

Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica

Karla María Abarca Molina



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica

Dra. Karla María Abarca Molina
Instituto de Investigaciones en Arte, Universidad de Costa Rica
karla.abarca@ucr.ac.cr

Recibido: 18 de julio de 2016 **Aprobado:** 07 de noviembre de 2016

Resumen

El presente artículo hace una aproximación a los principios teóricos que dan lugar a lo que se conoce como la equidad de género en el campo musical, con el objetivo de propiciar un mayor interés en profundizar sobre el tema y con esto generar cambios en las dinámicas laborales de quienes trabajan en esta área. Tal y como se podrá conocer a través del presente trabajo, la visión que se tiene de la mujer a nivel laboral en el campo musical varía de acuerdo a los roles que la misma ocupa dentro de esta disciplina.

Palabras clave: equidad, género, música, mujer, representación social.

Abstract

This article takes a theoretical approach to the principles of gender equality in the field of music, with the aim of promoting a greater interest in learning more about the subject and thereby generate dynamic changes in work of those working in this area. As it will be known through the present work, the vision that is tended of the woman in labor level in the musical field varies according to the roles that it occupies within this discipline.

Keywords: equity, gender, music, woman, social representation.

■ Artículos

Introducción

El tema de la equidad de género se ha convertido en una prioridad en América Latina, en especial ante la preocupación por brindar condiciones legales y laborales equitativas para todas las personas sin distinción, principalmente a las mujeres, las cuales, ante un estado patriarcal, se han visto invisibilizadas. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, el cambio que se espera en este tema no se ha logrado del todo y esta situación se agrava en campos laborales en los que la necesidad de condiciones de trato igualitario ha sido escasamente difundida. Tal es el caso de la música, que posee cientos de años de una visión patriarcal, llena de reglas y protocolos previamente establecidos y arraigados, los cuales han generado que la brecha entre hombres y mujeres en este campo de trabajo sea cada vez más grande, sin que existan espacios para cuestionar o analizar dichas situaciones.

Aunado a lo anterior, la cantidad de escritos que abordan directamente esta problemática resultan ser escasos, en particular aquellos que muestren la realidad de la inequidad de género en el campo de la música para Latinoamérica. Sobre esta situación Lucy Green (1997), una de las principales exponentes sobre la equidad de género en este campo de estudio, ha considerado que para poder comprender las dinámicas, juegos de roles y situaciones que se entretajan en el escenario musical, en relación con el tema de la equidad de género, es necesario, primero, comprender cómo se insertan las mujeres en la práctica musical.

Por tanto, el presente artículo busca atraer la atención sobre el tema de la equidad de género en el campo de la música, lo cual se llevará a cabo realizando una aproximación teórica que va desde los conceptos más generales en este tema, hasta llegar a los aportes teóricos que existen, de forma específica, para el área de la música, dando un particular énfasis a la situación de las mujeres en la disciplina. Esto con el objetivo de provocar un mayor interés en abrir espacios de discusión y análisis en torno a la situación del trato igualitario entre hombres y mujeres en el campo musical y, a la vez, que se da énfasis a los aportes brindados desde la teoría de las representaciones sociales.

La representación social del género

Las representaciones sociales permiten comprender y explicar cómo piensan las personas y, por consiguiente, cómo organizan su vida a partir de dichos pensamientos. Esta organización no se da solamente en el plano de lo público, sino que cruza también el ámbito de los espacios más privados de su vida. Curiosamente, la representación social es la que permite que las sociedades vayan construyendo, lo que Gaston (2003) ha denominado como "un conocimiento colectivo-social"; el mismo, se encuentra atravesado, en gran medida, por su transmisión a través del lenguaje (p. 178). Las representaciones sociales de género se constituyen en un aspecto que se encuentra presente en todos los ámbitos de la vida y,

de cierta forma, regulan el ordenamiento de las relaciones sociales, así como el discurso social imperante (Araya, 2001, p. 79).

Sobre este tema, Martínez y Bonilla (2000) han considerado que, a pesar de los cambios generacionales, las personas continúan repitiendo modelos generalizados; por esto, la construcción social se convierte, simultáneamente, en un proceso y producto de su representación social (p. 80). Este discurso normativiza la existencia de dos sexos, imponiéndole a cada uno de ellos una forma de actuar, según códigos sociales y culturales asignados (Araya, 2001, p.80).

