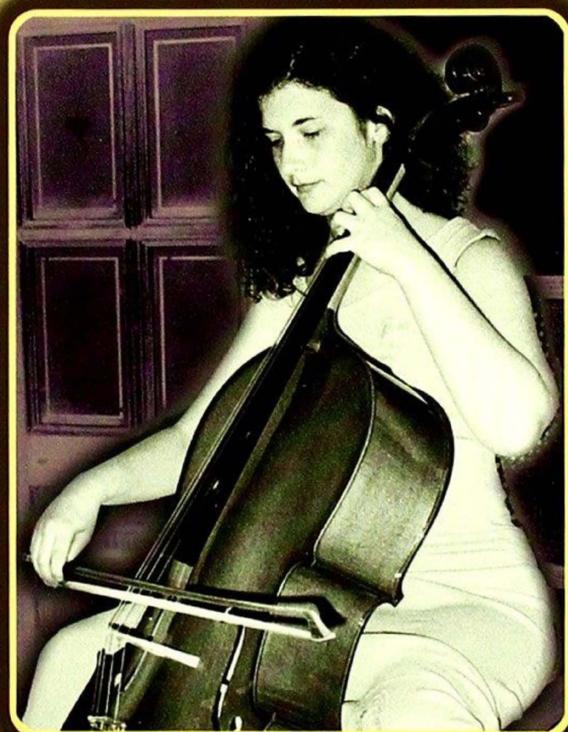


M U J E R E S

Feminismo y música

Introducción crítica



Pilar Ramos López

NARCEA

FEMINISMO Y MÚSICA

Introducción crítica

Pilar Ramos López

Feminismo y música
Introducción crítica

NARCEA, S.A. DE EDICIONES

Para Ramón y Teresa

Queda prohibida salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

© NARCEA, S.A. DE EDICIONES, 2003
Dr. Federico Rubio y Galí, 9. 28039 Madrid. España
narcea@narceaediciones.es
www.narceaediciones.es

I.S.B.N.: 84-277-1419-X
Depósito legal: M-13.577-2003

© FUNDACIÓN INVESNES
I.S.B.N.: 84-933092-0-6

Cubierta: Francisco Ramos
Impreso en España. Printed in Spain
Imprime CLM. 28946 Fuenlabrada (Madrid)

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 9 |
| 1. Musicología feminista | 15 |
| Crítica feminista actual. Musicología feminista. Musicología gay y lesbiana, y musicología de género. Musicología feminista en España | |
| 2. Posmodernismo, feminismo y musicología | 31 |
| Retos del posmodernismo. Posmodernismo y feminismo. La nueva musicología. Narratología. Sociomusicología. Crítica postadorniana. Hermenéutica. | |
| 3. Mujeres, género, composición y canon musical | 53 |
| Formación de las compositoras. Carrera profesional de las compositoras. El controvertido «estilo femenino». El canon musical. | |
| 4. Mujeres instrumentistas y directoras | 69 |
| La interpretación femenina. La formación musical. El mercado de trabajo. La música doméstica. | |
| 5. Género y escena | 81 |
| La representación de la mujer en escena. El poder de la voz. Divas, cantantes, tonadilleras, <i>castrati</i> y bailarinas. | |

| | |
|--|-----|
| 6. Mujeres y recepción musical | 97 |
| La teoría de la recepción. Teoría de la recepción y género. El mecenazgo. Feminización de géneros musicales. | |
| 7. Música popular y género | 105 |
| 8. Críticas a la idea de autonomía musical y sus consecuencias | 115 |
| Autonomía de la obra musical. Crítica feminista a la idea de autonomía de Adorno. Crítica feminista a la idea de autonomía de Dahlhaus. Crítica feminista a la idea de razón y autonomía de la música. Autonomía de la historia de la música. Periodización. Análisis. La teoría de la música. | |
| 9. Críticas a la musicología feminista | 139 |
| Bibliografía | 147 |
| Índice de nombres | 165 |

Introducción

Una introducción a la crítica feminista de la música es un libro raro en el panorama editorial español, no por tratar de feminismo, sino por relacionarlo con la música. Sin embargo, el calado del feminismo en los estudios sobre la música ha sido hondo, especialmente desde los años 80. Para comprobarlo basta una ojeada a la bibliografía final. De aquí la necesidad de presentar una introducción en castellano que tuviera en cuenta el estado de la cuestión. El libro parte de una síntesis de los trabajos realizados sobre feminismo y música, por tanto las referencias bibliográficas son frecuentes. No intento sin embargo ser exhaustiva, pues sólo cito aquellas obras que he considerado relevantes para los temas expuestos. Con los repertorios bibliográficos actuales en soporte informático es fácil obtener más referencias. Aunque el grueso del libro es una síntesis de trabajos ajenos, hay también comentarios y aportaciones de investigaciones propias. La palabra síntesis, por otra parte, no implica asepsia. Se trata de una selección personal, y, si se quiere, tendenciosa.

Es pues honesto definir desde el principio mi postura personal sobre la musicología feminista. En primer lugar, creo que el conocimiento de esta perspectiva es obligado para cualquier estudioso, al ser una de las corrientes historiográficas más fuertes. Se compartan o no sus premisas, un musicólogo o un historiador hoy no puede limitarse a saber sobre teoría feminista los cuatro tópicos de lo políticamente correcto. Pero ésta no es, desde luego, la principal razón que me ha llevado a implicarme en la musicología feminista. También creo que un musicólogo debe conocer la obra de Carl Dahlhaus y la de Heinrich

Schenker y no me he dedicado a escribir sobre ninguno de los dos. La razón última es personal. Vivo en un país donde ha dominado una peculiar musicología que ha venido trabajando durante unos ciento cincuenta años, desde Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava, al margen de las tendencias y métodos comunes en la musicología occidental. Además del nacionalismo imperante hasta los años ochenta¹, transfigurado después en un nacionalismo autonómico mucho menos comentado, la musicología española ha tenido otros condicionamientos ideológicos. Y el feminismo, como la nueva musicología, son herramientas imprescindibles para desvelarlos. Además, el feminismo me ofrecía enormes posibilidades a la hora de estudiar la música en España, al ser un tema especialmente descuidado por la eclesiástica musicología española del siglo XX.

Por último, creo que la crítica feminista de la música ofrece nuevas preguntas, nuevos problemas, nuevas perspectivas para problemas antiguos, y nuevas dudas sobre certidumbres tenidas hasta ahora por obvias. Es algo demasiado atractivo para alguien que ame la música y que quiera saber más de ella.

Sin embargo, tengo mis reservas y cierto distanciamiento hacia parte de la musicología feminista. Ello me impide adoptar un tono proselitista que, sin duda, algunas feministas echarán de menos en este libro. Otras coincidirán, espero, con Susan Sontag, en que para designar una sensibilidad, trazar sus contornos y contar su historia, se requiere una profunda simpatía modificada por la revulsión. De lo contrario no analizaremos una sensibilidad, sino que la exhibiremos².

Creo que la musicología feminista no puede responder a todas nuestras preguntas sobre la música. Y no me refiero sólo a los problemas de acústica o de semitonía subintelecta. La musicología feminista no puede tener una perspectiva única. Ni siquiera puede explicar todos los problemas que personalmente me interesan de la música. ¿Pero puede hacerlo otro tipo de musicología? No. No existe una musicología universal, un decodificador mágico de significados sociales o personales escritos con sonidos. Y quizás ahí reside la mayor fuerza de la música. Y también el atractivo de la musicología. Porque queremos saber, aunque sepamos que no vamos a llegar a comprenderlo todo. Esta

¹ Véase Carreira, Xoan (1995); Ros Fábregas, E. (1998); Carreras, J.J. (2002).

² Sontag, Susan (1996[1994]: 355-356).

conciencia de nuestros límites de conocimiento no supone reconocer la validez de cualquier tipo de musicología. Theodor Adorno, Edward Lowinsky o Carl Dahlhaus nos han llevado muy lejos. El feminismo es necesario para comprender ciertos problemas musicales. Y hay musicologías, como la eclesiástica española, que, en el mejor de los casos, sólo sirven para consultar algunos tipos de datos en ediciones modernas.

Este libro va dirigido no sólo a musicólogos, sino también a historiadores implicados en una historia no únicamente política, sino social y artística de la vida cotidiana, a gente comprometida, en fin, con una historia que ya no puede ser sorda ante tantas y tantas voces; a músicos con curiosidad por sus colegas de otros tiempos; a aficionados interesados por el contexto y las significaciones de la música; a estudiosos de las artes plásticas y de la literatura; a docentes preocupados por no transmitir una enseñanza sexista...

El primer capítulo es una introducción sobre aquellos aspectos de la teoría feminista más útiles para el estudio de la música. Hace un breve recorrido sobre las principales aportaciones de la musicología feminista, incluyendo los escasos trabajos en español.

Las tormentosas relaciones entre musicología, feminismo y posmodernismo son el tema del segundo capítulo. Contiene, pues, un breve *excursus* sobre el posmodernismo, necesario para entender la crítica musicológica actual. El epígrafe sobre la nueva musicología, quizás un poco extenso, me ha parecido pertinente dada la escasa difusión de estas nuevas corrientes en España (narratividad, sociomusicología, crítica posadorniana, nueva hermenéutica, etc.) y la estrecha relación de la crítica feminista con la nueva musicología.

Las preguntas más comúnmente asociadas con la perspectiva feminista, por ejemplo, «¿por qué no hay grandes compositoras?», se abordan en el capítulo tercero, dedicado a la composición y a la discusión de las implicaciones del canon musical. También trata de la discutida representación de la sexualidad y homosexualidad en las composiciones. Si bien este libro no es una historia de las mujeres en la música, he procurado recoger nombres de mujeres tanto en este capítulo como en el siguiente, dedicado a las instrumentistas y directoras. Precisamente porque las historias de la música suelen ser, por lo que respecta a las mujeres, unas historias de ausencias, es necesario recordar que allí estaban. La información sobre ellas puede encontrarse en la bibliografía.

En el capítulo cuarto también se abordan las instituciones de enseñanza y de ejecución musical, como conservatorios, orquestas y bandas de música femeninas, la existencia de instrumentos y repertorios considerados como masculinos o femeninos, etc.

Las intérpretes líricas son las protagonistas del capítulo quinto, centrado en la ópera. En las últimas décadas la ópera ha sido el tema favorito de la musicología, y especialmente del feminismo. La escena presenta de una manera más obvia la ideología sobre el género, por una parte, y por otra, las cantantes han disfrutado de un poder de proyección raramente compartido por otras profesionales del campo musical. Justamente el protagonismo lírico de las voces femeninas hace inviable la teoría feminista clásica, tal y como se ha aplicado al cine o a la literatura.

El capítulo sexto se ocupa de la recepción, es decir, de las mujeres en tanto que público, mecenas, u objeto de la crítica musical, y también de la feminización de ciertos géneros musicales.

Si bien casi todo el libro está dedicado a la música llamada «cult», el capítulo séptimo se mueve en escenarios muy distintos pues se ocupa de la música popular posterior a la II Guerra Mundial. Nunca una misma música ha llegado a tanta gente. Es un tema crucial para el feminismo, en tanto que la música popular es, a la vez, escuela sentimental de adolescentes, generadora de identidades, perpetuadora o crítica de las ideas dominantes de género, una salida profesional para muchas mujeres y una presencia cotidiana en la vida de la mayoría.

El capítulo octavo es el más teórico. En buena lógica debería de ser el capítulo segundo y seguir a la definición de la musicología feminista. Su contenido es importante para el investigador, pero quizás pueda no serlo tanto para el aficionado o para el intérprete, que pueden saltárselo tranquilamente. Estudia cómo el feminismo cuestiona los fundamentos teóricos de la musicología, obligando a una redefinición de los mismos. Por ello va casi al final del libro. Resume los argumentos feministas en relación con la teoría de la autonomía musical de Theodor Wiesengrund Adorno y de Carl Dahlhaus. Después considera otro argumento feminista en contra de la idea de la autonomía de la música: la crítica al concepto de razón. Sigue un breve recorrido por algunas de las categorías historiográficas afectadas por el cuestionamiento de la idea de autonomía: la historia de la música autónoma, la periodización, el análisis musical y la teoría de la música.

En el último capítulo se discuten las críticas realizadas a la musicología feminista, críticas que deben tenerse en cuenta si se comparte la idea de que una disciplina avanza. La complacencia no suele llevar muy lejos.

Este libro no hubiese sido posible sin mi paso por las universidades de Montreal y McGill (Montreal, Canadá), en 1995, y por la de Oxford, en 1998, becada por el Ministerio de Educación y Cultura. Asistiendo a las clases de Jean Jacques Nattiez, Mitchell Morris, William Caplin y Reinhard Strohm, y con tiempo para perderme en las bibliotecas, adquirí una visión muy distinta de la musicología.

Por último, quisiera expresar mi agradecimiento a Teresa Ortiz, Thomas Schmitt, María Milagros Rivera-Garretas, Christiane Heine y Josep Pujol, colegas que me invitaron a dar cursos o conferencias sobre música y feminismo para el Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, la especialidad de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de la Rioja, el Centro de Investigación Duoda de la Universidad de Barcelona, el Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, y la Escuela Superior de Música de Cataluña. El material preparado para esas clases, y las dudas y sugerencias de las, casi todas, alumnas asistentes, son el germen de este libro. Susan McClary, Robert Walser, Carolina Robertson y Beatriz Martínez del Fresno impartieron un curso de verano en 1999 en la Universidad de Gerona coordinado por mí, en el que se plantearon algunos de los temas tratados en esta introducción. Mis amigos melómanos, Anna Maria Garcia Rovira y Miquel Cuenca Vallmajo tuvieron la gentileza de leer algunos capítulos. A Ramón Pelinski, quien me animó a leer sobre musicología feminista, le debo sugerencias y apoyo. En agradecimiento le dedico el libro a él y a nuestra hija Teresa.

1. Musicología feminista

Crítica feminista actual

«¿Y por qué sólo mujeres? Pues por esa sensación [...] de abrir las aguas quietas y extraer de allí abajo un montón de sorprendentes criaturas abisales. Además, leyendo biografías y diarios de mujeres, una descubre perspectivas sociales insospechadas, como si la vida real, la vida de cada día, compuesta por hombres y mujeres de carne y hueso, hubiera ido por derroteros distintos de la vida oficial, recogida con todos los prejuicios en los anales.

[...] Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando los susurros de las mujeres»¹.

Se consideren o no feministas, pocas mujeres no suscribirían las palabras de Rosa Montero. Muchas calificarían el texto de «feminista», y, sin duda, lo es. Sin embargo, no es sencillo definir el feminismo. Una definición que abarcara todas las corrientes de pensamiento reivindicadoras de esta etiqueta sería tan ambigua que tendría quizás poca utilidad. Como señala Teresa de Lauretis, «las diferencias dentro del feminismo existen y han sido muchas y también serias²»: diferencias de raza, de sexualidad, de clase, lingüísticas y culturales, metodológicas, generacionales, geográficas, y también de género, relativas a la posición que el hombre ocupa respecto al feminismo. Se habla así de feminismo judío, blanco, negro, italiano, francés, lesbiano, psicoanalítico, postestructura-

¹ Montero, Rosa (1995: 29 y 31).

² Lauretis, Teresa de (2000: 72)

lista, poscolonial, de la igualdad, de la diferencia, etc. Encontrar puntos comunes entre la teoría de unas feministas y otras es en ocasiones difícil. Esta situación resta fuerza al feminismo como movimiento político, algo de lo que se quejan muchas feministas³. Pondremos algunos ejemplos. Algunas de las historias feministas actuales más serias se construyen en torno al concepto de género, que suele definirse como el conjunto de creencias socialmente construidas sobre el sexo. Así, Anderson y Zinsser señalan en su introducción a *Una historia propia*: «La tesis central de este libro es que el género ha sido el factor más importante en la formación de las vidas de las mujeres europeas»⁴. Sin embargo, para otras feministas, que evitan este término, el género no es «el factor más importante» en la vida de las mujeres. Así:

«Aunque es evidente que muchas mujeres sufren por la tiranía sexista, hay pocos indicios de que ésta forje “un lazo común entre todas las mujeres”. Hay muchos datos que apoyan la realidad de que la raza y la identidad de clases crean diferencias en la calidad de vida, status social y estilo de vida que toman precedencia sobre la experiencia común que comparten las mujeres —diferencias que raramente se superan»⁵.

Todo esto puede parecer sorprendente. ¿No es el feminismo el movimiento que busca la liberación de la mujer y la igualdad de oportunidades para los dos sexos? Quizás el feminismo de los años 50 al 70 podría agruparse bajo ese lema. Se trataba de un feminismo de activa militancia política, muy marcado por la obra fundamental *El Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Pero hoy en día muchas feministas han criticado, incluso de forma ácida, esos planteamientos de «igualdad», considerándolos reivindicaciones propias de la mujer blanca de clase media norteamericana o europea occidental. Serían, por tanto, cuestiones ajenas a la problemática en la que viven el resto (la mayoría) de las mujeres. Por ejemplo, la norteamericana Alice Walker considera racista el término *feminista*, acuñando el término *womanist* para referirse a la práctica literaria y a la crítica de las mujeres negras⁶.

Frente al calificativo «feminista», el término «género» resulta más

³ hooks (1984: 17).

⁴ Anderson y Zinsser (1989-1: xv).

⁵ hook (1984: 4).

⁶ Todd (1996: 194).

general y presto a abarcar las tendencias más recientes y radicales. En las lenguas romances no suena muy bien. No tenemos palabras distintas como en inglés para el género gramatical (*gender*) y el género como tipo o clase formal (*genre*). De todas formas, también en las lenguas romances ha terminado por imponerse el término «género», que algunas veces se dice directamente en inglés *gender*. Quizás resulte necesario hacer aquí un breve *excursus* sobre las tribulaciones de esta palabra. Como describe Teresa de Lauretis⁷, si en el discurso feminista de los años setenta género, diferencia sexual y sexualidad eran prácticamente sinónimos, en los años ochenta pasaron a ser considerados como categorías antitéticas. Por un lado se reconocía la sexualidad como un hecho natural, biológico, y por el otro el género o la diferencia sexual se veían como una construcción social e ideológica del patriarcado. Sin embargo, hoy, sexo, sexualidad y género han vuelto a considerarse casi sinónimos, en tanto que construcciones discursivas (lingüísticas, culturales) cuyos significados cambian a través de prácticas de *performance* o en el quirófano. Al mismo tiempo, el término *diferencia sexual*, concebida exclusivamente como diferencia entre hombre y mujer, ha sido sustituido por su plural *diferencias sexuales*, es decir, diferencias entre varios tipos de disposiciones sexuales «desviadas» o no respecto a la heterosexualidad normativa. La antropología ha demostrado cómo en algunas culturas no sólo los géneros masculino y femenino funcionan y significan de manera diferente a Occidente, sino que existen otros géneros, como los «mahus» de Hawai, los «fa'a fafine» y «fa'a tane» de Samoa, los «hijras» de la India, etc.

La categoría género ha sido un gran logro del feminismo al considerarse hoy de manera generalizada central para comprender el pensamiento y la conducta humanas. De hecho empieza a ser un lugar común problematizar la idea de género en textos no necesariamente feministas. Pero cuando se le da un contenido substantivo, transcultural, surge la posibilidad de convertir el género en algo totalizante y discriminador contra las experiencias y realidades de algunas mujeres de nuestro tiempo, no blancas, no occidentales, no de clase media⁸. Sólo así podremos entender, por ejemplo, el rechazo hacia ese calificativo

⁷ Lauretis, T. de (2000: 154-155)

⁸ Nicholson, L.J. (1990: 15).

expresado por cantantes cuyo rap ha sido calificado repetidamente como *feminista*. Aunque sus textos denuncian la explotación y el abuso de las mujeres en comunidades negras, ellas sienten que el término *feminista* las alinea con las mujeres blancas de clase media, y ofrece a los blancos más argumentos discriminatorios hacia los negros⁹. Es más, como ha demostrado Judith Butler¹⁰, el concepto de género construye nociones de identidad implícitamente heterosexistas. Para Butler¹¹, el género es una manera de actuar, de *performance*, el resultado de la obsesiva repetición de actos que construyen una identidad. Sus tesis son representativas de lo que se ha llamado la tercera ola del feminismo o feminismo cultural. En el ámbito anglosajón se habla de tres olas feministas. La primera sería la de las sufragistas, desde finales del XIX hasta la década de 1920, también llamada feminismo liberal en tanto que buscaba una reforma del sistema político sin cuestionarlo. La segunda sería el movimiento de liberación de las mujeres y las corrientes interesadas en la definición del género, etapa desarrollada junto con el movimiento de derechos civiles y de nueva izquierda desde mediados de los 60 a mediados de los 80. Entonces se desafiaron valores tradicionales como la familia y el matrimonio, era el feminismo del activismo político. La última y tercera ola, llamada a veces feminismo cultural, estaría influida por la teoría y el activismo gay, así como por el posmodernismo, considerando como conservadora la doctrina sexual de la segunda etapa y buscando en ocasiones una contracultura separatista. En Europa la mencionada periodización es cuestionable. Entre otras razones las mujeres alcanzaron el voto más tarde (1931 en España, 1945 en Francia), y la cultura homosexual tiene una menor presencia política y académica.

En el contexto actual español las corrientes feministas más destacadas son el feminismo de la «igualdad» y el feminismo de la «diferencia». Simplificando quizás en extremo, ambas tendencias podrían definirse por su posición respecto a la Ilustración y la Modernidad. Las feministas de la «igualdad» siguen defendiendo los valores de la Ilustración, considerándolos como promesas incumplidas para las mujeres. Dichos

⁹ Rose, Tricia (1994: 176-178).

¹⁰ Butler, J. (1990).

¹¹ Butler, J. (1991).

valores, como la igualdad, la universalidad o la razón, son sin embargo valores patriarcales para las feministas de la diferencia¹². Por ello sus reivindicaciones e intereses son distintos.

El feminismo de la igualdad y el de la diferencia están marcados por el giro realizado hacia los años ochenta en la teoría del feminismo y por ende, en los estudios feministas sobre la historia, el arte o la literatura. Hasta entonces las historias sobre mujeres no ofrecían categorías nuevas, sino que operaban con las mismas categorías tradicionales de la historia o la crítica literaria. Por ejemplo, Elaine Showalter¹³ desarrolló un tipo de crítica literaria distinta, la *gynocritics*, para analizar los textos escritos por mujeres. Otro clásico de la crítica feminista, el estudio de Sandra Gilbert y Susan Gubar¹⁴, encontró constantes en las narrativas simbólicas creadas por mujeres escritoras. Este cambio supuso que se atacara a la crítica feminista de parcial, de romper con la sagrada ley de la objetividad científica. Las feministas respondieron cuestionando esa ley, mostrando la historicidad de dicha objetividad, así como denunciando los condicionantes ideológicos subyacentes tras la aparente objetividad. Pero el postmodernismo ha ido más lejos al criticar la idea misma de razón trascendente, capaz de separarse del cuerpo y del lugar y espacio históricos. Para el postmodernismo los propios criterios que separan lo verdadero de lo falso, la ciencia del mito o el hecho de la superstición, son criterios internos a las tradiciones de la modernidad y no pueden legitimarse fuera de esas tradiciones¹⁵.

Como veremos en el capítulo siguiente, el postmodernismo ha supuesto la crisis o puesta en cuestión de conceptos importantes para el feminismo y para la musicología. Pero antes de ver la problemática relación entre posmodernismo, feminismo y musicología, conviene introducirnos en la musicología feminista.

¹² Celia Amorós, una de las principales representantes del feminismo de la igualdad, expone las bases de ambas corrientes en «Feminismo filosófico español: Modulaciones hispánicas de la polémica feminista igualdad-diferencia» (1997: 415-459). Una versión del problema desde la otra perspectiva puede verse en Rivera Garretas, M. (1998 [1994]).

¹³ Showalter, E. (1977).

¹⁴ Gilbert, S. y Gubar, S. (1998 [1979]).

¹⁵ Nicholson (1990: 3 y 4).

Musicología feminista

La crítica feminista ha sido más tardía en los estudios sobre la música que en otras disciplinas. Los etnomusicólogos, dedicados al estudio de las músicas tradicionales, populares, y/o no occidentales, siempre se interesaron por el papel de las mujeres en la creación, interpretación y recepción musical. En la musicología, dedicada al estudio de la música «culta» occidental, un estudio pionero fue el publicado por Sophie Drinker en 1948, *Music and Women*, obra innovadora no sólo por su temática, sino también por su manera de concebir la historia, muy alejada del positivismo entonces al uso en los Estados Unidos¹⁶. Pero el trabajo de Drinker fue un caso aislado hasta prácticamente la década de los setenta, en que los historiadores empezaron a interesarse de forma creciente por el estudio de las compositoras y de sus obras. Pese a considerar un nuevo objeto, las mujeres y sus composiciones, era una musicología que, en general, seguía trabajando con categorías tradicionales. Buscaba grandes compositoras y obras maestras, contempladas siempre desde el punto de vista de la composición.

En torno a los ochenta, se escribieron dos obras francesas sobre la ópera que tuvieron un gran impacto sobre los estudios musicológicos feministas. Sus originales y provocadores planteamientos levantaron ampollas y siguen hoy sugiriendo interrogantes. Significativamente, sus autores no eran musicólogos, sino apasionados amantes de la ópera: la novelista y feminista Catherine Clément¹⁷ y el psicoanalista lacaniano Michel Poizat¹⁸. Aunque hablaremos de ellos en el capítulo quinto, lo que interesa destacar aquí es que tanto Clément como Poizat demostraron la vastedad de los temas por explorar, principalmente en el campo de las representaciones de la mujer en la ópera y en el de la pasión despertada por la voz femenina. Aunque Poizat no es feminista, su ensayo planteaba cuestiones muy relevantes sobre la mujer en la ópera. El gran éxito de ventas y la traducción a varias lenguas de ambos libros demuestran que conectaron con la sensibilidad de un público hasta entonces ajeno a los ensayos sobre obras musicales.

¹⁶ Véase Solie, R. (1992).

¹⁷ Clément, C. (1989 [1979]).

¹⁸ Poizat, M. (1992 [1986]).

En la misma década de los ochenta se publicaron también algunas monografías cuyo rigor y aportación de datos descubrían que la música hecha por mujeres era un objeto de estudio serio y de enormes posibilidades. Por ejemplo la antología de textos editada por Carol Neuls-Bates y la colección de artículos editados por Jane Bowers y Jukith Tick¹⁹. En un estilo fácil y ameno, Bowers y Tick presentaban una historia de la relación entre mujeres y música que es hoy un clásico. Aunque el libro se centra en las compositoras (Barbara Strozzi, Clara Schumann, Luise Adolpha Le Beau, Ruth Crawford Seeger y otras) también se preocupa por las intérpretes, las orquestas femeninas, las mecenas, etc. El acceso a las partituras de las compositoras se vio facilitado con la *Historical Anthology of Music by Women*, de James R. Briscoe²⁰, y unos años después se comercializarían las audiciones correspondientes (1991). La obra de Karin Pendle, *Women and Music: A History*²¹, dedicaba capítulos también a la música tradicional y popular, en la línea en que se iba a desarrollar la musicología feminista a partir de los noventa. Por último, el *New Grove Dictionary of Women Composers*²² recogía los datos avanzados por la investigación feminista, actualizando las informaciones sobre las escasas compositoras incluidas en el clásico *New Grove Dictionary of Music* (1980) e incorporando numerosas entradas.

A partir de los años ochenta la musicología feminista ha experimentado un crecimiento extraordinario en Norteamérica, donde en la actualidad casi todas las universidades con enseñanzas de musicología tienen, al menos, un seminario dedicado a este tipo de estudios. Por ello en los programas de los últimos congresos de la AMS (*American Musicological Society*) un alto porcentaje de las comunicaciones presentadas están hechas desde la perspectiva feminista²³. En Europa, pese al temprano y clásico ensayo de Eva Rieger, traducido pronto al castellano²⁴, y a la monografía de la misma autora *Frau, Musik und Männer-*

¹⁹ Neuls-Bates, C. (1982) y Bowers, J. and J. Tick (Eds.) (1987)

²⁰ Briscoe, J. (1987).

²¹ Pendle, K. (1991 y 2001).

²² Sadie, J.A. (1994).

²³ En una encuesta reciente realizada en la AMS, de 947 miembros encuestados, 176 consideraron los estudios de género como uno de sus temas de interés. Robert Judd (2002) Demographic survey *AMS Newsletter. The American Musicological Society*. August 2002 p. 20.

²⁴ Rieger, E. (1986) y (1981).

herrschaft, la repercusión del feminismo en la musicología ha sido menor y más dispersa.

Junto a la proliferación de estudios musicológicos feministas, en la década de los ochenta se ha producido un cambio similar al realizado por la teoría feminista. Si en un principio el centro de atención eran las compositoras y sus obras, pero perpetuando métodos historiográficos tradicionales, hoy los temas de interés y las metodologías de la musicología feminista son muy variados, como vamos a ver. En 1993 se publicaron dos libros importantes para la disciplina: *Gender and the Musical Canon*, de Marcia Citron²⁵, sobre la exclusión de las mujeres del repertorio clásico (tema del que trataremos en el capítulo tercero), y la obra colectiva *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, dirigido por Ruth Solie, quien, en la introducción²⁶ resume la problemática de la musicología feminista en aquel momento. Una actualización del tema puede verse en la contribución de esta misma autora a la voz «Feminism» en la última edición del *New Grove* (2001). Le siguieron obras colectivas que incidían en la veta ya muy especializada e interesada por la hermenéutica y la teoría de los estudios feministas de los noventa. Todas ellas contenían, además, artículos sobre música antigua, música popular y música no occidental: *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, edición a cargo de Kimberly Marshall (1993), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, edición a cargo de Susan Cook y Judy Tsou²⁷, y *Embodying Voices. Representing female vocality in western culture*, edición de Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994).

Referencias obligadas en cualquier introducción a la crítica feminista de la música son igualmente los trabajos de Elleen Koskoff, de Marcia Herndon y Susanne Ziegler, de Carolina Robertson y de M. Sarkissian²⁸, quienes partiendo de los estudios acerca de las actividades musicales de las mujeres en otras culturas ofrecen perspectivas interesantísimas y ciertas constantes²⁹. Todos estos textos son, en definitiva,

²⁵ Citron, M. (1993).

²⁶ Solie, Ruth (1993:1-20).

²⁷ Cook, S. C. y Tsou, J. S. (1994).

²⁸ Koskoff, E. (1987, 1991); Herndon, M. y Susanne Ziegler (1990) y (1991); Robertson, C. (2001); Sarkissian, M. (1992).

²⁹ Otras referencias obligadas, centradas ya en la música occidental, son Bowers (1989 y 1990), Cook (1989), McClary (1991 y 1993), Citron (1993), Cook y Tsou (1994: 1-14) y Cusick (1998).

declaraciones de principios, exponen por qué es necesaria la musicología feminista, cuáles son sus objetivos y su manera de proceder, e incluyen casi siempre una bibliografía. De todos estos trabajos el que más repercusión ha tenido ha sido sin duda *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality*, de Susan McClary³⁰. Suzanne Cusick³¹ señala con razón que el enorme impacto del libro de McClary lo ha convertido en «el libro feminista fundamental», en la referencia única para muchos musicólogos, hecho de importantes implicaciones para la musicología feminista. Sin embargo, advierte Cusick, el considerarlo como texto fundamental es malinterpretar las intenciones de su autora. McClary indicaba en su famosa introducción una serie de temas como propios de la musicología feminista, temas mucho más variados que los de los ensayos incluidos en *Feminine Endings*: 1) «Construcciones musicales de género y sexualidad»; 2) «Aspectos marcados por el género de la teoría musical tradicional»; 3) «Género y sexualidad en la narrativa musical»; 4) «Música como un discurso marcado por la idea de género»; y 5) «Estrategias discursivas de las mujeres músicas». Todos estos temas se abordarán en los capítulos siguientes.

Los musicólogos tradicionales no estuvieron al tanto de las publicaciones feministas. En tanto que consideraban irrelevante la música hecha o interpretada por mujeres, simplemente ignoraban, o no comentaban, los estudios feministas. Pero, cuando McClary (1991) escribió sobre Beethoven de manera tan irreverente, las reacciones furibundas no se hicieron esperar. Se había tocado al genio por excelencia, la musicología feminista había traspasado lo que se consideraba su ámbito, la periferia, y se colocaba en el centro de la musicología. Lo mismo volvería a pasar con la polémica sobre Franz Schubert (véase p. 61 y ss.).

Las críticas al feminismo se tratarán en el último capítulo, así que ahora conviene que nos detengamos en los objetivos de los estudios feministas de la música. Una de las influencias más importantes del posmodernismo es que la musicología feminista no intenta responder a todos los interrogantes que podemos plantearnos ante la música, ni excluye el adoptar otras metodologías, dado que, como pensamiento posmoderno, no cree en las grandes narraciones o en las grandes teorías

³⁰ McClary, S. (1991).

