de los elementos descritos:

*Yo no me caso con viuda, Zoila
Ni que se vista de seda, Zoila (bis)
Porque mulo que otro amasa, Zoila
Algún resabio le queda, Zoila (bis)*

*Coro:
No te pongas brava
Que esas cosas son charadas (bis)*

*Yo no me caso con viuda, Zoila
Ni que se vista de punto, Zoila (bis)
(Ay, por nadita en el mundo)
Por no poner la mano, Zoila
A donde la puso el difunto, Zoila (bis)*

Coro

*Me mandastes a decir, Zoila
Que me estabas olvidando, Zoila (bis)
Yo te mande por contesto, Zoila
Que en otra estaba pensando, Zoila (bis)*

Coro

*La gaita que toco yo, Zoila
Tiene boca y sabe hablar, Zoila (bis)
Solo le faltan los ojos, Zoila
Pa' que me ayude a llorar, Zoila (bis)*

Coro

*Cuando yo conocí a Zoila, Zoila
Ay! De ella me enamoré, Zoila (bis)
Mas nunca la dejo sola, Zoila
Para no volverla a perdé, Zoila (bis)*

Coro

*Te entregué mi corazón, Zoila
Partido en cuatro pedazos, Zoila (bis)
Pero con la condición, Zoila
De morir entre tus brazos, Zoila (bis)*



³⁹⁸ Imagen del decimo cuarto Festival de Gaitas en Ovejas, pintado sobre un muro en la Sede del Festival; octubre de 2004.

Coro

Mañana por la mañana, Zoila
Llena tu casa de flores, Zoila (bis)
Si te viene a visitar, Zoila
El señor de tus amores, Zoila (bis)

Porro “Zoila” de Toño Fernández y Miguel A. Hernández

Los mensajes expuestos en los textos reflejan claramente los simbolismos asociados a lo masculino, siendo canciones con las que las mujeres no pueden sentir mayor identificación, más que percibirse como objetos de deseo; a veces elogiadas y a veces burladas³⁹⁷. Estas canciones tradicionales vienen siendo interpretadas desde hace más de treinta años en todo el país y en ámbitos internacionales y, así haya nuevas agrupaciones jóvenes y mixtas del interior, que tienen sus propias composiciones con temáticas variadas, el público y el comercio musical siguen exigiendo las canciones tradicionales de los viejos gaiteros. Este folclorismo y tradicionalismo exacerbado no permite que representaciones de música popular como la de gaitas y tambores sean libremente reinterpretadas, la única opción es a través de la fusión.

Esta necesidad de mantener la tradición a través de la composición es mencionada por Carol Robertson en su análisis sobre los mitos de los kassena-nankani en África Occidental, encontrando que la renuencia hacia la composición por parte de las mujeres hace parte del control que desean ejercer los hombres sobre la vida de las mujeres:

La talla del marfil, la fundición del metal y la composición de música son otras tareas que requieren la selección o la ‘ordenación’ por parte del espíritu protector. Estas profesiones son ejercidas por los hombres, aunque algunas mujeres componen sin la legitimación del espíritu sagrado. Los informantes masculinos afirman que las mujeres no componen... aunque las mujeres no tienen ningún reparo en mostrar sus composiciones a quien quiera oírlas. La carencia de la protección sobrenatural para la composición femenina evita que

³⁹⁷ En el estudio realizado por Simon Frith y Angela McRobbie “Rock and Sexuality” “Los autores pretenden poner de manifiesto la forma en que los estereotipos que operan en el rock funcionan en la construcción de las identidades de género [...], las posibilidades de identificación respecto a los mensajes del rock son más numerosas para los chicos que para las chicas. La producción y difusión del rock están dominadas por los hombres, lo que explica que los modelos de masculinidad que se ofrecen sean más variados.” En: VIÑUELA. *Op cit.*, p. 76.

*las mujeres traten tópicos que pertenecen al ámbito público, tales como la brujería, el linaje o la autoridad.*³⁹⁸

Este dominio temático que, según Robertson, busca coartar la libre expresión de las mujeres, por temor a que lleguen a contradecir o resistir “la autoridad” o el orden social, también se ve revelado en la música de gaitas y tambores. Las composiciones son de hombres y las temáticas siguen siendo masculinas, hasta las agrupaciones de mujeres también interpretan las canciones de los viejos gaiteros de San Jacinto y Ovejas, reproduciendo los estereotipos arcaicos -femeninos y masculinos-, de estos pueblos de la Costa. Las pocas canta-autoras, por su parte, tienden también a reproducir los estereotipos femeninos y masculinos dentro del culto a los viejos gaiteros y a la conservación de la tradición. Arnulfa Beatriz Zaragoza participó en el festival de San Jacinto del 2005 en la categoría Canción Inédita con una canción de su autoría; en ella habla de la necesidad de mantener la tradición ancestral, resaltando el papel de Toño Fernández y refiriéndose a la cumbia como una mujer, al igual que en “Yo me llamo cumbia”:

*Y fue con Toño Fernández
Que el mundo la conoció,
Ella es colombiana como el tricolor,
Ella es soberana de nuestro folclor....
Que no la cambien, que no la deformen....
Para que así conservemos su origen ancestral.*

Fragmento de la cumbia “La Cumbia” de Arnulfa Beatriz Zaragoza



En medio del panorama tradicionalista, que promueve la persistencia de un patriarcado musical y donde, como vimos en el tercer capítulo, muchas mujeres han tenido que terminar con sus agrupaciones o hacer fusión porque el medio no las reconoce como profesionales de música de gaitas y tambores, hay mujeres que componen y hacen arreglos de música instrumental, como Carolina Castillo del grupo *Sambumbia* de Bogotá, o canciones con textos como las de Grace Lascano, cantante del grupo *Las Amaxonas* de Barranquilla, o que componen música instrumental, son arreglistas y hacen canciones como Maria Carolina Cortés, directora del grupo *La Bogotana*, entre otras. Aunque muchas de ellas no sean concientes de las implicaciones que tiene el cantar la música de los viejos gaiteros, con

³⁹⁸ ROBERTSON, Op cit., p . 391.

³⁹⁹ Arnulfa Beatriz, en la tarima del festival de San Jacinto; 13 de agosto de 2005.

textos que exaltan relaciones y roles de género donde se resalta una masculinidad viril y una feminidad sumisa y corporal, algunas han empezado a componer canciones en las que critican y rechazan el comportamiento macho. Grace Lascano es una de ellas:

Coro

*Hay papito, no te lo voy a dar,
Hay papito, no te lo voy a dar,
Cariñito, no te lo voy a dar,
Un besito, chiquitico, no te lo voy a dar,
No te lo voy a dar.*

*El indio quiere mi amor,
Yo no se lo voy a dar (bis),
Pa' que llegue a demostrar
Que no es como el chupaflor (bis)*

*El indio me dice amor,
Te quiero con toda el alma (bis)
Y apenas le doy la espalda
Está mirando otra flor (bis).*

*Coro
No te lo voy a dar...
Indio descarado,
No te lo voy a dar*

*El indio es como el palomo,
Hincha su pecho pa fuera (bis)
Mira Indio quien creyera
Palomo y gallo no como (bis).*

*Coro
Ni lo creas....⁴⁰⁰*

Chalupa “El Indio” de Grace Lascano (2004)

A pesar de que las mujeres canta-autoras no representan un directo atentado contra la feminidad como afirma Green⁴⁰¹, al tratarse de una mezcla entre el canto -acto corporal- y la escritura -acto común y no técnico como la interpretación o la composición instrumental-

⁴⁰⁰ Canción filmada durante un concierto de *Las Amaxonas* en el restaurante *Las Vascas* de Bogotá, en septiembre de 2005.

