

LA TRANSGRESIÓN DE EUTERPE: MÚSICA Y GÉNERO

Carmen Cecilia Piñero Gil
Catedrática de Secundaria de Música
I.E.S. El Burgo de Las Rozas
Profesora Asociada de Música de la UAM

Es todo lo que hacen las mujeres:
Sentarse y responder a sus pretendientes;
adornarse con nuevos vestidos
para enredar deseos vivos;
y cantar, tocar y bailar
siempre después de cenar.

Versos ingleses de principios del XVII¹

Pero Euterpe, musa de la poesía lírica representada con una flauta en la mano, no quiere cantar, tocar y bailar siempre después de cenar. Euterpe no quiere ser musa. Quiere deconstruir su imagen de hermosa hembra portando en la mano un instrumento de clara simbología fálica. Alza su voz para cuestionar la tesitura a la que la sociedad patriarcal la ha secularmente confinado. Euterpe, transgresora, cuestiona los constructos sociales que mantienen en el campo musical la dominación de unos seres humanos sobre otros a causa del género, la raza, la clase, la procedencia geográfica, etc.

El varón, temeroso de que la hembra –ser de amplia imaginación, creatividad y capacidad improvisatoria– compitiera con él en el terreno musical y no respondiera a los estereotipos subyugantes que le había adjudicado, «consintió» su presencia en el ámbito interpretativo² excluyendo, eso sí, la dirección orquestal, verdadero icono de relación jerárquica

¹ Siepmann, Jeremy (1996): *El piano*, Guías Musicales Acento-EMI. Madrid: Acento Editorial, p. 99.

² Es interesante recordar en este sentido las palabras de la gran pianista rusa Elisabeth Leonskaja: «...la interpretación no deja de ser una lectura de segunda mano y aquí las mujeres, gracias a su intuición, pueden dar en el blanco. Nunca he pensado en esta expresión. Supongo que sería peor decir que un hombre toca como una chica (...). Hablando en serio, siempre se evalúa a alguien en relación con algo. Muchas veces la manera de tocar de los hombres puede ser más suave que la de las mujeres. No me parece que tenga que ver con el sexo, sinceramente» Berni, Luoer, G.: «Elisabeth Leonskaja. "Los discos han quitado libertad al intérprete"». *El Cultural. El Mundo*. 17 de marzo-2 de abril de 2003. Madrid: p. 54.

en la que la mujer no debía –¿ni debe?– ocupar el podio. La creatividad quedaba así reducida al marco interpretativo puesto que toda interpretación en sí misma implica un acto creativo aunque, para el canon musical occidental de la sociedad patriarcal, nunca comparable a la producción que esa misma sociedad califica e impone como un listado cronológico de OBRAS MAESTRAS.

La necesaria deconstrucción del entramado ideológico –en ocasiones laberíntico y críptico– que nuestra sociedad patriarcal ha ido entretejiendo para mantener y reforzar la dominación por género se ha ido extendiendo, felizmente, a todos los campos del conocimiento. Una de las últimas parcelas que ha sido abordada por los llamados estudios de género es la musical. En efecto, cuando la crítica feminista llevaba ya un fructífero camino en campos como el de la Literatura, el musical comenzaba su andadura en los estudios de género. Desde las teorías y metodologías feministas la revisión de constructos musicales que, impregnados ideológicamente como propios del varón, tienden a la legitimación como valores superiores de conceptos como los de neutralidad, abstracción, universalidad, autonomía, individualidad y originalidad abrieron varios frentes de estudio que prontamente fueron acompañados por nuevas lentes de estudio no menos transgresoras: la musicología gay y lesbiana. Estos planteamientos deconstructores del orden patriarcal establecido que se perpetúa por medio de la producción y reproducción, sobre todo en el ámbito educativo musical, de prácticas y significados musicales de género (Green 1997:3) serán, desde su nacimiento, objeto de la más violenta crítica y rechazo por parte de la musicología académica.

Los antecedentes de la llamada musicología feminista los encontramos en el libro de Sophie Drinker *Music and Women: The Story of Women in their Relation to Music* (1948), obra precursora que, sin embargo, no tuvo los merecidos reconocimientos por parte de alguna de las primeras musicólogas feministas³. El siguiente paso se sitúa en los años 70 cuando, al amparo de la «Liga internacional de las Mujeres compositoras» en el marco del Año Internacional de la Mujer (1975), se inicia lo que en la investigación histórica de las mujeres se conoce como «historia compensatoria» recuperándose compositoras olvidadas o desconocidas, así como la edición de partituras, publicación de biografías y comercialización de registros realizados en general por mujeres (Casado 1998:182). El estudio de las compositoras del pasado fue desgranando aquellas mujeres que siendo sacerdotisas, monjas, trovadoras, cortesanas, miembros de familias musicales, de la nobleza, la realeza, cantantes, damas dieciochescas y decimonónicas de salón, pianistas, profesoras de música, etc., sortearon los

³ Así, es destacable el silencio que inexplicablemente realiza a este respecto Susan McClary en su obra de 1991, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press.

múltiples impedimentos que la sociedad había ideado para «castrar» sus capacidades creativo-musicales. Junto a la historia compensatoria, pronto se comenzaron a perfilar parcelas de trabajo que abarcaban desde la organología, hasta la educación, desde la iconografía hasta la teoría musical, desde el análisis hasta industria musical, etc.

Entre las principales aportaciones que desde entonces se han producido con criterio descriptivo y de catalogación hay que mencionar trabajos como el de Don L. Hixon y Don Hennesse: *Women in Music: A Bibliography* (1975); la *Enciclopedia Internacional de Mujeres Compositoras*, de Cohen (1981); *Donne in musica*, de Adkins Chiti (1982) o el imprescindible *Diccionario Grove de mujeres compositoras* (1994), de Julie Anne Sadie y Rhian Samuel.

Por su parte, entre los estudios musicológicos que se realizaron desde una perspectiva feminista destacaron, sin duda, *Music, Gender, and Culture* (1990), de Marcia Herdon y Susanne Ziegler (edit.); *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality* (1991), de Susan McClary; *Gender and the Musical Canon* (1991), de Marcia Citron y *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music* (1994), de Susan C. Cook y Judy S.Tsou (edit.).