³¹ Cusick, S. (2001: 488).

totalizadoras. Por el contrario, sus cuestiones son más bien locales, contingentes e históricas. Por ejemplo, la crítica feminista será probablemente de poca ayuda a la hora de datar una partitura manuscrita o impresa, o a la hora de estudiar las relaciones tonales en piezas instrumentales de Bartok. Han pasado ya los tiempos en que se pensaba que un buen conocimiento del estructuralismo y una base de armonía tradicional bastaban para estudiar todo el repertorio sinfónico clásico. De igual modo, dudo que algún o alguna feminista piense que un conocimiento de la teoría feminista y de la teoría musical clásica sean suficientes para enfrentarse al mencionado repertorio o a cualquier otro. Sin embargo, hay problemas concretos sobre los cuales el feminismo puede arrojar una luz inaccesible a otros enfoques. Hay también preguntas que sólo se plantean desde una crítica feminista, aunque para responderlas necesitemos recurrir a otras metodologías.

Musicología gay y lesbiana, y musicología de género

Desde la perspectiva europea y especialmente desde España resulta difícil percatarse de la fuerza y presencia que tienen los movimientos homosexuales en Norteamérica y, en concreto, en los ambientes académicos³². Pero sólo en ese contexto podemos entender la irrupción de la llamada musicología gay y lesbiana. Precedida por varias reuniones de la Sociedad Americana de Musicología, la primera colección de estudios ha sido *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*³³, libro cuyo contenido no es menos provocador que su título, traducible como «Haciendo extraño» o «Mariconeando el sonido». Sin embargo el título no es sólo significativo como reivindicación del orgullo gay, sino porque implica una alteración del sonido. Y es que en definitiva, sentencia su

³² Se suele considerar como inicio del movimiento de liberación gay el tumulto de Stonewall, producido el 27-6-1969, cuando los clientes de un bar homosexual neoyorquino hicieron frente durante varios días al hostigamiento policial. Durante la década de los 60 hubo movimientos de derechos civiles reivindicando políticas emancipatorias para estas comunidades, pero las manifestaciones públicas del orgullo gay no comenzaron hasta los años 70. El fuerte rechazo social sufrido por homosexuales y lesbianas durante la década de los 80 y 90, como consecuencia del pánico al sida, no ha hecho sino fortalecer estos movimientos de liberación en Occidente.

³³ Brett, Ph. (1994).

editor, Philipp Brett, el viejo sonido de la musicología posiblemente ya no volverá a sonar igual. No estamos ante una corriente caracterizada por una unidad metodológica de aproximación o siquiera de valores universales, tal como afirma Brett, quien destaca el interés de estos musicólogos por la relación de la música con la identidad, la experiencia y el cuerpo³⁴. En este programa están claros los puntos de contacto con el pensamiento postmoderno típico de la nueva musicología, y la identificación con la actual crítica feminista. No creo que exista ninguna diferencia nítida entre la musicología feminista y la musicología gay y lesbiana. Son, en todo caso, cuestiones de grado: la musicología gay y lesbiana suele tener una dosis mayor de radicalismo, de humor y de irreverencia, así como una implicación subjetiva explícita o, si se quiere, un «posicionamiento» más desnudo por parte de sus autores. De hecho, varios de los autores de *Queering the pitch* publican artículos feministas (por ejemplo Suzanne Cusick, Elizabeth Wood y Susan McClary). Por ello, comentaré las principales aportaciones de la corriente gay y lesbiana conjuntamente con las aportaciones de la musicología feminista.

En el epígrafe anterior, dedicado a la crítica feminista, he comentado la problemática de la categoría *género* y la reticencia sobre sus connotaciones heterosexuales indicada, entre otros, por Judith Butler (1990). No obstante, *musicología de género* es una etiqueta quizás más apropiada para abrazar la musicología gay y lesbiana que el calificativo *musicología feminista*. Si la musicología gay y lesbiana supone un ala radical, por el contrario los términos musicología feminista y musicología de género son bastante convergentes y en ocasiones incluso intercambiables, si bien el calificativo *feminista* tiene resonancias políticas más evidentes. En tanto que lo masculino y lo femenino se han definido tradicionalmente por oposición y diferencia, los conceptos de sexo y género han

³⁴ «De maneras diversas estamos trabajando con *roles* y representaciones; trabajamos con la deconstrucción de la ciencia musical para revelar su ideología subyacente; con la producción y reinvestigación de una historia que podamos considerar propia; con la noción de la música como el lugar de la política de la identidad y de la formación de la identidad; con una noción de la ciencia como no simplemente musical, sino como una ciencia que se extiende más allá de los rígidos límites de la disciplina construidos a nuestro alrededor en los departamentos de música; con nuestra experiencia personal de la música y del cuerpo: en otras palabras, trabajamos con todas las cuestiones que la musicología ha venido ignorando constantemente al autocontrolarse firmemente en un esfuerzo por alcanzar una disciplina racional masculina.» (Brett 1994-1: 374).

sido históricamente categorías interdependientes, al margen de que hoy los consideremos así o no. Por tanto, la polémica sobre la influencia de la posible homosexualidad de Schubert en su obra es relevante para la musicología feminista. Personalmente así lo creo, y por ello en este libro se recogen algunas de las aportaciones feministas sobre la obra de Johannes Brahms, Franz Schubert, Richard Wagner, o Benjamin Britten. Sin embargo, para algunas musicólogas, como Suzanne Cusick, la reflexión sobre lo masculino y lo femenino en las composiciones de varones no es sino una manera de perpetuar el canon y de excluir a las mujeres de la arena más prestigiosa de la vida musical, reforzando en suma el patriarcado. Así, la crítica feminista de las obras musicales canónicas, compuestas exclusivamente por hombres, desvía el feminismo musicológico de sus objetivos políticos: «comprender y mejorar la posición de las mujeres “reales” y de “lo femenino” en el microcosmos de textos, prácticas sociales y relaciones que pueden denominarse “música”»³⁵. Las investigaciones de esta musicóloga y organista norteamericana, de una coherencia encomiable, se han centrado por tanto en mujeres compositoras y en sus obras (Francesca Caccini, Fanny Hensel Mendelssohn), en música interpretada por o dirigida a mujeres (el *Lamento d'Arianna*, de Monteverdi) o en cómo escuchan música las mujeres lesbianas.

La tardía incorporación del feminismo a la musicología supone la enorme desventaja de no contar con una tradición y un conjunto de estudios sobre las mujeres comparable al de otras disciplinas como la literatura o la historia general. Pero, al mismo tiempo, esta juventud ha provocado que, casi desde su nacimiento, la musicología feminista esté impregnada del pensamiento posmoderno y viva en estrecha cohabitación con la heterogénea corriente que se ha dado en llamar «nueva musicología». Creo que esto último es, en general, una ventaja, pues permite salvar el aislamiento al que tiende la musicología, quizás, como se ha dicho tantas veces, por lo codificado de la escritura musical. El que la musicología feminista haya nacido ya prácticamente posmoderna le ha llevado también a saltarse etapas recorridas por la crítica feminista literaria³⁶. Así, no creo que en musicología hayamos vivido un rechazo al canon semejante al experimentado por la crítica literaria en los años 70, especialmente

³⁵ Cusick, S. (2001 [1997]: 490-491).

³⁶ Sobre la crítica feminista literaria véase Moi (1988) y Todd (1996: 192-194).

a partir de la publicación de *Sexual Politics*, de Kate Millet (1971)³⁷, aunque, desde luego, también ha habido pronunciamientos en este sentido³⁸. La nueva musicología postula nuevas lecturas del canon, pero incluso las obras más hirientes para las mujeres, como *Frauenliebe*, de R. Schumann³⁹, han seguido seduciendo lo suficiente como para no cuestionar su inclusión entre aquellas obras que merece la pena seguir escuchando.

Al abandonar el ideal de la objetividad y la neutralidad, la musicología feminista suele declarar explícitamente sus principios ideológicos. El feminismo como todo conocimiento o disciplina es un saber parcial, determinado por la conversación entre concedores situados o posicionados⁴⁰. Así, en un reciente libro colectivo, las autoras, —etnomusicólogas, compositoras y musicólogas— declaran sus posturas individuales respecto a las relaciones entre género y música⁴¹.

Como veremos, la musicología feminista se interesa por temas que han sido muy marginales en la musicología anterior: las mujeres compositoras, las intérpretes, el público femenino, las representaciones de género (o ideas sobre las mujeres y los hombres desplegadas en las composiciones musicales), etc. Pero como crítica, el feminismo también ha supuesto un cambio de perspectiva para temas clásicos de la musicología: el problema de la autonomía de la obra de arte, la relación entre el compositor y su obra, y entre su obra y su vida, la terminología de la teoría musical, la periodización histórica, etc. Es importante resaltar este punto, porque, normalmente, una metodología o tipo de crítica no es tanto, como a veces suele creerse, un cambio de objeto como de perspectiva o tratamiento.

Musicología feminista en España

Las peculiares circunstancias de la musicología en España, concretamente su dependencia eclesíastica y su aislamiento respecto a la práctica académica e investigadora de otros países, han retrasado aún más el desarrollo de la crítica feminista. Y ello pese a que el jesuita expulso Anto-

³⁷ Kate Millet descubrió la misoginia de muchos clásicos de la literatura, reclamando al mismo tiempo el valor feminista de otras obras literarias.

³⁸ Véase por ejemplo Cusick (1994 a).

³⁹ Véase Solie (1991).

⁴⁰ Haraway, D. (1988).

⁴¹ Ver Moisala, P. y Diamond, B. (2000: 1-19).

nio de Eximeno fue el primero en incluir la obra de una mujer, Antonia Walpurgis, en una antología de la música en *Dell'Origine e Regole della Musica* (Roma 1774). En la posterior edición española de su obra Eximeno suprimió este ejemplo, su comentario y varios párrafos que atribuían específicamente a la educación y no al sexo la escasez de mujeres compositoras. Mi hipótesis es que el valenciano pensó que el presentar la obra de una mujer como modelo de composición restaría credibilidad en España a su tratado⁴². José Teixidor, el autor de la primera Historia de la Música escrita en España (pues la de Eximeno tenía más carácter de ensayo que de historia propiamente dicha), también se interesó por la música hecha por mujeres⁴³. Pero a partir de él las referencias en España se reducen a algunas columnas en los suplementos culturales de los periódicos en fechas cercanas al 8 de marzo, día de la mujer trabajadora, aludiendo a unas cuantas mujeres músicas conocidas, Bernardina Clavijo, María Bárbara de Braganza, Marianna Martines, y a la tonadillera la Caramba⁴⁴. Por cierto que resulta extraño el empeño por españolizar a Martines, más propio de Soriano Fuertes que del año 2002. Hay que esperar a la década de 1980 para volver a encontrar trabajos en torno a la música y las mujeres.

En el siglo XX, el interés por la música escrita por las mujeres en España ha partido principalmente de las compositoras y no de las musicólogas. Un paso importante fue el programa *Mujeres en la Música*, realizado por la periodista e intérprete Amelia Die Goyanes, la abogada Pao Tanarro Escribano y la compositora Marisa Manchado Torres, emitido en la temporada 1983-84 en Radio Nacional de España-Radio 2⁴⁵. La Asociación Española de Mujeres en la Música, constituida sobre todo por compositoras, ha sido fundada y presidida por María Luisa Ozaita Marqués, quien también presidió el Congreso Mujeres en la Música, celebrado en Bilbao en marzo de 1992, cuyas actas se publicaron en 1994 con el título *La otra Historia de la música*. Ozaita Marqués es asimismo la autora del apéndice «Las compositoras españolas» en la traducción española de la monografía *Las mujeres en la Música*, de Patricia Adkins Chiti⁴⁶. Escrito a manera de

⁴² Ramos López, M.P. (2000).

⁴³ Lolo, Begoña (1993: 3634).

⁴⁴ Véanse Espinel, V. ([1618] 1972: 145); Kirpatrick (1985: 71 y 95-100) y Romero Naranjo (2001 y 2002).

⁴⁵ Manchado Torres, M. (1998: 10 y 15).

⁴⁶ Adkins Chiti, P. (1995).

diccionario, recoge datos sobre compositoras españolas de los siglos XIX y XX. Otra compositora, Anna Boffill, es coautora con Maria Cinta Montagut de un breve artículo sobre las mujeres compositoras⁴⁷.

El breve artículo «Música y mujer» publicado en la revista musical *Ritmo*⁴⁸ no provenía de una compositora, como tampoco la monografía de Josemi Lorenzo⁴⁹, un importante esfuerzo por enmarcar los datos sobre mujeres músicas en España en la Edad Media y el Renacimiento con la teoría de la musicología feminista, bien conocida por el autor. En el mismo año se publicó el ya mencionado libro dirigido por Marisa Manchado, incluyendo 'reflexiones teóricas sobre la musicología feminista (Casado, Lorenzo), y diferentes estudios sobre compositoras españolas e iberoamericanas (Vega Toscano, Piñero Gil, Valdés Cantero, Manchado Torres), y sobre temas puntuales, como la *Salomé* de Richard Strauss (Sancho Velázquez), la enseñanza de la música en el siglo XIX (Labajo) y el teatro musical del Siglo de Oro (Ramos). En los congresos españoles ya va siendo menos raro encontrar algún trabajo sobre estos temas⁵⁰. También en el año 1998 se leyó en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad Autónoma de Madrid la tesis doctoral de Cecilia Piñero Gil, *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*, centrada en la mexicana Alicia Urreta (1931-1986), la argentina Alicia Tercian (1934), la cubano-norteamericana Tania León (1943) y la venezolana Adina Izarra (1959), incluyendo, además, un catálogo de unas cuatrocientas compositoras iberoamericanas del siglo XX⁵¹.

El libro *Feminine Ending*, de Susan McClary, que ha marcado un antes y un después en la crítica feminista y ha sido reseñado por casi todas las revistas de musicología⁵² sólo fue recensionado en España en una revista no musicológica, dentro de un artículo general «Música y feminismo militante» de Ismael Fernández de la Cuesta⁵³. La traducción del

⁴⁷ Boffill, A. y Montagut, M. (1998).

⁴⁸ Labajo Valdés, Joaquina (1981).

⁴⁹ Lorenzo, J. (1998).

⁵⁰ Martínez del Fresno (2001); Menéndez Sánchez (1996, 2001); Olarte, M. (1996); Ramos López, P. (1997); Collin Baade (1997); Soterraña Aguirre (1997); María Sangüesa Fonseca (1998 [1995]).

⁵¹ Piñero Gil, C. (1998).

⁵² Una relación de las reseñas puede verse en Higgins (1993).

⁵³ Fernández de la Cuesta, I. (1996).

libro de Patricia Adkins⁵⁴ ha facilitado la divulgación de las mujeres compositoras en nuestro país. Es un útil libro de consulta, principalmente sobre compositoras, con algunos datos procedentes de entrevistas personales, si bien escrito al margen de la teoría feminista y de la nueva musicología. Lo mismo puede decirse del libro de Isabel Roselló⁵⁵, cuya originalidad es el haberse centrado en la época antigua y la medieval.

En los últimos años se han publicado varios artículos y libros con datos útiles sobre mujeres músicas de nuestro país, especialmente sobre cantantes o bailarinas⁵⁶. Otro tema atractivo ha sido la acción de la Sección Femenina, institución que durante el franquismo se ocupaba de la música tradicional, entre otras funciones. El estudio más completo ha sido el libro de Estrella Casero⁵⁷, traducción de su tesis leída en la Universidad de Surrey, *Women, Fascism and Dance 1937-1977*.

Dejando el ámbito español pero continuando con la literatura sobre mujeres músicas en castellano hay que destacar los artículos de Graciela Paraskevaídis, Esperanza Pulido, y el estudio de Ana Lucía Frega⁵⁸, con breves biografías no sólo de compositoras, cantantes e instrumentistas, sino también de promotoras y educadoras.

En resumen la primera fase de la musicología feminista se caracterizó por centrarse en la búsqueda de datos sobre mujeres sin replantearse las categorías historiográficas. A esta fase pertenecen la mayoría de los trabajos publicados en castellano. En una segunda fase se cuestionaron categorías como el canon, los juicios de valor, las jerarquías de los géneros, el papel de los y las intérpretes, etc. Hay quien habla de una tercera etapa de la musicología feminista⁵⁹ más posmoderna, aunque personalmente creo difícil de diferenciar de la segunda. La musicología feminista de hoy es desde luego incomprensible sin el posmodernismo. Es pues obligado hacer un breve *excursus* sobre las tormentosas relaciones entre posmodernismo, musicología y feminismo.

⁵⁴ Adkins Chiti, P. (1995).

⁵⁵ Roselló, I. (1998).

⁵⁶ Antonio Gallego (1989), Antonina Rodrigo (1992 [1972]), Daniel Pineda Novo (1996), González Peña, Suárez Pajares y Arce Bueno (1996), Martín Recuerda (1996), Romero Naranjo (2002), etc.

⁵⁷ Casero, Estrella (2000).

⁵⁸ Graciela Paraskevaídis (1986), Esperanza Pulido (1991) y Ana Lucía Frega (1994).

⁵⁹ Koskoff (2000: x).

2. Posmodernismo, feminismo y musicología

En las últimas décadas muchas ideas fundamentales han hecho crisis en la filosofía y en la teoría del arte: obra de arte, autor, originalidad, etc., si bien algunas de ellas arrastraban desde hacía tiempo una existencia problemática. Como consecuencia, la preocupación por la teoría y la necesidad de definir la propia posición o punto de partida es patente en todo tipo de textos sobre el arte, la literatura o la música. Al mismo tiempo, los escritos sobre música, arte o historia aparecen plagados de términos nuevos —o de usos nuevos de palabras conocidas— a menudo más citados que comprendidos: deconstrucción, discurso, arqueología, otro, etc. Muchos textos académicos parecen galimatías si no se está al tanto de la teoría más reciente. Bien es verdad que algunos lo siguen pareciendo incluso después de someterlos a un análisis teórico...

Hacer un compendio de la filosofía posmoderna y de sus repercusiones posibles para la musicología es una tarea de excesiva envergadura como para ser tratada aquí. Por otra parte disponemos ya en castellano de buenas introducciones al posmodernismo como la de S. Connor, y la más irreverente de Terry Eagleton, así como el ensayo de Peter Burke sobre las consecuencias del posmodernismo para la historiografía¹. Se ha traducido ya también algún ensayo que trata de manera concisa y amena las implicaciones y problemas planteados por el posmodernismo al mundo musical² y a la disciplina etnomusicológica en particular³. Como

¹ S. Connor (1996 [1989]), Terry Eagleton (1998 [1996]), y Peter Burke (1993).

² Cook, N. (1998).

³ Pelinski (2000).

mi objetivo es explicar los principales retos planteados por el posmodernismo a la musicología feminista, trataré únicamente de analizar los aspectos del posmodernismo que más atañen al tema de este libro.

Retos del posmodernismo

Aunque se han registrado apariciones muy anteriores del término en otros campos, la utilización más difundida del adjetivo «posmoderno» se refería a un estilo arquitectónico ecléctico y populista descrito en el libro *The Language of Modern Architecture* (1977) de Charles Jenks. Según esta monografía, el arte posmoderno exhibe una nueva despreocupación y sentido lúdico frente a los valores modernistas de seriedad, pureza e individualidad u originalidad.

Hoy el término posmoderno ha rebasado este primer significado estilístico, de modo que suele entenderse por posmodernismo una época (la nuestra)⁴, o bien una serie de posturas filosóficas⁵. Algunos autores distinguen así entre posmodernidad (época) y posmodernismo (pensamiento). Otros aúnan ambas posturas en el sentido de considerar la época actual como posmoderna, (y en ese sentido, al menos en Occidente, sería una situación vivida por todos) y al pensamiento posmoderno como a una serie de ideas y actitudes que se pueden o no compartir. En castellano, parece que el término posmodernismo se impone sobre el de posmodernidad, con independencia de la distinción mencionada entre época y movimiento. Y así se emplea en este libro.

En cualquier caso, la dificultad de definir el posmodernismo no radica únicamente en nuestra falta de perspectiva histórica, sino en que la propia pluralidad es típica de lo posmoderno. No hay pues una teoría posmoderna unificada, o siquiera un conjunto de posiciones coherentes⁶. El debate sobre el posmodernismo, considerado bien como una

⁴ «[...] vivimos hoy en la condición general socioeconómica y política de la posmodernidad. No creo que tengamos posibilidad de elección sobre ello. Porque la posmodernidad no es una ideología o una posición a la que podamos escoger sumarnos o no, la posmodernidad es precisamente nuestra condición: nuestro destino histórico es estar vivos ahora» (Jenkins 1997: 30).

⁵ Véase Jean-François Lyotard (1994 [1979]).

⁶ Best, St. y Kellner, D. (1991: 2).

condición o como un pensamiento, proliferó especialmente en la década de los años 80. A grandes rasgos podemos distinguir siguiendo a Best y Kellner entre una valoración positiva del posmodernismo (Susan Sontag⁷, Ihab Hassan⁸) y una valoración negativa del posmodernismo, postura que incluye tanto el tempranísimo análisis del historiador Arnold Toynbee⁹ como al estudioso de la literatura George Steiner¹⁰.

Es quizás más fácil intentar acercarse al posmodernismo por la vía negativa, por aquello que no es; es decir, partir de su relación con lo moderno, considerado ahora como distinto y/o, en algunos casos, acabado o fracasado. ¿Y qué entendemos por «moderno»? En primer lugar siempre se entiende por moderno nuestro pasado inmediato, la época comprendida entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, periodo que suele denominarse «modernista» en el ámbito de las artes. Otra cuestión es si consideramos también moderna la época ilustrada (el siglo XVIII) o si nos remontamos al humanismo de los siglos XV al XVII, abarcando así lo que los historiadores no anglosajones suelen denominar «Edad Moderna». Evidentemente, nuestro concepto y cronología de lo moderno variará dependiendo de qué consideremos más importante en el posmodernismo. Si incidimos, por ejemplo, en la crisis de la noción de sujeto como definitoria del posmodernismo, habremos de remontar el modernismo al menos a René Descartes (primera mitad del siglo XVII), cuyo pensamiento fue decisivo a la hora de modelar un sujeto autónomo y racional. Si por el contrario, consideramos como central para el posmodernismo el fin del criterio de originalidad artística, podemos decir que el siglo XVII no era moderno, en tanto que la «originalidad» no era entonces el principal criterio de valoración estética.

⁷ Se ha sugerido que la *nueva sensibilidad* y la *estética de la sensación*, propuesta por Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1969), anticipaba la estética posmoderna. Véase Best y Kellner (1991: 151).

⁸ Hassan considera que el posmodernismo es una revuelta contra la civilización occidental. Véase Best y Kellner, (1991: 11).

⁹ El historiador Arnold Toynbee, en 1954, ya distinguió una era posmoderna iniciada en 1875 y caracterizada por las guerras, la convulsión social y las revoluciones. Véase Best y Kellner (1991: 6).

¹⁰ Según George Steiner la nueva poscultura ha destrozado los fundamentos y valores de la sociedad occidental, por los cuales Occidente podía esgrimir superioridad moral sobre los pueblos «incivilizados». Véase su *In Bluebeard's Castle* (1971).

En general, las ideas más criticadas por el posmodernismo parten de la Ilustración¹¹: sujeto, razón, identidad, progreso, objetividad, autonomía del arte, etc. Estos conceptos ya fueron criticados por la llamada Escuela de Frankfurt o Teoría Crítica de una manera tan devastadora como sofisticada intelectualmente. Sin embargo la Escuela de Frankfurt de Theodor Adorno, Horkheimer, Herbert Marcuse o más recientemente, Jürgen Habermas, defendía algunos límites y distinciones categóricas rechazadas por muchos posmodernistas: por ejemplo alta y baja cultura, o necesidades falsas y ciertas¹². La crítica posmoderna va más allá, al mantener la noción de que conceptos como sujeto, razón, clase, género, identidad, arte, verdad, etc. son construidos histórica y socialmente, y que, como tales, no son eternos ni estables. Por ello, como ironiza Celia Amorós, la posmodernidad se concreta en actas de defunción: muerte del sujeto, muerte de la razón, muerte de la historia, muerte de la metafísica, muerte de la totalidad¹³. Muertes en definitiva muy problemáticas para el feminismo y para la musicología, como tendremos oportunidad de ver. En palabras de Jenkins, podríamos decir que:

«Estas críticas [posmodernas], que son históricamente únicas en su sofisticación, intensidad y escala, concluyen en que no existe (ni tampoco ha existido nunca) ningún «fundamento real» de la clase que normalmente consideramos subyacente al experimento de lo moderno. Debemos aceptar que vivimos, y siempre hemos vivido, en formaciones sociales que no tienen ninguna base legitimadora ontológica, epistemológica, metodológica o ética para las creencias y las acciones más allá del status de una conversación finalmente autoreferencial (retórica). Y es el reconocimiento de esto, expresado en formulaciones «post» (postestructuralismo, posfemi-

¹¹ «[...] la condición de posmodernidad y las expresiones teóricas posmodernas concomitantes con ella se deben al fracaso general de aquel experimento de la vida social que podemos denominar “modernidad”. Es decir, el fracaso general, expresado en sus propios términos, de los intentos europeos a partir del siglo XVIII de conseguir, a través de la aplicación de la razón, la ciencia y la tecnología, un nivel de bienestar social y político dentro de las formaciones sociales que, al legislar para mejorar la generosa emancipación de sus súbditos/ciudadanos, podríamos caracterizar diciendo que intentaban convertirse en “comunidades de derechos humanos”» (Jenkins 1997: 3-4).

¹² Una clara exposición de las similitudes y las diferencias entre la Escuela de Frankfurt o Teoría Crítica y el Posmodernismo puede verse en Best y Kellner 1991: 215-255.

¹³ Amorós, C. (1997: 320).

nismo, poscolonialismo, posmarxismo, neo pragmatismo..) al nivel de la teoría desde la realidad de vivir dentro del posmodernismo, a lo que quiero referirme aquí bajo la rúbrica general de *posmodernismo*»¹⁴.

Posmodernismo y feminismo

Por una parte, posmodernismo y feminismo coinciden en su denuncia de la pretendida objetividad de la razón moderna. Así, el posmodernismo ha «vacunado» al feminismo contra las generalizaciones que trascienden las fronteras de las culturas y las religiones, generalizaciones tan frecuentes entre las feministas de los años 60 y 70 y criticadas hoy como «esencialistas»¹⁵. Pero, por otra parte, el posmodernismo implica planteamientos problemáticos para la crítica feminista. Así, el posmodernismo cuestiona la validez de «conceptos» básicos para el feminismo como «mujer», «hombre» o «género». De este modo, el posmodernismo desemboca en un relativismo e incluso en ocasiones en el abandono o rechazo de la teoría, pues algunas feministas identifican cualquier teoría con la voz autoritaria del patriarcado señalando que la teoría aleja al feminismo de la causa política. Además temen el reemplazo del concepto de escritora (mujer) por el de lo femenino en la escritura. El concepto de *écriture féminine*, desarrollado por la teoría feminista francesa, principalmente por Hélène Cixous y Luce Irigaray, está marcado por la influencia de las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan. Si unos años antes Kate Millet se había reído de las teorías freudianas, la crítica francesa las ha traído al centro del debate, aunque revisadas por Lacan. La escritura femenina es una proyección utópica de la feminidad, una escritura desde un cuerpo proveniente de un espacio preedípico y prelingüístico. Es por tanto una escritura que opera fuera de las estructuras patriarcales¹⁶. Como sintetiza Teresa de Lauretis la disyuntiva actual del feminismo es: «¿Hablamos el lenguaje de los hombres o el silencio de las mujeres?»¹⁷, entendiendo por el lenguaje de los hombres un lenguaje racional y por el silencio de las mujeres no sólo lo no dicho, sino lo indecible.

¹⁴ Jenkins (1997: 4).

¹⁵ Flax, J. (1990).

¹⁶ Todd, J. (1996: 192-193).

¹⁷ Lauretis, T. de (2000: 17-18).

Como el rechazo de la teoría es un callejón sin salida, la alternativa para algunas feministas es la identificación de las teorías contrarias al esencialismo¹⁸. Para otras feministas, como para Celia Amorós, no es lógico hablar de posmodernismo, en tanto que las mujeres no han tenido una Ilustración. Las complejas relaciones entre feminismo y posmodernismo han sido denominadas por la mencionada filósofa Amorós (1997) como *liaison dangereuse*, es decir, una amistad peligrosa para las feministas. Es una situación parecida a la que plantea el posmodernismo a algunos pensadores de la izquierda, como el estudioso de la literatura Terry Eagleton o el filósofo Jürgen Habermas: ¿cómo podremos oponernos al sistema establecido u ofrecer alternativas sin conceptos como sujeto, identidad, o razón?

En fin, abordar estos temas implicaría adentrarnos en el meollo de la teoría feminista, lo cual no es el tema principal de este libro¹⁹. Sí es necesario sin embargo plantear los interrogantes actuales pues penden también sobre la musicología feminista, si bien es verdad que las cuestiones teóricas feministas más sofisticadas han tenido una escasa repercusión en la musicología (Solie, R., 2001), por lo menos hasta el momento, como pasamos a ver ya.

La nueva musicología

Si el posmodernismo cuestiona fundamentos del feminismo, también cuestiona fundamentos de la musicología²⁰. Las polémicas y discusiones entre las diversas tendencias historiográficas han llevado a los musicólogos tradicionales a justificar teóricamente sus posturas, a repensar su labor cotidiana. Incluso las tareas supuestamente más neutras, con menos implicación subjetiva o ideológica de sus autores, como la transcripción o edición musical, se revelan en la actualidad como un acto hermenéutico, un acto de interpretación²¹. Es necesario insistir

¹⁸ Fraser, N. y Nicholson, L.J. (1990).

¹⁹ Hay en castellano excelentes ensayos sobre la teoría feminista actual de María Milagros Rivera Garretas (1994 y 2001), Celia Amorós (1997), y Amelia Valcárcel (1997).

²⁰ Sobre el posmodernismo y la musicología véase Kramer (1995), Passler (1997), Bowman (1998: 394-407), y Pelinski (2000: 282-297).

²¹ Grier, J. (1996: 2).

sobre este punto para comprender cómo la actitud de aquellos musicólogos españoles que siguen presentando listas de datos sin ninguna elaboración, interpretación o justificación, está aislada hoy respecto a la práctica profesional.

El posmodernismo ha supuesto el cuestionamiento de varias nociones tradicionales para la musicología: el concepto de música y por tanto, el de lo extramusical, el canon, el concepto de obra de arte y de autonomía del arte, la noción de progreso técnico musical, el ideal de objetividad y el concepto estable de la identidad. Para el posmodernismo el conocimiento no es objetivo y neutral como pensaba el positivismo. Si, como ya señalara la Escuela de Frankfurt, la objetividad es imposible para el historiador, y su apariencia sólo sirve para encubrir ideologías, se hará necesaria una explícita declaración de la posición del musicólogo. Es más, con frecuencia se abandonará el lenguaje pretendidamente científico o neutro, volviendo a la idea aristotélica de considerar la historia como un género literario. La posmodernidad deconstruye, además, el esencialismo al que tienden conceptos como raza, etnia, clase, género, edad, etc. Por tanto el estudio de la utilización de la música como símbolo o referente de identidades étnicas, culturales o de clase social (un tema clásico de la etnomusicología) en la actualidad abandona categorías estables como la de música popular/culta, urbana/rural, local/internacional, etc. Por ello también se cuestiona la división música culta/popular, escrita/oral, etnomusicología/musicología, etc.

Nicholas Cook, autor de la que todavía sigue siendo la mejor guía de análisis musical, escribe en la segunda página de su libro *Una muy breve introducción a la música* cómo hoy día es ya imposible escribir un «ABC de la música» porque, entre otras razones, cada música tiene su propio alfabeto²². Más que del concepto de «música» tendremos que hablar de los conceptos de «músicas». A su vez, la etnomusicología ha demostrado hasta qué punto la noción de «música» que la musicología ha venido utilizando es occidental. Quizás por su constante exposición a músicas y culturas no occidentales y/o marginales con respecto al «canon» occidental, la etnomusicología se ha abierto más al posmoder-

²² Cook, N. (1998: vi).

nismo que la musicología. Ramón Pelinski ha examinado la repercusión del pensamiento posmoderno en la etnomusicología y concluye:

«La etnomusicología en la edad posmoderna ve el pretendido “discurso verdadero” y “las verdades absolutas” de la ideología positivista, como un valor contextualmente variable, que depende de la posición y de los intereses del sujeto investigador. Acorde con el cambio de paradigma científico operado en el siglo XX (Th. Kuhn) no ignora el papel de la subjetividad y el “punto de vista” del investigador en la consitutución del objeto de investigación y en la producción de los resultados de la misma. [...] La etnomusicología ha abandonado, como innecesarias y simplistas, las oposiciones entre “popular” y “culto”, oral y escrito, y la presuposición que un conjunto diferente de métodos y actitudes es necesaria para el estudio de estas categorías. Por el contrario, desclasifica estas clasificaciones buscando un lenguaje que escape a la lógica de las oposiciones binarias para dar lugar a cuestiones de complejidad, ausencia, diferencia y especificidad, es decir, a cuestiones que constituyen una amenaza para el monumentalismo, la hegemonía cultural y las narrativas magistrales que mantienen el canon de la música erudita»²³.

La nueva musicología surge fundamentalmente en Norteamérica en los años 80, es decir, justamente en los mismos años de despegue de la musicología feminista. Bajo la denominación nueva musicología o *new criticism* se agrupan tendencias muy diferentes, como el feminismo, la narratología o narratividad, la hermenéutica, la sociomusicología, etc. La etiqueta *new criticism* no pretende identificarse con el movimiento homónimo de crítica literaria (formalista e inmanentista), sino por el contrario, resaltar la función «crítica» de esta musicología. Y es que, como ha sucedido tantas veces, las principales características comunes de un grupo heterogéneo son justamente las que suponen una confrontación con la musicología tradicional: rechazo del positivismo y el formalismo, utilización de la hermenéutica, y especialmente, de la teoría de la recepción, interés por la reteorización de la disciplina, influencia de la filosofía posmoderna, especialmente del deconstruccionismo²⁴, consciencia de la

²³ Pelinski, R. (2000: 297).