⁴⁰¹ “El papel de cantautora es relativamente poco amenazador para las mujeres y, en muchos sentidos, afirma las ideas tradicionales de feminidad”. GREEN. *Op cit.*, p.109.

persiste un temor fundado por parte de las mujeres hacia la composición⁴⁰²; sienten que por el solo hecho de ser mujeres sus manifestaciones artísticas van a ser juzgadas y rechazadas por la crítica musical, y es cierto.

En el libro *Gender and the Musical Canon*, Marcia Citron cuestiona la postura de la crítica musical: “La autoridad ejercida por los críticos hombres tiene implicaciones sobre las mujeres compositoras, quienes se pueden sentir objetivadas por la subjetividad patriarcal”.⁴⁰³ Si los críticos o jurados de los festivales de gaitas se enfrentan con un grupo de mujeres o con la composición de una mujer –casos que se han presentado en la categoría Canción Inédita pero son eventuales- es inevitable que la recepción y crítica esté sesgada por el solo hecho de ser manifestaciones tradicionalmente masculinas interpretadas por mujeres.

*Cuando escuchamos a una mujer que canta o toca algún instrumento y cuando oímos la música que ha compuesto o improvisado, no sólo escuchamos los significados intrínsecos de la música, sino que también tomamos conciencia de su postura discursiva en un nexo de género y sexualidad. Desde esta postura, su feminidad entra a formar parte de los perfiles de la música.*⁴⁰⁴

Los significados de feminidad y masculinidad encontrados en los mitos, en la forma y función de los instrumentos, en sus roles melódicos y rítmicos, en la composición, la interpretación, el canto y el baile, y en las temáticas de los textos, nos muestran un panorama preocupante en donde la cultura construye y perpetúa roles y relaciones de género bipolares, bajo el manto aparentemente inocente del mantenimiento de una tradición ancestral.

⁴⁰² Bertha Quintero también se refiere al tema en el caso de la salsa: “Seguimos con el propósito de tocar temas inéditos, situación que difícilmente se logró por la ausencia de composiciones al interior del grupo, a excepción de unos pocos compuestos por María del Carmen Alvarado y Mariela Zumaque, nos tocó recurrir siempre a temas de otro músico como Nicolás Crisancho (Makabi) o Gustavo García (El Pantera), Gustavo Castellar, Ronaldo Sánchez, entre otros”. QUINTERO. *Op cit.*, p.124.

⁴⁰³ CITRON. *Op cit.*, p.182 (fragmento traducido por mi)

⁴⁰⁴ GREEN. *Op cit.*, p 26.



V

Música y resistencia de género

(Conclusión)

*La música no deja de ser una práctica cultural e ideológica que participa de los valores del patriarcado*⁴⁰⁶

Simon Frith y Angela McRobbie

A partir de los testimonios y cotidianidad de los hombres y las mujeres entrevistadas/os, del estudio de los mitos y de establecer relaciones con las investigaciones más representativas de la musicología de género en occidente, encontramos que, más que ser las cómodas denominaciones a las que se refieren de manera superficial los pocos textos académicos realizados por investigadoras e investigadores de nuestro país, detrás de la asignación de los nombres macho y hembra dada a las gaitas y tambores en la Costa Atlántica colombiana hay todo un contexto y entramado histórico que, al querer posicionar una música como tradicional, a partir del arraigo a un pasado ancestral, personifica un lenguaje que justifica y perpetúa las relaciones y roles de género bipolares y la exclusión de las mujeres.

Observamos que las construcciones sociales del género, inmortalizadas a través de los mitos e ideologías contextuales, determinan los roles de hombres y mujeres en la música de gaitas y tambores, los nombres de los instrumentos y los roles musicales de cada uno. Los hombres dominan el quehacer musical, la interpretación y composición, y el poder simbólico de lo

⁴⁰⁵ Agrupación La Rueda de Bogotá; Planetario Distrital, diciembre de 2005.

⁴⁰⁶ Resultado del realizado por Simon Frith y Ángela McRobbie “Rock and Sexuality” (1978) Citado en VIÑUELA. *Op cit.*, p. 76.

femenino, mágico y sensual, domina los contenidos sonoros de la música. De esta manera, 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.

Pudimos percibir una visión generizada de las prácticas cotidianas y musicales: las mujeres, al ser observadas como hembras maternas que viven en medio del triple rol (en el caso de San Jacinto y Ovejas por ejemplo), quedan confinadas al espacio doméstico y la sociedad interpreta esta no participación como falta de talento en las mujeres, piensan que no tienen la disposición para la música, la fuerza simbólica para tocar el alegre, la genialidad para componer o interpretar un instrumento y mucho menos de dirigir un grupo; los hombres, por su parte, al ser construidos socialmente como machos, fuertes, geniales musicalmente y poco paternales, se adentran plenamente en el arte musical dejando de lado las responsabilidades reproductivas.

Durante al investigación, al preguntar por qué no hay mujeres en los grupos de gaitas y tambores, se tiende a mantener la creencia, tanto en hombres como en mujeres, de que no participan porque no están interesadas en ella, porque sienten poco gusto por la interpretación y la práctica musical, tornando una realidad impuesta y prejuiciosa de exclusión en un problema propio del desinterés aparente de las mujeres. Jutta Marx nos muestra, por ejemplo, que hasta la aparición de la segunda ola feminista y los Women's Studies se suponía que "la escasa presencia de las mujeres en los niveles de decisión política era una consecuencia tanto del desinterés de las mismas en asuntos públicos como de la deficiencia de su saber y actuar político"⁴⁰⁷; esta creencia también hace parte del imaginario colectivo musical, como lo expone María Carolina Cortés del grupo *La Bogotana*:

La participación depende un poco del gusto de la mujer, por la tradición costeña; a muchas mujeres no les nace ir a tocar el tambor. Culturalmente y socialmente la misma mujer siente que sigue siendo su papel el otro, entonces yo pienso que en donde más ha crecido es en la ciudad, ¿pero en las zonas rurales más de costa? En los pueblos es difícil porque la tradición es la misma, el

⁴⁰⁷ MARX, Jutta. "Mujeres, participación política y poder", en: *Capacitación política para mujeres: género y cambio social en la Argentina actual*. Feminaria: Buenos Aires, 1994, p. 123.

*machismo el mismo, a menos que llegue un ciudadano y haga que las cosas cambien*⁴⁰⁸

El rol reproductivo está asentado y naturalizado en San Jacinto y Ovejas bajo una “dominación tradicional, dónde la obediencia se basa en la autoridad y la costumbre”⁴⁰⁹ (Weber); mientras los hombres ejercen la interpretación de música de gaitas, viajan, participan en festivales y viven de la música, sus mujeres se quedan en los pueblos asumiendo los roles reproductivos, domésticos y, en muchos casos, productivos, porque, como vimos, trabajan haciendo artesanías y cocinando fritos para sobrevivir y parecen no ser conscientes de la subordinación en la que las ha recluso el poder de una tradición.