Quiero ahora centrarme en dos obras que supusieron y suponen un punto referencial para la producción musicológica feminista: *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality* (1991) de Susan McClary y *Gender and the Musical Canon* (1991), de Marcia Citron. La primera de ellas, *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, de Susan McClary (McClary: 1991), obra ampliamente criticada, supuso una verdadera convulsión para la musicología académica. En este libro, McClary propone una serie de espacios que deben ser objeto de estudio desde la teoría y la metodología feministas en música:

1. Construcciones musicales de género y sexualidad.
2. Aspectos de género de la teoría musical tradicional.
3. Género y sexualidad en la narrativa musical.
4. Música como un discurso de género.
5. Estrategias del discurso de las mujeres músicos.

El primer punto, «Construcciones musicales de género y sexualidad», constituye el objetivo más obvio de la musicología feminista ya que en la mayor parte de la música dramática existen personajes femeninos y masculinos, al tiempo que el propio género modula normalmente los discursos musicales de dichos personajes. En este apartado entraría también la plasmación del concepto de sexualidad en la música. Obras como el *Preludio del Tristán e Isolda*, de Wagner, o el *Preludio para la siesta de un fauno*, de Debussy, son tópicos ejemplos de constructos sexuales en música.

McClary cree que la música de los últimos dos siglos es una recreación metafórica del acto sexual, identificando la tonalidad como el principal significado de la excitación sexual. De hecho, en sus primeros trabajos se muestra convencida de que la música sinfónica del XIX está saturada de significantes de género de forma que los estudios que se realicen al respecto revelarán el distinto orden musical entre compositores homosexuales y heterosexuales. Esto último ha sido muy contestado por parte de la musicología gay y lesbiana al rechazar estereotipos que encasillen al ser humano.

El segundo punto que McClary señala, «Aspectos de género de la teoría musical tradicional», se refiere a los términos y conceptos que tradicionalmente han sido empleados en la teoría musical y que contienen una importante carga semántica de género. Masculinidad y feminidad son utilizados metafóricamente por los teóricos musicales de forma que manifiestan claramente construcciones de género y sexualidad donde lo femenino es desvalorizado. Dos de los ejemplos más claros son la dualidad masculina y femenina respectivamente contenida en los binomios *Cadencia masculina/cadencia femenina* y *triada mayor/triada menor*.

McClary analiza el caso de la compositora Jakina Valverde quien fue comisionada para realizar una obra sobre la *Gallina de los huevos de oro*, cuento de significación fálica (recordemos a Jack ascendiendo hacia el cielo por el tallo de la planta de judías). Valverde intentó realizar una obra centrada en paradigmas musicales femeninos que son definidos como los opuestos a aquellos masculinos. *Genesis II* es una obra de cámara que se caracteriza por asumir unas no-coercitivas técnicas, revisionando la tradicional oposición masculino/femenino de los temas del primer movimiento de la forma Sonata.

Estrechamente relacionado con esta cuestión se encuentra el tercer punto, «Género y sexualidad en la narrativa musical», en el que McClary alude a la carga sexual que las estructuras formales de la música tonal han contenido históricamente. La dualidad de roles masculino/femenino, activo/pasivo, queda plasmada inequívocamente en la narrativa operística, reflejo de la narrativa literaria tradicional.

Por otra parte, el juego de tensión-distensión tonal está ligado, según esta autora feminista, a la dinámica sexual de deseo y satisfacción. Así, la estructuración tripartita del Allegro de la Sonata clásica –Exposición, Desarrollo, Re-exposición– representa un juego de tensiones en sí mismo que, a su vez, contiene internamente un segundo nivel de tensión en propia yuxtaposición temático-tonal. En la Exposición se presentan dos temas el primero de los cuales, en la tonalidad principal de la obra, se solía denominar «masculino», frente al segundo, el «femenino» en una tonalidad relativa de la principal. Se nos muestran dos «sujetos musicales» enfrentados temática y tonalmente. La segunda parte del esquema Sona-

ta, el Desarrollo, desenvuelve la lucha tonal y temática en un desarrollo modulante que constituye el punto de máxima tensión del primer nivel al que aludíamos (Exposición/distensión, Desarrollo/tensión, Re-exposición/distensión). En la Re-exposición la tensión de la lucha tonal-temática es resuelta al «vencer» la tonalidad del tema principal o «masculino». La victoria queda certificada en la Re-exposición del segundo tema «femenino» en el tono principal. El análisis realizado desde estos postulados de obras paradigmáticas como la 5ª *Sinfonía*, de Beethoven, significarán un verdadero escándalo dentro de la musicología. Según un análisis de género, en la *Sinfonía* nº 5 el primer tema del Primer Movimiento, masculino y generador de todo el entramado del desarrollo del movimiento «viola», incluso, la exposición del segundo tema, socavándolo, definiendo su posición subalterna, su posición del OTRO, desde la posición del SER.

En la cuarta cuestión, «Música como un discurso de género», se denuncia la apropiación de la Música por parte del varón, quien la desarrolla como un discurso de género, en la cual lo femenino, lo afeminado son constructos musicales que históricamente han evolucionado como creación exclusiva del hombre, creación en la cual la mujer ha sido totalmente excluida. Así, el discurso melódico diatónico sería adjudicado al varón frente al discurso cromático que lo sería a la mujer (recordar en *Carmen*, de Bizet, a la protagonista cantando su provocadoramente erótica y cromática habanera o el discurso cromático de Salomé frente a los diatónicos de Herodes y San Juan Bautista en *Salomé*, de Strauss).