²⁴ Según el diccionario de Payne (1996), en sentido estricto, el deconstruccionismo es una escuela de filosofía y de crítica literaria fundada en el pensamiento de Jacques Derrida y de Paul de Man. Derrida cuestiona las asunciones y limitaciones del significado de un texto

crisis del concepto de «obra de arte» y del concepto de «autonomía» de la obra musical, cuestionamiento del canon musical, ruptura de las barreras tradicionales entre la musicología y la etnomusicología, entre música popular y música culta, etc.

Antes de recorrer las principales corrientes de la nueva musicología convendría detenerse un poco en Joseph Kerman, como su representante de más edad, dada la repercusión de su colección de ensayos *Contemplating music*²⁵. Aquí, Kerman ha defendido su complejo concepto de «crítica» («el estudio del significado y el valor de las obras de arte») como el fin último y estadio superior de la musicología. Para situar esta obra en su contexto hay que tener en cuenta un artículo bastante anterior del propio Kerman sobre el estado de la musicología norteamericana²⁶ cuyo impacto fue tremendo. La dolido y sincera réplica de Edward Lowinsky no se publicó hasta 1989²⁷. Ciertamente, Lowinsky era uno de los musicólogos que menos encajaban en las duras críticas lanzadas por Kerman a la musicología norteamericana. En aquellos años la musicología de Lowinsky era más crítica y, sobre todo, estaba más preocupada por la hermenéutica que la del propio Kerman²⁸.

Es significativo que Kernam, en *Contemplating music*, se quejara de que el postestructuralismo, el deconstruccionismo y el feminismo no habían hecho aún su entrada en la musicología ni en la teoría de la música.

al revelar cómo las polaridades y certezas propuestas en el texto en realidad han sido construidas a través de una serie de preferencias y represiones que han privilegiado ciertas ideas, valores y argumentos sobre otros. La deconstrucción es una reflexión sobre el acto de leer, examinando cómo se producen las interpretaciones y qué cosas son marginadas, presupuestas o ignoradas por esas interpretaciones. Sus lecturas requieren una meticulosa atención a las pruebas textuales y a la contradicción lógica donde el movimiento de la escritura puede subvertir la búsqueda de un sentido unificador por parte del intérprete. Esta búsqueda de incoherencias y puntos de resistencia marcan la ruptura del Derrida postestructuralista con respecto a las metodologías unificadoras y sistematizantes del estructuralismo. Derrida no intenta disolver las distinciones analíticas o subvertir las oposiciones jerárquicas, cosa que sí intentan otros postestructuralistas o posmodernistas que han extendido así el significado del término.

²⁵ Kerman, J. (1985).

²⁶ Kerman, J. (1962).

²⁷ En Lowinsky, E. E. (1989): *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*. Chicago and London: Chicago University Press.

²⁸ Recordemos que Lowinsky ya había publicado entonces su ensayo sobre la *Fortuna* de Josquin, (ensayo saludado por Erwin Panofsky como el nacimiento de la iconología musical) así como su monografía sobre el motete francoflamenco en el Renacimiento, (*Secret chromatic art in the Netherlands motet*, 1946) que no es sino un estudio de hermenéutica.

Efectivamente, a principios de los ochenta era difícil imaginar la fuerza con la cual estas nuevas corrientes iban a irrumpir en los estudios musicológicos. Por ello, los reproches de Kerman a los musicólogos norteamericanos, denominados por él «positivistas»²⁹, se centraban en su dedicación a las ediciones críticas, las listas de datos, y/o análisis musicales, sin hacer crítica en el sentido de Kerman, es decir, de una actividad que implica tanto una valoración como una hermenéutica.

Es difícil encontrar el modelo de musicología propuesto por Kerman en *Contemplating music*, pues el objetivo de este libro era criticar a la musicología formalista o documentalista, y reconocer las nuevas vías abiertas por la etnomusicología. Es más fácil ver la «musicología de Kerman» en sus principales monografías: sus ensayos sobre la ópera y sus estudios sobre los cuartetos de Beethoven. *Contemplating music* ha sido un libro de lectura obligada para los musicólogos en los últimos quince años, y hoy sigue siendo una referencia clave en cualquier estudio de historiografía musical³⁰. Se ha criticado como «caricaturesca» su presentación del análisis musical schenckeriano y otros métodos analíticos, pero se le reconoce el haber puesto el dedo en la llaga al señalar la distancia de la disciplina académica con respecto a la experiencia humana (Cook, 1998). Salvar esta distancia entre la musicología y la experiencia humana ha sido uno de los puntos clave en el programa de la nueva musicología.

Aunque la nueva musicología se caracteriza principalmente por su enfrentamiento a la musicología tradicional (léase positivista y/o formalista), y como tal, es atacada en conjunto por algunos musicólogos, como Van der Torn³¹, es clara la existencia de diferentes corrientes dentro del movimiento, dando lugar incluso a visiones radicalmente distintas de los mismos fenómenos. En realidad más que de «nueva musicología» podríamos hablar de «musicologías posmodernas». Estas corrientes se distinguen sobre todo por su grado de implicación con tendencias provenientes de otras áreas, como el feminismo, la crítica literaria (es el caso de la narratología o narrativa, y de la última se-

²⁹ Las críticas al positivismo se realizan sobre todo en los capítulos «Musicology and Positivism: the Postwar Years» (pp. 31-59) y «Musicology and Criticism» (pp. 113-154).

³⁰ Véase Cook y Everist (2001: v-xii).

³¹ En este único volumen se critica a personalidades tan distintas como Susan McClary, Leo Treitler, Joseph Kerman, Ruth A. Solie, etc. Van der Torn (1995).

miótica), la filosofía (nueva hermenéutica), la antropología y sociología (sociomusicología), o el psicoanálisis. Sin embargo, es difícil encuadrar o «clasificar» a los representantes de la nueva musicología, entre otras razones porque en casi todos confluyen, con distinto peso, influencias de muy diversas procedencias. Algunos de ellos han experimentado, además, una evolución significativa en su orientación y producción. En un mismo artículo podemos encontrar, por ejemplo, un análisis musical shenkeriano interpretado narratológicamente, junto con numerosas citas del crítico literario ruso Mikhail Bakhtin³². No obstante, con todos los problemas y riesgos de las generalizaciones, podemos distinguir las siguientes corrientes: Feminismo, Narratividad, Sociomusicología, Crítica postadorniana y Hermenéutica. El feminismo será el tema de los restantes capítulos de este libro. Por tanto ahora esbozaré algunos de los principales rasgos de las demás corrientes que están imbricados en el pensamiento feminista sobre la música. Antes, es preciso reconocer que, aunque muchas musicólogas y etnomusicólogas feministas se encuentran a gusto con la etiqueta «nueva musicología», hay también quien, como la etnomusicóloga Marcia Herndon, ha resaltado sus divergencias con esta corriente y, en concreto, con la musicología feminista³³.

Narratología

Aunque la tratamos aquí por sus implicaciones historiográficas, la narratología se ha utilizado en musicología como un método de análisis musical, y no tanto como un método de análisis de la propia musicología. En efecto, las posibilidades de la narratología como método de análisis historiográfico, tan fructífero en las manos de Hayden White³⁴, apenas han sido utilizadas por la musicología³⁵. La narratología —o narratividad, como prefieren algunos para destacar el aspecto teórico del

³² Kramer, L. (1990).

³³ Herndon, M. (2000: 348-349).

³⁴ White, H. (1992 [1990]).

³⁵ El título del libro de Susan McClary, *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, (2000) hace referencia a Hayden White, pero su contenido gira en torno a piezas musicales y no es un estudio historiográfico.

análisis—³⁶ es una crítica literaria estructuralista que toma como modelo el análisis de los mitos realizado por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, para quien las historias mitológicas son un lenguaje, que, como tal, implica una manera de pensar y organizar el mundo. Así, los mitos pueden subdividirse en unidades individuales («mitemas») que adquieren significado al combinarse entre sí según unas reglas³⁷. El formalista ruso Vladimir Propp en su *Morfología del cuento popular* (1928), ya había reducido todos los cuentos populares a siete «esferas de acción» y treinta y una «funciones» o elementos fijos. En esta misma línea se enmarca *La Semántica estructural* de A. J. Greimas (1966) y los trabajos de Todorov y Gerard Genette.

En musicología, Edward T. Cone³⁸ ya identificó partes de una obra musical como metáforas de agentes o *personae*. En la nueva musicología los principales representantes de esta corriente son Carolyn Abbate y Anthony Newcomb, ambos bastante deudores del trabajo de Cone. Según Newcomb,

«El concepto de música como novela compuesta, como un curso de ideas psicológicamente cierto, era y es un camino importante para la comprensión de mucha música del siglo XIX: la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, por ejemplo, fue entendida así desde su aparición, al menos por algunos oyentes. Podemos pues encontrar en la base de algunas sinfonías un modelo emergente de estados mentales, de manera bastante parecida a como los formalistas rusos y los estructuralistas encuentran uno o varios argumentos tipo en la base de las novelas y los cuentos»³⁹.

Para Newcomb, este argumento sería la sucesión de dos estados afectivos, sufrimiento-redención, presentes por ejemplo en la *Quinta* y en la *Novena Sinfonías* de Beethoven o en la *Segunda Sinfonía* de Schumann. En su estudio sobre *Carnaval*, Op. 9, de Robert Schumann, Anthony Newcomb aplicó también la narratología⁴⁰. Es conocido cómo

³⁶ Una introducción a este tipo de crítica literaria puede verse en Eagleton (1989: 105-106) y en Hayden White como tipo de análisis historiográfico (1992: 17-39).

³⁷ Una clara exposición del método de análisis estructuralista de Lévi-Strauss puede verse en Nattiez (1999).

³⁸ Cone, E. *The Composer's Voice* (1974).

³⁹ Newcomb, A. (1984: 234).

⁴⁰ Newcomb, A. (1987).

las células motívicadas de esta obra pianística son anagramas musicales según el sistema de solmisación germano. Así, por ejemplo el motivo presente en «Aveu» y «Promenade», la bemol-do-si, alfabéticamente se lee ASCH, que era el nombre de una localidad relacionada con la familia de Ernestina von Fricken, a la sazón novia del compositor. Newcomb sugiere que la recurrencia de motivos anagramáticos a lo largo de la mencionada colección de 18 miniaturas, *Carnaval*, reproduce una estrategia narrativa, favorita del poeta Jean Paul y de Friederich Schlegel. Dicha estrategia, llamada en la época *witz*, sería la facultad de descubrir conexiones subyacentes en una superficie de aparente incoherencia.

Lawrence Kramer no niega la presencia de *witz* en *Carnaval*, pero interpreta la función de este procedimiento de manera distinta⁴¹, al considerar que la estrategia narrativa *witz* no establece un orden latente entre un desorden manifiesto, como piensa Newcomb. Por el contrario, según Kramer, *Carnaval* es una obra fragmentaria. Por tanto Kramer y Newcomb, ambos musicólogos de la nueva musicología y ambos utilizando la teoría de la narratología, llegan a conclusiones diferentes respecto a un mismo problema. Es importante subrayar este hecho como muestra de que este tipo de musicología no se presenta como una aproximación única u objetiva ni siquiera cuando utiliza métodos derivados del estructuralismo, como la narratología.

Carolyn Abbate también usa la narratología para analizar los dramas wagnerianos⁴². Para ella, en la narración hay una distancia básica, la del narrador con respecto a lo narrado, distancia que supone el uso de tiempos verbales en pasado en la narración⁴³, y que está reñida con la inmediatez mimética de la música, con la comunión del oyente y lo oído encarnado en la «experiencia actual», en «el pulso del tiempo que pasa». En conclusión, según Abate, los efectos narrativos en música son ocasionales y disgregadores pues rompen la unidad o continuidad musical⁴⁴.

⁴¹ «Si de verdad *witz* funciona en *Carnaval*, entonces debemos reconocerlo no como un principio que une la irregular colección de miniaturas en un todo formal, sino como la fuerza que arbitrariamente divide un todo musical anterior en trozos y piezas» (Kramer 1995: 103).

⁴² Abate, C. (1991).

⁴³ Recordemos la fórmula «Érase una vez», presente en muchos idiomas «Il y était une fois», «In illo tempore», «Once upon a time», etc.

⁴⁴ Una crítica a algunas de sus conclusiones así como una interesante discusión sobre lo narrativo en la música puede verse en Fred Maus (1991).

Algunos musicólogos de la teoría del «género», como Susan McClary, también emplean la narratología. Véase, por ejemplo, su análisis de la *Tercera Sinfonía* de Johannes Brahms, donde equipara la tonalidad principal (Fa Mayor) y las otras tonalidades con el héroe y sus antagonistas, o mejor, con el yo, y el Otro. Para esta musicóloga:

«La razón de que la Música Absoluta parezca crearse a sí misma sin referencia al mundo social exterior es porque se adhiere profundamente al más común esquema argumental y a las tensiones ideológicas más elementales de la cultura occidental: la historia de un héroe que sucesivamente se arriesga, encuentra otro, lucha con él, y finalmente restablece su segura identidad». ⁴⁵

A nadie se le escapa que esa historia, la del protagonista, su antagonista, la lucha entre ambos y la victoria del protagonista al final, es un esquema de la forma sonata. Pero lo interesante del análisis propuesto por McClary es justamente su lectura de los conflictos planteados dentro de ese esquema general en la *Tercera Sinfonía* de Brahms, donde la fluctuación en el tema principal entre «La natural» (propio de Fa Mayor, la tonalidad de la obra) y «La bemol» presenta un «héroe» un tanto ambivalente.

Algunos musicólogos son hoy bastante escépticos respecto a las posibilidades de la narratividad. En su artículo «¿Se puede hablar de narratividad en música?» J.J. Nattiez expone, con la claridad que le caracteriza, los problemas de esta metodología. Su conclusión es bastante radical pues niega que la música pueda ser una narración⁴⁶.

⁴⁵ McClary, S. (1993: 333).

⁴⁶ «He intentado mostrar, en efecto, que en sí misma, y a diferencia de muchos enunciados lingüísticos, la música no es una narración y que toda descripción de sus estructuras formales en términos de narratividad no es sino una metáfora superflua. Pero, si se ha intentado hacerlo, es porque la música comparte con la narración literaria el hecho de que en ella los objetos se suceden: esta linealidad es así una incitación a una sucesión de narración. Como la música posee ciertas capacidades de evocación imitativa, le es posible imitar el aspecto de una narración sin que sepamos nunca cuál es el contenido de ese discurso. Pero el compositor es un ser inmerso en su cultura. Con los medios específicos de la música y sin intentar necesariamente “contar algo”, puede querer proponernos “afirmaciones” musicales cuya interpretación corresponde a la exégesis histórica y cultural». Nattiez, J.J. (1990: 22).

Sociomusicología

Se trata de una sociología posmarxista muy preocupada por la deconstrucción de los discursos acerca de la música. En el caso de J. Shepherd, es una musicología de orientación sociológica y antropológica, interesada por el proceso de construcción del significado de la música. Para este autor el estudio de la música no es sólo el estudio del sonido, sino también de las circunstancias de su creación y consumo. Por ello la musicología debe entrar en diálogo con la sociología, la antropología, y las ciencias de la comunicación para extender sus horizontes y no limitarse al estudio exclusivo del sonido. La musicología es el estudio de la música en tanto que sonido socialmente significativa. El sonido de la música, es decir, la materialidad del significante, está fuertemente implicado en los procesos de construcción de la significación, aunque no en una forma determinante⁴⁷.

Otra musicóloga preocupada por las cuestiones sociológicas es la francesa Françoise Escal, para quien la función de la sociología de la música sería determinar las incidencias del contexto social sobre las formas de la música, situar el concepto de producción en el campo de la historia de la música⁴⁸. Ello supone tener en cuenta todas las contingencias ligadas a la música, no sólo las ideológicas sino también las técnicas y materiales. Además, Escal utiliza métodos de la semiología y del postestructuralismo, así como de la teoría de la recepción. Por ejemplo, en *Aléas de l'oeuvre musicale*⁴⁹, describe todo lo que rodea a la obra musical, las prácticas y los mensajes verbales y no verbales: el lenguaje del cuerpo del intérprete, los escenarios, la publicidad, la programación, el título, las dedicatorias, etc. En *Musique et différence des sexes*⁵⁰, escrito en colaboración con Jacqueline Rousseau-Dujardin, aborda el problema del papel de las mujeres en la historia de la música desde una perspectiva algo diferente a la de la musicología norteamericana. No se interesa por la existencia o no de un estilo femenino, ni por el análisis musical, sino justamente por los conceptos de mujer y de música, por el

⁴⁷ Shepherd, J. (1991: 6).

⁴⁸ Escal, F. (1979).

⁴⁹ Escal, F. (1996).

⁵⁰ Escal, F. (1999).

contexto concreto de cada obra. Le diferencia también de la musicología norteamericana su utilización de la bibliografía en francés sobre la música. En efecto, con demasiada frecuencia la nueva musicología norteamericana ignora textos fundamentales escritos en otras lenguas, cayendo en el etnocentrismo que tanto ha criticado en la musicología tradicional.

Crítica postadorniana

Theodor Adorno (1903-1969)⁵¹ ha ejercido una gran influencia en la nueva musicología. A través de su traducción al inglés⁵², Adorno ha tenido una repercusión considerable en la década de los noventa, algo impensable unos años antes. Nuevos musicólogos, como Susan McClary, han declarado expresamente su deuda con el filósofo alemán. Una de las musicólogas más destacadas por su trabajo en la línea adorniana es Rose Rosengard Subotnik, quien, al mismo tiempo es una de las principales expertas en la obra de Theodor Adorno. Lo que aparta a Subotnik de muchos de sus colegas norteamericanos es su falta de interés por las cuestiones de género, y su adherencia a la idea adorniana de autonomía de la obra musical (véase capítulo 8). Su definición y aplicación del método deconstruccionista a la música permiten, sin em-

⁵¹ Siempre se sintió músico y filósofo. Su tesis de doctorado fue sobre el pensamiento de Husserl (1924), y su tesis de habilitación sobre el de Kierkegaard (1931). En Viena estudió composición con Berg y Schönberg (1925-1928). Entre 1928-1934 trabajó en el Instituto de Frankfurt. El ascenso del nazismo le obligó a emigrar, pues le comprometía no sólo su pensamiento sino el ser judío. Se estableció primero en Oxford y luego en los Estados Unidos. En 1949 volvió a Frankfurt, reincorporándose al Instituto para la investigación social. Su principal obra filosófica es la *Dialéctica negativa* (1966). De sus numerosas publicaciones dedicadas a temas musicales, la más polémica ha sido la *Filosofía de la Nueva Música* (1949). Escribió monografías sobre Mahler, Berg y Wagner, sobre la música del cine (en colaboración con Hans Eisler), y diversos ensayos sobre Beethoven, Bartok, Bach, etc. Una excelente y breve introducción a su pensamiento sobre la música puede verse en Bowman, W. D. «Adorno: The Critical Social Function of Music» (1998: 307-334) y en Subotnik (1976), y una lúcida crítica en Dahlhaus «The musical work of art as a subject of sociology» (1987: 234-247). La principal monografía es Paddison (1993).

⁵² La compleja tarea de traducir Adorno al inglés ha provocado artículos como el de Susan Gillespie (1995 Spring) quien explica conceptos del pensador alemán exponiendo las dificultades que encontró al traducirlos.

bargo, considerarla como nueva musicóloga. Según Subotnik, Adorno y el deconstruccionismo tienen mucho en común. En la extensa introducción de su libro *Deconstructing Variations*⁵³, además de presentar con claridad su posición, objetivos, intereses y métodos de trabajo, explica el contexto académico de la musicología norteamericana, marcado por el reciente cambio experimentado por el alumnado. Una buena introducción al trabajo de esta musicóloga es su artículo sobre el Preludio n° 2 de F. Chopin⁵⁴. En el capítulo 8, al tratar de la crítica feminista a la idea de autonomía musical de Adorno, comentaremos algunas de sus convergencias y divergencias con la musicología feminista.

Hermenéutica

Toda la nueva musicología, y en concreto, la musicología feminista actual, hace o es hermenéutica, en tanto que busca sentidos e interpretaciones y rechaza las meras descripciones formalistas. Así, en palabras de Leo Treitler, uno de los cambios operados en la musicología es que «nos estamos interesando más por los contextos de significado que por los contextos de causas»⁵⁵. La hermenéutica tiene una larga tradición en el estudio de la música, como puede verse en el capítulo sexto de los *Fundamentos de la Historia de la música* de Carl Dahlhaus⁵⁶. El propio Dahlhaus defendía una musicología no positivista, ni formalista, sino fundamentalmente hermenéutica. Vamos a ocuparnos ahora de algunos «nuevos musicólogos» especialmente comprometidos en el establecimiento de las bases teóricas de su posición o metodología hermenéutica. Es el caso de Lawrence Kramer, Gary Tomlinson, Leo Treitler y otros. Obviamente, no es ya aquella hermenéutica romántica que trataba de descifrar en las composiciones los acontecimientos biográficos o las intenciones del compositor. Se trata de una hermenéutica muy influida por el concepto de diálogo de Hans G. Gadamer y Paul Ricoeur. Así, Gary Tomlinson propone una hermenéutica no basada en

⁵³ Subotnik, R. (1996).

⁵⁴ Subotnik, R. (1987 y 1991).

⁵⁵ Treitler, L. (1984: 365).

⁵⁶ Dahlhaus, C. (1983 [1977]).

una autoridad exclusivamente textual ni tampoco en una autoridad exclusivamente dialógica:

«Por el contrario la comprensión surge de nuestra contemplación de un texto que es siempre otro, y esta contemplación toma la forma de un diálogo que siempre es comunitario. Así la interacción de texto y diálogo forma la contrapartida de la interacción del otro y de uno mismo, de la distancianción y de la apropiación, a la que llegamos en nuestro escrutinio de la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur. Al interpretar ocupamos un espacio circunscrito por la tensión de esas fuerzas diversas: el enigma del otro y el abrirse a él que lo acerca, la inevitable tendencia a objetivar el otro como texto y el esfuerzo por hacerle tomar parte en el diálogo»⁵⁷.

Llevando esta idea hasta el extremo, Tomlinson afirma que el auténtico significado de una obra musical no es el significado otorgado por sus creadores y primera audiencia. Por el contrario, es el significado que nosotros, a través de actos interpretativos históricos de varios tipos, llegamos a creer que sus creadores y audiencia le otorgaron. Si los límites de la significación de una obra no se circunscriben en los márgenes de la partitura, la ejecución musical no puede revelar esa significación. En otras palabras, la cuestión de la «autenticidad» atañe al musicólogo y no al músico práctico⁵⁸. La radicalidad de esta postura ha sido fuertemente contestada dentro de la misma nueva musicología por Richard Taruskin⁵⁹. Tomlinson utiliza así mismo el concepto de «historia arqueológica», de Michel Foucault, una historia que no intenta definir las verdades, representaciones, imágenes, temas o preocupaciones de las que tratan los discursos, sino los propios discursos y sus condiciones de existencia.

Seguendo a Best y Kellner (1991), la teoría postestructuralista del discurso ve todos los fenómenos sociales como estructurados semióticamente por códigos y reglas, y por tanto analizables lingüísticamente. Los teóricos del discurso argumentan que el significado no se da simplemente, sino que es construido socialmente a través de varios lugares y prácticas institucionales. De aquí que subrayen la naturaleza material

⁵⁷ Tomlinson, G. (1993: 33).

⁵⁸ Tomlinson, G. (1991: 115-124).

⁵⁹ Taruskin, R. (1991: 139).

y heterogénea del discurso. Para Michel Foucault (1926-1984) y otros, un aspecto importante de la teoría del discurso es analizar sus bases institucionales, los puntos de vista y las posiciones desde las cuales habla la gente, y las relaciones de poder que éstas permiten y presuponen. La teoría del discurso también lo interpreta como un lugar y un objeto de lucha donde diferentes grupos buscan la hegemonía y la producción de significados e ideología.

Leo Treitler es otro de los musicólogos actuales más preocupados por la hermenéutica. Ha ejercido, además, una crítica deconstruccionista, constante y aguda, hacia muchas tesis de la musicología tradicional, especialmente en su colección de ensayos *Music and the Historical Imagination*⁶⁰. Este libro y el ya citado *Contemplating music*, de Kerman, son ya dos clásicos de la historiografía musical. Uno de los principales objetos de la crítica de Treitler es la noción evolucionista según la cual la historia de la música es una línea continua e ininterrumpida de progreso técnico y artístico, de modo que el mejor Beethoven sería el más próximo a Wagner, y el mejor Wagner, el más cercano a Schönberg, etc. Una idea de cómo ve Treitler la historiografía musical puede dárnosla la siguiente cita:

«La historia de la música es, entre otras cosas, un discurso del mito a través del cual la “Civilización Occidental” se contempla y se representa a sí misma. Decimos esto no para cuestionar el valor de verdad de las narraciones históricomusicales, sino para subrayar su aspecto de historias a la manera tradicional, a través de las cuales la cultura expresa el deseo de afirmar su identidad y sus valores»⁶¹.

Lawrence Kramer ha esbozado las principales líneas de una metodología de hermenéutica musical⁶² cuya terminología se basa en la teoría del filósofo británico John Lagnshaw Austin (1911-1960), criticada a su vez por el filósofo francés Jacques Derrida. Según Kramer si podemos aprender a reconocer los actos expresivos de la música lo mismo que concretamos sus estrategias armónicas, rítmicas, lineales y formales,

⁶⁰ Treitler, L. (1989).

⁶¹ Treitler, L. (1993: 23).

⁶² Kramer, L. (1990).

podemos, entonces, interpretar el significado musical. Para reconocer los actos expresivos necesitamos abrir «ventanas hermenéuticas» en la música a través de las cuales pueda pasar nuestra interpretación. Estas ventanas son de tres tipos: 1) textos (títulos y anotaciones de las partituras, programas, etc.) 2) citas (literarias o musicales) y 3) «tropos» o procedimientos estructurales. Si, por un momento, dejamos al margen su terminología (tropos, ventanas, actos expresivos, etc.), veremos que su propuesta recoge procedimientos familiares para la musicología, como preocuparse por las implicaciones que respecto al significado de una obra musical tienen las citas de textos, de música o de estilos musicales. Piénsese por ejemplo cómo Josquin des Près emplea la melodía gregoriana de las *Lamentaciones* (cuyo tema es el dolor) en su chanson *Coeurs desolez* (cuya temática es también el dolor, si bien por un amor profano). El motivo de esa cita en una pieza profana es simbólico, es decir, afecta a su significado. Con respecto a la «cita de estilos» uno de los ejemplos más conocidos es la utilización que hace Mozart de diferentes estilos de arias y/o canciones folclóricas para caracterizar a personajes de diferente extracción social (y/o moral) en el *Rapto en el serrallo*, la *Flauta mágica* o en *Don Giovanni*. Kramer no ofrece ejemplos de «ventanas hermenéuticas» en el ensayo comentado, por lo que me ha parecido oportuno mencionar los casos anteriores. El ejemplo de «tropo estructural» sí procede del propio Kramer. Se trata de lo que él llama *expressive doubling* o repetición expresiva: «Es una forma de repetición en la cual versiones alternativas del mismo modelo definen una diferencia fundamental de perspectiva»⁶³. Kramer cita como ejemplos las sonatas para piano de Beethoven en dos movimientos y el uso de la repetición en el tercer movimiento de la *Quinta Sinfonía*:

«... el famoso uso de Beethoven de una estructura da capo modificada en el tercer movimiento de la *Quinta Sinfonía*. Este movimiento altamente innovador retorna en susurros a la música presentada antes con potente insistencia; esto anula el contorno de los cambios anteriores de dinámica al igual que el nivel absoluto de dinámica. El da capo en esta forma, que elimina la abierta retórica de severidad y urgencia pero mantiene su sustancia motívica y armónica, suena como una imagen musical

⁶³ Kramer (1990: 22).

de una memoria atormentada. Lo que era violencia en el tiempo presente se convierte en ansiedad —quizás distanciada, ansiedad medio controlada— en el equivalente musical del pasado»⁶⁴.

Sería injusto no mencionar aquí a algunos musicólogos que hacen una musicología distinta a la tradicional, pero quizás difíciles de encuadrar dentro de las corrientes anteriores. Algunos se interesan por cuestiones psicoanalíticas, entre ellos destacan Guy Rosolato y Michel Schneider⁶⁵. Rosolato ha estudiado la voz, la entonación y el gesto como portadores de un significado distinto al lingüístico. Por su parte Michel Schneider ha trabajado especialmente la obra de R. Schumann buscando en ella los elementos personales de su autor, e identificando un motivo que actúa como una rúbrica, como una firma reconocible en todas sus obras para piano. En cualquier caso, muchas de las aportaciones más interesantes del estudio de la música desde un punto de vista nuevo o posmoderno han sido las aportaciones de la etnomusicología en los últimos veinte años. Estos trabajos, por cierto, a veces se han centrado en temas clásicos de la musicología histórica, como la obra de Mozart, el gregoriano, o las instituciones de enseñanza musical.

En conclusión la musicología feminista no es la única posmoderna, parcial, crítica con la musicología anterior, hermenéutica, adorniana, sociológica o interesada por la narrativa musical. Por el contrario, hay varias corrientes musicológicas actuales convergentes con el feminismo. Como veremos en los capítulos siguientes hay estudios feministas que han utilizado a Adorno, otros la narrativa o el psicoanálisis, según los intereses del investigador y la problemática del tema estudiado.

⁶⁴ Kramer (1990: 23).

⁶⁵ Rosolato, G. (1974); Schneider, M. (1989).

3. Mujeres, género, composición y canon musical

En los primeros años de la musicología feminista la tarea principal fue la búsqueda de las mujeres compositoras y de sus obras. De hecho, en los últimos treinta años se han publicado varios diccionarios, enciclopedias, historias, y antologías de música y de textos sobre la música y las mujeres. Las casas discográficas han grabado también música escrita y/o interpretada por mujeres. En algunos casos los discos han alcanzado gran éxito de ventas, como ocurrió con el CD *Canticles of Ectasy*, del grupo Sequentia, con obras de Hildegarda de Bingen (1098-1179). El eco de los estudios de género ha llegado incluso hasta los manuales más clásicos. Así, la última edición americana de la *Historia de la música occidental*, de Claude V. Palisca y Grout, y su correspondiente *Antología* recogen figuras ausentes en las anteriores ediciones como la propia Hildegarda de Bingen, Comtessa Beatriz de Dia, Barbara Strozzi, Clara Wieck Schumann, Ruth Crawford Seeger y Sofiya Gubaydulina. Hoy en día no sólo se programa más música de mujeres en los conciertos, sino que empiezan a ser los acontecimientos estelares de los festivales. La ópera *L'Amour de Loin*, con música de Kaija Saariaho y libreto de Amin Maalouf, fue el centro del Festival de Salzburgo del año 2000 y de la última temporada de ópera de Santa Fe, y obras de esta misma autora se interpretaron en el Festival de Música Contemporánea de Alicante de 2002; composiciones de Sofiya Gubaydulina protagonizaron el Festival de Peralada de 2001, y se programaron en la Semana de la Música Religiosa de Cuenca de 2002; el Festival de Lucerna de 2002 ha dedicado un interés especial a Olga Neuwirth y anuncia que en el 2003 lo hará con Isabelle Mundry, etc. Sin embargo estos datos, aunque brillantes, no

compensan otros como el bajísimo porcentaje de mujeres entre los profesores de composición, tanto en Europa como en Norteamérica, pese a que están ya lejanos los tiempos en que las mujeres no eran admitidas en las clases de composición¹. Quizás en Centro y Sudamérica los porcentajes de mujeres músicas docentes son algo más altos. En realidad, la proporción de obras programadas de mujeres sigue siendo reducida en relación a la cantidad de composiciones que la investigación reciente está sacando a la luz.

Formación de las compositoras

Muchos de los artículos y monografías centrados en compositoras son de corte tradicional, es decir, se limitan a recoger datos sobre su vida y su obra. Otros enmarcan estos datos en un cuadro teórico. A partir de estos estudios podemos llegar a conclusiones básicas. Por ejemplo, sabemos que durante los siglos XVII y XVIII la profesión musical fue predominantemente gremial, de modo que un músico solía proceder de una familia con algún miembro de la profesión: los Gabrieli, los Bach, los Couperin, los Scarlatti, en nuestro país los Durón y los Nebra, etc., una situación similar a la de otros oficios como los pintores o los escultores. En el caso de las mujeres, la condición de pariente de un músico es aún más frecuente y hasta fechas más tardías: Francesca y Settimia Caccini, Caterina Willaert, Vittoria Achilei, Bernardina Clavijo, Louise Couperin, Elizabeth Jacquet de la Guerre, Anna Magdalena Bach, Nanerl Mozart, Angélique-Dorothee-Lucie Grétry, Pauline Viardot, etc.