Aunque haya mujeres talentosas, que les apasione tocar algún instrumento y quieran vivir de la música –como vimos en la entrevista a Teresa Álvarez, integrante del primer grupo de mujeres gaiteras, *Las Diosas de la Gaita*- no tienen mayores opciones o no son conscientes de su realidad⁴¹⁰; y si logran integrar un grupo y participar en el festival, el grupo de poder consolidado –los gaiteros, tamboreros y jurados de los festivales- descalifican y excluyen de manera directa las capacidades interpretativas y compositivas del grupo marginal, las mujeres. Esta excusión ha llevado a que las mujeres, tanto de *Los Montes de María* como del interior del país, dejen de tocar los instrumentos que desean por asumir los roles que míticamente han sido asignados a las mujeres, cantar o bailar; y, si deciden ser autónomas en su arte y conformar una agrupación de músicas gaiteras y tamboreras, deben interpretar las canciones de los viejos gaiteros porque el peso de la tradición no permite innovar y mucho menos componer temáticas referentes al ser mujeres. Para poder ejercer la música libremente han optado por interpretar distintos géneros, no solo música de gaitas y tambores sino bullerengue (que tradicionalmente es música de mujeres cantadoras), currulao, cumbia en formatos distintos al de gaitas, chalupa, etc., o han tomado el camino de la fusión donde

⁴⁰⁸ Entrevista al grupo *La Bogotana*. Realizada el 20 de enero de 2006 en Bogotá. María Carolina Cortés, directora del grupo.

⁴⁰⁹ Max Weber se refiere al poder como la “probabilidad de imponer la propia voluntad en una relación social contra cualquier tipo de resistencia” y lo divide en tres categorías: dominación racional-legal, dominación tradicional y dominación carismática. Citado en: ARCHENTI, Nélica. “Las mujeres, la política y el poder. De la lógica del príncipe a la lógica de la acción colectiva” en: Maffia, Diana y Kuschnir, Clara (comp.). Capacitación política para mujeres, género y cambio social en la Argentina actual. Feminaria: Buenos Aires, 1994, p. 5.

⁴¹⁰ Las labores domésticas y de crianza han sido, y seguirán siendo, indispensables para la supervivencia de los futuros y futuras ciudadanas/os; personas que trabajarán para y/o por un Estado que, de manera perversa, evade la responsabilidad de asumir estos invaluable costos que a muchas mujeres les cuesta su realización personal y profesional y las confina al espacio privado, a ser madres omnipresentes, restringiendo el ejercicio de su libertad.

todo está permitido, mezclando guitarras eléctrica, bajo, gaitas y tambores como en el caso del grupo *La Bogotana*.

En la música de gaitas y tambores se ve reflejada, entonces, la construcción bipolar de género complementaria, en la que “la feminidad tradicional implica una masculinidad tradicional”⁴¹¹: en el poder otorgado al simbolismo femenino a través de la gaita hembra y el alegre, y el papel acompañante masculino representado en la gaita macho y el llamador; en la división sexual del quehacer musical donde los hombres mantienen el control en la interpretación de instrumentos, composición y hasta el canto que los mitos lo atribuyen a las mujeres; en las temáticas tratadas en los textos que exaltan la virilidad y genialidad musical del hombre macho frente a una mujer doméstica y corporal; y a través de los festivales - invención de folclorólogos- que reproducen y fortalecen los tradicionales roles y relaciones de género no sólo por medio la música y la participación de hombres y mujeres en ésta, sino en la asignación de labores en su organización.

En el proceso de transculturación a Bogotá, no son muchos los cambios que se gestan. Los viejos gaiteros de Ovejas y San Jacinto, radicados en la *Capital*, siguen manteniendo sus rasgos ancestrales, las mismas canciones tradicionales (por significar además una entrada económica segura), el monopolio en la educación e interpretación, el mismo formato (gaita y tambor macho y hembra, tambora y voz) y la resistencia frente a la incursión de las mujeres en la música, al igual que en sus pueblos. Las nuevas generaciones de agrupaciones costeñas que participan en los festivales o son residentes en Bogotá tienden a ser un poco más abiertos en la aceptación de mujeres dentro de las agrupaciones pero, si llega a haber una, debe interpretar llamador o gaita macho por tratarse de instrumentos que son acompañantes mas no líderes. En cuanto a las jóvenes generaciones de mujeres y hombres universitarios/as o profesionales de Barranquilla, Bucaramanga y Bogotá son un poco más liberales, existiendo agrupaciones mixtas, como *La Rueda* de Bogotá, donde hombres y mujeres aparentemente participan por igual pero sigue primando una división sexuada en la que los hombres interpretan los instrumentos virtuosos y dirigen, y las mujeres son cantadoras y baiiadoras.

⁴¹¹ VIÑUELA. *Op cit.*

A pesar de los cambios percibidos en cuanto a la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores (que sin embargo es mínima), los hombres continúan ejerciendo el poder como directores, compositores y productores, tanto en la Costa como en Bogotá (hasta en algunas agrupaciones de mujeres como el caso del grupo de Bucaramanga *Lumbalú* y el grupo de barranquilleras *Las Amaxonas*, cuyos directores son hombres). Este dominio de los hombres en el quehacer musical hace que la manera de juzgar el virtuosismo interpretativo o creatividad de las mujeres se haga a partir del conocimiento que éstos tienen del ser mujer o del ser hombre, de lo masculino y lo femenino dentro de la música y en la vida cotidiana; crítica que termina estando mediada, nuevamente, por las construcciones bipolares de género que no conceden genialidad musical a las mujeres. Ejemplo de ello es el artículo que vimos titulado “Asalto de porro en Ovejas” en el que se refieren a la participación de las mujeres en el festival de Ovejas del 2004 como una usurpación al escenario sagradamente masculino una excepción a la regla cuyos méritos se los lleva el director del grupo. Este despotismo frente al talento de las mujeres y la ridiculización de aquellas que osan entrar en un espacio masculino se puede rastrear en las bastas investigaciones que han realizado las musicólogas anglosajonas sobre la música erudita de occidente. Lucy Green cita una crítica sobre Ruth Gipps (1921-1999), la compositora inglesa de música erudita más representativa del siglo XX y la respuesta que da la profesora de música contemporánea Jill Halstead:

Para el lechero, el tendero y el panadero... D.^a Ruth Baker no es más que otra clienta. En el mundo de la música, ella es Ruth Gipps, el alma de la casa compositora... Está terminando su segunda gran obra en los intervalos que median entre hacer las camas, preparar el desayuno y cocinar.

(Daily Mail, 24 de octubre de 1946 [...])

Dice Haslstead:

Se presenta a Ruth Gipps en unos términos bastante ridículos: de ello se deduce que esta mujer, cuya función primordial es la de ama de casa, es sólo una compositora con dedicación parcial. Ruth Gipps, tenía entonces 25 años; ya había terminado 50 obras y, entre ellas, dos sinfonías; su primera composición la publicó cuando tenía 8 años. En el Royal College of Music, ha obtenido todos los premios de composición [...] Esta información, preocupantemente frívola, da a entender al lector que Gipps es una aficionada y que sus intentos de composición no serán demasiado competentes.