Nuevamente, Gastron citando a Palacios (1996) y a Moscovici (1961) ha llegado a considerar que las representaciones sociales de género son las que van determinando los roles que hombre y mujer deben cumplir en la sociedad en la que se encuentran. Es de esta forma como la misma emerge, estableciendo un paradigma teórico que fundamenta, entonces, la manera en que se construye la identidad de género (2003, p.178). Según Komter (1991), en estas expresiones sociales y culturales se ha producido una asimetría entre hombres y mujeres, basada en un interés por darle mayor supremacía y poder al hombre.

Algunas de las desigualdades que este autor plantea son: desigualdad en cuanto a los recursos sociales, posición social, influencia cultural y política; desigualdad de oportunidades para hacer uso de los recursos existentes; desigualdad en el tema de deberes y

derechos; desigualdad en representaciones culturales; desigualdad en cuanto a consecuencias psicológicas, en las que se le asigna el poder al hombre como ser “dominante”; tendencia social o cultural para minimizar o negar la desigualdad en el poder (Komter, 1991, p. 52).

Cuando se habla de la desigualdad en las representaciones culturales es necesario detenerse en el ámbito de las artes, que convoca el presente artículo, pues en este campo, en ocasiones, se reproduce, en gran medida, la dinámica social imperante. No obstante, al no ser tradicionalmente un punto de análisis constante sobre esta temática, su efecto y producción queda invisibilizado.

Por su parte, autores como Ramos (2003) consideran que una de las principales dificultades a las que se han enfrentado para poder definir, de manera adecuada, cuáles son las representaciones sociales de género que existen en el campo y cómo han ido variando con el paso del tiempo, es el hecho del poco estudio que existe en relación con esa temática; lo anterior, referido a la misma como un campo laboral profesional. Por ejemplo, se ha dado un particular énfasis en analizar cuáles son las representaciones sociales de la mujer en el campo literario, donde es posible evidenciar una degradación de la misma como una forma de transmitir las visiones sociales patriarcales en las que se busca sostener el poderío masculino (Ramos, 2003, p. 81).

Sin embargo, en el ámbito musical no existen

estudios detallados que especifiquen el tema de las representaciones sociales de género. A pesar de esta limitante, el campo que más ha sido estudiado es la ópera, pues al tener relación directa con otras Bellas Artes como la Literatura y las Artes Dramáticas, de forma indirecta ha salido a relucir como temática dentro de los abordajes que autoras y autores han realizado de estas otras áreas.

El género y la equidad de género como conceptos

Antes de abordar el tema de la equidad de género en la Música es necesario partir del concepto de género, en la que se entenderá como una construcción social lo que son los hombres y las mujeres, en una determinada cultura. Esa división por género en el nivel social, le asigna entonces a hombres y mujeres comportamientos, actitudes y destrezas que en supuesto deberán cumplir (Miranda y Peña, 2001, p. 77). Según autoras como González (2004), esta construcción social del género ha provocado una división, que se ha basado en explicaciones dadas fundamentalmente desde lo fisiológico y otras explicaciones inspiradas en antecedentes históricos, culturales y educativos (González, 2004, p.18).

Particularmente, se desea resaltar el aporte que hace González con relación al aprendizaje social, ante lo cual la autora indica que “cabe recordar que la relación fisiología-potencialidad también ha sido utilizada para proveer justificaciones a la discriminación

contra grupos étnicos desfavorecidos, proponiendo demostrar a través de las diferencias morfológicas” (p. 31).

De esta forma, aduciendo este tipo de explicaciones se han atribuido al hombre habilidades, cualidades y destrezas que, desde esta visión, no las posee la mujer por la diferencia física. Por consiguiente, este patrón se ha ido consolidando a nivel social y busca justificar esa visión. Como lo indica González (2004) las relaciones sociales establecidas se constituyen en el medio comunicador entre generaciones presentes y futuras (González, 2004, p. 31). Sobre este tema Kabeer (2006) considera que uno de los aspectos en los que se ve mejor reflejada esta división social establecida entre hombres y mujeres es en el campo laboral, donde existen distintas reglas, normas y valores que gobiernan la división por género; así como la distribución de recursos, responsabilidades, intervención y particularmente del poder (p. 77). Basado en esta división social entre hombres y mujeres surgió lo que se ha considerado como un nuevo paradigma, en el cual se busca un proceso de transformación de las relaciones humanas, que se basa en una nueva democracia y que se ha denominado equidad de género.

Calva (2007) considera que la equidad de género queda claramente plasmada en el respeto a los derechos igualitarios para ambos géneros y esto ha de cumplirse tanto en las esferas públicas, como en las privadas, incorporándose además, el respeto a las diferencias (Calva, 2007, p. 98). Lo anterior implica, entonces, que todas las

dinámicas de la distribución desigual del poder; por ejemplo, en el campo laboral, dichas dinámicas se modifican para buscar un trato igualitario entre hombres y mujeres (p. 98).