Sin embargo, algunas mujeres nacidas en familias de otros sectores sociales accedieron a la música por su educación. Entre ellas habría que distinguir aquellas de la realeza y aristocracia más alta, como el caso de Sophie Elisabeth zu Braunsweig und Lüneburg (1614-1676)², o Antonia Walpurgis (1724-1780)³, y las que no pertenecían a estratos sociales

¹ Según una información de William Osborne aparecida en el foro «gen-mus» en 1998, en esa fecha en Alemania sólo había dos profesoras de composición y ninguna de ellas era de origen alemán: Violeta Dinescu y Younghi Pagh-Pan.

² Sobre ella véase Fontjin (1999) y Geck (1992).

³ Véase Ramos López (2001).

tan elevados, como Isabella Leonarda o Marianna Martines.⁴ Esta dependencia del ámbito familiar no puede extrañarnos si tenemos en cuenta que las mujeres tenían vedada la vía común de formación musical en los siglos XV y XVI: la entrada como niño cantor en una capilla religiosa. El desarrollo de la ópera y la aparición de los conservatorios italianos supuso una vía de acceso de las mujeres a la profesión musical en los siglos XVII y XVIII. Pero incluso durante todo el siglo XIX las mujeres no podían asistir a las clases de composición en el Conservatorio de París, fundado en 1795. Sólo fueron admitidas en los cursos de contrapunto a partir de 1861 y hasta 1903 no pudieron presentarse al *Prix de Rome*, es decir, cien años después de su creación. En 1913, una mujer ganó por primera vez este influyente premio⁵, que en Francia normalmente marcaba el inicio de la carrera pública de un compositor: fue Lili Boulanger (1893-1918), quien, desgraciadamente, ni siquiera pudo completar su estancia en Villa Médici a causa del inicio de la I Guerra Mundial. La muerte acabó con una carrera que se prometía brillante. La complejidad de sus obras, y en concreto su simbología numerológica, contestaban tópicos sobre lo femenino en la música⁶.

Ethel Smyth fue admitida en las clases de composición del Conservatorio de Leipzig en 1877, donde unos años antes se había rechazado a otra compositora también británica: Clara Rogers⁷.

Una vez admitidas en las instituciones oficiales de enseñanza había que franquear prejuicios y recelos. Así, sólo cuando Henry Cowell mostró a Charles Seeger las composiciones de Ruth Crawford, éste venció su resistencia a enseñar composición a mujeres, aceptándola como alumna en 1929⁸. Ambos se casarían y ella pasó a llamarse Ruth Crawford Seeger. Otras compositoras de esa época se formaron, sin embargo, de manera privada, como Cécile Chaminade (1857-1944). Un caso significativo es el de Amy Beach (1867-1944) quien estudió

⁴ Véase Romero Naranjo (2001 y 2002).

⁵ Fauser, Annegret (1998).

⁶ Véase Dopp, Bonnie Jo (1994).

⁷ Bowers, J. y Tick, J. (1987: 7).

⁸ Sobre Ruth Crawford Seeger véase Gaume, M. (1987), Tick (1997), y Strauss, J. (1995).

de manera autodidacta armonía, contrapunto, fuga, orquestación y composición⁹. En realidad no muchas mujeres han tenido acceso a las lecciones de grandes compositores. Las pocas que lo han hecho han desarrollado notables trayectorias, desde Barbara Strozzi¹⁰ y Antonia Bembo,¹¹ (alumnas ambas de Cavalli) a Marianna Martines (alumna, entre otros, de Haydn), Antonia Walpurgis (alumna de Hasse), Augusta Holmès y Lili Boulanger (alumnas de Cesar Frank), Celia Torr  (1889-1962, alumna de D'Indy y de Kodaly), Rosa García Ascot (nacida en 1909 y alumna de Pedrell, de Nadia Boulanger y Manuel de Falla), o Violet Archer (nacida en 1913 y alumna de B la Bartók y Paul Hindemith).

Las compositoras entre 1870 y 1920 no solamente tuvieron que superar los problemas de acceso a la educación musical. Probablemente resultaba aún más duro convencer a editores, empresarios, intérpretes, y, por último, a los críticos. Si se circunscribían a los géneros considerados como de segunda, más admitidos como femeninos (lieder, música de salón) sus obras podían circular. Pero si trataban esos géneros como masculinos, es decir, preocupándose seriamente de la composición, o si se atrevían con los géneros más prestigiosos (cantata, música de cámara, concierto, sinfonía, ópera) las reacciones podían ir desde el sarcasmo hasta la indignación. Así un crítico británico, que admitía admirar la  pera *La Montagne Noire*¹² (1895), de Augusta Holmès, escribía a renglón seguido: «francamente, no deseamos abrir las puertas de nuestros teatros y de nuestras óperas a mujeres autoras»¹³. Cuando el talento de una obra acababa imponiéndose, el calificativo de «varonil» era frecuente, así se llamó por ejemplo a Luise Adolpha le Beau (1850-1927) o a Ethel Smyth¹⁴. No resulta pues extraño que incluso autores tan informados como Michel Poizat afirmen que las mujeres no han escrito  peras¹⁵. Sí las escribieron, entre otras, Francesca Caccini (1587-ca. 1640), Elizabeth Jaquet de la Guerre, Henriette-Ad la de Villard de

⁹ Block, Adrienne (1998).

¹⁰ Véase Rosand (1978).

¹¹ Véase Fontijn-Harris (en prensa).

¹² Sobre *La Montagne noire* de Augusta Holmès véase Henson, K. (1997).

¹³ Rousseau-Dujardin (1999: 176).

¹⁴ Olson (1987: 297) y Berstein (1987: 305).

¹⁵ Poizat, Michel (1992 [1996]: 157).

Beaumesnil (1758-1813), Marie Clémence (1830-1907), Adolpha le Beau (1850-1927), Ethel Smyth (1858-1944), María Isabel Curubeto Godoy (1898-1959), Peggy Glanville-Hicks (1912), Louise Talma (1906) y Matilde Salvador (1918). La importancia que tiene para las compositoras el poder identificarse o reconocerse en la figura de antecesoras puede verse en la recurrencia a Hildegarda de Bingen, como personaje principal en sus obras. En la ópera *Hildegard* recientemente estrenada en el Centro Experimental del Teatro Colón, de Buenos Aires, (junio de 2002), escrita por la argentina Marta Lambertini (1946), la abadesa germánica es acompañada por Fanny Mendelssohn, Clara Schumann y Alma Mahler¹⁶. La musicóloga Susan McClary también escogió a *Hildegarda* como tema de una obra de teatro experimental de la que es coautora. No una compositora, sino la famosísima diva María Malibrán es el tema de la última ópera de la brasileña Jody de Olivera, *As Malibrans*, estrenada en el Staatstheater de Darmstadt, en el año 2000.

Carrera profesional de las compositoras

El matrimonio y la maternidad han sido factores decisivos a la hora de interrumpir carreras profesionales en los siglos XIX y XX, y más en una profesión cuyos ingresos son tan irregulares como la musical. No hubo silencio compositivo en el peculiar caso de Fanny Mendelssohn, cuyo marido apoyaba su obra mucho más de lo que lo habían hecho su padre o su hermano. Para Alma Mahler (1879-1964), Margaret Sutherland (1897-1984) y Ruth Crawford Seeger, sin embargo, el matrimonio interrumpió una carrera ya importante, si bien por razones diferentes: la oposición del marido en los dos primeros casos, y el cuidado de seis hijos junto con la actividad política y etnomusicológica en el tercero. Por último, hay que decir que bastantes compositoras tuvieron una vida familiar extraordinariamente difícil y/o peculiar, bien por ser

¹⁶ Los textos de la ópera son de Elena Vinelli, la dirección escénica de Pina Bondonio, el vestuario de Alejandro Mateo, la dirección musical de Marcelo Delgado y la orquesta estaba formada por el Trío San Telmo (femenino) y músicos invitados. Agradezco a su autora la información sobre esta ópera tan bien acogida por la crítica como su ópera anterior *Alice in Wonderland*.

cortesanas, por ser divorciadas desde épocas tempranas, por haber sido abandonadas, como Antonia Bembo (s. XVII), por abandonar ellas a sus maridos, como Maria Agata Wolowska Szymanowska (1789-1831), o por directamente tener sus amantes e hijos al margen de las convenciones sociales, como Augusta Holmès (1847-1903). Sin embargo, el salirse de los patrones más habituales del matrimonio es una característica compartida con las actrices y con aquellas mujeres que, por desarrollar una labor profesional, no dependían de los maridos.

En definitiva, las compositoras se han encontrado con una situación muy diferente a la de sus colegas masculinos. Y ello no sólo por las dificultades mencionadas para su formación, para la ejecución y edición de sus obras, por los estereotipos de críticos y público —a los que hay que unir hoy los de los técnicos de sonido y los informáticos—¹⁷ o por cargar en exclusiva con todo el peso de las tareas domésticas, sino también por la falta de una tradición. Hasta fechas muy recientes, las mujeres occidentales no contaban con modelos de compositoras. Naturalmente, no porque no las hubiera habido, sino porque eran invisibles en los libros de historia de la música, en las enciclopedias, en las salas de conciertos, en las tiendas de discos. Si, como ha señalado Harold Bloom, los artistas occidentales se enfrentan a la «ansiedad de la influencia», provocada por el deseo de ser originales frente al peso de las grandes obras de arte¹⁸, las mujeres no se reconocen en esa historia de grandes maestros. En este sentido, la ausencia de tradición puede ser una liberación, como ha señalado Marcia Citron¹⁹, y como coincide en afirmar una de las compositoras actuales de más prestigio, Kaija Saariaho²⁰. Pero las mujeres sí han sufrido la «ansiedad de la creación», como confiesa la propia Saariaho. Trataremos de esta ansiedad al hablar del canon en el epígrafe siguiente. Si en muchas compositoras la falta de tradición ha provocado ansiedad, en el público provoca, en el mejor

¹⁷ Kaija Saariaho ha comentado sus dificultades en el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) al ser allí la única mujer en 1982 (Moisala 2000: 176). Andra McCartney también era la única mujer en el MIDI User's Group de Peterborough, Ontario (Canadá) (Diamond y Moisala 2000: 11)

¹⁸ Sobre las repercusiones de las controvertidas teorías de Bloom para la musicología véase Taruskin (1993) y Straus (1991).

¹⁹ Citron, M. (1993: 69).

²⁰ Moisala (2000: 176).

de los casos, sorpresa. En palabras de la cubana Tania León, compositora de obras sinfónicas en los Estados Unidos: «escribo una pieza [...] con los orígenes de donde vengo, teniendo una piel oscura, siendo mujer [...] después me invitan a ir al escenario a saludar [...] y el público entra en shock nada más verme»²¹.

El hecho de enfrentarse a una situación diferente a la de los compositores varones ha hecho que muchas compositoras manifiesten una conciencia feminista desde épocas muy tempranas. Los ejemplos son muchos, como la compositora y organista Elfrida Andrée, (1841-1921), quien participó en el movimiento feminista sueco. Ethel Smyth escribió su *March of the Women* para la «Women's Social and Political Union», organización que reclamaba el voto de la mujer en Gran Bretaña. Su actividad en el feminismo militante era compatible, sin embargo, con su afirmación «No hay sexo en el arte. Lo que importa es cómo toques el violín, pintes o compongas»²². Pero otras compositoras, por el contrario, temen cualquier «guetización», o minusvaloración y rehusan, incluso, identificarse como mujeres compositoras, o participar en festivales de música de mujeres. Un ejemplo relevante es Elizabeth Lutyens (1906-1983), quien cuando Patricia Adkins le pidió una obra para la primera edición del Festival *Donne in Musica*, Roma, 1980, respondió que no aprobaba «los festivales de música sólo de mujeres, igual que no podría entender unos festivales de música sólo para homosexuales»²³. Se trata de un proceso bien conocido por las investigadoras feministas. También Moisala (2000) estudia la cuestión al comentar la postura de Kaija Saariaho, quien durante bastantes años se negó a hablar de este tema y últimamente ha asumido su papel de «mujer compositora». En definitiva, en casi todas las profesiones las mujeres occidentales han vivido situaciones de infravaloración, pero, naturalmente, ello no implica que se hayan definido o definan como feministas, ni que afirmen componer de una manera diferente por ser mujeres. Marisa Manchado (1998) realizó una interesante encuesta en este sentido a ocho de sus colegas compositoras españolas en el año 1997; ninguna

²¹ Cit. en Piñero, C. (1998: 172).

²² Ethel Smyth dedicó dos años a la causa sufragista. Después utilizaría esa marcha en su ópera *The Boatswain's Mate* (1913). (Bernstein 1987: 313-314, 319).

²³ Adkins Chiti, Patricia (1995: 370).

creía que hubiese una manera «femenina» de componer, si bien varias admitían haberse sentido discriminadas en algún momento. Hay también compositoras que no se han sentido nunca en situación de desventaja, como la norteamericana Amy Beach quien opinó en 1944: «Mi obra desde el principio siempre se ha juzgado como tal obra, no por mi sexo»²⁴, afirmación no compartida hoy por sus biógrafos. Amy Beach, exaltada como modelo por el feminismo de la primera mitad del XX, y presidenta en 1925 de la Asociación de Mujeres Compositoras Americanas, creía que «toda la formación [musical] del mundo durante la juventud podría anularse por la imperfecta o mal administración del hogar [...] una mujer debe ser primero una mujer, luego un músico»²⁵. Tampoco la compositora mejicana Ana Lara (1959), cuya trayectoria tiene ya una repercusión importante, declara sentirse discriminada. La argentina Marta Lambertini califica su reciente ópera *Hildegard* como «femenina pero no feminista». Son, en definitiva, posturas diferentes, nacidas de contextos, experiencias y maneras de pensar distintas.

Este breve recorrido histórico no debe dar la sensación de una gradual emancipación de las mujeres compositoras, o de una idea de progreso. El protagonismo y la proyección de Elizabeth Jacquet de la Guerre, en la Francia de Luis XIV, es probablemente el mayor que ha tenido ninguna otra compositora e intérprete en Francia. Lo cual no quiere decir que las obras de Elizabeth fueran mejores que las de Lili Boulanger, por ejemplo. En el siglo XVI Magdalena Cassulana vio más música suya impresa que la mayoría de las compositoras de las tres centurias siguientes. La historia está hecha de discontinuidades, avances, retrocesos, individualidades, tendencias opuestas simultáneas, diferencias, y por supuesto, no es paralela en todo Occidente.

En cualquier caso, como decía Virginia Woolf ya en 1929, una mujer «si quería escribir ficción» necesitaba «dinero y una habitación propia»; para escribir música necesita más dinero (pues se requiere una formación más compleja) y una habitación propia tecnológicamente equipada. Lo cual, como continuaba la novelista y feminista británica, deja pendiente el problema de la naturaleza de la mujer y de la naturaleza

²⁴ Block, Adrienne (1998: 294).

²⁵ Block, Adrienne (1988: 176).

de la ficción, en este caso, de la música. Preguntarse sobre la relación entre la música y las mujeres implica, pues, replantearse ambos términos. Por ello no podemos acercarnos al tema sin una teoría feminista y sin una teoría de la música.

El controvertido «estilo femenino»

En el apartado de los estudios biográficos de género el principal foco de atención ha sido si la condición femenina u homosexual del compositor ha afectado a sus obras. Es en definitiva la continuación de un tema clásico de la historiografía: la lectura o interpretación autobiográfica de las obras musicales²⁶. El interés de la musicología de género por los estudios biográficos llega en un momento en que los estudios de este tipo estaban en franco retroceso desde el punto de vista de la teoría historiográfica²⁷.

Ejemplos de estas indagaciones son los estudios sobre las óperas de Benjamin Britten²⁸ y las composiciones de Ethel Smyth²⁹. En este sentido el debate más fuerte (léase escandaloso) en la musicología de estos últimos años ha sido el provocado por Maynard Solomon, quien tras reexaminar documentación ya conocida sobre la vida de Schubert concluía la posible homosexualidad del compositor, sin llegar a afirmarla en ningún momento. Solomon presentó esta investigación en el Congreso de la Sociedad Americana de Musicología y la publicó un año después en la revista *19th Century Music* (1989). Susan McClary analizó la sinfonía *Incompleta* a la luz de las conclusiones de Solomon y dio a conocer este análisis en una conferencia en 1992. La conferencia circuló ampliamente de forma manuscrita y fue contestada en el peor estilo en el *New York Times*, sin concederle a su autora el derecho a la réplica. Cuando Susan McClary finalmente publicó su estudio³⁰, añadió un «preludio» o historia de la génesis y recepción del mismo, «pre-

²⁶ Solomon, Maynard (1989).

²⁷ Lenneberg, Hans (1988).

²⁸ Hindley (1992), Brett (1993).

²⁹ Wood (1993).

³⁰ McClary, S. (1994).

ludio» importante para comprender toda la problemática en torno a los estudios sobre género. En 1993, una de las revistas musicológicas de más prestigio, *19th Century Music*, dedicó un número monográfico a esta polémica, titulado «Schubert: Music, Sexuality and Culture», recogiendo artículos tanto a favor, (Muxfeldt, Gramit, McClary, Winter) como en contra (Webster, Agawu), de la tesis de Solomon. El tema ha vuelto recientemente en las manos de Lawrence Kramer³¹. Quizá no esté de más citar las siguientes palabras de McClary, especialmente dirigidas a todos aquellos que condenan de «oídas» este tipo de estudios, sin haberse tomado nunca la molestia de leer alguno:

«...mis ideas sobre la música de Schubert [...] no tienen nada que ver con la conducta sexual real; en cierto sentido, no me preocupa con quien durmiera Schubert. Mi proyecto se centra más bien en sus construcciones concretas de la subjetividad»³².

Un caso especialmente revelador para la musicología feminista ha sido el estudio de la obra de Hildegarda de Bingen (1098-1179)³³. Al margen de que compartamos o no las conclusiones de algunos estudiosos, por ejemplo la hipótesis homoerótica propuesta por Holsinger³⁴, la diferencia de la música de Hildegarda es evidente y audible. Su música es distinta de la música conocida de su época, especialmente por la extensión de sus tésituras. Pero ¿podemos afirmar que esta diferencia se debe a su sexo biológico, a su situación histórica como mujer, o se trata más bien de una característica propia, personal, de Hildegarda?

¿Es entonces diferente la música escrita por mujeres? La cuestión clave de si una mujer o un/una homosexual componen de forma dis-

³¹ Kramer (1998). Una interesante recensión puede verse en Parsons (2001).

³² McClary (1994: 208).

³³ Sobre la música de Hildegarda véase la introducción de B. Newmann a la edición de Hildegarda (1988), Flanagan (1990), Newmann (1998), Brunet y Dronke (1998). En *Duoda*, 16 y 17 (1999) se recogen distintos textos sobre la ilustradora, mística, abadesa, música y poeta, entre ellos una introducción a su poesía, de Peter Dronke, quien lleva más de treinta años investigando sobre ella.

³⁴ Holsinger (1993). En una comunicación leída en el Congreso de la AMS (1995) Holsinger también ha interpretado como homosexuales poemas de Leoninus. Es notoria la importancia que tendría para una historiografía autodefinida como *gay* el catalogar al primer compositor como homosexual.

tinta a la masculina sigue abierta. Dicho estilo femenino sería, por así decirlo, el correlato de esa escritura femenina teorizada principalmente por la *crítica feminista* francesa literaria. La mayoría de los estudiosos feministas han rehusado afirmar de manera categórica la existencia de una manera femenina o masculina de componer, aunque sí ha habido pronunciamientos sobre autores y obras concretas. Parece difícil desligar una «manera de componer» como constante histórica de una concepción esencialista de los hombres y las mujeres. Suzanne Cusick cree, por el contrario, que «la obra de las mujeres puede ser diferente de la de los hombres en su codificación del género [...] puesto que el género es un sistema de relaciones de poder pensado para dar diferentes experiencias de la vida a los hombres y a las mujeres»³⁵.

Las conclusiones de todos estos estudios sobre música escrita por mujeres plantean cuestiones importantes a la musicología. No puede mantenerse más que la historiografía ha sido objetiva. En primer lugar, la musicología ha ignorado figuras que en su tiempo tuvieron una relevancia social y artística como Barbara Strozzi, Elizabeth Jaquet de la Guerre o Pauline Viardot. Un caso significativo es el de Hildegarda de Bingen cuya música, pese a ser una de las obras más extensas de autoría conocida en época medieval, no fue considerada suficientemente interesante por generaciones de monjes gregorianistas. Tampoco ha aparecido en los manuales generales de historia de la música hasta fechas recientes. En realidad los musicólogos empezaron a considerarla después de que los estudiosos de la literatura, en la década de los cincuenta y los sesenta, hubieran demostrado la excelencia de su poesía. Es asimismo especialmente significativo que la obra de trovadoras y troveras haya permanecido en la oscuridad hasta estudios recientes³⁶.

Y, en segundo lugar, la musicología ha intentado ocultar la homosexualidad o inventar la «normalidad» de compositores. Por ejemplo, Gary C. Thomas³⁷ ha puesto de manifiesto hasta qué punto ha podido ser ñoña la historiografía sobre Händel intentado adjudicarle amoríos cuando no tuvo ninguna relación íntima conocida con una mujer, ni tampoco con un hombre. Al parecer los musicólogos que se proclaman

³⁵ Cusick (1998: 39).

³⁶ Doss Quinby y otras (2001).

³⁷ Thomas, G.C. (1994).

tan reticentes a mezclar sexo y musicología han considerado poco digno el concebir un Händel indiferente al sexo. El aspecto importante desde el punto de vista historiográfico no es destacar nuestra ignorancia sobre la vida afectiva de Händel, sino llamar la atención sobre la parcialidad de unos estudios biográficos supuestamente objetivos que necesitan construir sus héroes como heterosexuales.

Por tanto, el objetivo de la musicología de género no es construir un panteón de compositoras o de compositores homosexuales ilustres, paralelo al conocido santuario de varones blancos (casi siempre germanos) y heterosexuales. No se trata de «desnudar a unos santos para vestir a otros», entre otras cosas porque estos musicólogos no guardan gran devoción por los «santos», es decir, por la categoría de los «grandes compositores»³⁸.

Por último, hay que admitir que con la actual proliferación de este tipo de estudios aparecen trabajos que no son sino un batiburrillo de cotilleos. El seguir una línea historiográfica no garantiza la calidad de la investigación. Quizás no está de más recordarlo justamente en un libro de iniciación a una práctica historiográfica concreta: el feminismo.

El canon musical

Aunque algún musicólogo como Carl Dahlhaus³⁹ invitara a reflexionar sobre la formación y el concepto del canon, lo cierto es que su cuestionamiento, un fenómeno posmoderno que ya se viene planteando desde hace algunas décadas en otras disciplinas, especialmente en la literatura, ha sido más reciente en la musicología. ¿Por qué el canon excluye a las mujeres? ¿Por qué no hay «grandes compositoras»? ¿Por qué las obras compuestas por mujeres no aparecen en los repertorios habituales de los conciertos? Éstas han sido algunas de las preguntas más constantes en la musicología feminista. Pero son preguntas en realidad muy antiguas, a las que se han enfrentado generaciones de compositoras y de críticos, dando respuestas diametralmente opuestas. En el arco de las explicaciones ofrecidas podemos encontrar desde un determinismo biológico, según el cual las mujeres no tendrían capacidad lógica o ma-

³⁸ Brett, P. (1994: 374).

³⁹ Dahlhaus (1983).

temática suficiente para componer, como señalaba el psicólogo Havelock Ellis en 1894⁴⁰, hasta explicaciones sociológicas, que atribuyen principalmente a la diferencia de educación la escasez de mujeres compositoras. En este sentido se pronunció ya Antonio de Eximeno en 1774 (Ramos 2000), y las compositoras Luise Adolpha le Beau en 1878⁴¹ y Pauline Oliveros en 1984⁴², por poner ejemplos extremos en el tiempo y el espacio. En el Romanticismo, cuando la concepción de la música como arte del sentimiento estaba en su apogeo no dejaba de causar extrañeza que el sexo sentimental por excelencia no destacara en la composición. Edouard Hanslick utilizó esta ausencia de grandes compositoras como uno más de sus argumentos para demostrar que la esencia de la música no radicaba en la expresión de los sentimientos⁴³.

La imposibilidad de establecer una genealogía de compositoras ha resultado asfixiante para mujeres enfrentadas a la tarea de componer. Si nadie recordaba a una compositora brillante no es porque no las hubiera, como está demostrando la historiografía en las últimas décadas, sino justamente, porque no han formado parte del canon. Ya desde el Renacimiento, los compositores valoraban su pertenencia a una larga genealogía que ligaba maestros y alumnos en una relación cuasi filial (Higgins, 1997). Aunque muchas mujeres han ejercido un magisterio importante, desde la madrigalista Magdalena Cassulana a Clara Schumann o Nadia Boulanger, sus «genealogías» solían remontarse a una o dos generaciones. El caso de la norteamericana Mary Alberta Howe (1882–1962), la alemana Grety Liechti (1904), la polaca Grazyna Bacewicz (1909–1969), la israelí Verdina Schlonsky (1905), y la australiana Peggy Glanvi-

⁴⁰ Véase Bowers y Tick (1987: 8).

⁴¹ En su artículo «Sobre la educación musical de las jóvenes» (1878) le Beau afirmaba que la falta de inteligencia musical que se veía en muchas mujeres no era achacable a una incapacidad genética, sino a una educación incompleta y casi siempre demasiado tardía. Véase Olson, J. (1987).

⁴² «¿Por qué no ha habido «grandes» compositoras? Ésta es una pregunta muy común, cuya respuesta no tiene misterio. En el pasado, el talento, la educación, la habilidad, los intereses o la motivación eran irrelevantes, ya que el solo hecho de ser mujer suponía una única cualificación para el trabajo doméstico y para la continua obediencia y dependencia de la autoridad masculina». Citado por Manchado (1998: 9).

⁴³ «Si la fuerza y la vivacidad de la manera de sentir fueran verdaderamente el origen de las creaciones musicales, sería muy difícil explicar la falta casi absoluta de mujeres compositoras, en relación al gran número de mujeres escritoras o pintoras». Hanslick *De lo bello en la música* (1854) citado en Escal (1999: 43–44).

lle-Hicks (1912), alumnas todas ellas de Nadia Boulanger, en París, es bastante excepcional. En definitiva, el preguntarse por la ausencia de «grandes compositoras» no es una cuestión abstracta ni una estéril disquisición académica. Bien al contrario, es un interrogante que muchas mujeres han sufrido con amargura e impotencia. Las dedicatorias y prólogos de las publicaciones, además de las cartas, diarios o autobiografías, se refieren con frecuencia a la ansiedad producida en tanto que mujeres y compositoras. Veamos como ejemplo las palabras de Corona Schröter (1751-1802), anunciando una publicación de sus lieder en el *Cramer's Magazin* (1785):

«He tenido que vencer muchas dudas antes de decidirme seriamente a publicar una colección de poemas breves a los que había dotado de melodías. Un cierto sentimiento hacia la decencia y la moralidad está marcado en nuestro sexo, que no nos permite aparecer solas en público ni sin un acompañante. ¿Cómo puedo presentar entonces mi obra musical al público sino con timidez? La obra de una mujer (...) puede incluso llevar a un grado de conmiseración a ojos de algunos expertos»⁴⁴.

O las palabras de Clara Schumann (1819-1896), escritas en su diario en 1839:

«Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer— no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Sería arrogante creerlo. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello»⁴⁵.

Podrían citarse otros textos de Barbara Strozzi⁴⁶, Isabella Leonarda⁴⁷, Maria Theresia Paradis (1759-1824), Fanny Mendelssohn (1805-1847)⁴⁸ o Kaija Saariaho⁴⁹. Mujeres, como vemos, de diferentes cronologías y países y centradas en géneros musicales diferentes. Si

⁴⁴ Cit. en Citron (1987: 230).

⁴⁵ Cit. en Citron (1993: 57). La reciente publicación de las cartas entre Clara y Robert Schumann ofrece textos interesantísimos en este sentido (Schumann 1994, 1996, 2002).

⁴⁶ En Rosand, E. (1987: 174).

⁴⁷ En Bowers (1987: 128).

⁴⁸ En Citron (1987).

⁴⁹ En Moissala (2000: 176).

Strozzi se dedicó sobre todo a las cantatas y arias, Leonarda lo hizo a la música vocal religiosa, mientras que Paradis y Schröter se decantaron por los lieder. Todas ellas compartieron sin embargo un estigma. Es lo que Marcia Citron ha denominado la «ansiedad de la autoría»⁵⁰.

Marcia Citron ha intentado responder a los interrogantes abiertos sobre la mujer compositora a través de su estudio del canon musical. Considera el canon como repertorio o grupo de obras tenidas por clásicas. Se trataría de las obras enseñadas en las clases universitarias de historia de la música, el repertorio también más habitual en las salas de concierto, centrado en los siglos XIX y XX. Según Citron:

«La canonicidad ejerce un poder cultural tremendo en cuanto que codifica y perpetúa las ideologías de algún grupo o grupos dominantes. Estos valores ejemplares establecen las normas para el futuro. Las obras que no están a la altura son excluidas u omitidas y, en consecuencia, potencialmente ignoradas. Los cánones no son intelectualmente puros, sino que representan distintos intereses, el menor de los cuales no es el comercial»⁵¹.

Citron estudia todo aquello que ha podido alejar a las mujeres de la composición. Sin embargo, no se propone eliminar los cánones, sino «modificar nuestros deseos sobre qué queremos que representen». Tanto McClary como Citron señalan, entre otras, como razones que han apartado a las obras de mujeres del canon musical: la exclusión de las mujeres de la formación institucional, las dificultades para publicar, su dedicación a géneros «menores», (como la canción y las piezas para piano solo), su carencia de «status» profesional y su falta de originalidad. Paula Higgins cuestiona algunas de las conclusiones de Citron indirectamente al criticar *Feminine Endings* de Susan McClary⁵². Higgins expone varios casos de «grandes compositores» que han sufrido algunos de estos obstáculos. La crítica de Higgins es interesante en tanto que ve el fenómeno como más complejo y huye de cierto «victimismo», frecuente en los estudios feministas. Sin embargo, hay que des-

⁵⁰ Citron (1993: 54 y ss.).

⁵¹ Citron (1993: 9).

⁵² El artículo de Higgins apareció en las mismas fechas que el libro de Citron y por tanto no lo cita. Higgins, P. (1993: 190-191).

tacar que ni Susan McClary ni Marcia Citron han planteado el problema de la ausencia de mujeres en el canon de forma simplista, o dependiente de unos factores únicos.

Así, para McClary (1993: 409), la crítica feminista se enfrenta al canon en dos sentidos. Por una parte, si queremos comprender cómo las mujeres compositoras podrían haber actuado de otra forma dentro de los mismos procedimientos estilísticos y sintácticos que los «grandes compositores», tenemos que comenzar descubriendo qué significan esos procedimientos aparentemente neutros y de qué manera significan. Por otra parte, al considerar esos procedimientos estilísticos y sintácticos como construcciones culturales que interactúan con valores sociales, surgen las cuestiones sobre qué valores se están articulando y qué se está construyendo.

Por último, hay que señalar que también es una forma de cuestionar el canon el hecho de reunir en un mismo libro estudios sobre Monteverdi, Laurie Anderson, Beethoven y Madonna, como ha hecho Susan McClary en *Feminine Endings*, o sobre Brahms, el gregoriano, las actuales comunidades hasídicas de Brooklyn, y los indígenas de Hawái, como es el caso de Ruth Solie⁵³.

En toda esta exposición he hablado del canon de la música culta occidental. Hay otros muchos cánones musicales: el del jazz, el del flamenco, el del tango, el del reggae, y tantos otros. Y no puedo dejar de señalar que la exclusión de la mujer no es privativa del canon germano blanco varón heterosexual de la música culta occidental. La historiografía del jazz por ejemplo, ha venido ocultando el papel de las bandas de mujeres blancas y/o negras en algunas épocas, como la del *Swing*, desvelando no solamente razones de género, sino también racistas⁵⁴. Y ello nos lleva a hablar de las mujeres intérpretes.

⁵³ Solie, Ruth (1993).

⁵⁴ Tucker, Sherrie (2000: 1-29).

4. Mujeres instrumentistas y directoras

Los intérpretes, entendidos por el pensamiento moderno stravinskiano como neutros y fieles transmisores entre el compositor y su público¹, han sido bastante descuidados como objeto de investigación musicológica. Importaban los compositores y sus obras. No los intérpretes. Ni siquiera cuando los documentos mostraban que éstos eran más apreciados por el público y estaban mejor pagados que los propios compositores. Si la musicología positivista, pretendidamente objetiva y neutra, no se ha ocupado de los ejecutantes no ha sido por falta de datos, ni por falta de relevancia social en otras épocas, sino por el peso del paradigma de obra de arte. Al fin y al cabo, la idea moderna del intérprete, como mero altavoz de las ideas expresadas en la obra por el creador, no es sino otro de los correlatos del concepto de la música autónoma y absoluta como elemento racional y mental. Una noción que, paradójicamente, ha abierto la vía de la «Música Antigua», o si prefieren, «con instrumentos auténticos u originales». Los presupuestos modernos de este movimiento, la noción de que una obra sólo debe interpretarse según la pensó su autor, han sido muy discutidos en las últimas décadas².

Hoy apreciamos en un intérprete su fidelidad a la partitura. Pero en otras épocas se valoraba su capacidad de recrearla así como su facilidad para improvisar. La figura del compositor tal y como la imaginamos hoy, alguien que escribe su música pero no la interpreta, es re-

¹ Véase Stravinsky, I. (1983 [1942]: 121-137).