En este punto, es inevitable hacer rápida referencia al apasionante estudio de los principales personajes femeninos de óperas paradigmáticas *Carmen*, de Bizet; *Salomé*, de Richard Strauss; *Lulú* y *Wozzeck*, de Alban Berg o *Erwartung* y *La mano feliz*, de Schönberg. En *Carmen*, *Salomé*, *Lulú* y *Wozzeck* la mujer arpía, devoradora de hombres, dueña de su destino es castigada por el varón que restablece el orden patriarcal eliminando al ser abyecto que se ha desviado del constructo al que debe estar sometido. Carmen muere asesinada por el despechado José; Salomé será muerta por orden de un Herodes espantado ante las lujuriosas palabras que pronuncia la protagonista sobre la cabeza cortada y ensangrentada del varón santo y modélico que no ha sucumbido ante la provocación sexual de Salomé; Lulú, la degradada prostituta y su enamorada, la lesbiana condesa Gechwitz, mueren a manos del asesino Jack el Destripador (varón que restablece el orden social patriarcal y, tal vez por ello, ¿se redime?); María, la compañera de Wozzeck, infiel mujer que le traiciona y le convierte en el hazmerreír de su círculo social, es asesinada por un Wozzeck que encuentra en su muerte y en su propio suicidio la liberación. Por su parte, en las dos óperas de Shönberg se nos presenta a la mujer destructiva, loca, celosa e histérica. La mujer destructiva en *La mano feliz* en la que el protagonista masculino fracasado social y afectivamente es un ser que se esfuerza

en atraer a su amada quien le desprecia y rechaza hasta empujarlo a una muerte física que se constituye en lógico colofón para el despojo humano en el que la mujer lo ha convertido. La mujer loca, celosa e histérica en *Erwartung* en la que la protagonista, al encontrar el cadáver del amado, es presa de unos celos locos e histéricos respecto a la muerte en la que ve a una competidora ya que le ha arrebatado a su hombre. Es revelador el paralelismo que José María García Laborda establece entre los monólogos de dos de las protagonistas a las que hemos ya aludido: Salomé y la mujer loca de *Erwartung*. Para García Laborda, el paralelismo se centra en el eje de «las miradas y los ojos» característicos de las obras pictóricas y musicales de Schönberg y en la especial tendencia hacia referencias morbosas a la boca y los besos de obras destacadas de la época (García Laborda 1989:73). Sin embargo, y sin dejar de admitir las magistrales reflexiones de este profundo musicólogo, se puede realizar una lectura que contemple que el texto de Oscar Wilde en el que se basa la ópera de Strauss, *Salomé* (1905), estuvo presente en el genial y transgresor creador de *Erwartung* (1909) a la hora de escoger el texto de Marie Pappenheim en el que basar su obra. La mujer pide al hombre que la mire, que la considere, pero se lo pide una vez muerto porque antes no ha podido exigírselo desde su posición subyugada y subalterna. Se lo pide al hombre del que irradia la luz, al hombre del que procedían todos los colores pero que la miraban y la miran con ojos terribles, al hombre que ha visto a Dios porque el hombre es el dios para esta mujer lujuriosa, loca, histérica.

Monólogo de Salomé

¿Pero por qué no me miras Johanaan?

Tus ojos tan terribles,
Llenos en otro tiempo de ira
y desprecio, están ahora cerrados.

¿Por qué están cerrados?

¡Abre tus ojos!

¡Levanta los párpados, Johanaan!

¿Por qué no me miras?

¿Tanto miedo tienes de mí
que no quieres mirarme?...

Monólogo de Erwartung

Mírame, querido, estoy junto a ti...

¡Pero mírame!

¡Ah, que fijos!... ¡Qué terribles
están tus ojos!...

¡Mirar dentro de tus ojos!...

De tus ojos procedía toda la luz...

Me mareaba cuando te miraba.

¡Qué rara tu mirada!

¿A dónde miras?...

¡Ah, ah! ¿Por qué no me miras?

Mírame.

Sí, Johanaan, tú has visto a tu Dios,

¡Cómo tratas de esquivarme!

Pero a mí, a mí nunca me has visto.

Todos los colores del mundo
irrumpan de tus ojos.⁴

Respecto a la quinta y última cuestión, «Estrategias discursivas de las mujeres músicos», se centraliza en el estudio de las estrategias desplegadas por las mujeres con el fin de sortear los múltiples obstáculos que les han sido impuestos para participar plenamente en el mundo musical y, especialmente, en el de la composición. Entre los obstáculos de todo tipo que las compositoras han padecido, destaca la imposibilidad de acceder a un entrenamiento técnico adecuado, lo que supone de partida un empobrecimiento de las posibilidades de las mujeres en el campo creativo musical.

A pesar de que el libro de Susan McClary es de inexcusable mención para la musicología feminista –lo que hace incomprensible la nula referencia que realiza al mismo la compositora Anna Bofill en su artículo «Las compositoras. Apuntes para una reflexión»⁵– no es menos cierto que alguna de sus apreciaciones han sido contestadas de forma seria y contundente⁶. Al fin y al cabo, el feminismo debe huir de la consolidación de ortodoxias que minen su característica más destacable e interesante, el ser dialógico y dinámico, en constante autocrítica y deconstrucción propia.

Respecto al segundo trabajo *Gender and the Musical Canon* (1991), de Marcia Citron, es uno de los primeros trabajos que se realizaron dentro de los estudios de género. Al contrario que el libro de McClary, que se conforma por una sucesión de artículos, este volumen constituye un trabajo unitario en el que Citron va desgranando un coherente hilo conductor de revisión crítica en el campo musical desde el punto de vista feminista. Citron partiendo del concepto del Canon, del paradigma, del faro que debe iluminar la creación/producción musical de una sociedad implicando ideales de unidad, consenso y orden (Citron

4 García Laborda, José María (1989): *El expresionismo musical de A. Schönberg (tres estudios)*. Murcia: Universidad de Murcia. Pp.73-74.

5 Bofill, Anna: «Las compositoras. Apuntes para una reflexión». *Cuadernos de Vervela. Anuario de creación musical*. Nº 4. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza, 2000-2001.

6 Referencial en esa crítica es el artículo de Paula Higgins «Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics», en el que la autora, además de abordar críticamente los planteamientos de McClary, propone, a la musicología en general y a la autora de *Feminine endings* en particular, cuestionar una serie de puntos que han servido para explicar la invisibilidad de la mujer en la música: 1) su exclusión del entrenamiento institucional; 2) sus fracasos a la hora de publicar; 3) su carencia de versatilidad dentro del amplio autoconfinamiento de la mujer en el repertorio llamado «menor»; 4) su carencia de un estatus profesional; y 5) su carencia de originalidad. (Higgins 1993:189).