Para autores como Miranda y Peña (2001), el concepto de equidad de género surge cuando se da un total cambio paradigmático. Se espera que se puedan asumir las diferencias de género con libertad y respeto, lo que implica una completa transformación (Miranda y Peña, 2001, p. 77). En este caso particular, se ha de partir de que, al hacer referencia a la equidad de género, se requiere entonces de una visión equitativa entre hombres y mujeres, donde ambas personas deben tener las mismas oportunidades, derechos y libertades.

Para otras autoras como Carballo (2006), la equidad de género se debe entender como una cuestión de derechos humanos, justicia social y una condición necesaria para alcanzar una verdadera democracia (Carballo, 2006, p. 27). Esto implica considerar que el tema de la equidad de género no es algo que queda meramente en una transformación paradigmática y, por esto, social, sino que atraviesa el marco de derechos bajo los que se encuentran protegidas todas las personas.

Equidad de género en la música

Cuando se habla de la equidad de género en la música parece una concepción única. Sin embargo, al profundizar, es posible reconocer una serie de aristas que vienen a confluir

en la construcción de lo que la sociedad percibe del ámbito musical: desde sus creaciones hasta quien interpreta las obras; así como la forma en cómo viven diariamente su quehacer musical las personas que laboran en este campo.

Autores como Cabedo (2009) han considerado que para tener una mejor comprensión de la relación entre la música y la equidad de género, es necesario dar un vistazo a lo que se ha denominado la musicología feminista. Esta consiste en el estudio de los aportes musicológicos de hombres y mujeres en pro de conocer si estas últimas han sido discriminadas en el campo musical. La musicología feminista propondrá, entonces, la redefinición de la categoría *varón* establecida como *bien social* y buscará defender una justicia redistributiva de la creación y acción en el campo musical, siguiendo principios como los establecidos por la teoría feminista (Cabedo, 2009, p. 3).

Los principales estudios sobre este tema se encuentran directamente relacionados con la mujer y su producción musical, es decir, la mujer compositora (Cabedo, 2009, p. 2). Se han dado importantes aportes provenientes del psicoanálisis, principalmente de Michel Poizat, el cual es citado por Ramos (2003). Este psicoanalista plantea que uno de los mejores ejemplos de la discriminación por género era la ópera, a la que se pensó como un género fundamentalmente masculino en cuanto a su recepción y composición (Ramos, 2003, p. 87). Brownlow y Kronik (1998), citando a Michael Poizat (1992) consideran que existe una relación directa entre la voz, la producción musical

(composición de la ópera) y la concepción del poder, lo que generó una visión de la mujer en la ópera asociada al rol de “seductora”, maternal o como un ente “demoníaco”. Mientras que los papeles o las funciones de las voces masculinas se encontraban pensadas en torno a la fuerza, la rudeza y el control.

Según este autor, la voz misma en la ópera, transmite una visión patriarcal, la cual, desde la visión de Poizat, es reproducida, curiosamente, por la o el mismo intérprete, quien desde un lugar inconsciente, asume la función que le ha sido asignada (p. 93). A partir de una visión como la propuesta por Poizat, es posible considerar que en un pasado, la ópera ocupó una función social como reproductora de una ideología patriarcal imperante.

Otros autores como Arribas (1998) consideran que el sistema social que ha regido la sociedad occidental durante tantos años dibujó un discurso musical que dio lugar a una historia de la Música de modo patriarcal, en la que la mujer es exclusivamente enunciada, mas nunca reconocida como creadora y pieza importante de la producción musical (Arribas, 1998, p. 29). A partir de toda esta situación se crea la necesidad de definir al *sujeto mujer en el discurso musical*, en el que se exigirá la inclusión de una serie de lenguajes que definan adecuadamente la categoría mujer dentro del ámbito musical.

La realización ordenada definición de la mujer no implica, solamente, el establecimiento de un lenguaje inclusivo, sino también un verdadero reconocimiento del trabajo

de la mujer en el ámbito musical. Con esto se plantea otra problemática indiscutible, la necesidad de que este proceso de apertura de dicho espacio no se convierta en una nueva excusa para continuar haciendo divisiones y perpetuar la discriminación. Para ello surge la teoría de Butler (2001), quien consideró que resulta imposible desligar el género de los aspectos culturales y políticos. Por lo tanto, para darle un lugar a la mujer dentro del ámbito musical es necesario que el discurso musical sea universalizado. Así, dentro del discurso, la figura de la mujer sea reconocida como cualquier otro proceso de descubrimiento del arte (Butler, 2001, p. 35).