² Véase Kenyon (1991 [1988]).

ciente. La mayoría de los compositores se ganaron la vida fundamentalmente como intérpretes, maestros de capilla, directores o docentes. Algunos compositores, como Steve Reich o Pauline Oliveros, han vuelto a reivindicar hoy la figura del compositor-intérprete de su música.

La teoría de la recepción supuso una consideración radicalmente diferente del intérprete, al considerarlo un creador de significados en tanto que primer receptor. Además, el disco ha convertido de hecho a los intérpretes en autores de versiones, acabando con el concepto de ejecución como un acontecimiento irrepetible y efímero. Ya no se compra la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, sino la *Tercera* de Toscanini, de Fürtwangler, de Karajan, o de Harnoncourt. Lo que supone al mismo tiempo que las «versiones» no se relacionan en vertical con la «obra» o «texto» original, al modo del *stemma* o árbol de la crítica textual, sino en horizontal con las demás versiones y con la partitura. Es decir, que se oye la versión de Gardiner en comparación con Harnoncourt o Karajan. Es más, para el público no existen las obras, sino las versiones³. La crítica al concepto de obra musical, tan importante en la nueva musicología, ha llevado también a una valoración del intérprete. Si, como propone Nicholas Cook, abandonamos la idea de la música como texto, idea tomada por la musicología decimonónica de la filología, y consideramos la obra como un guión, la función del intérprete crece, hasta el punto de que, para algunos estudiosos, hoy la interpretación no es sino un tipo de composición. Los archivos sonoros de las bibliotecas y museos empiezan a ser investigados por musicólogos interesados en las prácticas de la interpretación. Y aquí también la perspectiva feminista puede ofrecer interesantes aportaciones.

La interpretación femenina

Es lógico, por tanto, que la nueva musicología, y en concreto la musicología feminista, se haya volcado en el estudio de cantantes e instrumentistas. Como señala la etnomusicóloga Ellen Koskoff, la interpretación

³ Una interesantísima discusión de todos estos temas puede verse en Cook (2001).

musical proporciona un contexto excelente para observar y comprender la estructura de género de una sociedad dada, ya que nociones similares de poder y de control suelen estar en la base tanto de la dinámica de género como de la dinámica musical/social⁴.

Aquí se descubre una influencia insospechada de las mujeres, puesto que en Occidente la interpretación ha sido más accesible para ellas que la creación musical⁵. Suzanne Cusick, quien se define ante todo como música práctica, rechaza el concepto occidental de interpretación [ejecución] como una réplica del modelo patriarcal⁶. Para ella el mayor acceso de la mujer al campo interpretativo ha supuesto en nuestra época una infravaloración de esta actividad, tal y como suele suceder con las actividades realizadas por mujeres⁷. Pero podríamos puntualizar que este desprestigio se da en el ámbito académico y teórico. Es decir, somos los historiadores o los musicólogos quienes, quizás, como dice Cusick, consideramos la interpretación una actividad inferior, en tanto que ligada a lo corporal. Pero no me parece que el público piense lo mismo: la mayoría de los anuncios de conciertos en la prensa, en los carteles de las calles o en las portadas de los discos, presentan a los artistas con tipos mayores que a los compositores. En el caso de las óperas, los tipos mayores se reservan, sin embargo, para los directores de escena... Las reproducciones existentes de Edvard Grieg, Richard Strauss, Gustav Mahler, o Manuel de Falla tocando sus propias piezas, pese a tener un excelente sonido, nunca han hecho competencia a las versiones de los y las grandes pianistas. Ni siquiera las grabaciones de Stravinsky han hecho sombra a las versiones de sus obras dirigidas por otros.

En esta línea, la investigación de la música en los conventos femeninos está demostrando ser un filón. Durante siglos los conventos fueron los principales centros europeos en los cuales las actividades musicales femeninas estaban bien consideradas y se desarrollaban de una manera profesional, junto a otras actividades intelectuales. Además las

⁴ Koskoff, E. (1987: 10).

⁵ Una síntesis de la historia de las mujeres intérpretes puede verse en Bowers & Tick (1987: 3-13).

⁶ Cusick, S. (1994).

⁷ Cusick, S. (1998: 50).

religiosas podían seguir siendo músicas en su madurez, a diferencia de las mujeres casadas, quienes con frecuencia debían abandonar la profesión musical para atender a sus familias. El conocimiento de la vida musical de los conventos, de sus repertorios, métodos de enseñanza y transmisión, conciertos, funciones y valoración económica de la música, etc., va desvelando un mundo hasta ahora desconocido⁸. Los prejuicios de otras épocas hicieron dudar incluso de que códices siempre ligados a monasterios femeninos, como es el caso del famoso *Códice de Las Huelgas* (Burgos, España), hubieran sido utilizados por las monjas⁹.

En ocasiones, los conventos fueron centros de un gran nivel musical. En el monasterio de Hildegarda de Bingen, en la segunda mitad del siglo XII, interpretaban uno de los repertorios más originales de su tiempo. El mencionado monasterio de Las Huelgas podía presumir en los siglos XIII y XIV de cantar algunas de las piezas más avanzadas de la Península Ibérica, lo que implicaba una formación como intérpretes de primera fila. Actualmente se está investigando la vida musical de los monasterios españoles de los siglos XVI y XVII¹⁰, investigaciones que hubieran estado fuera de lugar en los años en que se buscaban grandes compositoras y grandes composiciones.

Fuera de los conventos, la asociación entre prostitución e interpretación musical femenina ha sido un tema recurrente, especialmente en la Europa de los siglos XVI y XVII. El caso más conocido es el de las cultísimas cortesanas venecianas¹¹, pero también en Gran Bretaña y en España encontramos estrictos códigos morales vinculando habilidad musical y comercio sexual¹². Sin embargo, ni en Gran Bretaña ni en España las mujeres se limitaron a seguir los consejos de los moralistas, e hicieron música dentro y fuera de casa, aunque naturalmente podemos preguntarnos cómo hubieran sido las cosas si los moralistas hubieran tenido otro talante... La sospecha de prostitución también ha sido la sombra de mujeres músicas en cronologías más recientes, por ejemplo

⁸ Monson (1995), Kendrick (1996), Reardon (2002).

⁹ Anglés (1931-I: xi, 231-232). Sus endebles argumentos son rebatidos por Yardley, A.B. (1987: 36).

¹⁰ Vicente (1989 y 2000), Olarte Martínez (1992), Aguirre Rincón (1997), Baade (1997, 2001 y 2003).

¹¹ Véase Newcomb, A. (1987).

¹² Austern (1994a y 1994b), Ramos López (en prensa).

entre las cantantes de las óperas rusas de finales del XVII y del XVIII, las bailarinas de la ópera de París de los siglos XVIII y XIX, o las mujeres de las bandas de jazz americanas de la primera mitad de siglo XX¹³. Otro caso de relación entre representaciones de género y prácticas musicales es el de la música teatral europea en el siglo XVII, como tendremos ocasión de ver en el capítulo siguiente.

La formación musical

La cuestión de la formación de los músicos parece un campo privilegiado para estudiar discriminaciones de género. En los tratados teóricos ibéricos de los siglos XVI al XVIII puede verse este proceso. Por una parte, dada la asociación popular entre la música y las mujeres en España, los tratados insistían en la «masculinidad» de la música¹⁴. Por otra parte los textos sobre la torpeza de las mujeres músicas y sobre cómo sólo debían enseñárseles los rudimentos musicales sin detenerse en profundidades son numerosos en estos mismos teóricos¹⁵.

En los conservatorios italianos de finales del XVII y del XVIII se formaron algunas profesionales cuyos conciertos eran uno de los principales reclamos turísticos de la Venecia dieciochesca. En algunos casos, como en el estudio sobre la veneciana Anna Maria della Pietà, alumna aventajada de Vivaldi, podemos acercarnos a ejemplos de vidas femeninas no tan «excepcionales» como los de las compositoras y cantantes¹⁶.

En Francia durante la misma época algunas mujeres fueron clavecinistas, laudistas o violinistas profesionales. Todas ellas se habían formado en el ámbito privado¹⁷. Las posibilidades cambiarían con la fundación del Conservatorio de París en 1795, donde las mujeres siempre fueron admitidas. De esta institución, central en la música europea, se obtiene una rica información sobre porcentajes de alumnas en las diferentes enseñanzas. Durante algún tiempo las mujeres tuvieron prohibido el

¹³ Véase Naroditskaya (en prensa) y Tucker, S. (2000).

¹⁴ Véase Ramos López (1997).

¹⁵ Zaldívar Gracia, A. (1994).

¹⁶ Baldauf-Berdes, J.L. (1994).

¹⁷ Sadie (1987).

acceso a las clases de composición, contrapunto, fuga, violín, violonchelo, contrabajo, y a todos los instrumentos de viento (incluida la flauta). En otras palabras, las mujeres estudiaban canto y piano, y además en clases separadas de sus compañeros¹⁸. Esta segregación implicaba también el estudio de distintos repertorios. Por ello en el París de mediados del XIX, algunos repertorios pianísticos se consideraban femeninos (música barroca, Bach, Haydn, Mozart, Hummel), mientras que Beethoven, Liszt o Thalberg se consideraban propios sólo de pianistas varones¹⁹. No obstante, algunas de las pianistas más brillantes interpretaban el repertorio «masculino», como Marie Pleyel (1811-1875), conocida también como Marie Moke Pleyel, o Clara Schumann. No sólo las pianistas más famosas improvisaban y componían, como Clara Schumann y Teresa Carreño (1853-1917), sino también otras muchas de actividad más local, como Teresa Saurin Gras (1834-1923), o Fermina Enríquez (1870-1949), por poner ejemplos canarios²⁰. Por otra parte, las pianistas que deslumbraron en los salones europeos del XIX debían enfrentarse a dificultades prácticas, inexistentes para sus colegas masculinos. Un pianista para irse de gira necesitaba buenos contactos y cierta habilidad para ocuparse del alquiler de los pianos y de las salas, de la impresión de las entradas y de la publicidad, etc. Una pianista, además de todo eso, tenía que pagar a una dama de compañía, si quería mantener a salvo su reputación, y a una o varias criadas que suplieran su ausencia en el hogar. Clara Schumann mantenía a dos o tres criadas y a una dama durante sus exitosos viajes²¹. La pianista Josephin Plantin viajaba con su hermana, hasta que se casó en 1842 con Joseph Kaspar Mertz, el violinista con quien formaba un dúo²². No es extraño que tantas jóvenes talentosas dejaran su carrera al casarse.

Durante los siglos XIX y XX muchas mujeres encontraron en la docencia privada del solfeo o del piano una vía para conseguir cierta independencia económica, pues la docencia en los conservatorios y centros

¹⁸ Véase un resumen de distintos estudios sobre el Conservatorio de París en Escal (1999: 79 y ss.).

¹⁹ Ellis (1997: 363-366).

²⁰ Álvarez Martínez, R. (2001).

²¹ Reich (1987: 263).

²² Alamire (2002: 25).

públicos de enseñanza estaba principalmente en manos masculinas²³. Se trata, como casi siempre, de una actividad más difícil de documentar que la docencia en los centros oficiales, pero una actividad importante a la hora de formar un público consumidor de partituras, conciertos y discos. Algunas lograron sin embargo ocupar los principales puestos docentes en centros oficiales. Es el caso de las profesoras del Conservatorio de París Hélène de Nervo de Montgeroult (1764–1836) y Marie Trautmann Jaëll (1846–1925), así como el de Wanda Landowska (1879–1959), la pianista y compositora polaca empeñada en la resurrección del clave, cuya influencia sería decisiva en Manuel de Falla y Francis Poulenc. Ella fue profesora en la Schola Cantorum y en la Escuela Superior de Música de Berlín.

El mercado de trabajo

Una vez superadas las importantes barreras de la formación musical, el mercado de trabajo suponía unas trabas aún mayores. Como la mayoría de orquestas de repertorio culto y bandas de música no admitían mujeres, salvo las arpistas, en Europa y en América se formaron orquestas exclusivamente femeninas. Las agrupaciones musicales femeninas tenían ilustres antecedentes, desde las famosísimas *Concerto de Donne* de la Ferrara del último cuarto del siglo XVI, a las capillas musicales de los conventos de monjas, y las jóvenes de los conservatorios italianos del siglo XVIII. El tamaño de estos conjuntos iba desde la orquesta sinfónica hasta agrupaciones de cámara, y sus escenarios, desde las grandes salas de conciertos a las de los cafés, restaurantes y cinematógrafos. Estas orquestas eran con frecuencia dirigidas por mujeres y, además del repertorio clásico, se preocupaban también por interpretar obras de compositoras. Así entre 1895 y 1900 la New York Manuscript Society, una organización profesional de compositores, programó conciertos dedicados exclusivamente a obras de mujeres²⁴. Las pequeñas orquestas o agrupaciones de los cafés y restaurantes interpretaban obras clásicas además de piezas de salón y, ya en el siglo XX, piezas de jazz o de música popular. En Europa la máxima popularidad de estos grupos instrumen-

²³ Para el caso de España véase Labajo (1998).

²⁴ Tick (1987: 339).

tales femeninos se alcanzó a principios del XX, momento en el que había unas trescientas orquestas femeninas, mientras que en la década de 1890 se han contabilizado «sólo» unas doscientas²⁵. El conocimiento del repertorio y las vicisitudes de estas mujeres es fascinante, e ilumina al mismo tiempo la vida cotidiana de gente común en los restaurantes y cafés de las metrópolis y de las ciudades de provincia antes de la difusión del disco y del cine sonoro. A estas orquestas podemos acercarnos no sólo a través de la documentación, sino también gracias a la historia oral, siempre tan poderosa a la hora de informarnos de sectores marginales²⁶. Algunas de ellas adquirieron gran fama, como la Orquesta de Damas de Viena, cuya gira en los Estados Unidos fue decisiva como modelo de las numerosas orquestas femeninas americanas activas entre 1870 y 1945. (Véase Tick, 1987 y Neuls-Bates, 1987). La Segunda Guerra Mundial fue también la época del gran florecimiento de las orquestas femeninas de jazz, cuyo papel en el desarrollo del *swing* ha sido destacado recientemente²⁷.

Después de la II Guerra Mundial las orquestas femeninas perdieron importancia, pues gran parte de sus miembros fueron admitidas en orquestas mixtas. Además, con la vuelta de los músicos del frente, la demanda de orquestas femeninas decreció. La *Women's Philharmonic*, orquesta fundada en 1980, y radicada en San Francisco, mantiene hoy esta tradición de promocionar a compositoras, intérpretes y directoras. Algunos grupos vocales actuales como *Anonymous 4* y *Discantus* son también exclusivamente femeninos.

Si la desaparición de las restricciones al ingreso de las mujeres en las grandes y medianas orquestas significó una gran promoción para las mejores intérpretes, la perspectiva de las directoras de orquesta, por el contrario, empeoró. Así la brillante carrera de dos directoras en el segundo cuarto del siglo XX, como Ethel Leginska, cuyo talento fue reconocido hasta por los críticos más misóginos, y Antonia Brico, no fue igualada por ninguna mujer en Norteamérica hasta fechas recientes. Hubo, incluso, casos paradójicos, como el de la violinista y compositora uruguaya Celia Torrá (1889-1962), directora en uno de los princi-

²⁵ Myers (2000: 190).

²⁶ Gluck (1996 [1977]).

²⁷ Tucker (2000).

pales teatros de ópera, el Teatro Colón, de Buenos Aires, cuyo podio había ocupado antes, entre otros, Toscanini, pero que no contaba entonces con ningún atril femenino²⁸.

Cabe considerar también aquellas instrumentistas dedicadas a difundir la obra de sus maridos o compañeros. Desde Clara Schumann la lista es larga: Yvonne Loriod, Johanna Harris, Lotte Lehmann, Lotte Lenya, Ditta Pasztory-Bartók, etc.,

En los últimos años los temas más presentes en los foros de Internet sobre música y género han sido precisamente sobre los intérpretes. Las cuestiones que han suscitado más interés han sido en primer lugar los debates sobre las orquestas femeninas en los campos de concentración nazis, objeto de varias monografías²⁹, y en segundo lugar, el rechazo de algunas orquestas a la participación de mujeres. Como es sabido las más reticentes han sido la Filarmónica Checa y la Filarmónica de Viena. Las protestas, dentro y fuera de Austria, contra la negativa de la Orquesta Filarmónica de Viena a la admisión de mujeres o varones no blancos llevaron a la orquesta a admitir en el año 1997 a la primera mujer, desde su fundación en 1852: Anna Lelkes. Esta admisión no suponía en realidad un cambio, ya que en la orquesta siempre habían colaborado mujeres arpistas, si bien nunca habían sido miembros titulares. Desde entonces no se ha admitido a ninguna otra mujer, ni a ningún negro o asiático, pese a las excelentes pruebas realizadas por japoneses (o austríacos de rasgos japoneses). La persistencia en mantener una «apariencia austríaca» se ha puesto en relación con la historia colaboracionista de la orquesta con el nazismo. Sobre este caso hay una abundante documentación en Internet³⁰, en donde también circulan algunos chistes sobre el tema, como éste, divulgado por Eva Rieger:

«A tres mujeres rubias (violinista, violonchelista y trompetista) se le conceden tres deseos.

²⁸ Frega (1994: 52-53).

²⁹ Es el caso del documental *La chaconne d'Auschwitz*, de Michael Daeron, y de los libros de Fenelon y Routier (1976), Lasker-Wallfisch (1996), Knapp (1996) y Newman y Kitley (2000). Un trabajo más general es el de Van Vlasselaer (2001).

³⁰ <http://www.acu.edu/academics/music/archive/iawm.9701/0074.htm> y también en <http://www.osborne-conant.org>.

Primera rubia: —“Quiero ser todavía más bella de lo que soy”. Y su deseo se cumple.

Segunda rubia: —“Quiero que mi cabello sea aún más fantástico de lo que es”. Y su deseo se cumple.

Tercera rubia: —“Quiero ser miembro de la Filarmónica de Viena”. Y se convierte en un hombre».

La International Alliance for Women in Music (IAWM) mantiene una activa campaña para promover el acceso de las instrumentistas a las orquestas y recoge información sobre todos estos temas. La tradicional rareza femenina en las secciones de viento y metal de las orquestas, o en la dirección orquestal, y, por el contrario, su frecuencia como arpistas, han sido temas de estudios. Y tema también de la prensa: siempre hay alguna pregunta sobre ello cuando se entrevista a directoras de orquesta, como Ligia Amadio, Gisle Ben-Dor, Sara Caldwell, Jo Ann Falletta, Claire Gibault, Julia Jones, Susana Mälki, Mercedes Padilla, Eve Queler, Gloria Isabel Ramos, Silvia Sanz, Charlotte Stuijt, Simone Young. Algunas compositoras son también directoras de orquesta, como Alicia Terzian o Tania León. Dirigen asiduamente las violinistas Iona Brown, Monica Huggett o Chiara Banchini. Hoy día son bastantes más las mujeres intérpretes famosas que las compositoras y directoras, incluso si excluimos a las cantantes, cuyo reconocimiento ha sido paralelo al desarrollo de la ópera, y, por tanto, ininterrumpido desde 1600. El piano y el violín siguen siendo los instrumentos donde destacan más mujeres: Alicia de Larrocha, Martha Argerich, Maria Joao Pires, Midori, Anne Sofie Mutter, Brigitte Engerer... Pero no podemos olvidar a las organistas, como Montserrat Torrent o Marie Claire Alain, flautistas como Marion Verbruggen, violonchelistas, como la añorada Jacqueline Du Pré, etc.

La música doméstica

Hasta ahora hemos hablado de instrumentistas profesionales, de mujeres que tocaban para un público. Pero las mujeres también han tocado para ellas mismas o para sus familias, especialmente cuando las convenciones sociales de la época han considerado moralmente sospe-

choso el que una mujer interpretase música en público. Era lo que ocurría en Gran Bretaña en el Renacimiento³¹. En España los tratados de educación masculinos aconsejaban aprender música bien en su vertiente teórica y matemática como tradición clásica, o bien en su faceta práctica, como sano entretenimiento. Concretamente la danza se recomendaba a los varones como ejercicio sano, al igual que la caza o algunos juegos. Los tratados de educación femeninos, por el contrario, solían rechazar la música, que en este caso era siempre la música práctica, pues la teórica se consideraba fuera de las capacidades intelectuales de las mujeres. Algunos tratadistas rechazaban incluso el que las mujeres honestas pudiesen no ya bailar, cantar o tocar instrumentos, sino ni siquiera oír música en su propia casa. Es el caso de Juan Luis Vives y Juan de la Cerda (véase Ramos López, en prensa).

Una sociedad distinta a la del Siglo de Oro, pero también opresiva para la mujer, era la sociedad victoriana. Richard Leppert ha estudiado el papel de la música en la sociedad británica tal y como aparece en la iconografía victoriana: óleos, grabados y acuarelas³². Por una parte están las escenas musicales de la familia respetable burguesa, en las cuales la mujer aparece casi siempre tocando el piano. El piano doméstico era un elemento esencial en la casa victoriana burguesa, principalmente como signo de la posición económica de la familia. Pero el otro tipo de mujer más frecuente en la iconografía, la mujer-prostituta, también puede aparecer en escenas musicales, si bien diferentes. En ellas el cuerpo femenino ya no es un cuerpo controlado por la música (el esfuerzo y la disciplina implícitas en las escenas musicales familiares) sino, justamente un objeto deseable y deseante en el que la música es, sobre todo, sensualidad. La música puede ser también la amenaza para esa paz familiar patriarcal, tal y como sucede en las escenas de «lección de música», tan frecuentes en pinturas y grabados, o en el relato *La Sonata Kreutzer*, de Tostoi. La identificación de la mujer con la música en la sociedad victoriana fue tal que, según Leppert, la identidad masculina quedaba seriamente cuestionada en el caso de una dedicación excesiva a la música.

Matthew Head ha estudiado el repertorio alemán del siglo XVIII para el «bello sexo», formado por canciones y música para piano. Aun-

³¹ Austern (1994).

³² Leppert (1993: 153-187).

que coincide con Leppert en cuanto a la retórica disciplinaria de la música, su estudio, no tanto de la iconografía sino de la propia música, le lleva a conclusiones diferentes. La interpretación permite, afirma Head, una negociación, de modo que la evidente facilidad de este repertorio a veces está minada por rasgos que demandan la esfera pública y profesional³³.

Cuando hablamos de mujeres haciendo música para ellas mismas o en el ámbito doméstico estamos hablando también de recepción, más que de transmisión de música. Ellas son las destinatarias de gran parte de la literatura pianística de los siglos XVIII y XIX, de los *lieder* y de las adaptaciones de piezas sinfónicas para el piano o grupos de cámara. Ellas son, en definitiva, cuota importante del «mercado» y de la «demanda» en una época en la que, justamente, el arte funciona ya dentro del circuito capitalista, abandonando las relaciones directas de dependencia entre patrón o comitente y artista.

Si ha existido un repertorio «femenino», también existen instrumentos femeninos: el arpa por ejemplo, hasta el punto de que, como señala Nicholas Cook, el arpista es una especie en extinción, o la armónica de cristal, un instrumento que tuvo una gran difusión en el siglo XVIII³⁴. Naturalmente ha habido instrumentos cuyas connotaciones han variado según las distintas épocas. Así, el violín se consideraba en la Inglaterra del XIX un instrumento varonil (Leppert, 1993).

Las mujeres instrumentistas han tenido, pues, una vida profesional difícil, primero por su formación y luego por la escasez de puestos accesibles a ellas. Sin embargo, investigaciones recientes sobre los conventos y sobre las orquestas y bandas de mujeres están sacando a la luz una actividad musical mucho mayor de la sospechada. No obstante, pocas de las instrumentistas o de las directoras han podido rivalizar en proyección social con las cantantes, especialmente con las cantantes de ópera. Y de ellas nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

³³ Head (1999).

³⁴ Hadlock (2000).

5. Género y escena

La representación de la mujer en escena

La crítica feminista literaria se ha ocupado, entre otros temas, del análisis de la representación de la mujer en las obras literarias. En los años setenta este tipo de crítica reveló la repetición de estereotipos ligados a la degradación de la mujer en las obras clásicas o canónicas de la literatura: la *femme fatale*, la prostituta, el ángel de la casa y la guardiana moral del varón¹. En este contexto intelectual se ubica el ensayo de la novelista y feminista francesa Cathérine Clément, *Opéra ou la dé-faite des femmes*, donde analiza los argumentos de las óperas más conocidas del repertorio. Su lectura desvela un panorama sobrecogedor: la ópera del XIX perpetúa un orden social que exige la muerte de la heroína. Aún cuando la mayor parte del público no entiende el texto, la trama se despliega en escena ante el inconsciente².

He tenido alumnas que han odiado a Clément por obligarlas a enfrentarse con amargos aspectos de óperas hasta entonces adoradas. Supongo que, tras su lectura, es posible considerar la ópera como un repertorio caduco e insufrible para las mujeres, o sentirse culpable, en

¹ Todd (1996: 192).

² Clément se apoya en psicoanalistas, como Freud y Lacan, antropólogos, como Lévi-Strauss, y dramaturgos, como Bertold Brecht. Si hubiera tenido en cuenta también los trabajos musicológicos sabría que durante el siglo XVIII los libretos se leían como un género literario, y que durante el siglo XIX en el teatro se suministraban traducciones de los mismos, de modo que los espectadores podían seguir los textos.

tanto que feminista y seducida por *Rigoletto*, por ejemplo. La situación en realidad no es nueva. Los estudios feministas muestran lecturas espe-luznantes de obras maestras plásticas, literarias o cinematográficas. Y la cuestión tampoco se limita al feminismo. Así, es difícil negar la miseria racista de películas de David W. Griffiths cuya calidad artística pocos cuestionan. Nos queda también otra posibilidad, la que personalmente considero más interesante. Como historiadores podemos estudiar los significados de una obra en épocas distintas y, por supuesto, los signifi-cados distintos coexistentes en una misma época. Pero al mismo tiempo, podemos proponer nuevas lecturas, nuevos significados desde nuestro contexto sociocultural actual.

Esta es la vía escogida por varios directores de escena. Clément se queja del protagonismo adquirido por los directores de escena en las últimas décadas. Ya no se va a una ópera de Verdi, sino a una de Patrice Chéreau, de Peter Sellars, de Giorgio Strehler o de Herbert Wernicke (por desgracia, de los dos últimos ya no veremos nuevas realizaciones). Es cierto que, con demasiada frecuencia, los directores de escena han buscado más la propaganda del escándalo que la honestidad de su trabajo. Pero son precisamente los directores quienes con innovadoras puestas de escena han contestado lecturas tradicionalmente misóginas de obras como *Don Giovanni* o *Così fan tutte*, en el caso de Peter Sellars³. En los últimos años algunas mujeres se han aventurado también en este campo, como Liliana Cavani, Pina Bausch, Anna Yepes o Nuria Espert.

El libro de Clément atrajo a muchos lectores y también muchas críticas. Se ha repetido que los hombres también mueren en la ópera, o que en las óperas cómicas no muere nadie. Pero, como ya advierte la propia Clément en su «Prélude», cuando los hombres mueren o son derrotados lo son por algún rasgo femenino: son los hijos débiles, los jorobados, los cojos, los negros, los extranjeros, y los viejos⁴. En palabras de Paul Robinson, lo importante para Clément no es que las mujeres mueran sino cómo suceden estas muertes en la ópera. En definitiva, «esto no acaba hasta que muere la soprano», como reza el título de la reseña de Robinson. Dicha reseña contiene

³ Citron, Marcia (1993: 73-75).

⁴ Clément (1989: 8).

objeciones de más peso: Clément no considera el triunfo operístico de las mujeres, ni siquiera en las propias óperas que estudia (*Traviata*, *Carmen*, *Lucia de Lammermoor*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, etc.). Al margen del argumento y del libretto, la mujer existe como sonoridad⁵. En otras palabras, al acabar *Traviata*, más que su muerte, recordamos la fuerza de su voz. Eso es lo permanente. Puestos a hablar de derrotas, la voz de Violeta vence a Alfredo, a su padre y a toda la hipocresía parisina juntas.

Una tesis radicalmente opuesta a la de Clément es la que sustenta Carolyn Abbate⁶ para quien la ópera, lejos de ser la tragedia vengativa llamada por Catherine Clément «la derrota de las mujeres», es un género que desplaza la voz musical del autor a los personajes femeninos y a las cantantes. Así, la ópera invierte en gran parte la convencional oposición entre el sujeto masculino (que habla) y el objeto femenino (lo observado). La ópera, según Abbate, es un género diferente al cine. La teoría feminista clásica cinematográfica definía al espectador (activo) como lo masculino y al objeto observado (pasivo) como lo femenino. Se trataba pues de una teoría convergente con la de Clément. Pero dicha teoría no nos sirve para analizar la ópera, pues en ella la parte activa pasa a la mujer⁷.

La musicología feminista se ha ocupado no sólo de analizar los libretti, vía escogida por Clément, sino también la propia música y las relaciones entre ambas. Wendy Heller estudió el repertorio operístico veneciano del siglo XVII, analizando las convenciones dramáticas y musicales por las cuales compositores y libretistas transformaron a las mujeres de las leyendas y de las historias en modelos más aceptables de conducta femenina. Para Heller lo que solemos considerar como construcciones convencionales de la feminidad en la ópera son el resultado de un conflicto entre los modelos contemporáneos de virtud femenina y la habilidad retórica de las heroínas operísticas⁸. Otros trabajos de esta musicóloga han estudiado cómo el pensamiento sobre el

⁵ Robinson (1989).

⁶ Abbate, C. (1993).

⁷ Véase Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema» reimpresa en Philip Rosen (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Una discusión de sus tesis puede verse en Abbate (1993: 229, 253 y 254).

⁸ Heller, Wendy (1999).

género, sobre cómo representar lo masculino y lo femenino, fue determinante en el movimiento reformista de la ópera italiana de comienzos del siglo XVIII⁹.

Otras lecturas feministas de óperas del siglo XVII son los trabajos realizados por McClary y Cusick¹⁰ sobre las obras de Monteverdi. Del mismo modo, *La Flora*, ópera escrita por Marco da Gagliano para celebrar el matrimonio, en 1628, que unía Florencia y Parma, se ha leído como una representación de la transferencia de poder de una gobernadora a un varón, pues Fernando II heredaba el título de Gran Duque de Toscana tras la regencia de su madre y su abuela¹¹.

Uno de los mejores estudios musicológicos feministas ha sido el realizado por Susan McClary sobre *Carmen*. Incluso un crítico tan severo como Charles Rosen ha considerado que McClary es quien mejor ha tratado las cuestiones importantes de esta ópera de Georges Bizet. La consideración de Rosen tiene un especial valor por haber ejercido una crítica mordaz y contundente hacia algunos de los estudios más famosos de la nueva musicología, llamada por él *musique à la mode*. Su reflexión en torno al estudio de McClary reconoce la pertinencia de sus análisis musicales¹². McClary no se ocupa únicamente de las relaciones de género en *Carmen*, por el contrario considera las cuestiones de clase, de raza y el problema de lo orientalizante en la línea de Edward Said, además de recorrer la «vida ulterior» de Carmen en el cine, gracias a Hammerstein y Preminger, Carlos Saura, Peter Brook y Francesco Rosi.

Sería imposible mencionar aquí todo lo escrito desde el punto de vista psicoanalítico sobre la mujer en las óperas de Wagner. Sí destacaremos al menos uno de los estudios de más interés. Las lecturas de Freud y Jung, pero también las del antropólogo Lévi-Strauss son analizadas por Jean-Jacques Nattiez¹³, quien estudia cómo funciona el binomio masculino-femenino en la concepción dramática y en la trama del *Anillo de los Nibelungos*. Wagner consideraba la palabra

⁹ Heller (1998).

¹⁰ McClary (1991) y Cusick (1994).

¹¹ Harness (1998).

¹² Rosen (1994: 58).

¹³ Nattiez, J.J. (1990).

como lo masculino y la música como lo femenino, pero éste no es el único aspecto andrógino de sus dramas, como estudia Nattiez. Otros trabajos se han dedicado a las protagonistas femeninas de las primeras óperas de Richard Strauss, *Elektra*¹⁴ y *Salomé*¹⁵. El trabajo de Sancho Velázquez¹⁶, uno de los pocos en castellano, es especialmente interesante por rebatir, partiendo de la propia música, lecturas misóginas del libreto.

La crítica feminista también ha desarrollado una ingente labor en el campo de la danza y el ballet¹⁷. Por una parte se han estudiado los argumentos, en una línea similar a la realizada por los estudios feministas literarios, cinematográficos y operísticos, como la monografía citada de Catherine Clément. Los ballets más clásicos del repertorio, tales como *La Sílfi*de (1832), *Giselle* (1841) o *El lago de los cisnes* (1895), guardan unas constantes muy significativas: las protagonistas mueren, son personajes pasivos, se ajustan a los dos arquetipos de mujer pura-mujer malvada, etc. Pero también se han analizado las coreografías, los movimientos, las relaciones de género en escena, los modelos de cuerpos propuestos, la relación establecida con el público, etc. Es obligado por otra parte mencionar al menos a una de las compositoras de ballets de más éxito: Germaine Tailleferre (1892-1983).

La representación de las ideas de género en otros tipos de danza, como el flamenco o el tango, también ha sido objeto de interesantísimos estudios¹⁸.