2000:1), realiza un verdadero estudio anatómico del concepto canónico de la sociedad occidental. El Canon se presenta como reflejo de esa sociedad, resultado de las relaciones sociales que la conforman y, por lo tanto, producto paradigmático ideologizado de los grupos dominantes de esa sociedad. Citron propone el estudio del Canon, de la producción musical estandarizada, en relación con la mujer, en relación con la posición de exclusión que ésta ha sufrido –¿y sufre?– en distintos ámbitos del mundo musical.

La mujer, conformada, definida por el varón, en un discurso de género patriarcal queda perfilada como un ser perteneciente a un grupo marginal respecto a la posición masculina que ocupa un lugar central en el discurso social. No es que no se defina a la mujer. Muy al contrario, es definida, su experiencia estereotipada y, por lo tanto, categorizada respecto a un canon dominante. Ese canon dominante responde al estereotipo de una producción musical de gran calado intelectual y académico, producto de un creador varón, blanco europeo y de clase burguesa/alta. Es decir, está excluyendo la música no académica, las músicas de otras culturas, otras razas, y por supuesto, a las músicas de las mujeres, incluidas las europeas, blancas y de clase social alta.

Citron trabajará en su libro distintos aspectos como:

1. Cuestiones canónicas.
2. Creatividad.
3. Profesionalidad.
4. La Música como discurso de género.
5. Recepción musical.
6. La práctica del canon.

En el primer apartado, «Cuestiones canónicas», Citron analiza las propiedades del Canon, su enorme poder cultural como sujeto capaz de perpetuar las ideologías dominantes de determinado grupo o grupos. El establecimiento de un Canon musical implicará la consecuente exclusión e ignorancia de aquellas obras que no se adecuen a sus parámetros. Los cánones, representantes de una amplia y variada gama de intereses, implican unos repertorios paradigmáticos admitidos y contruidos por el grupo dominante como modelos absolutos. En música, el siglo XIX se alza como el período de mayor canonización en cuanto al repertorio, no sólo respecto a la producción romántica sino respecto a la producción de etapas anteriores. Igualmente, se establecerán en el XIX el perfil de la investigación musicológica, las convenciones en cuanto a la recepción de la música como acto social tanto en el ámbito privado como público, etc. Igualmente, se consagrará una vez más la situación de las

mujeres en el discurso canónico: en los márgenes, con escasa presencia en ciertas parcelas de la interpretación y nula en la creación (Citron 2000: 9).

En el segundo punto, «Creatividad», Citron despliega un análisis sobre la creatividad como concepto previo y necesario para el Canon. Una vez más, se perfila el siglo XIX como el marco cronológico en el que se alza el mito del creador varón blanco europeo que adquiere un estatus vinculado al concepto de Genio. La apropiación del varón del concepto y proyección real de la creatividad musical dejará una vez más a la mujer en el desierto de la exclusión. Las consecuencias sociales, psicológicas y prácticas de esta exclusión en aquellas mujeres dotadas e incluso adiestradas en las disciplinas compositivas son objeto de reflexión por parte de Citron⁷. El estudio de las mujeres compositoras a lo largo de la historia, es decir, el desarrollo de la historia compensatoria, supone un espacio estratégico de reflexión tendente a la autoafirmación por parte de las mujeres creadoras. Sin embargo, no olvidemos que esas creadoras han sido entrenadas dentro del canon compositivo patriarcal por lo que su obra también puede y debe ser analizada, según sea el perfil de la investigación a realizar, desde una perspectiva deconstructiva. Al tiempo, se impone una deconstrucción de la iconografía que de la mujer ha desarrollado la sociedad patriarcal en relación con la música y en especial con ciertos géneros como el operístico. La mujer musa, la mujer inspiradora, la mujer etérea, la mujer abnegada, la mujer loca, la mujer histérica, la mujer devoradora de hombres que debe ser castigada, etc.

El tercer apartado, «Profesionalidad», implica la revisión de este concepto inmerso y consagrado en el de Canon. Una vez más, se alza la figura del genio creador dedicado enteramente a la sublime actividad de la generación artística. Es casi un semidiós que, y sobre todo en el ya recurrente siglo XIX, vive por y para el arte. El marco de lo profesional es especialmente adverso para la mujer ya que secularmente ha sido relegada al espacio de lo privado. La proyección pública que implica la profesionalidad y su carga indisoluble de

⁷ El varón dolorosamente ha intentado apartar a la mujer del campo creativo, primero impidiéndole, por medio de distintas construcciones/prácticas sociales, el acceso a la formación necesaria, y en segundo lugar, desvalorizando la creación musical de las mujeres al tiempo que bloqueaba aquellos cauces necesarios para su difusión y conocimiento. Dos ejemplos desgarradores y conocidos son los protagonizados por dos compositoras ligadas por lazos familiares a dos compositores del Romanticismo. Así, cuando Fanny Mendelssohn le dijo a su padre que quería estudiar composición con la misma profundidad que su hermano Félix, su padre, Abraham Mendelssohn, le dijo que para Félix la música era un «basso ostinato», mientras que para las mujeres era tan sólo un ornamento (Rieger 1986:193). Son significativos los términos empleados «basso ostinato» y ornamento, el primero sostiene todo el edificio armónico-estructural de una obra, el ornamento es una bagatela absolutamente prescindible que no debía interferir en el desarrollo de los roles de madre y esposa a los que toda damita burguesa debía aspirar. Se consideraba que la causa del conflicto entre la vida privada y la pública o profesional era sólo un tema de mujeres. Muchas mujeres compositoras a lo largo de la historia, como el caso de Clara Schumann, han interiorizado la socialmente admitida devaluación de la mujer creadora. Clara llegó a expresarse en los siguientes términos: «maldigo a mi padre que me dejó componer; las mujeres no han nacido para componer; la composición ya no es posible, tengo que fijar esto en mi estúpida cabeza» (Die 1998:213).