Ramos (2003) en su libro *Feminismo y Música*, desarrolla un análisis especializado de cómo se viven las distintas formas de discriminación de la mujer en el ámbito musical de acuerdo a los roles que desempeña dentro de esta disciplina. De esta forma, se plantea que en el caso de las mujeres compositoras, esta profesión ha sido quizás, donde más se ha mostrado un interés por trabajar el tema de la equidad de género. Esto hizo posible que se encontraran en importantes libros de historia de la música occidental, como es el caso del Grout, en su última edición, en el que se incluyó una serie de mujeres compositoras (Ramos, 2003, p. 53).

Sin embargo, según esta autora uno de los principales problemas que siguen enfrentando las mujeres compositoras hasta el día de hoy es la creencia social de que en su forma de componer existe lo que se ha llamado un *estilo femenino*, el cual ha sido definido

desde la teoría musical como una forma de escritura “suave” y con “poca fuerza” (Green, 2001, p.99). Esto ha generado que las mujeres compositoras no sean reconocidas por su trabajo, sino que, como ha ocurrido en otros campos académicos y de producción, se atribuye en forma solapada una discriminación y desprecio hacia su trabajo al considerarlo de menor calidad.

Siempre, sobre el tema de las mujeres compositoras, Green (2001) ha considerado que uno de los primeros problemas que han enfrentado aquellas que se dedican a este tipo de trabajo es que se ven amenazadas por lo que se ha considerado como *femenino*, pues, según la autora, existe una visión de cierta forma arquetípica en cuanto a la figura del compositor. Precisamente, se ha asociado la creación musical a la *creación masculina*, detrás de la cual siempre hay un compositor también masculino (Green, 2001, p. 90), con lo que se le da al hombre la total potestad de las capacidades creadoras a nivel musical, excluyendo, con esto, los aportes de la mujer. Para Green (2001) es tal el desprecio mostrado a lo largo de la historia por los aportes musicales de las mujeres compositoras que las críticas realizadas siempre terminan asociadas a aspectos de lo que, socialmente, se han considerado como femenino.

Cuando se refiere a las mujeres como compositoras existe una tendencia a considerar el trabajo compositivo de las mismas como poco creativo, poco claro y, en ocasiones, sin fuerza; entendiendo esto último por habilidades y destrezas que han sido asociadas a lo

masculino. Sin embargo, se suele resaltar la gracia y la delicadeza de las composiciones *femeninas*, con lo cual, nuevamente, se vincula la producción musical a características dadas a la figura femenina.

Cuando se hace referencia a la mujer como intérprete se ha inferido que tienen un nivel de exposición un tanto distinto a la de las compositoras, pues su exhibición posee una connotación un poco diferente, ya que la misma variará según el contexto de la interpretación, el instrumento que ejecuta, la posición que ocupa dentro de la agrupación a la que pertenece, así como la de la persona oyente (Green, 2001, p. 58).

Esta misma autora considera que es de suma importancia hacer una división entre los roles y la visión social que se tiene de la mujer como cantante, de aquellas que se dedican a la ejecución instrumental, ya que, por ejemplo, el papel de la cantante además de que fue asociado a la “cultura general” de la mujer –así como a roles específicos, justamente, como la ópera– lo mismo no ocurre con la mujer instrumentista. Tal es el caso de aquella mujer trompetista, quien debe sentarse en la fila de una orquesta donde quizás se encuentre totalmente rodeada de hombres, lo cual, para un medio público, incurriría en niveles de exhibición radicalmente diferentes y hasta considerados socialmente como inapropiados (Green, 2001, p. 58).

Sin embargo, la mujer, como cantante, enfrentará la discriminación por género a otro nivel, pues debe trabajar con su cuerpo, con

el que representará cada uno de los papeles que, como cantante, tendrá que interpretar. Esto la hace, de cierta forma, presa fácil de las críticas y cuestionamientos asociados a temas de la vivencia de su sexualidad; cuestionamientos de los cuales la intérprete se libera, ya que entre su cuerpo y el público se interpone el instrumento que ejecuta (Green, 2001, p. 60).