El poder de la voz

Si una ópera o un ballet no se reducen a su argumento, un estudio feminista debe tener en cuenta otros elementos además de los libretti. En este sentido el ensayo de Michel Poizat tiene importantes implicaciones, si bien no está escrito desde la perspectiva feminista. Michel

¹⁴ Abbate (1989).

¹⁵ Kramer (1990).

¹⁶ Sancho Velázquez (1998).

¹⁷ Adair, Christy (1992); Franko, Mark (1993); Thomas, Helen (1995); Foster, Susan (1995 y 1996); Desmond, Jane (1997); Banes, Sally (1998) y Martínez del Fresno (2001).

¹⁸ Washabaugh (1998), Savigliano, M. (1995 y 1998), Tobin, J. (1998).

Poizat comparte con Catherine Clément el escribir como apasionado amante de la ópera y no como musicólogo o historiador. Intenta responder a la cuestión de por qué la ópera ejerce tal poder de seducción entre el público. Al margen de sus interesantes consideraciones psicoanalíticas sobre *Tristán*, *Parsifal* y *Lulú*, Poizat no se centra en los argumentos (a diferencia de la mayoría de estudiosos y de Clément) sino en la propia voz. Por tanto se distancia de las consideraciones sobre el significado o los significados de la ópera, ya que para él «los seres humanos pueden sufrir a causa de su estatus como sujetos hablantes, y pueden encontrar un placer extático al intentar olvidar o negar su unión fundamental con el lenguaje»¹⁹. En definitiva,

«En la ópera la voz no expresa el texto —para eso está el teatro— el texto expresa la voz. Para esquematizar con un ejemplo sencillo: la lógica dramática del libreto no es la razón que lleva a morir al personaje femenino en el momento en que grita; es la lógica del gozo (*jouissance*) vocal la que lleva al grito y por ella se crean las condiciones dramáticas necesarias para su aparición, exigiendo, por ejemplo, una muerte»²⁰.

Como se puede deducir, se trata de una contestación a las tesis de Clément, a quien Poizat sólo cita de pasada un par de veces en su libro y no en el párrafo anterior. La obra de este psicoanalista lacaniano es indispensable para cualquier buen aficionado a la ópera, especialmente si está harto de los libros operísticos al uso cuyo contenido se reduce a resumir los argumentos, ofrecer la nómina de principales cantantes en esos papeles, anécdotas y consejos discográficos. Poizat no habla de cotilleos, sino que intenta comprender esa pasión incontenible que hace a la gente ahorrar durante meses para seguir a sus ídolos a los principales teatros del mundo y les lleva a sucumbir en las representaciones. Poizat abre también vías psicoanalíticas importantes para el feminismo al afirmar la posibilidad de que el ritual operístico de la muerte de la mujer sea «la destrucción sacrificial de aquello que atestigua un gozo (*jouissance*) imposible con el cual el hombre mantiene unas relaciones tan

¹⁹ Poizat (1992: ix).

²⁰ Poizat (1992: 145 y sig.).

complicadas, una *jouissance* femenina simbolizada por el propio adverbio “más” (*encore*)».

Sin embargo, algunas de sus conclusiones son incómodas para el feminismo. Por ejemplo, Poizat (1992: 156) afirma que la ópera es un género fundamentalmente masculino en cuanto a su recepción y su composición, en tanto que el encuentro entre la mujer y la voz es una fantasía masculina. En el capítulo 3, ya vimos cómo desde los inicios del género operístico, a comienzos del XVII, hasta hoy, las mujeres siempre han compuesto óperas. Algunas han tenido incluso éxito de público, como Ethel Smyth, Augusta Holmès, o las operetas de Francisca Edwiges Neves «Chiquinha Gonzaga» (1847-1935). La composición operística no ha sido, pues, exclusiva de los varones, aunque las obras más famosas del repertorio lo son, como son composiciones de varones las obras del canon clásico sinfónico Haydn-Mahler. Las mujeres han sido además libretistas y/o autoras de los argumentos: Rosa Mayreder (*Der Corregidor*, de Hugo Wolf), Colette (*L'Enfant et les sortilèges*, de Maurice Ravel), Marie Pappenheim (*Erwartung*, de Arnold Schönberg), Lilian Hellman (*The Little Foxes*, de Marc Blitzstein), Gertrude Stein (*Four Saints in Three Acts* y *The Mother of Us All* [sobre la dirigente feminista Susan B. Anthony], de Virgil Thomson), Ursula Wood (*The Pilgrim's Progress*, de Vaugahn Williams), Rosa Montero (*El cristal de Agua Fría*, de Marisa Manchado Torres), Marta Savigliano (*Angora Matta*, de Ramón Pelinski), etc. Si bien es frecuente asignar los libretos a varones cuya autoría ha sido desmentida hace tiempo, por ejemplo, *La ópera de los tres peniques* o *Der Jasager*, a Bertold Brecht (y no a Elisabeth Hauptmann)²¹ y *Las golondrinas*, *Margot*, o los ballets *El Sombrero de Tres Picos* y *El Amor Brujo*, a Gregorio Martínez Sierra y no a su mujer, María Lejárraga²². Ha habido compositoras que han sido también autoras de sus libretos, como Louise Angélique Bertin (1805-1877) o Maria Antonia Walpurgis, quien en su *Talestri, Regina delle Amazone* (1760)

²¹ La crítica atribuye a Elisabeth Hauptmann ambos libretos, así como gran parte de *Mahagonny* (Linderberger 1998: 199).

²² Martínez Sierra, María [María Lejárraga] (2000 [1953]). Sí que aparece como libretista en la ópera cómica *Fuego fatuo*, de Falla. Sobre ella véase también Montero (1995: 115-127). Textos de Lejárraga han sido igualmente puestos en música por María Rodrigo (1888-1967) y por el mismo Falla.

invirtió las relaciones de género más comunes en la ópera seria italiana de su tiempo²³.

La cuestión de la recepción es más complicada. La teoría de Poizat sobre la unión mujer-voz como fantasía principalmente masculina no explica por qué la ópera también cautiva a las mujeres, a no ser que recurramos a la vieja estrategia de considerar «viragos» a las mujeres amantes de la ópera. Y éstas han sido muchísimas, desde el mismo nacimiento de la ópera hasta nuestros días... Para Poizat el equilibrio estadístico entre el público femenino y masculino es sólo «aparente». Un historiador puede argumentar la falta de datos sobre ese predominio masculino en el siglo XVIII, XIX o XX. Pero eso cuenta poco para Poizat. Le importan las experiencias, y por ello sí es pertinente mencionar que, al margen del suyo, los ensayos más influyentes escritos últimamente sobre ópera, fuera del ámbito académico, provienen de lesbianas, gays o mujeres (Terry Castle, Wayne Koestenbaum, Catherine Clément) y es difícil argumentar que las fantasías de todos ellos/ellas son fantasías de varón. Por otra parte, y si se me permite dejar el feminismo por un instante y bajar a la arena como amante de la ópera, fastidia el que Poizat se centre en Wagner y Berg pasando de puntillas sobre Verdi o Puccini. La literatura gay tampoco cuenta con las óperas verdianas entre sus favoritas, decantándose más bien por *Norma*, *Lucia* o *Maria Stuarda*²⁴.

En efecto, Poizat no se detiene en la gran atracción ejercida por la ópera sobre el colectivo gay. Las *opera queens*²⁵ o «locas de la ópera» constituyen para Mitchell Morris la parte mayor del público de ópera,

²³ Así, en lugar de los gobernantes masculinos de la ópera seria, tanto la Reina (Talestri) como su única antagonista (Tomiri) y su confidente (Antiope) son mujeres. El galán masculino (Oronte) había tenido que disfrazarse de mujer guerrera (Orizia) para ganarse (como mujer) el amor de Talestri, invirtiendo así el papel que desde la *Jerusalén Libertada*, de Torcuato Tasso, venían representando las mujeres guerreras en el teatro italiano. Ese travestismo no se ve, sin embargo, en escena, (en aquellos años se consideraba de mal gusto) pues la ópera se desarrolla cuando ya Oronte vuelve como hombre a implorar el amor de Talestri, llegándole a suplicar el típico *lasciami morire*, normalmente asignado a las mujeres para casos desesperados del corazón (Ramos López 2000 a y b).

²⁴ Mitchell (1993: 192).

²⁵ En inglés, y de manera creciente en otras lenguas, entre ellas el español, *queen* es un término despectivo para denominar a un gay. Así, *Drag queen* sería un travestido ostentoso y *Opera queen* una loca de la ópera. Morris (1993: 184, nota 1).

la más devota y visible. Podríamos pensar que Poizat y Morris se refieren a ámbitos geográficos distintos, al público europeo, preferentemente masculino en el caso de Poizat, y al público norteamericano, preferentemente gay según Morris. Pero, dado que ninguno de los dos recurre a la estadística ni a la sociología, es lógico deducir que se trata de distintas percepciones y no de distintos públicos. Herbert Lindenberger aclara bastante la cuestión en su lúcida e hilarante clasificación de los espectadores de ópera, hombres y mujeres indistintamente, en ávidos, pasivos, encuentra faltas, concienzudos y sin compromiso. Los gays locos por la ópera de Koestenbaum y Morris, así como los varones amantes de la ópera de Poizat, se agrupan en la clase de los «ávidos», que no excluye, por cierto, a lesbianas, ni a mujeres heterosexuales. Según Lindenberger, los ávidos son el sector del público que más se hace ver, pero no el mayoritario²⁶.

Wayne Koestenbaum en *The Queen's Throat*²⁷ se centra en la fascinación de los homosexuales por la ópera, el mismo tema del citado «Reading as an Opera Queen», de Mitchel Morris. Para Koestenbaum el exceso formal de la ópera, la exageración circense de los agudos del bel canto, de los fabulosos decorados y *atrezzi*, de las pasiones extremas exhibidas en escena, es lo que ha atraído desde finales del XIX al colectivo gay. En los mismos términos se expresa Morris (1993: 192): los miembros de una minoría oprimida encuentran en el escenario representaciones adecuadas y catárticas de un estado emocional fundamental en sus vidas afectivas en tanto que modeladas por un orden social represivo. Vicente Molina Foix, en una breve columna en el diario *El País* asumió la validez de las tesis de Koestenbaum para el público madrileño²⁸.

Mucho se ha escrito pues sobre la seducción ejercida por las divas sobre los homosexuales. Recordemos que ya en sus ensayos de 1964, Susan Sontag consideraba la ópera como un género «camp», al tiempo que consideraba la sensibilidad «camp» como propia, aunque no exclusiva, de los homosexuales²⁹. La fascinación dirigida de los tenores a las mujeres ha sido mucho menos estudiada. Un ensayo interesante en este

²⁶ Lindenberger (1998: 273).

²⁷ Koestenbaum, W. (1993).

²⁸ Molina Foix, V. (2001).

²⁹ Sontag, S. (1996: 368, 373-374).

sentido es el de Karen Henson sobre el tenor Victor Capoul y en concreto sobre su papel protagonista en la ópera *Le Saïs* (1881), cuyo libreto y partitura escribió la parisina Marguerite Olagnier (1844-1906). Henson compara esta ópera con otras de tono oriental, destacando como en *Le Saïs*, el papel de Capoul es el más exótico. Capoul tenía un gran éxito entre las mujeres, fácil de entender si a las fotografías conservadas unimos los testimonios sobre sus habilidades vocales. Las mujeres podían así encontrar en el espectáculo lírico placeres parecidos a los experimentados por los varones frente a las heroínas exóticas, tipo Carmen, Aida, Dalila o Djamileh³⁰.

Divas, cantantes, tonadilleras, *castrati* y bailarinas

Los cantantes son un tipo muy peculiar de intérpretes, puesto que su instrumento es su propio cuerpo. En Occidente el canto de las mujeres quedó marcado durante siglos por la frase de San Pablo en su primera epístola a los Corintios, *mulier tacet in Ecclesiam*. De este modo, en Occidente, la participación femenina en los cantos litúrgicos se restringió a los conventos de monjas. Por supuesto las mujeres cantaban también fuera de las iglesias, como juglaresas, trovadoras o danzarinas, en las plazas y en los castillos de la nobleza³¹. A partir del siglo XVI las mujeres comenzaron a participar en las actividades musicales de las capillas profanas italianas. Cuando en la década de 1580 la moda del *Concerto de donne* se extendió por el norte de Italia, algunas mujeres se formaban ya desde muy jóvenes como cantantes o instrumentistas. Estas damas también participaban en los *intermezzi*, masques, máscaras, fábulas, *ballets de cour* o en las distintas representaciones teatrales tan frecuentes en las fiestas cortesanas de toda Europa. El nacimiento de la ópera y el desarrollo de géneros afines, como la cantata o los ballets, supondría un medio donde las cantantes y danzantes serían muy apreciadas. Sólo hay que seguir las tribulaciones de Claudio Monteverdi durante la preparación de su *Arianna* (1608) para ver hasta qué punto era esencial la figura de las cantantes. Cuando su protagonista, Caterina Martinelli, murió poco tiempo

³⁰ Henson (1999).

³¹ Sobre las canciones de las mujeres trovadoras, véase Bruckner, Shepard y White (1995).

antes del estreno, costó mucho encontrar una sustituta adecuada. El éxito legendario de la ópera se debió en parte a la interpretación de Virginia Ramponi, alabadísima en todas las fuentes (Fabbri, 1989: 182 y ss).

Varios estudios han venido demostrando cómo las diferentes ideas sobre los sexos han sido determinantes respecto a quién interpretaba en el teatro del siglo XVII los papeles musicales femeninos (mujeres en Francia y en España; mujeres o *castrati* en Italia; muchachos en Inglaterra), y los masculinos (hombres en Francia; mujeres en España; mujeres o *castrati* en Italia; muchachos en Inglaterra). Siguiendo los estudios de Linda Austern sobre la Inglaterra del Renacimiento, puede afirmarse que la teoría del género equiparaba a los muchachos y a las mujeres a varios niveles, incluyendo las características físicas externas y una voz estridente, permitiendo a los primeros imitar a las segundas de manera hartamente convincente. Además, muchachos y mujeres eran considerados como inmaduros moral y espiritualmente, de modo que requerían el control y la guía del varón adulto hacia una conducta decorosa y restringida. El tema del control sexual se reflejaba en las actitudes hacia la ejecución musical, pues se creía que la música en sí era el arte más sensual. En consecuencia, los teóricos de la época consideraban la música como una fuerza femenina irresistible a menos que se la regulase en tiempo, lugar, público, intérprete y finalidad³². Según Patricia Howard, en la Francia de Luis XIV los libretos de Quinault se centraban en personajes femeninos, constituyendo nada menos que una escuela para las amantes del rey³³.

A diferencia del teatro inglés, italiano o francés, el teatro hispánico se caracterizaba por el protagonismo de la mujer, quien realizaba casi todos los papeles cantados ya fueran femeninos o masculinos, en cuyo caso se vestía de hombre. Este protagonismo femenino marcó toda la legislación y la controversia sobre el teatro en España, pues estaba determinado por el concepto de la música como elemento feminizador, humilde y propio de mujeres, y, a su vez, determinaba y fortalecía este concepto. La decisiva mayoría femenina probablemente provocó también varias características formales de la música teatral española, como el predominio de aires de danza y de las voces agudas (Ramos López, 1998).

³² Austern (1994: 102).

³³ Howard, P. (1994: 76, 84).

Según Louise Stein³⁴, fue un factor causal en cuanto a la escasez de recitativos. Mujeres, música y teatro estaban, pues, asociados en la mentalidad o imaginario colectivo del siglo XVII en la Península Ibérica. Así, la paradoja de la coexistencia del canto de falsetistas y *castrati* en las iglesias y la presencia de mujeres como personajes masculinos (o femeninos) cantando en los escenarios respondía a las representaciones de género³⁵. Pero, significativamente, esta relación se ignora en la mayoría de los estudios musicológicos sobre el teatro musical del Siglo de Oro. El protagonismo de las mujeres era tan típico del teatro hispánico que, en 1678, cuando el virrey aragonés de Nápoles organizó en aquella ciudad una representación de una ópera «al estilo español», se ignoró a los *castrati*, y la mayor parte de los cantantes fueron mujeres españolas³⁶. Significativamente, este hecho no ha merecido ningún comentario por parte del estudioso y editor de esta ópera. Nápoles era entonces la cantera de cantantes que nutría a las compañías de ópera europeas, y por ello se ha comparado con Hollywood. Supongamos que, para hacer un *western* en el Hollywood de los años cincuenta, un rico productor hubiera traído a actrices japonesas para los principales papeles (masculinos y femeninos), prescindiendo de John Wayne, Gary Cooper, Clark Gable, y tantos otros actores norteamericanos. ¿Sin comentarios? Los musicólogos españoles suelen relegar un dato así a una nota a pie de página, sin más aclaraciones. Pero eso no es una musicología rigurosa, ceñida a los datos y carente de ideología, eso es una musicología sorda y ciega. ¿Cómo extrañarnos de que las mujeres no aparezcan en las historias de la música?

Ya en el siglo XVIII, una vez que los *castrati* empezaron a actuar en los teatros españoles con la moda de la ópera seria italiana, las actrices cantantes, llamadas entonces tonadilleras, no perdieron su popularidad. De origen humilde fueron las más famosas: María Antonia Fernández Vallejo «La Caramba», la «Tirana», Mariana Alcázar, Catalina Pacheco «La Cartuja», y María Ladvenant y Quirante, quienes siguieron siendo veneradas por el pueblo al tiempo que se codeaban con la aristocracia y los escritores³⁷. Cantaban tonadillas, pero también interpretaban pa-

³⁴ Stein, L. (1993: 256-257).

³⁵ Ramos López (1998).

³⁶ González Marín (1996).

³⁷ Sobre este tema véase el capítulo II de Martín Gaité (1981 [1972]).

peles en las óperas italianas. Las tonadilleras y actrices, en tanto que independientes económicamente, podían permitirse el franquear las convenciones de los sexos y los estamentos sociales, libertades inalcanzables para las mujeres de su época, atadas a sus padres, maridos o hijos. Quizás por ello, algunas tonadilleras, como María Antonia «La Caramba», han perdurado en la memoria popular, llegando hasta los libretos de zarzuelas. La evolución de su «vida alegre» a su «muerte ejemplar» la convirtió incluso en modelo edificante en el franquismo³⁸. Al mismo tiempo, en los dieciochescos villancicos *de pastorela* y *de tonadilla*, los cantores de las iglesias (indefectiblemente varones) interpretaban a pastoras que cantaban al Niño Dios (véase Ramos López, en prensa).

Los *castrati* han ejercido siempre una gran atracción sobre el público. La historiografía se ha detenido con demasiada frecuencia en las anécdotas morbosas sin explicar el fenómeno. Los primeros *castrati* se utilizaron en las capillas religiosas españolas e italianas en la segunda mitad del XVI. Por tanto, ni siquiera en Italia hay una relación causal entre el surgimiento de la ópera y el de los *castrati*³⁹. Una explicación repetida es que su introducción respondía a la dificultad que suponía para los niños de las capillas religiosas la ejecución de las partes agudas de las composiciones. Pero las voces de *superius*, *cantus* y *altus* de la segunda mitad del XVI no son más complicadas que las de la primera mitad de siglo, cuando no había *castrati*. Aún en una fecha como 1611, en la que varias catedrales hispánicas ya contaban con cantores «capones», el diccionario de Sebastián de Covarrubias ni siquiera contempla la posibilidad de castrar a un cantor, aunque sí habla de la voz de falsestista⁴⁰. Sin embargo, para un médico como Huarte de San Juan, la mú-

³⁸ En su pueblo natal, Motril (Granada, España), hay un bar con su nombre. *La Caramba* es una zarzuela en tres actos con música de Moreno Torroba y letra de Luis Fernández Ardavín, ca. 1942. La utilización de su vida como modelo edificante puede verse en González Ruiz, Nicolás (1944): *La Caramba: vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII*. Madrid: Morata. Un estudio más reciente sobre esta figura es el de Antonina Rodrigo (1992 [1972]).

³⁹ Roselli (1988: 147).

⁴⁰ «Capar. [...] Los que temerariamente y con persuasión diabólica se castraren o consintieren ser castrados de otros, sin ocasión de enfermedad, son tenidos por infames.»

«Falseste. La voz moderada y recogida del que canta, porque es contrahecha y no natural, y así en este sentido es falsa. Cantar en falsete, cantar suave y templadamente, como cuando se canta en conversación o en cámara. Cantar en voz, es despedir cada uno la voz natural, sin disimular ni fingir nada» (Covarrubias 1611: 295 y 583).

sica era la «profesión ordinaria» de los capones, pese a escribir en una fecha tan temprana como 1575⁴¹. Por lo que se refiere a la Iglesia, la presencia de los *castrati* facilitaba el despliegue virtuosístico de las melodías barrocas y un timbre codiciado, sin poner en peligro las restricciones católicas al papel de las mujeres en la Iglesia ni arriesgarse a la contaminación «lasciva» que el canto de la mujer hubiera supuesto⁴². Para entender el fenómeno hay que partir de la situación socioeconómica de los cantores, y tener en cuenta las ideas sobre el género y la música en el siglo XVI. Cualquiera que haya leído actas capitulares de nuestras colegiadas y catedrales sabe hasta qué punto era extrema la pobreza de los seises, cantorcos, infantillos o escolanes. Ser un *castrato* era una forma de mantener un empleo que de lo contrario se perdería al mudar la voz. Se trataba, además, de un trabajo con las ventajas de los actuales «funcionarios», es decir, una plaza para toda la vida y una moderada pensión a la jubilación, algo, en definitiva, extraordinario en la época. Esta explicación socioeconómica ayuda a entender por qué los muchachos y sus familias accedían a someterse a una operación tan peligrosa como incierta, pero no justifica la fascinación que este tipo de voz ejercía en el público. Linda Austern ofrece una de las hipótesis más interesantes para explicar dicha seducción tímbrica y lo hace desde la perspectiva feminista. Basándose en su estudio de tratados de historia natural y de filosofía de la época, concluye que el desarrollo de la música instrumental en el Barroco se debe en parte a la consideración superior de la música producida por artificios humanos sobre la vocal, producto de la naturaleza. La naturaleza era también identificable con la mujer. Esta preferencia por lo artificial explicaría la fascinación por los *castrati*, representantes de la técnica del hombre⁴³.

El imperio dorado de los *castrati* no puede hacernos olvidar la calidad profesional y la pasión que levantaban muchas cantantes que compartían escena con ellos, como Mariana Bulgarelli «La Romanina»,

⁴¹ Huarte de San Juan (1991: 308).

⁴² En palabras de Gino Stefani: «*Strano e complesso, il fascino di questo "Apollo cristiano"!* Apollinea —appunto— e ambivalente la vocalità degli eunuchi è sentita insieme come muliebre-sirenica e angelica, simbolo insieme del diletto e della virtù. [...] L'ambiguità sembra sciogliersi, tuttavia, quando ai significati della sua vocalità si accoppia il pensiero della sua condizione fisiologica, o più precisamente il valore morale che vi si vede simboleggiato: la castità». (1975: 104).

⁴³ Austern (1998).

contemporánea de Farinelli, o Caterina Porri (Glixon, en prensa). La cantante Anne Giraud influyó en el préstamo de arias en las óperas de Vivaldi y en la transformación del papel de Griselda que hizo Goldoni. Si en el *libretto* de Zenó, Griselda era una mujer humilde y resignada, en el de Goldoni se convertía en una mujer fiera⁴⁴.

Pero esa fiera de la Griselda de Goldoni no era muy habitual en escena. La diferencia entre los caracteres fuertes, independencia y vidas no convencionales de las cantantes de ópera y los papeles femeninos operísticos, sumisos y pasivos, es motivo de diversión en *Der Schauspieldirektor* (El empresario), la comedia en un acto de Gottlieb Stephanie a la que Wolfgang Mozart puso música en 1786. Según Susan Leonardi y Rebecca Pope, dicha discrepancia es en realidad una constante entre la vida de las divas y los papeles que representan. Sin embargo, señalan ambas estudiosas, las divas tampoco son verdaderas, sino otro conjunto de tópicos, siendo pues hermanas de esas otras *prime donne* representadas en la ópera: Elna Makropoulos, de Janáček, o Tosca, de Puccini⁴⁵.

Durante el siglo XIX algunas cantantes componían, como Isabel Colbrán, María Malibrán, Pauline Viardot o Eva dell'Aqua, tradición continuada en el siglo XX por Lilian Evanti, María Barrientos y Cathy Barberian, entre otras. Muchas llevaron el estigma de «mala reputación» tan frecuente entre las mujeres músicas, Guiseppina Strepponi, por ejemplo. Pero el aprecio del público y de los músicos por ellas es impresionante. Pocas veces Chopin se muestra tan feliz en sus cartas como después de haber acompañado al piano a (Giuditta) La Pasta. Camille Saint-Saens valoraba mucho las composiciones de Pauline Viardot⁴⁶, y Guiseppe Verdi era capaz incluso de pararle los pies a su antiguo suegro si ponía algún reparo a la Strepponi, con la que se casó. Isabela Colbrán también encandiló durante algún tiempo al que fue su esposo, Rossini. La vida de algunas cantantes fue de novela. Ese fue el drama de Matilda Sissiereta Jones, «la Platti Negra», (1868-1933), una de las mejores cantantes norteamericanas en una época en que las heroínas de las novelas no eran nunca negras⁴⁷. María Callas, para muchos la cantante lírica

⁴⁴ Hill (1978).

⁴⁵ Leonardi y Pope (1996: 12).

⁴⁶ Escal (1999: 21).

⁴⁷ Sobre su vida véase Graziano (2000).

mítica del siglo XX, sigue despertando hoy, 25 años después de su muerte, la adoración. Uno de los textos más interesantes sobre la fascinación por la Callas es el capítulo que le dedica Koestenbaum en su obra sobre la ópera, donde resalta por qué se identifica incluso con sus fallos y su fragilidad⁴⁸.

Una vida aún más novelesca que la de la Callas fue la de Isadora Duncan (1996 [1936]), quien encarna como pocas las dificultades, las ventajas, y las contradicciones de una mujer genial que marcó la danza del siglo XX. Sin mujeres como ella, Anna Pavlova, Marta Graham, Margot Fonteyn, Alicia Alonso o Pina Bausch, no podríamos escribir ni las líneas más generales de la historia de la danza del siglo XX. ¿Y quien podría hablar de la danza en España sin mencionar a Carmen Amaya, a La Argentina, a La Argentinita o, ya en nuestros días, a Cristina Hoyos?

En resumen, si un análisis de los libretos más conocidos del repertorio lírico demuestra que la muerte es el único destino de cualquier mujer que intente sobresalir, un estudio del protagonismo de las voces femeninas en la ópera, de las cantantes y de su impacto en el público lleva a conclusiones muy diferentes sobre la imagen de la mujer en la escena lírica. Sin embargo, la ópera es mucho más compleja, y aún teniendo en cuenta *libretto*, cantantes, movimiento escénico, escenografías, vestuario, y público, habríamos dejado olvidada la partitura, lo que algunos llaman «la música». Y de ese tema trataremos en el penúltimo capítulo. Antes es necesario que tratemos de mujeres que no han sido divas, ni tampoco compositoras, aunque quizás quisieron serlo. Pero sin ellas la vida de los hombres y de las mujeres dedicadas a la música hubiera sido mucho más difícil, y algunas obras nunca hubieran salido a la luz o hubieran sido muy distintas. Nos referimos a las mecenas y a la audiencia femenina, el tema del próximo capítulo.

⁴⁸ Koestenbaum (1993).

6. Mujeres y recepción musical

Hasta ahora he hablado de mujeres que escriben música o que la interpretan. Pero sabemos desde hace tiempo que creadores e intérpretes no son los únicos elementos decisivos a la hora de establecer una comunicación, de decidir el éxito de una obra, de cargarla de significados, o de encaminarla en una dirección distinta a la que en principio le destinaba su autora o autor. No puede haber música si nadie la hace, desde luego, pero tampoco si nadie la escucha. Y con frecuencia olvidamos esa obviedad.

La teoría de la recepción

La teoría o estética de la recepción nació como una teoría de análisis literario en la llamada Escuela de Constanza. Sus principales representantes son Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, cuyas principales obras se han traducido al castellano¹. Alumnos ambos de Hans Georg Gadamer, recibieron también una fuerte influencia de la fenomenología de Roman Ingarden². La cuestión fundamental en la teoría de la

¹ Una buena introducción al tema son los artículos de Gadamer, Iser y Jauss traducidos en Warner (1989 [1979]), y los trabajos de Eagleton (1988: 73-113), y Rothe (1987). Hay traducciones de las principales monografías de estos autores, Jauss (1976) y Gadamer (1977).

² Según el filósofo y teórico polaco Roman Ingarden la obra literaria existe meramente como una serie de esquemas o instrucciones generales que el lector debe realizar o actualizar (*La obra de arte literaria*, 1931). Existe una tesis doctoral en castellano sobre la crítica literaria de Ingarden (realizada por Isabel Español) pero *La obra de arte literaria* no se ha publicado en castellano. Hay ediciones en polaco, alemán, e inglés.

recepción es la creación de significados por parte del receptor. La teoría de la recepción es por tanto una hermenéutica. Wolfgang Iser distingue entre texto (considerado como pura potencialidad) y obra (conjunto de sentidos establecidos por el lector a lo largo de la lectura). En algunos artículos recientes de musicólogos españoles empieza a estar de moda la palabra recepción, pero casi siempre para dar cuenta de la llegada de una pieza a algún lugar distinto de su origen, sin preocuparse en absoluto por cómo ese hecho transformó la música o su lectura. Sería preferible referirse a ese tipo de recepción, totalmente pasiva, como se ha hecho siempre, es decir, como concordancia entre archivos diferentes. No es esa la «recepción» de la que estamos hablando aquí.

Según Hans R. Jauss, el primer musicólogo «receptor» (productivo) de la teoría de la recepción ha sido Carl Dahlhaus. El último capítulo de sus *Fundamentos de la historia de la música*³ está dedicado a este tema. En el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Bolonia en 1989, Jauss mantuvo una polémica con Dahlhaus cuyo origen estaba justamente en la crítica que el musicólogo había realizado en sus *Fundamentos*. Para Dahlhaus la historia de la recepción es consecuencia de la crisis del concepto de obra autónoma⁴. Su principal objeción a la teoría de la recepción es que la identidad de la obra se perdería al convertir el propio evento musical, es decir, la relación funcional entre partitura, interpretación y recepción, en el hecho fundamental de la historia musical, y, con la identidad de la obra, se perdería también la instancia para determinar una interpretación adecuada o inadecuada. Tendríamos así un relativismo extremo, pues habría tantas *Sinfonías Heroicas* como oyentes. En el mencionado Congreso, Jauss respondió que la teoría de la recepción no reduce el carácter de una obra a su primera recepción por sus contemporáneos, ni afirma que haya tantas «obras» como número de oyentes, y mantuvo que, si bien no hay un solo criterio para juzgar una interpretación adecuada, sí hay discreciones para juzgar una interpretación inadecuada.

La teoría de la recepción seguiría hoy el camino medio sugerido por Dahlhaus: la norma histórica para una plenitud de significación de

³ Dahlhaus, C. (1996[1977]).

⁴ Dahlhaus (1983: 150 y 151).

una obra no es el principio ni el fin de la historia de una recepción, sino el punto culminante de su recorrido. En consecuencia: la identidad de una obra no tiene que fundarse en una significación hipotética, dada y definitiva, sino que puede mostrarse en el desarrollo histórico y estético de su potencial significativo. A su vez, la obra, como estructura de forma, de significado, mantiene su función heurística de segunda instancia para una interpretación adecuada o inadecuada.

Teoría de la recepción y género

La atención dedicada al receptor por la teoría de la recepción abre nuevas vías de investigación para la Historia de la Música, y en concreto para el feminismo. No sólo el público, sino también los intérpretes, los historiadores y los críticos son receptores y por ende, creadores de significados. Y en todos estos ámbitos las mujeres han tenido una presencia mayor que en el campo de la composición. En este sentido podemos distinguir varias líneas de investigación feminista: recepción de las ideas de género percibidas en una obra, el público femenino, las mecenas, la crítica y la feminización de ciertos géneros.

El «caso» Tchaikovsky constituye una de las más impresionantes aportaciones de la historiografía de la recepción, relacionado con la primera de las líneas de investigación señaladas. Tchaikovsky es uno de los pocos compositores a los que la musicología tradicional ha reconocido abiertamente como homosexual. Y ello no es casual. Las polémicas de esta última década han demostrado que una cosa es reconocer la «anormalidad» de un compositor ruso y otra muy distinta es plantear siquiera la «desviación» de algún compositor del canon germano Bach-Brahms⁵. Todas las angustias, ansiedades y desesperanzas que la sociedad biempensante considera inevitables en la vida de un compositor «invertido» se han proyectado sobre su última sinfonía, al considerarla autobiográfica⁶. Así, nuestra recepción, marcada por un concepto esencializante y pecaminoso del homosexual, y por lo que parece ser la leyenda de su suicidio, es radicalmente distinta a la impresión produ-

⁵ Brett (1994: 15).

⁶ Taruskin (1995: 40).

cida por la *Sinfonía Patética* en el momento de su estreno, y de la dicha que el propio compositor confesó sentir al escribirla. Por otra parte sabemos hoy que los últimos años de Tchaikovsky fueron razonablemente felices⁷.