competitividad suponen un claro y serio conflicto con la propia definición de los espacios a los que la mujer ha tenido acceso y en los que se ha desarrollado. La creadora encuentra así un nuevo obstáculo de múltiples aspectos. En efecto, la profesionalidad en el ámbito artístico-musical comprende, entre otras exigencias, la exposición pública del creador y del intérprete. La mujer expuesta así ante el público y la crítica sólo será admitida como intérprete vocal y en determinados campos instrumentales. Nunca en la dirección orquestal ni en la creación musical. Es importante recordar al respecto cómo la propia Marcia Citron reflexiona que en muchos trabajos históricos sobre mujeres compositoras (entre los que incluye los suyos), una buena parte de los mismos se dedican a disertar sobre la imposibilidad de acceso de las mujeres a la esfera profesional (patriarcal) del mundo musical. En estos estudios subyace implícitamente el situar el modelo masculino de la patriarcal como referente de normalidad, frente al cual el modelo femenino se constituye como «lo Otro» respecto a lo culturalmente predominante (Citron 1994:18).

El cuarto punto, «La música como discurso de género», se centra en el análisis de la música desde la premisa que la obra musical es un producto ideologizado y encierra códigos de género tanto en su discurso narrativo musical como en sus características comunicativas. La música refleja, pues, valores sociales, construcciones sociales que responden a la ideología dominante y en nuestra sociedad patriarcal, al varón dominador. Varón que ha proyectado, desarrollado un discurso en el que la música se presenta como un producto absoluto, universal, abstracto. Con ello se pretende enmascarar la verdadera naturaleza de un constructo más, especialmente ideologizado tanto en su forma como en su contenido. La propia Citron argumenta que es ineludible reconocer que el género está inserto en la música y que el negar esta realidad es no reconocer la música como una expresión humana (Citron 2000: 11). En este punto Citron propone el análisis de la obra de una compositora francesa bastante conocida, Cécile Chaminade (1857-1944) quien alcanzó en vida múltiples reconocimientos a su labor como compositora y pianista. Citron, partiendo de premisas expuestas y referidas más arriba por McClary en sus reflexiones sobre género y sexualidad en la narrativa musical en relación con la Forma Sonata, aborda el estudio de la *Sonata Op. 21* (compuesta en la década de los 80 pero publicada en 1895) como un claro ejemplo de contraposición formal frente a la tradicional y paradigmática Forma Sonata. Citron, al igual que lo hace McClary en sus reflexiones sobre la llamada música absoluta⁸, parte de la premisa de concebir la forma musical como construcción ideologizada. Contenido y continente musicales responden a

8 McClary: «Narrative Agendas in "Absolute" Music : Identity an Difference in Brahms's Third Symphony». En Solie, Ruth A. (edit) (1984): *Musiology and Difference*. Los Angeles, California: University of California Press. Pp. 326-344.

valores sociales patriarcales. El hecho de que Chaminade desarrolle la forma sonata sin atender a la esencial y tradicional jerarquización y minusvaloración del segundo tema respecto al primero (que como hemos visto más arriba era definido como el masculino siendo el segundo el femenino el cual se plegaba a la esencia tonal del primer tema en la re-exposición), es observado por Citron como una posible contestación consciente de la compositora a la más paradigmática de las formas musicales occidentales.

En el penúltimo punto de su disertación, «Recepción musical», Citron reflexiona sobre las implicaciones histórico-sociales de la recepción musical en el ámbito público y privado, a escala mental y corporal, individual y colectivo. La recepción de la música es analizada por Citron de forma ahistórica, es decir, atendiendo al individuo de forma no contextualizada históricamente. Al tiempo, Citron aborda la recepción musical referida, normalmente, a la recepción grupal, enmarcada en un determinado contexto histórico. Es turbador comprobar cómo siguen existiendo ghettos cerrados y vedados para las mujeres. Así, hasta el año 2001 uno de los clubes musicales más prestigiosos de nuestro país, el Círculo del Liceo en Barcelona no admitía mujeres entre sus socios. Tras una encarnizada polémica en el seno de este club privado, fundado en 1847, se modificaron los estatutos dando paso a la admisión de socias. Frente a 429 socios que votaron a favor de la eliminación de la exclusividad masculina, 290 reaccionarios argumentaban que estos cambios «*afectan sustancialmente al espíritu y estilo de la institución*». ⁹ En toda esta discusión hay que tener presente un aspecto voyerístico masculino en los espectáculos decimonónico y que todavía podemos rastrear en nuestros días. Así, recordar el mundo del ballet que tradicionalmente ha tenido coreógrafos, compositores, empresarios, etc., varones que han ido generando un mundo en el que el cuerpo de la mujer es negado, estilizado y geometrizado. ¹⁰ También, y volviendo al campo musical, es destacable y especialmente sangrante en el mundo de la recepción musical, la labor de la crítica que históricamente ha tenido una actitud misógina tanto en la creación como en la interpretación instrumental de las mujeres ¹¹.

Respecto a la última cuestión que Citron plantea en su libro *Gender and the Musical Canon*, «La práctica del canon», la autora hace hincapié en la transmisión canónica, es decir

⁹ Morgades, Lourdes: «El Círculo del Liceo da acceso a las mujeres por primera vez en 150 años». *El País*. Viernes, 2 de febrero de 2001.

¹⁰ También en el mundo del ballet y la danza ha irrumpido la crítica de género. Desde principios de los años 90 encontramos la aplicación de la teoría y metodología feministas al campo de la danza de la mano de estudios como *Sylphs and Sirens* (1992) de Christy Adair.