(J. Halstead, 1995 [...])⁴¹²

⁴¹² GREEN. *Op cit.*, p.105.

Al igual que lo sucedido con las mujeres que incursionan en la música erudita, la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores, percibida tradicionalmente como masculina, es subestimada por la crítica, al poner en duda o amenazar la racionalidad y capacidad técnica atribuida a la masculinidad y el monopolio de los hombres en la composición, interpretación, dirección y producción musical en la música de gaitas y tambores. Este rechazo se puede interpretar desde la mirada que hace el antropólogo Marc Augé del cuerpo: “Casi todos los acontecimientos del cuerpo tienen una expresión social, porque afectan o ponen en tela de juicio a otros cuerpos y otros *individuos*”⁴¹³.

Dados los obstáculos encontrados por las mujeres en la música de gaitas y tambores, por el solo hecho de poseer un cuerpo que pone en tela de juicio la hegemonía musical de cuerpos masculinos, las mujeres han optado por hacer agrupaciones solo de mujeres en las que puedan tener la libertad de ejercer cualquier rol. Aún así, ante la insistente resistencia socio-cultural frente a una agrupación de hembras interpretando música de gaitas, han optado por la fusión, tocando diferentes géneros y estilos musicales, luchando por encontrar espacios en los que puedan ejercer el derecho a la libre interpretación.

“Lo musical es político”⁴¹⁴

Las prácticas sexuadas y generizadas en la música de gaitas y tambores hacen parte de lo que espera o entiende el Estado del ser ciudadano o ciudadana, una ciudadanía que solo por el hecho de ser hombre o mujer, de pertenecer a una raza, clase social u opción sexual, impone roles, maneras de ser y relacionarse que se espera sean congruentes con los códigos propios de una sociedad occidental, cristiana, heterosexual y patriarcal, promulgando una ciudadanía universal-bipolar y excluyente que hace de lo personal y musical político. Iris Marion Young en su artículo “Vida política y diferencia de grupo: Un crítica del ideal de ciudadanía universal” argumenta que:

La universalidad de la ciudadanía, en el sentido de la inclusión y la participación de todo el mundo, y los otros dos significados de universalidad presentes en las ideas políticas modernas (la universalidad como generalidad y la universalidad como igual tratamiento) están muy lejos de implicarse

⁴¹³ AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa, 2004, p 67.

⁴¹⁴ “Lo personal es político” es una frase que acuñan las feministas liberales de los años sesenta y setenta, lideradas por Betty Friedan, filósofa, ideóloga y periodista que murió recientemente, el 4 de febrero del 2006. Cuestionan el confinamiento de las mujeres al espacio doméstico y la labor invaluable que realizan las mujeres en la reproducción y crianza futuros y futuras ciudadanas/os, sugiriendo que el Estado puede y debería ingresar en la escena doméstica.

*mutuamente; están, por el contrario, en mutua tensión y por diversas razones [...] la idea de ciudadanía como expresión de una voluntad general ha tendido a imponer una homogeneidad de los ciudadanos/as.*⁴¹⁵

Dentro de la ciudadanía se encuentran, entre muchas otras variables, la vulnerabilidad y la exclusión, como estados que impiden la libre interpretación musical por parte de las mujeres y por tanto el pleno ejercicio del ser ciudadana.

El primero, la vulnerabilidad, se define como una situación que, sin ser elegida de manera autónoma, limita el acceso al desarrollo personal; la vulnerabilidad, en el caso del quehacer musical, se centra en la exclusividad del rol reproductivo asignado a las mujeres, labor naturalizada que, en vez de entrar en un proceso de reevaluación que busque pasar del reconocimiento a la valoración y colaboración en el papel asignado a las mujeres, las confina al espacio doméstico y las aleja de su realización artística. El enfoque del desarrollo humano⁴¹⁶ percibe una mayor vulnerabilidad por parte de las mujeres que de los hombres, aspecto que Clarine Clert intuye como peligroso:

En cuanto a la temática del género, el peligro ha sido la confusión demasiado frecuente entre procesos de vulnerabilidad relacionados con recursos y una fragilidad atribuida a características inherentes a las mujeres. En este sentido, un énfasis abusivo y malentendido en las mujeres como grupo vulnerable ha llevado a veces a considerarlas como víctimas pasivas y legitimar políticas asistencialistas. Además, este énfasis en el grupo ha contribuido a ocultar procesos de naturaleza más estructural tales como el funcionamiento del

⁴¹⁵ YOUNG, Iris. "Vida política y diferencia de grupo: una crítica del ideal de ciudadanía universal", en: *Perspectivas feministas en teoría política*, ed. C. Castells, Barcelona: Paidós, 1996, p 99. Para mayor información sobre ciudadanía femenina ver VARGAS, Virginia. "Reflexiones en torno a los procesos de autonomía y la construcción de una ciudadanía femenina en la región". *Feminismo en transición, transición con femenino. Memoria del Foro internacional sobre Ciudadanía y Reforma del Estado*. México: Grupo de educación, 1996.

⁴¹⁶ Frente a al enfoque de un desarrollo humano hegemónico que parte de la existencia de un *sujeto universal*, miembro de cualquier organización social, individuo que, en acción coordinada con otros sujetos que buscan un orden social racional y poseen los mismos valores universales e igualdad de capacidades, busca la generación de progreso surgen nuevos modelos reaccionarios de desarrollo humano y sostenible como son el MED y el GED. El enfoque MED (Mujer en el desarrollo), "cuya lógica subyacente era que la mujer constituye un recurso no aprovechado susceptible de aportar económicamente al desarrollo" (MOSER, 1998), critica los intereses individuales derivados de la visión de un *sujeto único* para el desarrollo hegemónico, asumiendo la exclusión de la mujer en éste. Para GED existen deferencias y desigualdades no solo entre clases, etnias, hombres y mujeres sino entre las mismas mujeres y categorías de género, por ello "La concentración en el género antes que en la mujer exige mirar más allá de la categoría 'mujer' -puesto que esa no es sino una parte de la historia- hacia la mujer en su relación con el hombre, y hacia el modo como son socialmente construidas las relaciones entre esas categorías. Hombres y mujeres desempeñan roles distintos en la sociedad, y sus diferencias de género son moldeadas por determinantes ideológicas, históricas, religiosas, étnicas, económicas y culturales (Whitehead, 1979)." [...] Por tanto las categorías sociales diferencian las experiencias de desigualdad de las de subordinación dentro de las sociedades." (MOSER, 1998) A manera de conclusión, los dos enfoques reconocen la necesidad de instaurar no solo un modelo de desarrollo particular sino modelos de desarrollos que vayan acorde con la diversidad y multiculturalismo de la sociedad humana.

*mercado laboral o el sistema desigual de acceso a servicios básicos de calidad*⁴¹⁷.

En el caso de las mujeres, tanto en la Costa como en el interior, la vulnerabilidad se encuentra en las limitaciones que encuentran para participar de manera libre y equitativa en la música de gaitas y tambores: los abusos del ron, la falta de apoyo, la división sexual de la música, la educación sexuada y, en general, las construcciones sociales de lo femenino y lo masculino las alejan de su realización como artistas.