Otro caso muy llamativo de diferentes recepciones según la ideología de género es el conocido fracaso del estreno de *Carmen*, de Bizet, en París y su casi simultáneo éxito arrollador en Viena (1875), tema que ha sido estudiado por la musicóloga feminista Susan McClary⁸. Es un ejemplo precioso para la teoría de la recepción dado que sólo un estudio del público puede justificar el abismo entre el éxito y el fracaso de una misma obra.

La evolución del público según las distintas representaciones de género asumidas por la música *heavy metal* es uno de los temas estudiados por Robert Walser⁹ en su monografía sobre *heavy metal*.

Otra área de investigación es la emprendida por Suzanne Cusick sobre cómo escucha en tanto que mujer lesbiana¹⁰. En esta misma línea, aunque centrándose en la recepción y fascinación de las *prime donne*, están la aportación de Terry Castle y Wayne Koestenbaum¹¹, ensayos ambos muy difundidos. Ni Castle ni Koestenbaum son musicólogos, ambos escriben como adoradores empedernidos de las *prime donne*, la primera desde su perspectiva lesbiana y el segundo como homosexual. Hablan en términos muy diferentes a los musicológicos: no se detienen en cuestiones de afinación, de fraseo, de precisión rítmica, de escuela de canto, sino de gestos, actitudes, miradas, desgarró, fragilidad, e incluso fallos. Si queremos explicarnos el éxito de María Callas o de Brigitte Fasbbaender hemos de tener en cuenta esas aproximaciones. Si bien actualmente el análisis musical está desarrollando métodos muy sofisticados, no creo que un análisis formal de las grabaciones de ambas cantantes pueda justificar la locura que despertaron.

⁷ Poznansky (1988 y 1994).

⁸ McClary, S. (1992).

⁹ Walser, R. (1993).

¹⁰ Cusick, S. (1994).

¹¹ Castle, T. (1993) y Koestenbaum, W. (1993).

El mecenazgo

Un tipo particular de receptor es la persona que ejerce el mecenazgo. Desde el momento en que no consideramos la obra como un hecho aislado de su contexto, crece la figura del mecenas. En algunos casos el mecenas no es sólo quien encarga la obra sino, también, su destinatario único. Los gustos y las exigencias personales de los patronos no han sido estudiados por los musicólogos al mismo nivel que lo han hecho los historiadores del arte. Y de nuevo, aquí las mujeres tienen su peso. Desde Leonor de Aquitania, donna, patrona, nieta y madre de trovadores y troveros, a sus hijas, también donne, a Juana «La Loca», a Margarita de Austria, o a Lucrezia Borgia, patronas de músicos, a María Bárbara de Braganza, alumna y patrona de Domenico Scarlatti y principal destinataria de sus *Essercici* para tecla, a las dueñas de los salones parisinos donde se prodigaban Chopin y tantas pianistas, a Nadezhda von Meck, protectora de Debussy y de Tchaikovsky, a Winnaretta Eugénie Singer, princesa de Polignac, defensora de Debussy (quien la bautizó como *Madame Machine à coudre*) y mecenas de Stravinsky y Falla, a Blanche Walton, mecenas de Henry Cowell, Carles Ruggles y Ruth Crawford Seeger, a Elizabeth Sprague Coolidge, creadora de la fundación subvencionadora de la dotación musical de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, además de fundadora de la medalla que lleva su nombre, a Paloma O'Shea, mecenas hoy de pianistas en España, y a todas las promotoras de orquestas, sociedades filarmónicas y concursos de composición o de jóvenes intérpretes. Otras fueron no sólo mecenas sino también fundadoras de instituciones para artistas escénicos ancianos. Es el caso de Regina Pacini (†1960) quien abandonó su carrera de cantante de ópera al casarse con Marcelo T. de Alvear, presidente de Argentina entre 1922 y 1928¹². Por no hablar de otras mecenas más locales, como María Josefa Armendáriz, en la Pamplona del siglo XVIII¹³.

Recientemente, William Prizer y Robin Armstrong han sugerido que el patronazgo podría haber sido un medio de compensación para

¹² Frega (1994: 115-116).

¹³ Gembero (1999: 413).

mujeres a quienes generalmente se les negaba el reconocimiento musical de compositoras¹⁴. De hecho, con cierta frecuencia las mecenas han sido también compositoras. De nuevo, podríamos citar a figuras de la más alta aristocracia y realeza, como Antonia Walpurgis, a otras de clase acomodada, como Elizabeth Sprague Coolidge (1854-1953), y a mujeres de un impacto más local, como la pianista canaria Fermina Enríquez (1870-1949)¹⁵. En todo caso, las conexiones entre mecenas-obra-compositor ofrecen un campo muy interesante de investigación. Un caso destacado es el de Isabella d'Este, patrona de frottolistas y coleccionista de instrumentos y de libros de música. Al margen de sus habilidades como cantante y como laudista, su papel en el desarrollo de la frottola y de Mantua como centro musical fue decisivo. Isabella siempre promocionó la música que ella misma podía interpretar, lo cual descartaba la música religiosa. Consciente del tono repetidamente liviano de las *frottole*, hizo seleccionar *canzone* de Petrarca para que sus compositores les pusieran música. Así nació *Si è debile il filo*, de Bartolomeo Tromboncino¹⁶. Últimamente también se han realizado investigaciones acerca de otras dos mecenas renacentistas: sobre la relación entre la princesa Elizabeth Stuart y la colección *Parthenia*, (Pollack, en prensa) y sobre Margarita de Austria y Catalina de Aragón con cancioneros, (Thomas, en prensa) .

Como mecenas o gestoras de mecenazgo podríamos considerar también hoy día a personas empeñadas en la difusión de la música histórica o contemporánea, no ya sin ánimo de lucro, sino invirtiendo gran parte de su tiempo y sus energías. Algunas de estas asociaciones se han dedicado específicamente a la difusión de obras de compositoras o se han dirigido a un público femenino, como la Asociación Sinfónica Femenina argentina, fundada en 1938 por la compositora, violinista y directora Celia Torrá¹⁷.

Los críticos de prensa son, como los mecenas y los promotores de música, receptores especialmente influyentes. Katherine Ellis ha estudiado cómo la irrupción de varias pianistas concertistas en el París de

¹⁴ Pollack (en prensa).

¹⁵ Álvarez (2001: 12 y 13).

¹⁶ Prizer (1989: 147).

¹⁷ Frega (1994: 53).

la década de 1840 llevó a los críticos a desarrollar una nueva retórica y a preocuparse por cuestiones de género¹⁸.

Feminización de géneros musicales

Otro tema de estudio desde la teoría de la recepción es la feminización de ciertos géneros musicales. Es algo muy asumido en el campo de la literatura o de la canción popular, donde a ciertas figuras se las relaciona casi exclusivamente con un público femenino, sea Corín Tellado, Antonio Gala o Enrique Iglesias. Como ya se ha señalado, los géneros femeninos, es decir, aquellos dirigidos principalmente a las mujeres, suelen estar fuera del canon y ser considerados como secundarios o ligeros, como repertorios más ligados al entretenimiento que al arte. La música de salón es un caso claro. Los valsos de Chopin están dedicados, por ejemplo, a mujeres. Así, un grupo de *airs de cour* franceses de finales del XVI, o los inevitables lamentos de las óperas barrocas¹⁹ se han podido estudiar en tanto que dirigidos a un público femenino concreto, iluminando así aspectos nuevos en estas obras. Por ejemplo, Arianna suele ser considerada como un personaje mitológico perteneciente a ese mundo dorado y artificial en el que se recreaba la refinada aristocracia italiana en torno a 1600. Según Suzanne Cusick, la literatura dirigida entonces a las mujeres en Italia repetía los tópicos de la mujer como caos, irracional y material, cuya contención dentro de un matrimonio era necesaria para el orden social. Estos tres tropos recorren el lamento

«para presentar a Arianna como una mujer cuyo salvajismo y autonomía debían ser purgados a través del sufrimiento antes de que ella mereciera ser tomada como esposa [por Baco]»²⁰.

En definitiva, Arianna conmovió a las mujeres porque era reconocible como una de sus contemporáneas.

¹⁸ Ellis (1997),

¹⁹ Brooks (en prensa) y Heller, W. (1999).

²⁰ Cusick, S. (1994: 22-23).

Los estudios feministas relacionados con la recepción no han sido muchos. Quizás, por eso, los ámbitos por explorar son inmensos. Como mecenas, como público, como alumnas, como críticas, las mujeres han tenido un papel. Y sin tenerlas en cuenta, ignoraremos parte de los significados y de los condicionantes de obras generalmente consideradas como «masculinas».

Pero abandonaremos ahora las cortes del Renacimiento y los salones de las mecenas para ir a escenarios más cotidianos. Como espacio de la música popular, el tema del próximo capítulo, nos sirve nuestra propia casa, el bar de enfrente o el autobús.

7. Música popular y género

En este recorrido por los diferentes espacios musicales de las mujeres en Occidente queda por examinar uno importante, el mayoritario desde principios del siglo XIX. Sin este capítulo el presente libro estaría incompleto, al silenciar la presencia de los problemas de género en la música más escuchada y con más presencia en la vida cotidiana. Aunque en las lenguas romances es frecuente utilizar como sinónimos música popular y música tradicional o folclórica, entenderé aquí por música popular aquella que es producida y difundida por los medios de comunicación de masas, la cual, tanto en Italia como en España, también se conoce como «música ligera», término con ciertas connotaciones despectivas. Concretamente me centraré en la música popular posterior a la II Guerra Mundial. Primero en los Estados Unidos y luego, también, en Europa se dio entonces una situación económica que permitía a los jóvenes disponer de tiempo libre y de dinero, circunstancia unida a la difusión de la televisión, del cine, de la radio, de los discos y de la prensa escrita. Desde entonces la industria de la música ha adquirido dimensiones multinacionales y las cifras de negocio son astronómicas.

Los antropólogos y especialistas de los *cultural studies* fueron los primeros en ocuparse de estas músicas, o más bien, de su contexto¹. La posmodernidad, con su resquebrajamiento de las fronteras entre la «alta cultura» y la «cultura popular», contempla estas músicas desde una

¹ Sobre este tema véase Pelinski (2000: 22-23).

nueva perspectiva. Cada vez con más frecuencia los musicólogos escriben sobre músicas populares, y los compositores de vanguardia, como Luciano Berio, las citan o reflexionan sobre ellas. Son varios los especialistas que han abogado por la cooperación entre musicología y etnomusicología para el estudio de la música popular² lo cual no deja de plantear problemas y críticas³. En cualquier caso, como señala John Shepherd, compartir la idea de que

«Es cuestionable [...] que haya músicas “clásicas”, “populares”, “folclóricas” y “tradicionales”. Parece más probable que haya discursos contruidos alrededor de prácticas musicales concretas, y que esos discursos agrupen tales prácticas en categorías que hagan a la música sumisa con respecto a varias formas de control social, político y económico»⁴

no implica que estemos autorizados a hablar de cualquier tema musical por gracia de nuestra conversión al posmodernismo.

Los historiadores interesados en el feminismo han demostrado cómo también se ha silenciado a las mujeres a la hora de escribir sobre géneros musicales populares, como el jazz, o el rap⁵. Incluso la tradicional división entre rock y pop, entendida por muchos críticos de manera jerárquica, donde el rock ocuparía el escalafón más alto como música «auténtica», es de nuevo una clasificación que relega a un nivel inferior a la música en la cual las mujeres han brillado más, el pop. Según Nicholas Cook se supone que los artistas de rock interpretan en directo, crean su propia música y forjan sus propias identidades. Por el contrario, los músicos pop serían títeres de la industria musical, inclinándose cínica o ingenuamente hacia los gustos populares e interpretando música compuesta y arreglada por otros. Esta jerarquización, como tantas otras, es aún más difícil de mantener desde los años ochenta⁶.

Por supuesto cada género musical suele tener sus puristas y hasta sus fundamentalistas. Nada que objetar. No podemos extrañarnos, sin

² McClary y Walser (1990); Middleton (1990); Shepherd (1991).

³ Covach (2000).

⁴ Shepherd (1993: 49).

⁵ Tucker (2000) y Rose (1994).

⁶ Cook (1998: 11-12).

embargo, de que con frecuencia, se trate de flamenco, *heavy metal* o tango, los adjetivos «afeminado», «blando» o «impuro» funcionen casi como sinónimos. La música no nace en una torre de marfil sino que produce, reproduce y contesta al mundo. Y el mundo es sexista. Como dice Robert Walser, el rock nunca puede ser neutro respecto al género, porque la música rock sólo es inteligible en su contexto histórico. Lo que sí puede ser, y a veces es, es antisexista⁷.

En la música popular volvemos a encontrarnos con menos compositoras que intérpretes, y entre estas últimas la gran mayoría son cantantes. Por supuesto, hay compositoras y arreglistas: Carole King, Enya, Cassandra Wilson, Lorena McKennit, Laurie Anderson, etc. En algún género, incluso, como en el bolero, la mujer ha ocupado un papel relevante en la composición: Marta Valdés, Tania Castellanos, María Greever. En la canción política, basada a menudo en temas folclóricos, las autoras han tenido también relevancia: Violeta Parra, Nina Simone, Maria Bethânia, Mercedes Sosa, Marie Daulne (Zap Mama), etc. En España las compositoras han sido pocas: Cecilia, María del Mar Bonet, María Ostiz, Roxanna. Por supuesto, también hay cantantes instrumentistas, como Björk, Nina Simone, Diana Krall, Lorena Mackennitt, Carole King, pero entre las estrellas han predominado las cantantes: Amalia Rodrigues, Tina Turner, Ellis Regina, Janis Joplin, Billie Holiday, Edith Piaff, Ella Fitzgerald, Celia Cruz, los grupos Zouk Machine y Zap Mama, etc. Muchas de las estrellas norteamericanas se formaron en los coros de las iglesias protestantes: Aretha Franklin, Sarah Vaughan, Donna Summer, Whitney Houston, etc. Algunas han tenido gran protagonismo político, como Joan Baez en el movimiento pacifista contra la Guerra del Vietnam, Nina Simone en el movimiento de los derechos civiles, Violeta Parra y Mercedes Sosa en Latinoamérica, María del Mar Bonet dentro de la *nova cançó* y, más recientemente, k.d. lang en su defensa de los derechos de los animales (lo que durante algunos años le supuso la prohibición de cantar en varios estados). Las raperas, dentro de un género caracterizado por la crítica social, suelen denunciar los abusos y la explotación de las mujeres: Queen Latifah, Salt «N» Pepa's, etc.⁸

⁷ Walser (1993: 135).

⁸ Rose (1994: 175 y ss.).

Muchas de las cuestiones comentadas en los capítulos dedicados a la música llamada «cult» vuelven a repetirse en las músicas populares. Hubo bandas u orquestas femeninas de jazz, especialmente influyentes en el estilo *swing*. En estas bandas pesaron las ideas que asociaban género e instrumentos, por ejemplo, el saxo o el trombón no se consideraban instrumentos apropiados para las mujeres⁹. Hoy muchos de estos estereotipos se mantienen. Así, en el *heavy metal*, un protagonismo de los teclados puede interpretarse como «gay»¹⁰. Las bandas de rockeras, con independencia de su estilo, suelen manifestar su dificultad para encontrar buenas bateristas o bajistas, instrumentos raramente interpretados por mujeres¹¹. Las bandas punk londinenses de mujeres se enfrentan a una hostil industria discográfica, con un doble estándar para las bandas masculinas y para las femeninas¹². En los grupos mixtos de pop o de rock, normalmente, son los varones los compositores y arreglistas, mientras que las mujeres se ocupan de la voz y el baile: sucedía en *The mamas and the papas*, en ABBA y en Mecano, y sigue sucediendo.

Como veremos, los estudiosos de la cultura han valorado especialmente las imágenes sexuales transmitidas por las figuras de la música popular. Sin embargo, con frecuencia, las propias estrellas reivindican la importancia de su música frente a otro tipo de consideraciones. Es una situación parecida a la que sufren compositoras de música seria cuando se resisten a ser encasilladas como mujeres compositoras. Un caso revelador es el de la cantante canadiense k.d. lang. El country funciona con unos estereotipos masculinos y femeninos muy tradicionales. La imagen de k.d. lang con pelo muy corto, sin maquillaje, ni faldas, ni busto ajustado suponía una contestación a esos estereotipos. Su revelación como lesbiana en 1992, cuando ya era una estrella del country, fue un acontecimiento en los Estados Unidos. Ella ha seguido insistiendo en que lo que más le importa es su música:

«Soy lesbiana, pero mi música no es una música lesbiana. Ellas [las fans lesbianas] tienen que darse cuenta de que así es como lo siento, y respetarlo»¹³.

⁹ Tucker (2000).

¹⁰ Wälsler (1993: 130).

¹¹ Bayton (1990: 238).

¹² Bayton (1998).

¹³ Cit. en Martha Mockus (1993: 268).

Según el estudio clásico sobre el tema, «Rock and Sexuality»¹⁴, de Simon Frith y Angela McRobbie, el rock es el medio de comunicación de masas más explícitamente relacionado con la expresión sexual, de modo que hablar de la relación entre rock y sexualidad no es un ejercicio académico, sino parte de nuestra comprensión de cómo se aprenden los sentimientos y actitudes sexuales. El propio término *Rock «n» roll* era en su origen sinónimo de sexo. La construcción de la sexualidad es, pues, para Frith y McRobbie, la principal función ideológica del rock, contestando así la noción del rock como contracultura, es decir, como expresión de la sexualidad «natural», frente a la sexualidad reprimida del blues. Por una parte, Frith y McRobbie coincidían con los análisis realizados por feministas al afirmar que el rock era una forma masculina en términos de control y de producción. Los estereotipos masculinos propuestos por el rock según estos autores serían el *cock rock* y el *teenybop*. El primero, expresión explícita, cruda y a veces agresiva de la sexualidad masculina, dirigida a un público mayoritariamente varonil, es una música muy fuerte, rítmicamente insistente, con letras afirmativas y arrogantes. Aunque sus textos importan menos que su estilo vocal, suelen comportar gritos, como por ejemplo Mick Jagger o Jimi Hendrix. Por el contrario, el *teenybop* sería el tipo vulnerable, doliente, necesitado, cuya música es una mezcla de balada pop y de rock suave y cuyo público es de chicas mayoritariamente, como por ejemplo David Cassidy. Las canciones pop dirigidas a las chicas niegan o reprimen la sexualidad, promueven lo doméstico. Naturalmente ellas pueden usar el pop como contestación contra sus padres, la escuela u otras autoridades, pues la música también les da la oportunidad de expresar una identidad colectiva, de ir a conciertos, etc. El movimiento beat británico de mediados de los sesenta desdibujó las fronteras convencionales entre las suaves baladas de las chicas y el rock duro de los chicos.

Pero Frith y McRobbie no se limitan a analizar los textos, recalcando que, por ejemplo, los mensajes liberalizadores con respecto a la sexualidad de Bob Dylan podían combinarse con una utilización tradicional de los coros femeninos, sólo como «glamour». Por el con-

¹⁴ Frith, S. y McRobbie, A. (1978).

trario, Bob Marley, quien como rastafari creía en un modo de vida que subordinaba a la mujer, utilizaba las voces femeninas de manera más independiente. Del mismo modo la música country y soul, sexista en sus textos, organización y presentación, permite a las cantantes un poder autónomo musical alcanzado pocas veces por las rockeras¹⁵.

En una nota añadida a este ensayo Simon Frith mostraba cómo en la década de los ochenta había cambiado el panorama bajo la influencia de nuevos tipos de estrellas del pop masculinas y femeninas, como Boy George, Madonna, Green y Annie Lennox, y con nuevos tipos de gurús éticos como Michel Foucault y Roland Barthes. La cuestión ya no era cómo el rock liberaba, reprimía o canalizaba la sexualidad, sino cómo la música contribuía a su construcción siempre fluida. (Frith, 1990: 369). En los noventa más mujeres serían protagonistas: Céline Dion, Whitney Houston, Mariah Carey, Björk, las Spice Girls, y, en un ámbito más local, Roxanna.

Dado el enraizamiento de los estereotipos sexuales del rock, ser feminista y confesarse fan de Elvis Presley puede resultar tan embarazoso como ser feminista y adorar *La donna é mobile*. La imagen de las fans histéricas desmayándose o arrojándose sobre Elvis puede, sin embargo, tener otras lecturas, diferentes de la interpretación clásica de Elvis como mito erótico. Así, según la feminista Sue Wise, si Elvis fascinó a tantas mujeres no era por su atractivo sexual, sino porque las chicas podían utilizarlo para otros fines, como hacer amistades y formar su subjetividad¹⁶.

Richard Middleton¹⁷ recoge las críticas que Laing y Taylor hacen al planteamiento de Frith y McRobbie, considerándolo demasiado centrado en un público adolescente, cuando la audiencia del rock es mucho más amplia; insiste en la representación en la música de estereotipos sociales preexistentes, cuando las posiciones de género construidas dentro del discurso musical son más variadas; y, por último, no tiene en cuenta qué códigos y convenciones de representación radicalmente diferentes están implicados en géneros musicales distintos. Tanto Laing y Taylor como el propio Middleton se sirven

¹⁵ Frith y McRobbie (1990: 384).

¹⁶ Wise (1990).

¹⁷ Middleton (1990: 262 y 266).

de la distinción entre significado y *signifiante* realizada por Roland Barthes en su famoso ensayo sobre el «grain» de la voz. La *signifiante* surge cuando el texto se lee como un juego de significantes, sin referencias posibles a uno o a unos significados fijos. En la canción, la *signifiante* concerniría al «grain» o grano de la voz, a la voluptuosidad de sus significantes. En cualquier canción ambos modos semióticos, significado y *signifiante*, interactúan, si bien hay cantantes que llaman más la atención sobre el significado y otros sobre la *signifiante*. Ello permite que el público pueda disfrutar de actuaciones por las que ideológicamente tenga poca simpatía. Por ejemplo las interpretaciones de Mick Jagger suelen expresar misoginia, brutalidad y narcisismo, mensajes despreciados por parte del público que, sin embargo, disfruta con sus actuaciones. Ello puede entenderse como una divergencia entre la enunciación (Jagger como héroe, artista carismático y símbolo de rebelión) y el enunciado (Jagger como tema de la letra de la canción). Otra explicación posible sería identificar dos placeres, uno en el «grain» de la voz de Jagger (y en su interpretación musical en general) y el otro en los distintos niveles del mensaje (que para algunos puede ser desagradable, al menos en parte). Del mismo modo, continúa Middleton, el significado reaccionario de muchas canciones country, normalmente asociado a las letras, tipos melódicos y estilo de canto, se entendería como sólo una cara de su función semiótica. Este énfasis en la voz, que en definitiva es el cuerpo, no puede hacernos olvidar que los placeres del cuerpo musical son inseparables de su construcción histórica.

Centrándose en otro tipo de música, siempre calificada como masculina, el *heavy metal*, Robert Walser distingue cuatro representaciones distintas de las relaciones de género:

- a) la exclusión de las mujeres, un mundo absolutamente masculino celebrado en ocasiones como homoerótico;
- b) la misoginia y el hombre víctima, si bien la violencia o el abuso hacia las mujeres es rara en el *heavy metal*;
- c) el romance, especialmente tras el giro conferido al estilo heavy por Bon Jovi, quien a partir de 1986 consiguió un público más equilibrado de chicas y chicos, frente al anterior público mayoritariamente masculino;

- d) la androginia, un *heavy metal* cuya imagen tiene «glamour» y maquillaje, y cuyo sonido, en el contexto del *heavy metal*, puede sonar como menos masculino.

En definitiva el *heavy metal* es un tipo de música que incluye una gran variedad de construcciones de género, de negociaciones contradictorias con las ideologías dominantes de género que son invisibles si uno está persuadido por los críticos del *heavy metal* de que todo el asunto es un síntoma monolítico de inadaptación adolescente¹⁸.

John Shepherd traza un recorrido por la expresión de la sexualidad en la música popular del siglo XX, resaltando cómo normalmente el rock y otros géneros de música popular de la segunda mitad del siglo reproducen los papeles tradicionales de los géneros, reforzando la reificación sexual de la mujer¹⁹. Según este estudioso, la dimensión sonora que parece más relevante para la construcción y constitución de la identidad sexual y del género es el timbre, es decir, aquella cualidad del sonido que nos permite diferenciar una misma melodía tocada por una flauta, un violín, Rocío Jurado o Kiri Te Kanawa. Así un mismo texto puede tener distintas lecturas según qué voz lo interprete. Un texto que hable de sumisión de la mujer puede ser contestado por una voz insolente.

Al hablar de sexo y música popular, la referencia a Madonna es obligada. Madonna ha sido en la última década una de las estrellas más rutilantes del pop y también una de las figuras más discutidas y analizadas por los estudiosos de la cultura popular. Además de cantante y actriz, Madonna es autora o coautora y coproductora, algo que muy pocas estrellas, varones o mujeres, consiguen²⁰. Sus escandalosos vídeos y puestas en escena han provocado no sólo su censura en canales norteamericanos de televisión²¹, sino también los reproches de «mujer objeto» por parte de críticos no especialmente conocidos por su feminismo. Por el contrario, las feministas, de Betty Friedan a Susan McClary, han admirado en Madonna el control y poder sobre su ima-

¹⁸ Wälsler (1993: 134).

¹⁹ Shepherd (2001: 754).

²⁰ Mujeres productoras son también Carole King, Lorena McKennit, Cassandra Wilson y a un nivel más local, Mónica Naranjo.

²¹ El vídeo *Justify My Love* fue rechazado por el canal estadounidense de vídeos musicales MTV a causa de su contenido erótico (Shepherd 2001: 743).

gen y su música. McClary analiza la narrativa de algunos de sus vídeos y canciones, y cómo utiliza el erotismo sin convertirse en su víctima²². Madonna ha dejado claro cómo la sexualidad se construye y reconstruye. No ha sido la única en hacerlo: por ejemplo David Bowie lleva dos décadas reinventando su imagen pública²³.

La complejidad de las significaciones de las estrellas puede llevar a ambivalencias y contradicciones. En la España del franquismo las tonadilleras cantaban letras que perpetuaban el papel subordinado de la mujer. Su manera de vestir, sus opiniones vertidas una y otra vez en las revistas, su complacencia con el poder político, su apego a la religiosidad más popular, su estilo musical, supuestamente a salvo de contaminaciones extranjeras, todo ello las alejaba de cualquier reivindicación feminista. Pero la fuerte personalidad de estas cantantes, su presencia en el escenario, la fuerza de su voz, el carácter de su música (afirmativas, poderosas, arrogantes, tan cercanas al pasodoble, la música de los toreros, y en el polo opuesto de una balada), el que mantuvieran a sus familias y estuvieran de gira por España y América, todo ello proponía al mismo tiempo un tipo de mujer y de relaciones de género que no eran precisamente las alentadas por el régimen.

Martirio canta hoy esas mismas coplas y su significado es muy diferente. Su maquillaje, su vestimenta, sus gestos, prestan la distancia de la ironía. Sin embargo su voz se recrea en el canto, de modo que de las letras ya sólo nos llegan hondas pasiones envueltas en melodías antiguas. Si la apariencia de Martirio subvierte cualquier peligrosa nostalgia, presente hoy en otras jóvenes cantantes de la copla, el acompañamiento jazzista de Chano Domínguez es una imaginativa y exquisita exhibición de contaminación extranjera.

En definitiva, la música popular transmite también otros modelos, aparte de los sexuales. En el caso concreto del jazz, las mujeres no sólo han tenido un papel fundamental como intérpretes, sino también como referencias para el feminismo negro. Según la feminista norteamericana Angela Davis, cantantes del blues como Ma Rainey y Bessie Smith, entre otras, ayudaron a conformar y a articular una conciencia de la clase trabajadora negra en las décadas de 1920 y 1930. Estas mujeres del blues hicieron posible un espacio cultural donde se construía

²² McClary (1991).

²³ Shepherd (2001: 745).

la noción de comunidad entre las trabajadoras negras. Las canciones de Rainey y de Smith sirvieron como «preparación histórica» para un tipo de protesta social, cuyo principal ejemplo es «Strage Fruit», una canción contra el linchamiento, grabada por Billie Holiday en 1939²⁴.

Si los estudiosos de la música popular suelen partir de un análisis de su contexto, y con cierta frecuencia no superan este ámbito, entre los estudiosos de la música «culta» la tendencia ha sido más bien la contraria. De ello trataremos en el próximo capítulo.

²⁴ Davis, A. (1998). El historiador del blues Francis Davis criticó algunas de las tesis de Angela Davis en su reseña «Ladies Sing the Blues» para el *New York Times* (8 de marzo de 1998).

8. Crítica a la idea de autonomía — musical y sus consecuencias —

Autonomía de la obra musical

La «obra musical» y la «autonomía» de dicha obra son dos conceptos esenciales en la estética y en la musicología. Ambas ideas surgieron en un momento histórico y en un ámbito determinados. Es más, la mayoría de las culturas no occidentales no tienen nuestra idea de «obra musical» como referente a la música de su propia cultura, y aún en Occidente las músicas tradicionales o folclóricas tampoco funcionan con la categoría de «obra»¹. Por otra parte, la consideración del arte como un producto u objeto físico, tal y como hacemos normalmente cuando hablamos de una «obra de arte» (cuadro, escultura) no es tan obvia como pudiera parecer. En la Antigüedad, por ejemplo, el término «arte» designaba más bien una destreza o habilidad y no un objeto. En el lenguaje corriente hoy seguimos hablando de alguien que tiene «mucho arte» haciendo tal o cual cosa. Sin embargo, asociamos con más frecuencia la idea de arte a los objetos.

En el siglo XX muchos artistas se han opuesto a la noción de la obra de arte como objeto, defendiendo, en cambio, la creación, la producción y la actividad artística. Por ello se ha dicho, incluso, que estamos saturados de museos y «obras artísticas». Muchas «obras» del siglo XX rompen con conceptos implícitos en la noción tradicional de obra, en

¹ En otro tiempo se creía que el concepto de «obra» se podía aplicar en otros ámbitos cronológicos y geográficos; así se buscaba la versión auténtica (es decir la «obra») de una canción trovadoresca medieval o de una canción o baile folclórico.

tanto que producto acabado, realizado conscientemente por un autor e inserto en una tradición: el *happening* o la *música aleatoria o indeterminada* son buenas muestras de ello. Es lógico, por tanto, que la estética y la teoría del arte hayan cuestionado la noción tradicional de «obra de arte». Ya lo hizo Umberto Eco al hablar de «El problema de la obra abierta» y concluir que la obra, aunque abierta o indeterminada, seguía existiendo². Hoy algunos intelectuales niegan la posibilidad de mantener el concepto de «obra» y, especialmente, el de «obra maestra».

En musicología nos encontramos, además, con un problema añadido: el considerar a la propia música como un objeto físico no es tan evidente como en el caso de la pintura, o la escultura. En tanto que arte desarrollado en el tiempo, la contemplación de la música como objeto estético es más problemática que la de las artes plásticas. Así, la cualidad efímera de lo musical fue considerada como un defecto por Hegel³. Pero incluso dejando al margen la cuestión de la dimensión temporal, la aplicación de la noción de «obra» a la pieza musical implica otros problemas, como el de la identidad. Podría pensarse, por ejemplo, que cada interpretación de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven es diferente. ¿Qué es entonces la «obra»? ¿La idea que tuvo Beethoven de ella? ¿La partitura? ¿Hay tantas *Heroicas* como interpretaciones? ¿Y si los asistentes a un mismo concierto no hubieran oído la misma sinfonía? ¿Habría tantas sinfonías como oyentes? El filósofo polaco Roman Ingarden⁴ respondió desde la fenomenología a estos interrogantes, negando, dicho sea de paso, una noción asumida irreflexivamente con demasiada frecuencia por los musicólogos: la idea de que la obra sea la

² «El hecho particular que ha sugerido esta ponencia consiste en la aparición en estos últimos años, y en sectores diferentes, de obras cuya “indeterminación”, cuya apertura puede aprovechar el lector bajo un aspecto productivo. Se trata, en definitiva, de obras que se presentan al lector o espectador *no totalmente producidas ni concluidas*, cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación, porque la forma de la conclusión muestra la especial visión que el espectador tiene de la obra» (1958: 161). [Estas poéticas actuales] «nunca disuelven totalmente la obra en la pluralidad de sus interpretaciones, porque el autor siempre establece una orientación básica: la limitación de un “objeto” viene sustituida por la más amplia limitación de un “campo de posibilidades interpretativas”» (1958: 160). Eco desarrollaría después este tema en su monografía *La obra abierta*.

³ Véase Dahlhaus (1996: 14).

⁴ Ingarden (1986[1962]).

partitura. Recientemente otros autores han vuelto sobre el mismo problema⁵.

Desde la Ilustración la idea de la autonomía del arte ha sido central en la Estética y en la Historia del Arte. Para Kant, el juicio estético debería ser «desinteresado» o independiente de los deseos y necesidades de la vida ordinaria. Por tanto, la autonomía es una noción estrechamente ligada al propio concepto kantiano de arte propuesto en la *Crítica del juicio* (1790). Etimológicamente, lo autónomo es aquello que se da a sí mismo sus propias leyes; su opuesto es lo heterónomo, lo que está regulado o determinado por algo exterior. En términos generales, sin embargo, suele entenderse por autonomía la independencia de la obra de arte con respecto a su contexto social. Durante los últimos años este «algo» frente a lo cual la obra de arte se distancia ha recibido varios nombres. Si antes solía hablarse de «contexto», en los años sesenta y en los setenta del siglo XX se hablaba de «ideologías», y hoy la palabra más utilizada es, sin duda, «discursos»⁶.