¹¹ Recordemos, a modo de ejemplo, el comentario de Ruiz de la Serna en referencia a la interpretación de la pianista rusa Ania Dorfmann: «la delicadeza de expresión se alía a un vigor de ejecución poco frecuente en su sexo.» Ruiz de la Serna, E.: «La Música y los Músicos. El concierto de ayer». En *El Heraldo de Madrid*. Martes, 19 de febrero de 1934. Sección «Teatros y Cines».

en la perpetuación del Canon en los foros académicos de un repertorio paradigmático e incuestionable. Ello lleva a la musicología feminista a realizar una severa y rigurosa crítica de la propia musicología e historiografía de corte decimonónico germánico, verdadero guardián de las llamadas OBRAS MAESTRAS de los GRANDES GENIOS de la MÚSICA, es decir, del CANON. La historia de la música basada en una sucesión cronológica de grandes hitos es revisada y deconstruida desde distintas disciplinas que conforman una verdadera fuente instrumental para la musicología de género: sociología y psicología, entre otras enriquecen de forma especialmente intensa el discurso transgresor de los estudios de género en música. La paulatina incorporación de composiciones de mujeres al repertorio «oficial» de la música «culta» debe ser revisada por medio de un análisis crítico que impida conformismos peligrosos de cuotas de participación «políticamente correctas». No se debe, pues, interrumpir el análisis del repertorio heredado puesto que su estudio nos permitirá conocer con profundidad los sutiles mecanismos que a lo largo de la historia se han ido construyendo en el ámbito musical para contribuir a la discriminación por género. La presencia de la mujer en distintos ámbitos musicales y en especial en el académico, es para Citron de esencial importancia. Y, en efecto, lo es.

Acabamos de acercarnos a dos de las publicaciones más referenciales de la llamada musicología feminista, que debe ser, a su vez, englobada en lo que hoy conocemos como musicología de género. En efecto, cuando en 1990 la American Musicological Society dedicó una sesión a «Compositores y Sexualidad», no sólo los estudios de Susan McClary despertaron un gran interés, interés que se vio traducido en que a partir de entonces los encuentros musicológicos sobre teoría musical, etnomusicología, educación musical, música popular, etc., comenzaron a incluir entre los temas de sus discusiones aquellos relacionados con sexualidad, género, raza, cultura, clase y nacionalidad (Brett et al. 1994:vii). También causaron una especial convulsión los estudios de Gary C. Thomas que, centrados en la crítica gay y lesbiana, determinaban que en 1990 la mencionada American Musicological Society patrocinara en el programa oficial de su reunión anual el primer Grupo de estudios gays y lesbianos (Brett et al. 1994: vii). Como fruto de los trabajos realizados por parte de investigadores posicionados desde las críticas gay y lesbiana en música, verá la luz el interesante libro de Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* (1994). La crítica gay y lesbiana en música tiene, al igual que la feminista, su génesis en la asunción en el campo musical de las teorías literarias feminista, gay y lesbiana. El rechazo a la heterosexualidad obligatoria que implica el heterosexismo homofóbico de nuestra sociedad patriarcal fue generando, a partir de los años 60, un movimiento social que se trasladó al ámbito académico literario en la década de los 70. Si bien la musicología

gay y lesbiana se declara deudora de la feminista, no es menos cierto que el carácter crítico y revisionista de las tres tendencias ha hecho que se realicen duras objeciones a «paradigmas ortodoxos» de la ya consolidada trayectoria musicológica feminista de forma que se cuestionen sus «constructos» tanto desde el propio seno feminista como, y de forma especialmente incisiva, desde el ámbito intelectual gay y lésbico.

En el mencionado libro de Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* (1994) se plantean cuestiones como las relativas a la ambigüedad de género en la ópera centrándose en el interesante mundo de la castración con fines canoros, hasta las posibles diferencias existentes en la percepción musical del individuo teniendo en cuenta su inclinación sexual. Un apartado importante en los estudios musicales *queer* (este término en su acepción coloquial significa «maricón, bolle- ra, invertido» y, literalmente, «raro, excéntrico, extraño») es el relativo a la historia compensatoria. El estudio de la obra de creadores de reconocida homosexualidad como Smith en el lésbico se complementa con lo que podríamos llamar la historia compensatoria de «sacar del armario» a creadores que como Corelli, Händel y Schubert son analizados biográficamente como homosexuales y sus obras estudiadas desde un punto musicológico homófilo. Incluso Beethoven ha sido objeto de reivindicación homosexual por algún autor basándose en la tormentosa relación del genio de Bonn con su sobrino (relación que ha dado pie al director de cine gay Paul Morrissey para fundamentar la supuesta homosexualidad del compositor alemán) (Russell 1997:1956).

En la compilación *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, se desarrollan reflexiones teóricas en la primera parte con artículos como los de Philip Brett («Musicalidad, esencialismo y el armario»), Elizabeth Wood («Sáficas») o Suzanne G. Cusick («Sobre una relación lésbica con la música: un serio esfuerzo para no pensar de acuerdo a la norma») y en la tercera con trabajos como el de Jennifer Rycenga («El proceso compositivo lésbico: la perspectiva de una compositora amante»). Igualmente, se abordan estudios monográficos ya en la segunda parte con artículos interesantísimos como los de Joke Dame («Voces desveladas: Diferencia sexual y castrado»), Gary C. Thomas («¿Era Jorge Federico Handel gay?»: Sobre cuestiones del armario y políticas culturales), Susan McClary («Construcciones de Subjetividad en la música de Schubert») o Phillip Brett («Eros y orientalismo en las óperas de Britten»).

Quisiera detenerme en la reflexión que sobre el mundo de la ambivalencia de género en el mundo operístico se realiza en el trabajo «Voces desveladas: Diferencia sexual y castrado», de Joke Dame. Después de introducirnos en el fascinante mundo de la castración con fines canoros, el autor se centra en una obra paradigmática de la historia de la ópera:

L'incoronazione di Poppea, de Claudio Monteverdi. Esta obra, culminación de la trayectoria operística de Monteverdi, fue estrenada en 1607. Monteverdi nos presenta una trama en la que Popea logra convertirse en emperatriz de Roma cautivando y doblegando a un Nerón que incluso repudiará a su mujer para acceder a los deseos de la protagonista. La conclusión de la ópera, con Nerón y Popea entonando un hermoso dúo de amor, nos puede hacer creer que Monteverdi aprueba la intriga, la traición como medio idóneo de conseguir una felicidad marital y social. Nada más lejos. El público sabe que la historia de Augusta Sabina Popea (Poppea) terminó con el justo castigo que la sociedad patriarcal guarda a las mujeres que se «desvían» de su papel de castas y fieles esposas: la muerte. Popea, casada con Otón, es infiel a su esposo. Intriga y seduce a Nerón presionándolo hasta que repudia a la emperatriz Octavia. Logra que Nerón induzca a Séneca –varón recto, símbolo del patriarca, encarnación de la razón y que es en la ópera interpretado por una voz masculina grave (tesitura opuesta a la tesitura aguda en la que la mujer y el castrado se mueven)– a que se quite la vida. Popea será entronizada emperatriz pero Monteverdi sabía junto con el público de su época que Popea recibiría su merecido castigo: Nerón le dará un puntapié en el vientre estando embarazada y la matará. Justo final para la mujer arpía, manipuladora de hombres y ansiosa de poder.