El segundo concepto, exclusión, es entendido como privar de derechos o “el acto de mantenerla/lo fuera de un cierto espacio al prohibirle el acceso a este espacio. [...] *despedido/a* o se rehúsa la admisión.”⁴¹⁸ Vulnerabilidad y exclusión están mutuamente referidas. Se es excluido cuando se es vulnerable o al contrario, se es vulnerable al ser excluido. La conceptualización de estas dos ideas nos ubica en una problemática donde las mujeres de las gaitas y tambores se hallan en condición de vulnerabilidad, por las problemáticas ya descritas, y a su vez son excluidas porque la práctica de esta música está concebida como masculina. Para Marcela Lagarde, como vimos en la introducción:

*El género es una condición política que hace que por el solo hecho de ser mujeres o de ser hombres las personas podamos ejercer ciertas formas de poder o no ejercer ciertas formas de poder.*⁴¹⁹ ... *la clave perversa patriarcal está en esa forma de desarrollo en que el desarrollo de los otros ha llamado a las mujeres a omitir su propio desarrollo. Esa es la clave perversa: que los otros se desarrollen aún a costa de una misma*⁴²⁰.

Ser gaitero o tamborero en San Jacinto o en Ovejas constituye un grupo de machos poderosos que, además de ir de pueblo en pueblo cautivando a las mujeres con su música, por ser de regiones en donde su reconocimiento a nivel nacional y acceso a presupuesto (patrocino de los diferentes festivales) está dado por la interpretación de música de gaitas, los hombres gaiteros personifican la clave del desarrollo regional. Ellos son auténticos

⁴¹⁷ CLERT, Clarine. “De la vulnerabilidad a la exclusión: Género y conceptos de desventaja social”, en: *Género y pobreza, Nuevas Dimensiones*. Santiago de Chile: ISIS Internacional, 1998, Ediciones de las Mujeres no.26, p. 48.

⁴¹⁸ *Ibid*, p 49.

⁴¹⁹ LAGARDE, Marcela. “Género y feminismo, desarrollo humano y democracia”. En: *Seminario –Taller Género y planeación. Nuevos desafíos para el desarrollo con equidad. Memorias*, Sinergia. Opciones Gráficas editores Uda, 2000, p.12.

⁴²⁰ *Ibid* p 17.

ciudadanos porque trabajan en pro del reconocimiento de una identidad que les garantice entrar en los planes de desarrollo a través de la perpetuación de las músicas tradicionales, mientras las mujeres, a pesar de conformar muchas de ellas asociaciones de artesanas que generan más ingresos que las agrupaciones de gaitas, son reconocidas como ciudadanas por ser madres, esposas y cuidadoras, sin las cuales los gaiteros no podrían librarse de sus responsabilidades paternas para viajar tranquilamente con sus gaitas. En palabras de Anne Phillips, los hombres se incorporan a la ciudadanía “básicamente, en calidad de soldados [músicos] y de trabajadores, mientras las mujeres lo hicieron fundamentalmente como madres”.⁴²¹

Retomando la artesanía y la música como actividades características de *Los Montes de María*, las industrias culturales en Colombia han alentado la participación artística de las mujeres por medio de políticas sectoriales que impulsan la intervención de las mujeres en la creación de artesanías pero no hay programas que busquen fortalecer su formación musical, impulsando la capacitación de las mujeres en la interpretación de distintos instrumentos y la creación de agrupaciones empoderadas donde ellas sean líderes, compositoras y directoras. Los movimientos de mujeres, por su parte, han luchado por encontrar espacios políticos, o curules, pero han olvidado el poder que encarna la música, un arte que, como pudimos evidenciar en la presente investigación, transmite valores, normas de comportamiento y roles patriarcales que excluyen y encasillan a las mujeres.

Mientras para los hombres ser gaiteros significa desempeñar un trabajo acreditado y pago, para las mujeres el ser gaiteras simboliza el abandono de sus labores tradicionales, dejar de ser las mujeres virtuosas o las Sofías de Rousseau. La cultura patriarcal de éstas regiones interrumpe el potencial creador de las mujeres “celebrando su feminidad *a costa de su desarrollo como ser humano*”⁴²² y como músicas.

⁴²¹ PHILLIPS, Anne. “Deben las feministas Abandonar la Democracia Liberal?”, en: CASTELLS, C (comp.). *Perspectivas Feministas en Teoría Política*, Capítulo 3, Paidós: Buenos Aires, 1996, p. 6.

⁴²² MOLINA PETIT, Cristina. “La ideología del sitio de la mujer”, en: *Dialéctica feminista de la ilustración*. Anthropos: Madrid, 1994, p.186.

La problemática responde de igual forma a las “barreras personales” de las que habla Diana Maffia; para ella “Nadie demanda lo que no sabe que le corresponde”⁴²³. Debido a la educación y a la “dominación tradicional” vivida en San Jacinto y Ovejas, las mujeres cercanas a las gaitas no son conscientes de los derechos que les corresponden como ciudadanas, del derecho a expresar su individualidad y autonomía a través de la música, del derecho a dejar los imaginarios del espacio doméstico para componer, interpretar y viajar tocando gaitas, del derecho a dejar el “contrato sexual” al que se refiere Carol Pateman y “apropiarse y dar direccionalidad a la propia vida”⁴²⁴.

Pero esta no es una realidad vivida solo por las mujeres de *Los Montes de María*; así las mujeres logren integrar un grupo y sean universitarias y profesionales que no tienen responsabilidades maternas y que, como María Carolina Cortés –directora del grupo *La Bogotana*- son conscientes y luchan contra los frenos del poder masculino, las construcciones de género continúan obstaculizando su camino hacia el ejercicio profesional de la música. Los roles y relaciones de género tradicionales –el ser femenino y o masculino- inscritos en el ser ciudadano o ciudadana representan el mayor freno a la plena participación de las mujeres en la música de gaitas y el ejercicio de la paternidad por parte de los hombres.

Posibles estrategias para combatir el modelo dicotómico a través de la música

Florence Thomas sugiere que para lograr una verdadera democracia –y en el caso del resultado de esta investigación, para lograr que las mujeres puedan desarrollarse musicalmente- es necesario empezar por “el patio de atrás”, hacer una verdadera reflexión y acción que busque compartir entre hombres y mujeres el rol reproductivo. En la práctica musical es necesario que hombres y mujeres entiendan que para que las mujeres puedan participar activamente en la música de gaitas y tambores y que los hombres puedan asumir responsablemente su papel de padres y esposos, necesitan de colaboración y apoyo mutuo.

⁴²³ MAFIA, Diana. “Ciudadanía Sexual. Aspectos personales, legales y políticos de los derechos reproductivos como derechos humanos”, *Feminaria*. Año XIV, No 26/27. Buenos Aires, 2001, p. 2.

⁴²⁴ VARGAS, Virginia. “Reflexiones en torno a los procesos de autonomía y la construcción de una ciudadanía femenina en la región”, en: *Feminismo en transición, transición con femenino. Memoria del Foro internacional sobre Ciudadanía y Reforma del Estado*. Grupo educación: México, 1996, p. 3.