Por su parte, autoras como Piñero (2002) han apuntado que los conflictos históricos vinculados a esta labor se encuentran asociados a aspectos de intereses de poder, que fueron reafirmados por leyendas; historias que buscaban perpetuar la visión de la mujer como ser inferior, la cual debe ser valorada por su belleza y no por sus capacidades, en este caso musicales. Esta misma autora considera que parte de la labor que el estado patriarcal ha ejercido sobre la mujer en el campo de la ejecución instrumental, hizo que los espacios interpretativos se redujeran por siglos a las salas de sus casas, así como de sus amistades (Piñero, 2002, p. 45).

De igual forma, al impulsar a la mujer a la labor interpretativa, también se le alejaba, de una forma disimulada, de la posibilidad de crear, componer, con lo cual, se crea otra jerarquía. Así, la composición se encuentra como uno de los puntos más altos de la pirámide musical y con los discretos espacios de ejecución, se eliminaba a la mujer de poder ascender a lo que se consideraría un espacio de poder (Piñero, 2002, p. 46).

Por consiguiente, desde la equidad de

género, se podría considerar que, en la labor interpretativa, la mujer ha sufrido discriminación. Este espacio ha sido también utilizado por grupos patriarcales para negar el acceso a la misma a otros espacios como lo son la composición y la dirección orquestal.

Autoras como Giráldez (2002) han valorado que se hace necesario, cuando se analiza la situación de las mujeres intérpretes, tener en cuenta la representación social en tema de género, ya que el lugar y el tipo de instrumento que la misma ejecuta cobra relevancia cuando se estudia desde el tema de la equidad de género. Citando textualmente a esta autora, indica que “[...] aunque en la actualidad la situación es diferente, dado que cada vez más mujeres adquieren formación musical, los puestos de mayor responsabilidad musical suelen estar en manos de los varones” (Giráldez, 2002, p.20).

Un ejemplo de ello es el trabajo realizado por Bayton en 1997, en el cual encontró que el papel de la mujer en los grupos de rock ha sido confinado exclusivamente a ser vocalista, al considerarse que la mujer no está preparada para manejar toda la tecnología que un intérprete varón sí podría utilizar (Bayton citado por Giráldez, 2002, p. 20).

Otro de los aspectos que son señalados tanto por este autor como por Green (2001), es el hecho de que, en ciertos instrumentos, los modelos sociales que se ofrecen en videos, materiales de divulgación y propaganda cotidianamente son masculinos, lo que propicia que las mujeres suelen retirar su interés

hacia estas actividades, pues no se sienten identificadas al no visibilizarse a aquellas intérpretes, quienes, con éxito, sí se han dedicado a la ejecución del instrumento. Además, en algunos casos, los espacios ofrecidos para aprender, de igual manera, están siendo dominados por docentes varones, lo que hace que exista un mayor número de hombres aprendiendo en las academias.

Por último, cuando se hace referencia a la mujer en puestos de dirección orquestal o de banda, curiosamente es donde menos material teórico y de análisis existe, lo que se podría considerar coincidente con lo indicado por Giraldez (2002), pues este rol, junto al de la composición, son a los que la mujer tiene menos acceso. A la vez, es el tema menos tratado en la literatura disponible sobre equidad de género en el campo de la música. Según autores como Sánchez (2011), una de las primeras mujeres directoras del siglo XX fue Nadia Boulanger, quien tuvo la oportunidad de dirigir orquestas como la Filarmónica Real de Londres, Orquesta Sinfónica de Boston y la Orquesta Filarmónica de Nueva York (Sánchez, 2011, p. 51). Boulanger, junto a su hermana Lili, fueron también brillantes compositoras, sin embargo, su trabajo no ha recibido el reconocimiento y la relevancia que debería, a pesar de haber estudiado con compositores que sí han sido famosos, tal es el caso de Fauré.

A pesar de que Sánchez (2011) en su artículo hace mención a algunas mujeres latinoamericanas que abrieron espacios en la

dirección, principalmente, coral –tal es el caso de la compositora y directora peruana Rosa Alarco–, el autor no profundiza en la poca información que existe sobre ellas. Un aspecto que se considera interesante de resaltar es que en el recuento que Sánchez (2011) realiza sobre compositoras y directoras europeas y latinoamericanas, solamente aparece una en el ámbito de la dirección orquestal, mientras que el resto han incurrido exclusivamente en la dirección coral.

Si se retoma lo mencionado anteriormente por Green (2001) se puede estimar que es concurrente la visión de esta autora con lo encontrado por Sánchez (2011), pues, al parecer, la labor de la mujer se ha visto asociada al canto, ya que, desde la antigüedad, fue uno de los limitados espacios musicales en los que se consideró que podría desenvolverse, al ser visto como poco amenazante para las estructuras de poder; lo anterior, aunado a los roles ya establecidos, así como a la asociación existente entre la mujer cantante con aspectos como la belleza y delicadeza, muy propios de un discurso patriarcal.