Musicalmente, es interesante la reflexión que realiza Joke Dame sobre esta ópera: Nerón y Popea son papeles escritos por Moteverdi para la tesitura de soprano y es muy probable que fueran interpretados por dos castrados. Según Dame, Monteverdi proyecta intencionadamente una relación homoerótica que es reforzada cuando trabaja las voces llegando a unísonos que en correlación con el texto afianzan el erotismo entre iguales. Por esto mismo, aquellas versiones actuales que transportan el papel de Nerón una octava más baja para que sea interpretado por un tenor desvirtúan la proyección homoerótica a escala teatral y musical que era pretendida, según Dame, por Monteverdi. Por ello, es interesantísima la propuesta que Dame realiza de justificar la utilización de dos mujeres no sólo por la adecuación de las tesituras sino porque la proyección homoerótica de dos hombres sería sustituida felizmente por la de dos mujeres. El erotismo lésbico respondería perfectamente a la pretendida proyección homoerótica de Monteverdi¹². Por otra parte, Dame hace también alusión al estudio que Roland Barthes realiza sobre la deliciosa y breve novela de Balzac *Sarrasine* que, centrada en la pasión de un joven escultor

12 Dame, Joke: «Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato» en Brett, Philip; Thomas, Gary; Wood, C.Elizabeth, (1994) *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, New York: Routledge. Pp.139-153.

13 Barthes, Roland: *S/Z: Siglo XXI Editores México*, 1987. De menos calado intelectual y con una clara intencionalidad divulgativa, se ha publicado hace poco un libro sobre la ópera y el mundo gay: Planet, Adolfo: *Del armario al escenario. La ópera gay. Divas, castrados, compositores y otras coloraturas*. Ediciones La tempestad. Barcelona, 2003.

por un castrado, constituye objeto de reflexión para Dame sobre el erotismo que encierra la voz cantada y específicamente la de un ser ambiguo como el castrado¹³.

Y ya que nos hemos referido a las tésituras, recordar que unos de los campos que se está trabajando¹⁴ en la musicología de género es la unión entre tésitura y simbología de género: es decir, el estudio de la simbología que implica una determinada tésitura con construcciones de género. Las tésituras agudas corresponderían con la inmadurez: los niños, las mujeres –que mantendrían, incluso en la edad adulta, voces de infantes...– y los castrados, seres indeterminados, hombres incompletos. Las tésituras graves de hombres se corresponderían con la madurez, con el estado de responsabilidad, de racionalidad. Los varones sí alcanzarían un estadio de plenitud en su edad adulta, pasan de la infancia/voz aguda a la madurez/voz grave.

Pero volviendo al ya aludido tema de la educación, si recordamos a Citron, cuando en su libro *Gender and the Musical Canon*, abordaba el último punto de la transmisión del Canon, incidía en que uno de los campos que más importancia tiene en esa transmisión es, sin duda, el académico. Desde el comienzo de la andadura de la musicología feminista, personalidades como McClary y Citron han denunciado las distintas herramientas de las que se ha servido secularmente la sociedad patriarcal para perpetuar su dominación en el campo musical. La educación musical de las jóvenes durante siglos tuvo como finalidad principal dotarlas de un adorno atractivo para el varón. Especialmente sangrante fue la relación entre las jóvenes burguesas decimonónicas y el adiestramiento pianístico, adiestramiento que se realizaba con ahínco para lograr alcanzar, junto con otros requisitos, el canon estereotipado de la futura perfecta esposa y madre¹⁵. Entre las publicaciones más interesantes que la musicología de género ha producido en este campo, tenemos la de Lucy Green, *Music, Gender, Education* de 1997, en la que la autora reflexiona, entre otros, sobre el importantísimo tema del género y la educación musical en la actualidad. Este trabajo es de indudable interés para cualquier docente musical que se interese por desarrollar plenamente en su trabajo una educación para la igualdad entre los sexos. Es indiscutible la importancia que para el individuo tiene, sobre todo en las primeras etapas, la vida académica en lo que se refiere a la configuración vital, colectiva e individual de las llamadas *identidades de género*. En efecto, la construcción de estas últimas responde a una serie de factores entre los que hay que

¹⁴ Franco-Lao, Meri (1980): *Música bruja. La mujer en la música*. Barcelona: ICARIA Editorial.

¹⁵ También en la segunda mitad del siglo XVIII encontramos el perfil de la mujer ideal que realiza todo tipo de labores manuales para el hogar, sabe un poco de francés, pintura y, por supuesto, tocar el piano. Véase «La oración de la doncella» de Jeremy Siepmann, capítulo en el que desgrana la relación de la mujer con el piano en determinados momentos históricos. Siepmann, Jeremy (1996): *El piano*. Guías Musicales Acento-EMI. Madrid: Acento Editorial.

mentar los estereotipos masculinos y femeninos que el alumnado recibe en las aulas. La identidad femenina se va configurando socialmente por un conjunto de tópicos que reflejan valores y actitudes propias de la sociedad patriarcal, de forma que muchas chicas interiorizan dichos valores y actitudes asumiendo una definición externa de lo que debe ser su identidad. Por su parte, los varones, que sufren el mismo proceso respecto al estereotipo masculino, aceptan sin cuestionamientos el «retrato robot» que de la identidad femenina les es dado. Este proceso es evidentemente todavía más dramático en el caso del tema de la homosexualidad tanto femenina como masculina. En la construcción de identidades de género se está corroborando sin duda la desigualdad entre los sexos y la escuela tiene mucho que decir a este respecto.