Un primer paso es la realización de investigaciones como la presente que revelen las construcciones de género bipolares insertadas en la práctica musical y en los significados intrínsecos de los sonidos e instrumentos para, de esta manera, generar poco a poco una conciencia colectiva que se resista a las imposiciones socio-culturales:

*Una estrategia es la resistencia: resistencia a las normas estilísticas, a las instituciones sociales, a las reglas de comportamiento y creatividad y a la interiorización de los códigos de género encarnados en las obras de arte occidentales.*⁴²⁵

Otra estrategia para enfrentar la tradicional lógica de las relaciones musicales es incluir de manera activa a las mujeres en la interpretación y composición. Marcia Citron también hace una propuesta frente a esta situación de exclusión que viven las mujeres en la música:

*La creación de grupos de mujeres que desarrollen sus propias formas de difusión, sus propias audiencias y sus propias estructuras de apoyo. Aunque esto puede llevar a la marginalización y la trivialización de su trabajo (porque se supone que si fueran suficientemente buenas no necesitarían separarse de la corriente dominante), estas estructuras pueden ser necesarias hasta que no haya discriminación de género y las mujeres puedan participar de la vida musical de la misma manera que los hombres.*⁴²⁶

Esta propuesta puede representar un primer paso pero “si estamos hablando de género y democracia, estamos hablando de una nueva dialéctica de las relaciones ente hombres y mujeres y no servirá de gran cosa redefinir una identidad femenina si una nueva identidad masculina no le corresponde.”⁴²⁷

Empezar por la recuperación de las contribuciones musicales hechas por las mujeres en nuestro país para afirmar una tradición musical de mujeres colombianas, promover una educación musical equitativa -libre de divisiones sexuadas-, buscar un afidamento entre ellas para contribuir a la divulgación y promoción de sus creaciones, concretar políticas culturales que contribuyan a la inclusión de las mujeres no solo en la música de gaitas y tambores sino en otros géneros tradicionales y eruditos como intérpretes, compositoras y

⁴²⁵ CITRON. *Op cit.*, p. 77 (fragmento traducido por mi).

⁴²⁶ Citado en: VIÑUELA. *Op cit.*, p. 35.

⁴²⁷ THOMAS, Florence. “Género y Democracia”, en: SÁNCHEZ R. VARGAS A. y otros (comp.). Ed. Instituto para el desarrollo de la democracia Luis Carlos Galán, Bogotá 1994, p 167.

productoras, y constituiría un gran paso hacia la nueva dialéctica sugerida por Thomas y hacia una democracia y ciudadanía plena y equitativa. Porque es en la libertad de expresión, en la libre opción y en la práctica de sí que se consolida una verdadera autonomía y, a través de ella y su manera de representarla, se ganaría un gran terreno en la lucha contra la deconstrucción de la dicotomía omnipresente de los seres humanos, a través del arte.

Para finalizar y seguir reflexionando respecto al poder de la música en la conservación de modelos dicotómicos y promover futuras investigaciones inscritas dentro de la musicología de género, dejo planteadas las siguientes preguntas:

- ¿Quiénes toman las decisiones respecto a la implementación de políticas culturales? ¿A quiénes están dirigidas? ¿Dentro de éstas se contempla la división sexual existente en el quehacer musical? ¿Quién y cómo se regula el nivel de participación de hombres y mujeres?
- ¿Qué papel juegan hombres y mujeres en la educación musical y en la permanencia del modelo dicotómico? ¿Qué pasaría si las mujeres se empoderan de la transmisión oral y hereditaria de una música libre de exclusiones?
- ¿Cómo se vive la dicotomía de sexo y género dentro de la diversidad musical colombiana: en el vallenato, el bambuco, el bullerengue, la música llanera, el rock o la música erudita? ¿Existe diferencia en la participación de hombres y mujeres y en las simbologías de género otorgadas a los instrumentos y roles entre la música reconocida como tradicional y la música erudita?
- ¿Qué piensan hombres y mujeres respecto a la situación excluyente vivida por las mujeres en la música? ¿Son concientes de ello? ¿Son concientes de las construcciones de género bipolares expuestas en la música? ¿Les interesa contribuir a la promoción de una participación equitativa?
- ¿De qué manera los estudios académicos contribuyen a la deconstrucción de los modelos dicotómicos? ¿Quiénes nos oyen? ¿Quiénes nos leen?

Bibliografía

Principal

- ABADIA MORALES, Guillermo. *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1981.
- ALTAMARINO, Liliana. *Instrumentos musicales de la región de Huasteca*. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/221099/festhuas.html>.
- ARCHENTI, Nélica. “Las mujeres, la política y el poder. De la lógica del príncipe a la lógica de la acción colectiva” en: Maffia, Diana y Kuschnir, Clara (comp.). *Capacitación política para mujeres, género y cambio social en la Argentina actual*. Buenos Aires. Feminaria Editora, 1994.
- AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thommas. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina, 2003.
- BERMUDEZ, Egberto. *Instrumentos musicales de Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985.
- _____ . “El poder de los sonidos. El lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sikuani”, *Revista Javeriana*. Vol. 118, No. 586, Jul. 1992.
- _____ . *Schivaldaman. Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Gobernación de la Guajira y Secretaría de Asuntos indígenas, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- _____ . *Cuestiones de Sociología*, Madrid: Istmo, 2000.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilización material, economía y Capitalismo. Las estructuras de lo cotidiano*. I Tomo. Barcelona: Labor, 1974.
- CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952, p 280.
- CITRON, Marcia. *Gender and the musical canon*. Cambridge Press University, 1993.
- CLERT, Clarine. “De la vulnerabilidad a la exclusión: Género y conceptos de desventaja social”. En: *Género y pobreza, Nuevas Dimensiones*. Santiago de Chile: ISIS Internacional, 1998. Ediciones de las Mujeres no.26.
- COMBALIA, Victoria (comp.). *El Primer Eros, América, África y Oceanía*. Victoria Combalía, Barcelona: Lunwerg Editores, S.A, 2004.

- COMOTTI, Giovanni. *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner Libros, 1999.
- CORREA DÍAZ GRANADOS, Ismael. “Mito, Leyenda e Historia de el Caimán Cienaguero”. En: *El Heraldo*, Barranquilla. Domingo 7 de marzo de 1999. <http://www.elheraldo.com.co/revistas/dominical/99-03-07/noti4.htm>
- DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*, University of California Berkeley, 1980.
- DUBY, Georges y PERROT, Michael. *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Madrid: Taurus, 1992.
- DUQUE, Ellie Anne. “Sobre las cosas que suenan”. Biblioteca Luis Ángel Arango, Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 9, Volumen XXIII, 1986. Consultada en abril 8 de 2006. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol9/cosas.htm>
- ELIADE, Mircea. *Aspectos del Mito*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ESCOBAR, Luis Antonio. “La música en Cartagena de Indias. Las gaitas macho y hembra”. Página de Internet, Biblioteca Luis Ángel Arango: www.lablaa.org/blaavirtual/musica/muscar/gaitas.htm
- FALS BORDA, Orlando. *Historia Doble de la Costa. Retorno a la Tierra*. Vol. 4. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, tercera edición, 1992.
- FOX KELLER, Evelyn. *Reflexiones sobre Género y Ciencia*. Capítulo cuatro: Género y Ciencia. España: Ediciones Alfons el Magnánim, 1989.
- FUBINI, Enrico *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988.
- FULLER, Norma. “En torno a la Pluralidad Marianismo-Machismo”, en: ARANGO, Luz Gabriela; LEÓN, Magdalena y VIVEROS, Mara (editoras). *Lo femenino y lo masculino; Estudios sobre las Identidades de Género en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1994.
- FRASER, Nancy y GORDON, Lina. “Contrato Versus Caridad. Una reconsideración ente ciudadanía civil y ciudadanía social”. *Contextos* No. 02. Lima: Programa de Estudios de Género/ Pontificia Universidad Católica/ Facultad de CCSS, 1997.
- FRIEDMANN, Susana. “El cuerpo, el goce, la mujer y la música”. *En otras palabras. Mujeres, Cuerpos y Prácticas de sí*. No. 9. Editada por el Grupo Mujer y Sociedad .