Así, es necesario considerar la posibilidad de una división entre el escenario enfrentado por las mujeres directoras en el campo vocal y aquellas que se han dedicado o desean incursionar en el campo de la dirección orquestal y de banda sinfónica. Sobre este tema Flores (2009) explica que es de suma importancia hacer una separación entre lo que se conoce como el *ámbito, las actividades y el repertorio* desarrollado por las mujeres en la música. Para ello, se definió como

ámbito a los espacios en los que la mujer se presentaba musicalmente, ya fuese públicos o privados. Por su parte, las *actividades* tienen que ver con los roles desempeñados (instrumentistas, directoras, compositoras, etc.). Por último, el *repertorio* está directamente relacionado con la música ejecutada (Flores, 2009, p. 1).

A partir de los elementos dados por Flores (2009) – y vinculándolo con las otras autoras citadas anteriormente– se podría considerar que una de las principales dificultades que existen para tener un panorama más claro de la situación de las mujeres directoras, en general, es que su rol se ha visto supeditado al ámbito en el que se encuentran, lo que nuevamente haría coincidente el por qué es factible encontrar información acerca de las mujeres directoras corales y no así de las dedicadas a los otros ámbitos de la dirección musical.

La educación musical y su papel en la equidad de género

Si bien el presente artículo incluye un apartado que busca dar una mirada a la educación musical y el tema de la equidad de género, se desea iniciar el mismo aclarando que este corresponde únicamente a un acercamiento, ya que la equidad de género en la enseñanza musical ha de ser considerada como toda un área de estudio, la cual es merecedora de construcciones teóricas propias. Cuando se aborda el tema de la equidad de género en la educación musical, es posible encontrar, en primera instancia, dos perspectivas básicas:

por un lado, la persona educadora musical y su vivencia de este tema y, por otro, la educación musical y su función como transmisora de ideologías que promueven, ya sea la equidad o inequidad de género.

Al referirse a la vivencia que tienen las personas que laboran en educación musical sobre la equidad de género, autoras como Cano y Díaz de Haro (2005) han estudiado que existe una falta de claridad en los estudios investigativos realizados. Por lo general, según estas autoras, son elaborados por otras profesiones, por lo que los aportes no resultan ser tan concretos para ser aplicados como medidas remediales, tal como sí ocurre con los estudios que hacen del mismo tema en otras áreas laborales (Díaz de Haro, 2004, p. 163).

Acerca de las investigaciones llevadas a cabo en esta área se resalta que obedecen a una especie de “visión compensatoria” para los aportes de la mujer en el campo de la enseñanza musical. Estas, hacen una particular denuncia a los estudios realizados que se han centrado en reivindicar a las educadoras musicales del pasado, para que sean incluidas en los libros de estudio, sin embargo, los aportes en cuanto a la realidad vivencial de las docentes que laboran actualmente no se da.

Como contraparte a las afirmaciones de estas autoras se encuentran los aportes de la Dra. Roberta Lamb en la investigación de género en educación musical, quien durante los años ochenta, noventa y hasta la actualidad

ha dedicado buena parte de su labor profesional a la investigación de esta temática. Con una gran cantidad de investigaciones, esta autora logra establecer un panorama sobre cuál es la situación de la mujer dentro de la dinámica de la enseñanza y el aprendizaje de la música. Por ejemplo, en su estudio titulado *Discords: feminist Pedagogy in Music Education* (1996), dicha autora muestra cómo un grupo de mujeres que laboran en educación musical, quienes fueron investigadas a nivel etnográfico, consideraron que el tema de la equidad de género no tuvo ninguna influencia en su elección de profesión. Sin embargo, fue posible demostrar que al momento del ejercicio, las actividades que realizaban en su quehacer laboral sí se veían mediadas por la ideología patriarcal dominante, lo que, en algunas ocasiones, limitaba las ideas y aportes en su labor profesional, al sentir que quedaban en desventaja, por lo tanto, optaron por una posición de resignación (p. 124).

Con lo anterior, se busca ejemplificar que tanto la elección profesional, así como las oportunidades que se le brindan a la mujer en cuanto al ejercicio de su labor como docente musical, en ocasiones, se ven limitadas por la ideología patriarcal imperante. Si bien, quizás se puede percibir una cierta igualdad en cuanto al acceso de la mujer a la profesión de educadora musical, según Lamb (1996), al momento del ejercicio de la misma, las situaciones cambian y denotan, nuevamente, la priorización de la figura masculina sobre la femenina en cuanto a las oportunidad de aportes, puestos de jefatura, entre otros elementos.