Llegados a este punto, y como casi siempre sucede, es indudable que la educación es la llave de la cuestión. Mientras que en nuestros hogares, en nuestras escuelas, en nuestros medios de comunicación se sigan reproduciendo y transmitiendo constructos de género en los distintos ámbitos del conocimiento seguiremos manteniendo un mundo marcado por la desigualdad. Seguiremos soportando comentarios y actitudes discriminatorias y vejatorias. Desgraciadamente tendremos que seguir asistiendo, si no trabajamos en la deconstrucción constante, a la verbalización de constructos de género tan desalentadores como los expresados por una compositora madrileña. Así, Zulema de la Cruz, en referencia al recientemente fallecido y reconocido compositor Carmelo Bernaola, declaraba en un periódico de ámbito nacional: «A mí me decía: ¡Zulema, compones con dos cojones!»¹⁶ En estas desafortunadas palabras se resumen muchas de las construcciones de género que la musicología feminista, gay y lesbiana se esfuerzan día a día en deconstruir: creación musical es una cosa de hombres, definida por los genitales de los hombres y es un ámbito en el que la mujer, si quiere crear dentro del Canon de la sociedad falocéntricopatriarcal, debe componer a la manera de los hombres. Triste halago para una compositora.

Bibliografía

- ADAI, Christy (1992): *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. New York: New York University Press.
- ADKINS CHITI Patricia (1995): *Las mujeres en la música*. Madrid. Alianza Música. En este libro se incluye una adenda: Ozaita, María Luisa: «Las compositoras españolas». (Este libro es una traducción del original *Donne in Musica* de 1982)
- BOFILL, Anna (2000-2001): «Las compositoras. Apuntes para una reflexión». *Cuadernos de Vervela. Anuario de creación musical*. Nº4. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza.
- BRETT, Philip ; THOMAS, Gary; WOOD, C. Elizabeth, (1994): *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, New York: Routledge.
- CASCUDO, Teresa (1998): «Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994», en Manchado, Marisa, comp.: *Mujer y Música*, Madrid: Cuadernos inacabados nº29, Horas y Horas la editorial.
- CITRON, Marcia J. (1994): «Feminist Approaches to Musicology», en COOK, Susan C., TSOU, Judy, (edit.), y MACCLARY, Susan, (foreword): *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- CITRON, Marcia (1991): *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press.
- COHEN, Aaron I. (1987): *International Encyclopedia of women composers*. 2ª edición. New York. National Book Printers. Books & Music. (La 1ª edición es de 1981).
- COOK, Susan C., TSOU, Judy (edit) y MACCLARY, Susan (foreword) (1994): *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- DAME, Joke: «Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato» en BRETT, Philip; THOMAS, Gary; WOOD, C. Elizabeth, (1994): *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, New York: Routledge. Pp.139-153.
- DIE GOYANES, Amelia (1998): «Mujeres en la música», en MANCHADO, Marisa (comp.) (1998): *Mujer y Música*, Madrid: Cuadernos inacabados nº29, Horas y HORAS la editorial.
- GARCÍA LABORDA, José María (1989): *El expresionismo musical de A. Schönberg (tres estudios)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- FRANCO-LAO, Meri (1980): *Música bruja. La mujer en la música*. Barcelona: ICARIA Editorial.
- ECKER, Gisela, edit. (1986): *Estética feminista*, Madrid: ICARIA Editorial.

- GREEN, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERNDON, Marcia and ZIEGLER, Susanne (guest editors) (1990): *Music, Gender, and Culture*. Wilhelmshaven, West-Germany: Florian Noetzel Verlag. Internationales Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation.
- HIGGINS, Paula (1993): «Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics», *19th Century Music*. XVII/2 (Fall 1993).
- HIXON, Donald L.; HENNESSE, Don A. (1993): *Women in Music. An Encyclopedia biobibliographi*. 2ª edición. Metuchen, New York: Sarecrow Press.
- LANG ZAIMONT, Judith (editor-in-chief) (1987): *The musical woman. An international perspective*. Vol. II. 1984-1985. Connecticut: Greenwood Press.
- LANG ZAIMONT, Judith (editor-in-chief) (1991): *The musical woman. An international perspective*. Vol. III. 1986-1990. Connecticut: Greenwood Press.
- MANCHADO, Marisa (comp.) (1998): *Mujer y Música*, Madrid: Cuadernos inacabados nº 29, Horas y Horas la editorial.
- MCCLARY: «Narrative Agendas in Absolute Music : Identity an Difference in Brahms's Third Symphony». En SOLIE, Ruth A. (edit) (1994): *Musicology and Difference*. Los Angeles, California: University of California Press. Pp. 326-344. (1ª edición del 1993).
- MCCLARY, Susan (1994): *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnessota: University of Minnesota Press. (1ª edición del 1991)
- RIEGER, Eva (1986): «¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música», en Ecker, Gisela, edit., *Estética feminista*, Madrid: ICARIA Editorial.
- RUSELL, Paul (1997): *100 Gays. Una lista ordenada de los gays y lesbianas más influyentes del pasado y el presente*, Madrid: Editorial Juventud.
- SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian (1994): *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Londres: Macmillan Press, 1994.
- SIEPMANN, Jeremy (1996): *El piano*. Guías Musicales Acento-EMI. Madrid: Acento Editorial.
- SOLIE, Ruth A (edit) (1993): *Musicology and Difference*. Berkeley: University of California Press.

María se bebe las calles

*María pensó que el amor
era un mandamiento de dos
y esperando el primer beso
se hace vieja ante el espejo
y limpia su llanto, maquilla sus heridas...
y se le va la vida.*

(...)

*María se fue una mañana,
María, sin decir nada.
María ya no tiene miedo,
María empieza de nuevo...*

Voz: Pasión Vega