Programa de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, Corporación Casa de la Mujer de Bogotá. Agosto-diciembre de 2001, p. 17-22.

- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- GARCIA USTA, Jorge. “Que la hembra hable y el macho le conteste”. *Cromos*, No. 129. Enero 17 de 1984, p. 24-27.
- GARZON, Lucía. “Gaitas y Tambores de San Jacinto”. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*. Bogotá. Vol. 1, Núm. 2, 1987, p.73-100.
- GIL OLIVERA, Numas Armando. *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II. Toño Fernández La Pluma en el Aire*. Bogotá: Kimpres Ltda., 2005.
- GÓMEZ CARDONA, Fabio. *La mujer en la literatura kogi. El simbolismo de lo femenino en la literatura y la cultura kogi*. Cali: Universidad del Valle, 2001?
- GONZALEZ R., Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena*, ene. 2001, vol.55, no.195, p. 38-64. www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*, Madrid: Morata, 2001.
- GUTMANN, Matthew. *Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. México: Colegio de México, 2000.
- HARDING, Sandra. *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata, 1996
- *Instrumentos folclóricos de Colombia / Patronato Colombiano de Artes y Ciencias*; traducción Ximena Piñeros de García y Margaret Wey. Bogotá : Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 2003.
- IRIARTE, Patricia. “¡Ganaron las gaitas!”. *Cromos*, No. 129, Octubre 28 de 1991, p.66-70.
- KATOUMI, Margareth. “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos“, Universidad de Chile, Departamento de Pregrado. www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/2002/artchile/modulo1/clase2/doc/texto.doc.
- KNIBEHLE, Yvonne. “Cuerpos y Corazones”. En: DUBY, Georges, MICHELLE Perrot. *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*. V.4. Madrid: Taurus, 2000.

- LAGARDE, Marcela. Género y feminismo, desarrollo humano y democracia. En: *Seminario –Taller Género y planeación. Nuevos desafíos para el desarrollo con equidad.* Memorias, Sinergia. Opciones Gráficas editores Uda, 2000.
- LANGER, Susanne. *Philosophy in a New Key.* Tercera edición. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956.
- LEPPERT, Richard. "Social Order and the Domestic Consumption of Music" En: BREWER, John. *The Consumption of Culture, 1600-1800.* London, Nueva York: Routledge, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural,* Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- MAFIA, Diana. "Ciudadanía Sexual. Aspectos personales, legales y políticos de los derechos reproductivos como derechos humanos". *Feminaria.* Año XIV, No 26/27. Buenos Aires, 2001, p. 28-30.
- McCAUSLAND SOJO, Ernesto. "Asalto de Porro en Ovejas". *El Heraldo,* Barranquilla, octubre de 1999.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1991.\
- MERRIAM, Alan P., "Definitions of «comparative musicology» and «ethnomusicology»: an historical- theoretical perspective", *Ethnomusicology.* No.21 (1977), p. 189-204.
- MIÑANA, Carlos. "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". *A Contra Tiempo, Revista de música en la cultura.* No.11 (2000). ISSN 0121-2362, p. 37.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MOLINA PETIT, Cristina. *La ideología del sitio de la mujer,* parte II, en: *Dialéctica feminista de la ilustración,* Madrid: Anthropos, 1994.
- MONTECINO, Sonia. "Identidades de Género en América Latina: Mestizajes, Sacrificios y Simultaneidades", en: Arango, Luz Gabriela (comp.). *Género e Identidad. Ensayo sobre lo Femenino y lo masculino.* Bogotá: Tercer Mundo, 1995.
- MORALES GOMEZ, Jorge. "Algunos elementos característicos de conjuntos y festivales de gaita en la costa caribe colombiana" en: *Nueva Revista Colombiana de Folclor,* Vol.2, No.10, 1991, p. 87-101
- MORITZ, Carl Philipp. *Escritos de estética y poética.* Tubinga: Hans-Joachim Schrimpf, 1962.

- MOSER, Caroline. "Ajuste desde la base: mujeres de bajos ingresos, tiempo y triple rol en Guayaquil". En: HERRERA, Gioconda (comp..) *Estudios de Género*. Quito: FLASCO, 2001.
- NAVARRETE PELLICER, Sergio. "El Bien y el Mal: música alcohol y mujeres". *Latin American Music Review*. Vol. 22. Núm. 1, Spring/Summer 2001. University of Texas Press. P 63-82.
- OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá; Norma, 2003.
- OLSEN, Dale Alan. *Music of el Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Miami: University Press of Florida, 2001.
- OSBORNE, Raquel. "Acción positiva". En: AMOROS, Celia. *10 Palabras Clave sobre Mujer*. Navarra: Verbo Divino, 1995.
- PATERNINA, Hugo. "Los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta: Una visión desde el cuerpo, el territorio y la enfermedad". En: VIVEROS VIGOYA, Mara y GARAY ARIZA, Gloria (comp.). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá: Centro de Estudios Sociales, CES, 1999.
- PHILLIPS, Anne. "Deben las feministas Abandonar la Democracia Liberal?". En: CASTELLS, C (comp.). *Perspectivas Feministas en Teoría Política*. Capítulo 3. Buenos Aires: Piados, 1996.
- PINILLA, Ricardo. "Entre el alma y el mundo: el pensamiento musical de K.C.F Krause". En: CRUZ CRUZ, Juan (ed). *La realidad musical*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S. A, 1998.
- QUINTANA, Alejandra. "Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico". *Revista Universitas Humanística*. Pontificia Universidad Javeriana. Julio-Diciembre de 2004, No. 58, p.114-135.
- QUINTERO, Bertha. *De las mujeres en la salsa a la salsa de las mujeres. Sonido con perspectiva de género. El caso de Bogotá 1980-2000*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Los kogi de Sierra Nevada de Santa Marta*. España: Bitzoc, Palma de Mallorca, 1996.
- ROBERTSON, Carol. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres", en: *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. CRUCES, Francisco y otros (comp.), Madrid: Trotta, 2001.
- ROJAS, Juan Sebastián. *Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto. La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música*

tradicional de gaita. Bogotá: Tesis Antropología, Universidad Nacional de Colombia, febrero de 2005.