La misma Lamb (1991), en otra de sus investigaciones, afirma que en muchas circunstancias el currículo establecido excluye a la mujer en cuanto a sus oportunidades para mostrar sus aportes a nivel de la enseñanza musical. Tal es el caso de la inclusión de la pedagogía feminista o bien la incorporación de modelos femeninos, como ejemplos, dentro del quehacer educativo.

Por su parte, cuando se refiere a la transmisión de ideologías por medio de la enseñanza musical, se debe partir de la consideración de que el género es una construcción social, cultural e histórica que tiene lugar en un tiempo y espacio determinados, así como que se encuentra mediada por una cultura en la cual está inserta. Sobre este tema, Díaz (2005) considera textualmente que “[...] la formación del profesorado aparece como un elemento crucial para superar constructos sociales que convierten la diferencia sexual en fuente de desigualdad y discriminación” (p.4). El trabajo de Díaz se orienta propiamente a considerar como las y los profesionales en educación musical deben ser adecuadamente formados para evitar convertir el espacio del aula en un medio de transmisión de pensamientos discriminatorios y de desigualdad por género.

Díaz hace un particular énfasis en que el personal docente de educación musical debe tener cuidado de limitarse a transmitir exclusivamente conocimiento académico y, por ello, se olvide del compromiso ético, así como formativo que tiene con el estudiante. Además, este necesita garantizarle al

mismo una formación humana adecuada, lo cual toca directamente el tema de la equidad de género.

Dentro de la formación musical en el aula existe una serie de elementos que tienen relación directa con el tema de la equidad de género y que aparecen de forma explícita, así como implícita. Por ejemplo, el estudio y reproducción de planes de estudio así como programas de las asignaturas que deben cursar los futuros (as) docentes, el simbolismo de género en el lenguaje asociado a la música; el análisis de los procesos de enseñanza-aprendizaje musicales en relación con cuestiones de género y, finalmente, los enfoques metodológicos empleados para el tratamiento de temas de género en la actividad académica (Díaz, 2005, p.11).

Siempre, sobre este tema, Lines (2005), citando a Green (s.f.), estima que hay que tener presente que la enseñanza musical, en especial en los niveles escolares, podría desempeñar una función importante en cuanto a la reproducción de las ideologías de género imperantes. Por esto, se considera indispensable trascender la discusión existente sobre la profundización de la música como texto o como contexto, para comprender que ambos elementos se confluyen en una espiral dialéctica (p. 17).

Así, es posible considerar que quienes laboran en el campo de la enseñanza musical deben tener en cuenta tanto su formación profesional y conocimientos, así como el lugar donde laboran al momento de educar para

prever la reproducción de ideologías de género negativas.

A modo de conclusión

Si bien, el tema de la equidad de género ha sido una prioridad de estudio y luchas en los últimos años, existen campos laborales en los que las dinámicas que generan la inequidad no han sido profundamente analizados y difundidos, como es el caso de la disciplina musical. Resulta interesante observar el poco estudio realizado en las Ciencias Sociales sobre la situación de la inequidad de género en la música. En especial, partiendo de que el arte se muestra como un espejo de la realidad social imperante, así como en algunos momentos de la historia; es en el medio artístico donde se han tejido cambios importantes a nivel social.

Sobre este aspecto resulta indispensable mencionar que, a partir la teoría de las representaciones sociales, es posible tener un acercamiento a la visión y el rol que la ideología patriarcal imperante le ha dado a la mujer dentro de las distintas profesiones que conforman el campo laboral de la música. Por lo tanto, se considera que para poder realizar una adecuada definición de la mujer en la disciplina se requiere un verdadero reconocimiento de su trabajo. No sólo debe ser analizado desde la visión del pasado (aportes históricos), lo cual, no deja de ser relevante, sino que también tiene que atenderse desde la realidad actual, tomando en consideración, tanto la profesión de

ejecutante, canto, composición y dirección. Además, darle un particular énfasis al papel de la educación musical, la cual se muestra como aquella que tiene la capacidad de dar valiosos aportes en cuanto al cambio de la ideología patriarcal imperante.

En conclusión, es posible considerar que, si bien existen suficientes elementos para hacer una construcción teórica de la equidad de género en la música, tal y como se indica en el artículo mismo, este tema cruza por aspectos psicosociales, contextuales, históricos y culturales. Por lo cual, es necesario desarrollar estudios que profundicen esa construcción de género en la música, pero desde cada una de las profesiones existentes dentro de esta disciplina. Con esto, se esperaría que cada área de esta disciplina pueda establecer sus propias estrategias para prevenir, detectar y combatir las situaciones de inequidad de género que pudiesen estarse presentando.