- ROWLANDS, Jo. "Empoderamiento y mujeres rurales en Honduras: Un modelo para el desarrollo", en: León, Magdalena (ed.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.
- SCOTT, Joan, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en: AMELANG, et. Al. *Historia y Género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d estudis i investigacio, Valencia, 1990.
- TERREROS, Adriana. *Cumbia. Bullerengue, Gaita, Porro y Puya: Cinco ritmos folclóricos de la Costa Atlántica desarrollados con doce jóvenes del sector urbano como alternativa para el progreso de su formación integral*. TAR 0157. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes, Programa de Pedagogía Musical, 2001.
- THOMAS, Florence. "Género y Democracia". En: SÁNCHEZ R. VRAGAS A. y otros (comp.). Ed. Instituto para el desarrollo de la democracia Luis Carlos Galán. Bogotá, 1994, p 72-77.
- VARGAS, Virginia. "Reflexiones en torno a los procesos de autonomía y la construcción de una ciudadanía femenina en la región". En: *Feminismo en transición, transición con femenino. Memoria del Foro internacional sobre Ciudadanía y Reforma del Estado*. México: Grupo de educación, 1996
- VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK, 2003.
- WADE, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Traducido por Adolfo González. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, 2002.
- YEPEZ, Benjamín. *Investigaciones sobre antropología de la música grupos Uitoto*. [Bogotá?]: Banco de la República. Fundación Para las Investigaciones Arqueológicas Nacionales ; Museo del Oro, 1980.
- YOUNG, Iris. "Vida política y diferencia de grupo: una crítica del ideal de ciudadanía universal", en: *Perspectivas feministas en teoría política*, ed. C. Castells, Barcelona: Paidós, 1996, p 99.
- ZAPATA OLIVELLA, Delia. *Manual de danzas de la Costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas , junta Nacional de Folclor, 2003.

De referencia

- BAYTON, Davis. *Frokc Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- GAAR, Guillian G. *She's a Rebel. The History of Women & Rock and Roll*. Seattle, Washington: Seal Press, 1991.
- MERCER-TAYLOR, Peter. "Songs from de bell jar: autonomy and resistance in the music of The Bangels". *Popular Music*, Vol. 17/2. Cambrige: Cambridge University Press, 1998, p. 187-204.
- OCHOA, Ana María. *El sentido de los estudios de música populares en Colombia*. Actas Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de la Música Popular. www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ochoa.pdf
- REYNOLDS, Simon y PRESS, Joy. *The sex Revolts. Gender, Rebelión and Rock and Roll*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1969.
- _____ . *Mito y Significado*. Madrid: Alianza, 1997.

Asalto de porro en Ovejas

La Plaza de Ovejas quedó muda cuando las 700 subir a cartima, cargando pesadamente tambores y gaitas. Eran seis muchachas blancas como hojas de papel, que vestían atuendos blancos; parecían desfiladas de ángeles para una sesión solemne de un colegio de Boyerá.

Permiso. Las integrantes del grupo Sambumbia se apresuraron a presentarse en la cartima sagrada del Diecimoquinto Festival de Ovejas, en Ovejas, Sucre. Lo que equivalía a decir que estaban en medio del Caribe febril o hurviante, cuando en realidad con un Festival que aglutina a la céntrica de los tambores, el baile, las gaitas y todo ese patrimonio afrocaribeño.

Allí, en la sesión de invitados especiales, observándolas con desconianza y escepticismo, escuchaban los patricios de esta música: el gaitero Enrique Añas, quien con cien años cumplidos aún interperca la gaita casi como en sus años mozos y atraviesa las lomas de Ovejas todos los días para ir a buscar una olla de leche que le regala un comerciante; María Isabel "La Bizca" de la Rosa, legendaria bailadora de 92 años a la que se le escabía dedicando esta edición del festival; "El Diablo" Encarnación, con sus manos inmensas de racimo de plátanos, que golpean el tambor alegre como si quisieran revertirlo a pedazos; y llevados años inveterados en el festival. En fin, esa noche, sábado 16 de octubre de 1999, se aglutinaba allí todo lo que vale y pesa de este frondoso árbol del folclore. Algun borracho fue categorico con su escepticismo: "Lo que falta. Ahora los muchachos tocan gaita".

Y esas seis niñas, que responden a los muy notorios nombres de Mónica Mabel López, Carolina (Castillo), Adriana Ferreras, Diana Martínez, Romay Ferranda Benavides y Angélica Cordero, pretendían presentarse allí con su alma de Chaperos y cuestas.



Por
ERNESTO
MCCAUSLAND
SOJO

Pero basó que empezaran a tocar para que los más malos productores se desvanecieran entre el aire fresco de los Monjes de María. Interperando un tema inédito, "Somos Porro", las seis bogotanas silenciaron a la plaza de Ovejas con sus primeros acordes. La tambora, el llamador y el alegre mozo la sonaban a tiempo, pero que lo hacían con un ritmo arrollador que pronto dejó en silencio a la plaza: la gaita tridaba su fina melodía con notas precisas, impresionadas del sentimiento del porro; la misma cantante y gaitera, Mónica Mabel, proyectaba un sentimiento de muchas cigarras y calabuco, una voz educada y contenida -pero salpicada de emoción, que cumplimentaba con un preciso y garboso golpe de cartim.

El grupo Sambumbá, integrado por alumnas del colegio Central, asistió de Bogotá, había arribado en flota medio país para estar en Ovejas. Pero en su equipaje no llevaban ni una prenda de improvisación; estaban preparadas para ganar. La cosa era en serio.

Aunque por sus apellidos muchos piensan que todos nuestros ovejeros, el profesor Castor González Palencia nació en el Huila. Este educador raro, normado en pedagogía musical, es el arte de la herencia cultural. Desde hace diez años es candidato a las monjas del colegio cuando mencionó a enseñar tambora en su clase de música. La peculiar calcaza terminó por imponerse y el

profesor González Palencia comenzó a llevar a sus alumnas a los Festivales. El camino ha sido largo lleno de tropiezos. El año pasado no se les permitió presentarse en un festival folclórico; pero el argumento de que "esos tambores no son para cobanos".

Hasen que llegó 1999, la llamante versión número 13 de un festival que se ha logrado imponer como el más importante del folclore, con una manifiesta organización, a cargo de Héctor Campaña y con el apoyo de importantes intelectuales de la región, como Julio González Olivera y José Ramón Mercado.

El pasado lunes festivo, cuando se anunció el veredicto del jurado, hubo sorpresa: "El Diablo" Encarnación, de 70 años, había sido derrotada por primera vez y por un alumno suyo, Fernando Vargas, del grupo Mithosón, le había ganado al monstruo. El diablo lucha desmoralizado. No le podía creer. Pero pronto halló resignación. "Por lo menos fue un alumno mío", se le oyó decir.

Pero la gran sorpresa del veredicto corrió por cuenta de las seis muchachas bogotanas. Encarnación a los colosales del folclore ganaron el primer lugar en canción inédita y el tercero en gaita larga. El público recibió el fallo con un entusiasmo aplauso. Había sucedido lo imposible. Las seis bogotanas habían profunado el territorio sagrado de la gaita.

Reflexionado y lamentando a su regreso a Bogotá, después de demostrar que el ritmo no es propiedad exclusiva del padre, el Profesor González Palencia estaba muy radiante de alegría. Pero para él no es una predominación del territorio caribeño y así lo explica: "eso es como decir que solo los europeos pueden hacer industria química".

emcausa@hottmail.com