Referencias

- Araya, S. (2001). *La equidad de género desde la representación social de las formadoras y los formadores del profesorado en segunda enseñanza*. (Tesis Doctoral en Educación). Universidad de Costa Rica.
- Arribas, L. (1998). *La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas*. Madrid: Editorial Horas y Horas.
- Brownlow, J. y Kronik, J. (1998). *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in modern spanish narrative*. Londres: Editorial Lewisburg.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. España: Editorial Paidós.
- Cabedo, A. (2009). *Música, género y paz: Anotaciones a partir de los estudios musicológicos feministas*. España: Editorial Jaumet.
- Calva, N. (2007). *Derechos y políticas sociales*. México: Editorial Universidad Autónoma de México.
- Campos, S. (2008). *Las mujeres en la práctica musical de Costa Rica entre 1790 y 1949*. Recuperado de <http://susancampos.wordpress.com/2008/07/03/las-mujeres-en-la-practica-musical-de-costa-rica-entre-1870-y-1940/>.
- Cano, M. y Díaz de Haro, M. (2005). Los estudios de género en la Educación Musical: Un análisis crítico. *Revista Musiker*, 15(1), 159-172. Recuperado de: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/14/14159172.pdf>.
- Carballo, M. (2006). *Género y desarrollo: Camino hacia la equidad*. España: Editorial Catarata.
- Díaz, T. (2005). La perspectiva de género en la formación del profesorado en música. *Revista electrónica Iberoamericana sobre calidad, eficacia y cambio en educación*, 3(1), 570-577. Recuperado de: http://www.ice.deusto.es/RI-NACE/reice/Vol3n1_e/Diaz.pdf.
- Flores, A. (2009). Mamá toca esta noche: Algunos aspectos de la vida musical en Nequén desde una perspectiva de género. *Revista Alijaba*, 13(13).

- Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100010
- Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música*. Colombia: Editorial Conservatorio de Tolima.
- Gastron, L. (2003). Una mirada de género en las representaciones sociales sobre la vejez. *Revista la Alijaba*, 8. Recuperado de: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/n08a09gastron.pdf>
- García, C. L., Rodríguez, A. G., Pairó, N. S., Rodríguez, F. M. G., González, A. T., Valls, A. T., Aguilar, M. E. C. (2002). *Mujer y educación: Educar para la igualdad, educar desde la diferencia*. Grao
- Gil, M. y Cáceres, J. (2008). *Cuerpos que hablan: géneros, identidades y representaciones sociales*. España: Editorial Montesinos.
- Giraldez, A. (2010). *Música: Complementos de formación disciplinar*. España: Editorial GRAO.
- González, M. (2004). *El sexismo en la educación*. 4ta Edición. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Green, L. (1997). *Música, género y educación*. Madrid: Editorial Morata.
- Kabeer, N. (2003). *Lugar preponderante del género en la erradicación de la pobreza y las metas de desarrollo del milenio*. España: Editorial PyV.
- Komter, A. (1991). *Gender power and feminist theory*. Londres: Editorial Sage.
- Lamb, R. (1996). Discords: feminist Pedagogy in Music Education. *Theory into Practice*, 35(2), 124-131.
- Lamb, R. (1991). *Medusa's Aria: Feminist Theory and Music Education*. Calgari: Editorial In Woman Education.
- Lines, D. (2005). *La educación musical para el nuevo milenio*. Madrid: Editorial Morata.
- Martínez, I. y Bonilla, A. (2000). *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. Valencia: Editorial Guada.
- Miranda, B. y Peña, V. (2001). *Relaciones de Género con Equidad*. México: Editorial Zócalo.
- Pendle, K. y Boyd, M. (2010). *Women in music*. Ucrania: Editorial Roudtledge.
- Piñero, C. et al. (2002). *Dossiers feministas. No me arrepiento de nada: Mujeres y Música. Vol. 7*. España: Editorial Universidad de Jaumet.
- Puyana, Y. Zuluaga, J. y Solarte, G. (1998). *Convivencia*. Colombia: Colección de documentos de Misión Rural.
- Ramos, L. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Editorial Marcea.
- Sánchez, A. (2011). La mujer en la música. *Revista Unifé* 16(1). Recuperado de: <http://revistas.concytec.gob.pe/pdf/consen/v16n1/a05v16n1.pdf>

■ Artículos