Hemos heredado el concepto de autonomía asociado a la musicología positivista⁷. Al ser un método cuyo modelo era la ciencia natural empírica, el positivismo ha considerado la obra musical un objeto susceptible de ser estudiado en sus propios términos, es decir, en términos musicales. Para preservar la objetividad (condición necesaria del conocimiento desde la óptica positivista) el positivismo consideraba la obra musical al margen de su contexto. Hay que aclarar, sin embargo, que el positivismo no supone necesariamente una creencia en la autonomía artística. Hippolyte Taine, por ejemplo, era positivista al tiempo que defendía un determinismo del medio sobre la actividad artística.

Durante el siglo XX la idea de la autonomía del arte y también la idea de la autonomía musical ha sido muy discutida. Por ello, las afirmaciones de algunos estudiosos en el sentido de que la música ha estado ausente en los debates sobre la autonomía del arte⁸ son falsas.

⁵ Goehr (1992) y Cook (2001).

⁶ Strohm (1998: 13).

⁷ Textos teóricos representativos del positivismo en musicología son el de Guido Adler de 1885, traducido en Muggleston (1981), y el de Mendel (1962).

⁸ Wolff, J. (1987: 1, 8 y 9).

Theodor Adorno, Hanns Eisler, Arnold Hauser, Zofia Lissa, Günther Mayer, I. Silbermann, E. H. Meyer, Carl Dahlhaus, por no hablar de Max Weber y de tantos otros musicólogos e historiadores, trabajaron sobre este tema hace ya varias décadas. Cualquier exposición del debate actual sobre el concepto de autonomía debe tener en cuenta las principales posturas de estos autores.

Pese a la persistencia de los ataques a la idea de una autonomía absoluta de la obra musical a lo largo del siglo XX, el peso del positivismo en la musicología ha supuesto la vigencia de un concepto idealista de autonomía. De hecho, la crítica al positivismo y, en consecuencia, a la idea de una música autónoma, ha sido uno de los elementos esenciales de la historiografía musical en la década de los ochenta⁹. En este contexto, la crítica feminista ha supuesto una nueva aproximación al viejo debate sobre la autonomía del arte y de la música.

En realidad, en las últimas décadas pocos musicólogos están teóricamente a favor de la autonomía de la obra musical, y menos aún la defienden de forma expresa. Sin embargo, el trabajo diario de muchos musicólogos y, especialmente, la actividad de la mayoría de los analistas musicales se desarrolla como si la autonomía de la música se diera por sentada.

Crítica feminista a la idea de autonomía de Adorno

Para las feministas, como para Theodor Adorno (1903-1969), la afirmación del significado social de la música es una necesidad epistemológica. Si la música fuera independiente de la sociedad, la sociología de la música no tendría sentido, ni una aproximación feminista tampoco. Para las feministas, como para Adorno, si la música fuera socialmente irrelevante o ideológicamente neutra su estudio carecería de interés.

Las musicólogas feministas también coinciden con Adorno en defender el valor moral de la música. El feminismo ha vuelto a poner en primer término la cuestión de la moralidad. ¿Podemos aceptar una

⁹ Kerman (1985: 59); Treitler (1987); Subotnik (1991: 3-14).

obra «de arte» que presenta ideas en contra de las mujeres? Éste es el tema de *La opera o la derrota de las mujeres*, de Catherine Clément¹⁰, una cuestión presentada una y otra vez en muchos artículos feministas¹¹.

Pero el feminismo actual difiere en muchos aspectos de las tesis adornianas. En primer lugar, como marxista, Adorno veía la sociedad dividida en clases. Para la mayoría de las feministas, sin embargo, el sexo o el género (el conjunto de creencias socialmente construidas sobre el sexo) son más determinantes como factores históricos que las clases¹². Como veremos, este diferente concepto de la realidad social lleva a diferentes lecturas sociales de la música.

En segundo lugar, como filósofo moderno, Adorno creía en la distinción jerárquica entre música «artística» y música «popular» o de masas, una diferenciación contestada por la mayoría de las feministas, así como por los posmodernistas. El cuestionamiento feminista del canon es coherente con el rechazo de una idea autónoma de la obra de arte. Según la óptica posmoderna, esta pérdida de delimitaciones se debe a una liberación de las jerarquías y a la deconstrucción de conceptos como «arte» u «obra maestra». Es interesante mencionar a este respecto que ya Adorno señaló la dificultad de establecer límites rígidos entre la música artística y la popular. De manera bastante significativa, esta situación se debía, según Adorno, a la deshumanización o degradación del arte y la sociedad:

«La antigua contraposición entre arte serio y ligero, mayor y menor, autónomo o de entretenimiento, no sirve ya para describir el fenómeno. Todo arte, tomado como un medio para pasar el tiempo libre, se convierte en un entretenimiento, al tiempo que absorbe temas y formas del arte autónomo tradicional como “bienes culturales”. Precisamente a través de este proceso de aglutinación se rompe la autonomía estética»¹³.

Por otra parte, si bien es conocido el rechazo adorniano al jazz, conviene recordar que este crítico alemán valoró la utilización del jazz

¹⁰ Clément, C. (1979).

¹¹ Solie (1991).

¹² Véase Anderson y Zinsser (1989-I: xv).

¹³ Adorno y Eisler (1994 [1947]: 14).

en las primeras obras de Kurt Weill, considerando, incluso, que, a excepción de las óperas de la escuela de Schönberg, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1931) era la ópera que se ajustaba más estricta y satisfactoriamente al concepto de vanguardia¹⁴.

Para terminar esta breve contraposición entre Adorno y el feminismo, quisiera destacar una idea central en el pensamiento adorniano que ha demostrado ser especialmente fructífera para la musicología feminista. Según Adorno, «la obra más profundamente política es la que silencia absolutamente la política»¹⁵, afirmación que debe entenderse dentro del marco de su estética negativa. De hecho, con una explícita referencia a Adorno, algunas feministas afirman que la música instrumental nos puede enseñar mucho sobre el género, precisamente por su aparente independencia (o autonomía) con respecto a cualquier significado concreto¹⁶.

Crítica feminista a la idea de autonomía de Dahlhaus

Carl Dahlhaus¹⁷, uno de los mejores musicólogos del siglo XX, defendía la autonomía de la música. No obstante, estaba lejos de alinearse con las posturas que más se han asociado a la idea de autonomía: el idealismo, el formalismo o el positivismo. Muy al contrario, su crítica a la historiografía idealista, formalista y/o positivista ha sido tan devastadora como su rechazo al dogmatismo marxista. La idea de la historicidad del concepto de autonomía musical, defendida hoy por posmodernistas y feministas, fue estudiada por Dahlhaus, cuyo libro *La idea de la música absoluta* (1989) es la referencia clásica sobre

¹⁴ Linderberger (1998: 194).

¹⁵ Citado en Eagleton (1990: 350).

¹⁶ McClary (1993: 328-329).

¹⁷ Dahlhaus (1928-1989) hizo su tesis doctoral sobre las misas de Josquin des Près (1953). Durante diez años fue crítico musical y dramaturgo (asesor de producción) en el teatro de ópera de Stuttgart. A partir 1967 fue profesor de Musicología en la Freie Universität de Berlín. Su enorme producción musicológica va desde la música medieval a la contemporánea, destacando principalmente sus aportaciones sobre la teoría y la metodología de la musicología (1982, 1983 [1977]), sobre la estética (1996), sobre la ópera (dirigió la edición de las obras completas de Wagner [1970 y ss.]), y monografías sobre la música del siglo XIX: Beethoven, Wagner, etc.

el tema¹⁸. Aquí, Dahlhaus traza la evolución de la idea de música absoluta, desde su origen, a comienzos del Romanticismo alemán (Hoffmann, Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder), estrechamente ligado al pietismo germano, a través de la generación siguiente que incorporó la idea de «objetividad» hacia mediados de siglo (Edouard Hanslick).

Para Carl Dahlhaus¹⁹ la individualización de la obra musical²⁰, la autonomía estética y la formación de un repertorio de concierto y de ópera son aspectos diferentes o momentos parciales de un mismo fenómeno histórico: el nacimiento de una cultura musical burguesa con los restos de una cultura cortesana. Cronológicamente nos situamos pues en la época comprendida entre mediados del XVIII y la I Guerra Mundial. Siguiendo la reflexión de Dahlhaus, ya fuera como forma de expresión de un «genio original» (con cuyos sentimientos se asocian por simpatía los oyentes «sensibles») o ya fuera como manifestación de una lógica musical, la obra musical obtuvo un grado de desarrollo ideohistórico tal que la estética podía incluir a la música entre los objetivos indispensables de una existencia humana digna, en lugar de verse obligada a justificarla pragmáticamente como un simple medio para la realización de fines litúrgicos, representativos o sociales. Cuando dominaba el género musical (la ópera seria, el motete, la sonata de cámara, etc.) la correlación entre el fin social y el medio musical de composición era estable y las obras particulares se intercambiaban cada temporada o cada tiempo litúrgico. El público esperaba siempre novedades pero en las fronteras de la convención. Por el contrario, la autonomía estética (justificada por la individualidad de la obra, que a su vez estaba fundada en la expresividad o en la lógica formal) era impensable sin la formación de un repertorio de ópera y de concierto relativamente es-

¹⁸ Sobre el concepto de obra musical y su autonomía, Dahlhaus escribió repetidamente. Véase Dahlhaus, (1982: 90-100); «La música como texto y obra» (1996: 12-19), «Plea for a Romantic category: the concept of the work of art in the newest music», «On the decline of the concept of the musical work», y «The musical work of art as a subject of sociology». Los tres ensayos están incluidos en (1990: 211-247).

¹⁹ Dahlhaus, C. (1983: 25-48).

²⁰ Recientemente Strohm ha adelantado sensiblemente el nacimiento del concepto de «obra musical» remontándolo al Renacimiento (1993: 412-88). Sobre este concepto véase también Goehr (1992).

table. Al mismo tiempo, Dahlhaus expone que algunos compositores, como Rossini y Paganini, no compartieron absolutamente la noción clásico-romántica de «obra de arte» musical. Recuérdense los famosos *pasticcis* rossinianos.

Dahlhaus ha sido, pues, el principal investigador de la historicidad de la autonomía musical. Pero debemos señalar un punto importante que lo distancia de las aproximaciones actuales posmodernistas y feministas: él defendía la existencia real de dicha autonomía²¹. Así define Dahlhaus este concepto:

«Para nuestro propósito una creación musical es autónoma 1) si consigue elevarse y exigir ser oída por sí misma, dando así precedencia a la forma sobre la función, y 2) si constituye una obra de arte en sentido moderno, es decir, una obra libremente concebida y realizada sin influencias por parte de un patrón o comprador con respecto a su contenido o a su forma externa»²².

En este texto podríamos distinguir al menos tres implicaciones. La primera condición expuesta por Dahlhaus puede identificarse con el concepto de «audición estructural», idea presente en Arnold Schönberg y en Theodor Adorno. La audición estructural es una manera de escuchar que sigue las relaciones internas de una obra musical (primer tema, segundo tema, recapitulación, variación, modulación, etc.). Por ello es la escucha de un experto o de un oyente capaz de valorar la música por criterios puramente musicales. Naturalmente, como manera de oír música, puede aplicarse a obras no pensadas como «música absoluta», es decir, podemos oír en términos musicales gregoriano, himnos patrióticos o música disco. La idea de «audición estructural» ha sido recientemente criticada por Rose Subotnik²³. Según esta musicóloga norteamericana, más que un modo objetivo de percepción

²¹ «[...] la autonomía estética no es un mero principio metodológico que un historiador es libre de tomar o dejar, sino un hecho histórico que tiene que aceptar» (1983: 28). Como señala Susan McClary, los análisis musicales de Dahlhaus son autónomos (1993: 328, nota 9).

²² Dahlhaus (1983: 109).

²³ Subotnik, R. (1996): «Toward a deconstruction of Structural listening: a critique of Schönberg, Adorno and Stravinsky».

esta audición estructural sería una elección que refleja nuestra propia orientación estilística culturalmente condicionada.

La segunda condición establecida por Dahlhaus para definir una obra musical autónoma supone la interdependencia entre las nociones de autonomía artística y de obra de arte. Una obra para ser artística debe ser autónoma. De ello se deduce que cualquier música generalmente considerada como «funcional» no es una obra de arte: por ejemplo, toda la música popular, producida y difundida a través de los medios de comunicación de masas. La música de cine o las suites extraídas de ballets también serían cuestionables como obras artísticas. Se trata de una idea de larga tradición en la estética. Recuérdese por ejemplo la distinción entre *arte* y *artesanía*, o *artes mayores* y *artes menores*, *bellas artes* y *artes mecánicas* o *aplicadas*. Estas jerarquías parten de considerar toda actividad encaminada a cumplir una función subordinada o dependiente como una actividad no propiamente artística (cerámica, vidrieras, artesonados, pavimentos, etc.). Esta segunda condición es, al mismo tiempo, una negación de la concepción radical de la teoría de la recepción. Desde la teoría de la recepción más extrema, la obra propiamente es creada por el receptor (sea éste lector, espectador u oyente).

La mencionada cita de Dahlhaus concluye con una distinción entre forma y contenido que ha sido duramente contestada en los últimos años, particularmente por la narratividad o narratología. Desde una perspectiva narrativista, «la forma es en realidad parte del contenido»²⁴.

Pese a lo señalado anteriormente respecto a cómo rechazaba una «obra de arte» determinada por su receptor, Dahlhaus estaba muy interesado por otras posibilidades abiertas por la «teoría de la recepción», especialmente por lo que podríamos llamar la vida ulterior de la obra de arte, es decir, las vicisitudes de la obra, posteriores al momento de su creación. Así el modo de escucha autónomo de un receptor puede convertir en música absoluta una música funcional²⁵.

Dahlhaus suele hablar de «autonomía relativa», terminología de cuño marxista muy utilizada por la Escuela de Frankfurt, y expresión que, como él mismo señala, denota no sólo que la autonomía es limitada e inexistente en el análisis final, sino también que, a pesar de su

²⁴ Stuart Hall, citado en McClary (1993: 329).

²⁵ Dahlhaus (1983: 111).

naturaleza dependiente, es posible hablar con sentido de la autonomía estética²⁶.

Resumiendo, la historicidad de la idea de la autonomía de la música, estudiada por Dahlhaus, es una noción central para los musicólogos posmodernos y feministas. Sin embargo, las feministas se separan de Dahlhaus en dos puntos: no creen en la idea de la autonomía e insisten en que la historia escrita por Dahlhaus (como la de la subjetividad burguesa de Adorno) ignora la presencia de las cuestiones de género en tal concepto.

Crítica feminista a la idea de razón y autonomía de la música

El concepto radical de música autónoma está unido al de la idea de razón. La siguiente cita de Marcia Citron resume la postura feminista ante la idea de la autonomía musical:

«En su búsqueda de la trascendencia, la música absoluta confió al máximo en las más elevadas facultades de la mente. En este sentido, afirmó la ideología del dualismo mente-cuerpo y la consiguiente devaluación del cuerpo. Las connotaciones del cuerpo lo ligan con lo femenino y con las asociaciones moralmente bajas de la sexualidad femenina. El concepto de música absoluta ha funcionado, por tanto, como un medio ingenioso de elevar la noción masculina de la mente y, al mismo tiempo, suprimir el cuerpo, la sexualidad y lo femenino. Lo llamo ingenioso porque lo ha hecho así bajo la apariencia de una manifiesta autonomía con respecto a la referencialidad social subyacente y de esta forma ha hecho su programa mucho más sutil y difícil de identificar»²⁷.

Para entender la noción feminista del concepto de música autónoma, como un concepto marcado por las representaciones de género, habría que comenzar refiriéndose a las lecturas feministas de la estética kantiana. Jane Kneller y Mary Wiseman sugieren que la lucha cons-

²⁶ Dahlhaus (1987: 242).

²⁷ Citron (1993: 142).

tante de la música por justificarse a sí misma puede deberse, al menos en parte, a los estereotipos asociados con el género, según los cuales la belleza, como las mujeres, es placentera y agradable, pero inferior y subordinada a la racionalidad superior, identificada con el varón, es decir, subordinada a lo sublime²⁸. La mencionada interpretación feminista de Kant se enmarca, a su vez, dentro de la crítica feminista que identifica la razón con el varón. Esta identificación, especialmente agudizada en el feminismo francés, ha llevado incluso a un tipo de escritura muy lejana a los discursos lógicos o científicos, una escritura donde los sueños, los deseos, la poesía, las críticas y las tesis o los conceptos se superponen, funden y confunden en un mismo texto. Es el caso de Luce Irigaray o de Hélène Cixous.

Muchas feministas no comparten una identificación tan radical entre la razón y lo masculino, debido, entre otras razones, a las paralizantes e incluso nihilistas consecuencias políticas de la crítica posmoderna a los conceptos de razón, sujeto y verdad. A su vez, la identificación entre la razón y lo masculino puede criticarse como un nuevo dualismo que, como tal, impone una jerarquía alto/bajo, uno/otro, etc. Ésta es la tesis de Leo Treitler expuesta en su crítica a la musicología feminista²⁹. Del mismo modo, desde un punto de vista marxista se argumenta que el feminismo, y en concreto Susan McClary,

«parece mantener en su argumento el binomio pensamiento/experiencia, contribuyendo así a la idealización de la experiencia, en tanto que la aparta de las contingencias de las circunstancias sociales materiales»³⁰.

Por otra parte, deberíamos tener en cuenta que la idea de la experiencia corporal como un componente fundamental de toda experiencia cerebral, incluyendo la más abstracta, es hoy un principio aceptado. No se trata, por tanto, de un argumento exclusivo del feminismo. Como reza el famoso título de la obra del filósofo Mark Johnson, el cuerpo está en la mente³¹. Desde este punto de vista es indefendible la

²⁸ Bowman (1998: 358 y 373-377)).

²⁹ Treitler, L. (1993).

³⁰ Horner (1998: 169).

³¹ Johnson, M. (1992[1987]): *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, University of Chicago Press.

idea de la música como sonido estructurado o «música en sí», con la cual la experiencia corporal se relaciona en tanto que mera «respuesta afectiva»³².

Veremos ahora cómo esta crítica feminista al concepto de autonomía implica también un replanteamiento de algunas de las principales categorías de la historiografía musical.

Autonomía de la historia de la música

El cuestionamiento de la idea de autonomía de la música está ligado al cuestionamiento de la idea de una historia de la música autónoma. El negar la autonomía de la música parece implicar necesariamente la imposibilidad de una historia autónoma de la música. Sin embargo, la posición dialéctica de Adorno, y de otros autores influidos por él, como Peter Burger, abren otras posibilidades. Así:

«Autonomía, categoría cuya característica es que describe algo real (el distanciamiento del arte como una esfera especial de la actividad humana con respecto al nexo de la práctica de la vida) pero simultáneamente expresa este fenómeno real en conceptos que impiden el reconocimiento de la determinación social del proceso»³³.

De este modo no sólo sería posible, sino que sería necesario escribir una historia no autónoma de obras autónomas. Quizás no se trata sino de una sofisticada expresión para la antigua autonomía «relativa». En cualquier caso, la idea de escribir hoy una historia de la música radicalmente autónoma parece imposible, en tanto que, como ya señaló Dahlhaus, «Nadie niega (a excepción de los dispersos partidarios de un platonismo estético riguroso) que la autonomía de las obras musicales es meramente relativa»³⁴. Incluso Leonard Meyer, uno de los más influyentes analistas musicales de nuestro tiempo, confiesa haber abandonado su anterior postura de considerar la historia del estilo musical

³² Bowman (1998: 393).

³³ Burger (1984: 36).

³⁴ Dahlhaus (1982: 237).

como inmanente³⁵. En definitiva, estamos ante el dilema tradicional e insoluble de la historia de la música descrito por Dahlhaus: el problema de cómo escribir una historia del «arte» (es decir, de las propias obras, y no meramente de su material y de sus formas) que sea una «historia del arte (y no un catálogo de museo)»³⁶.

Periodización

La periodización es un problema ineludible a la hora de escribir historia. Necesitamos organizar el tiempo histórico, señalar con un adjetivo común (medieval, romántico, barroco...) personas, hechos, obras, ideas, o circunstancias que parecen compartir rasgos comunes y que suponemos relacionados. El problema de la periodización de la historia de la música es quizás especialmente complejo. Basta recorrer los principales manuales y enciclopedias de historia de la música para comprobar que Renacimiento, Barroco, Romanticismo o Vanguardia son términos que a veces designan una época, (cuyos límites cronológicos y/o geográficos pueden variar enormemente según los distintos historiadores), otras, un estilo y aún otras, una estética. Como ha señalado recientemente Reinhardt Strohm:

«Las relaciones entre los “periodos” de la historia son tan incoherentes porque cada uno de ellos se ha tallado a partir de una materia prima diferente por generaciones diferentes de estudiosos con criterios diferentes»³⁷.

La historiografía feminista considera, sin embargo, que estos periodos sí tienen una cierta coherencia: se han construido en función de un objeto (la historia de los varones) y de un sistema de valores (masculino). Por ejemplo Joan Kelly³⁸ cuestiona la existencia de un Renacimiento para las mujeres, pues considera que la situación femenina en

³⁵ Meyer, L. (1989: ix).

³⁶ Dahlhaus (1987: 247).

³⁷ Strohm, R. (1993: 7).

³⁸ Kelly, J. (1984).

general empeoró durante los siglos XV y XVI. A su vez ha sido contestada por David Herlihy quien afirma que sí hubo Renacimiento porque, aunque no hubo mejoras en la condición social de las mujeres, sí hubo un cambio en la idea que ellas tenían de sí mismas³⁹.

En el caso de España la problemática existencia de un Renacimiento es un tema ya tradicional en las polémicas historiográficas⁴⁰. Los musicólogos, sin embargo, han construido el mito del Siglo de Oro de la música española, vinculando la calidad de las obras de Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria y los vihuelistas, a una supuesta alta consideración de la música y los músicos. He intentado demostrar cómo los documentos de la época no ligados a los músicos profesionales nos presentan unos conceptos bien diferentes de la música, con mucha frecuencia unida a las mujeres, a los ambientes más humildes y a la prostitución⁴¹. La cuestión de si hubo un Renacimiento musical para las mujeres en España es pues enormemente problemática.

El cuestionamiento de la periodización tradicional lleva a algunas historias generales feministas a emplear otras periodizaciones que, aún teniendo en cuenta criterios cronológicos, priman otros factores, como el espacio y la función⁴². Naturalmente, más que en los artículos, es en las historias generales feministas de la música y en las antologías de música escrita por compositoras donde nos podemos encontrar con nuevas periodizaciones, sobre todo en las publicaciones más recientes. Es lógico pensar que la teoría feminista puede hacer grandes aportaciones a la musicología en este sentido. Plantear nuevas periodizaciones supone no sólo cuestionar la validez de las periodizaciones tradicionales y sus implicaciones, sino ver desde una óptica distinta la historia general de la música.

Marcia Citron⁴³ ha hecho un recorrido de las distintas periodizaciones utilizadas en estudios musicológicos feministas, concluyendo

³⁹ Herlihy, D. (1985). Citado en Amorós (1993: 50), donde puede verse una discusión de las tesis de Kelly.

⁴⁰ Un estado de la cuestión del problema del Renacimiento en España con una selección bibliográfica puede verse en Rico (1980: 1-27) y García Cárcel (1999: 20 y ss.)

⁴¹ Ramos López (en prensa).

⁴² Anderson y Zinsser (1989: xviii-xxi).

⁴³ Citron, M. (1993: 211-218).

que no suelen basarse en criterios estilísticos como «barroco» o «clásico», por razones diversas. Las periodizaciones estilísticas tienen un importante peso a la hora de canonizar una obra. Como señala Citron, las piezas que no casan bien con esas etiquetas son excluidas del canon, del mismo modo que se pasan por alto las obras que no se ajustan a ningún género musical. Por tanto es lógico que una historiografía cuyo punto de partida es una puesta en cuestión del canon busque otras clasificaciones. Por otra parte, ello está en consonancia con el desprestigio que tienen los estudios estilísticos para la historiografía posmoderna, la nueva musicología o la musicología de género⁴⁴.

Análisis

Otro correlato del concepto de la autonomía musical es el del análisis musical tal y como se ha desarrollado en el siglo XX. Las relaciones entre análisis musical e historia son en la actualidad problemáticas. Quiero insistir sobre este punto para resaltar cómo las polémicas desatadas entre feministas, de una parte, y analistas musicales, de otra, se enmarcan en un debate mayor entre historiadores y analistas. Y no puede entenderse la crítica a los análisis musicales feministas sin tener en cuenta el conflicto entre análisis e historia. La definición de análisis musical ofrecida por el *New Grove* en su edición de 1980 es significativa con respecto a la teoría y la práctica del análisis en los últimos treinta años. En tanto que disciplina independiente respecto a la historia de la música, el análisis estudia una obra al margen de su contexto histórico:

[Análisis musical es la] «resolución de una estructura musical en sus elementos constituyentes más simples, y la investigación de las funciones que dichos elementos desempeñan en la estructura»⁴⁵.

Para la mayoría de las actuales metodologías de análisis musical, el análisis no sólo es independiente de la historia sino una disciplina au-

⁴⁴ Véanse, por ejemplo, las crítica de Dahlhaus (1983) y Treiler (1989).

⁴⁵ Bent (1980).

tosuficiente, un fin en sí mismo. Esta situación es relativamente nueva, ya que históricamente el análisis fue un medio para la enseñanza de la composición o de la interpretación (en el sentido de ejecución)⁴⁶. Análisis brillantes propuestos por profesores de composición han sido, por ejemplo, los realizados por Arnold Schönberg, Paul Hindemith, o Pierre Boulez. Nicholas Cook, autor de uno de los manuales más difundidos sobre metodologías de análisis musical, se muestra contrario a la concepción vigente del análisis musical:

«Personalmente estoy en desacuerdo con la tendencia que convierte al análisis en una disciplina quasi científica por derecho propio, en esencia independiente de los intereses prácticos de la interpretación, la composición o la educación musical»⁴⁷.

Significativamente, Cook ni siquiera se plantea la relación entre análisis musical e historia.

Sin embargo, tradicionalmente, los historiadores hemos considerado el análisis musical como una actividad ligada a nuestra labor, y por ello los planes de estudios europeos de musicología suelen contar con esta enseñanza. Las universidades americanas presentan una organización muy distinta a este respecto. En los Estados Unidos y Canadá, el análisis musical suele formar parte de la Teoría Musical, por lo que se enseña en otro departamento, con otro profesorado y, normalmente, al margen de la Historia de la Música. Los estudios y artículos sobre análisis se publican en revistas diferentes⁴⁸ y los congresos suelen realizarse por separado. La sofisticada terminología y variedad de representaciones gráficas convierte cada vez más al análisis en un campo especializado en extremo, accesible sólo para los analistas e incomprensible para el musicólogo-historiador, así como para un músico bien formado. En definitiva, el divorcio es un hecho y puede considerarse fruto de la antigua división entre Musicología histórica y Musicología sistemática. A su vez, la mencionada separación entre los aspectos históricos y los aspectos sistemáticos de la música no puede comprenderse al margen del

⁴⁶ Para una historiografía del análisis musical véase Dunsby y Whittall (1988).

⁴⁷ Cook (1989: 3).

⁴⁸ Por ejemplo *Music Analysis*, *Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum*, etc.

desarrollo de la teoría de la autonomía musical. Tras algunas de estas metodologías de análisis yace la idea de una historia de la música inmanente o autónoma, una música que evoluciona y da origen por ella misma a otra música, sin que sean influyentes elementos externos.

Existen, no obstante, algunas metodologías actuales de análisis que tienen en cuenta el contexto histórico, intentando salvar el divorcio entre ambas disciplinas. Consideraré brevemente la metodología de Leonard Meyer (nacido en 1918) porque propone un método de análisis consecuente con su teoría de la música y de la historia musical. Otros tipos de análisis interesados por la historia, como la retórica musical, no se han desarrollado hasta el punto de ofrecer una teoría de la historia⁴⁹. En el pensamiento de Meyer son las restricciones estilísticas y sus cambios las que permiten que el investigador articule la relación entre la composición y su contexto, entre el análisis y la historia. Aunque Meyer parte de un conocimiento de la teoría de la época analizada, la combina con otras teorías modernas como la de la información o la de la Gestalt. La metodología de Meyer ha sido muy poco utilizada por el feminismo, pese a las grandes posibilidades que plantea⁵⁰.

«El estilo es la reproducción de un modelo, sea en la conducta humana o en los artefactos producidos por la conducta humana, que resulta de una serie de opciones hechas dentro de ciertas restricciones. En general,

⁴⁹ La retórica musical es un método histórico que pretende acercarse a cómo los teóricos germánicos de los siglos XVII y XVIII analizaban la música, utilizando, además, la terminología de la época. Una buena introducción es la voz correspondiente en el diccionario *New Grove* (Buelow 1980). Los trabajos de Warren y Ursula Kirkendale (1979 y 1980) sobre los *ricercare* de Johann Sebastian Bach están considerados como uno de los ejemplos más brillantes de este tipo de análisis. Este método, que estuvo muy de moda en los años 70 y 80, ha sido fuertemente criticado en los últimos años. Uno de los principales problemas de la retórica musical es justamente que ni en el siglo XVII ni en el XVIII fue una teoría generalizada, pues se utilizaba en círculos germánicos muy concretos que, además, no la aplicaban a todo tipo de música. Un resumen de los principales argumentos de esta crítica puede verse en Palisca (1996).

⁵⁰ La teoría de Meyer ha ido evolucionando por la investigación continua de su autor y su reacción a las críticas recibidas. La repercusión de sus obras ha sido notable. Hasta Umberto Eco se ha ocupado de reflexionar sobre el pensamiento de Meyer y, curiosamente, su crítica es una de las pocas traducidas al español (1959). Una extensa explicación de las principales críticas a *Emotion and Meaning* (1956) y a *Explaining Music* (1973) puede verse en Bowman (1998), quien no ha tenido en cuenta en su libro la última monografía de Meyer (1989, hay versión en castellano), donde éste corrige importantes aspectos de su teoría.

pocas de las restricciones que limitan la opción son inventadas o pensadas por aquellos que las adoptan. Más bien son aprendidas y adoptadas como parte de las circunstancias histórico culturales de los individuos o de los grupos. Un estilo individual de hablar o de escribir, por ejemplo, es consecuencia en gran parte de las elecciones léxicas, gramaticales y sintácticas hechas dentro de las restricciones de la lengua y del dialecto que él ha aprendido a utilizar pero que no creó él mismo. Y lo mismo sucede en la música, en la pintura, y en las otras artes»⁵¹.

Según esto, no sólo podríamos hablar de un estilo individual, el de Isabella Leonarda por ejemplo, sino el de las monjas músicas que escribían en el norte de Italia en torno a 1670. Algo que, por tanto, no sería un estilo «femenino» esencialista, universal o suprahistórico, sino una respuesta a las restricciones concretas de su tiempo, compartidas, en gran parte, por los músicos varones.

Meyer se aparta del modelo evolucionista orgánico típico de las historias de los estilos, según el cual un estilo nace imperfecto, llega a su esplendor y luego decae como cualquier ser vivo. De este modo, Meyer supera el «terrible» dilema al que, según Dahlhaus, se enfrenta el historiador del estilo: o bien acepta la dudosa metafísica del modelo orgánico y sus implicaciones normativas, o bien elige describir los estilos de épocas aisladas, lo que supone suprimir la historia⁵². Sin embargo, la finalidad del análisis musical de Meyer no es la descripción o exposición de los rasgos recurrentes en alguna obra o repertorio de obras⁵³, sino la crítica, es decir, juzgar una obra como buena o mala, explicar la idiosincrasia de una composición concreta, en qué medida se diferencia de todas las demás, incluso de aquellas con su mismo estilo y género musical⁵⁴. Pero, ¿qué relación establece Meyer entre análisis musical y crítica? Su postura es bien clara:

«Un conocimiento del estilo es indispensable para la crítica porque apreciar totalmente lo que es una cosa, comprender su significado, es tener alguna noción (aunque informal o no explícita) de lo que podría haber sido»⁵⁵.

⁵¹ Meyer (1987: 21).

⁵² Dahlhaus (1983: 14). Dahlhaus hizo esta demoledora crítica a la historia de los estilos en general, sin citar concretamente a Meyer.

⁵³ Meyer (1989: 10).

⁵⁴ Meyer (1973: 6).

⁵⁵ Meyer (1987: 66).

Según Meyer los patrones producidos por las opciones reales de un compositor son juzgados y comprendidos en términos de las opciones posibles dentro de las restricciones del estilo empleado. Por ello se habla del concepto de «inevitabilidad» en los juicios estéticos. Afirmar que X (una modulación, un acorde, una introducción, un *crescendo*) era inevitable parece significar que el crítico es incapaz de imaginar otra alternativa mejor. Hasta que las reglas y las estrategias de un estilo han sido internalizadas como hábitos de percepción y cognición, o, en un estado posterior, conceptualizadas, las alternativas elegidas por un compositor no pueden ser comprendidas en relación con las disponibles. Así pues, la historia está presente en el análisis de Meyer. Por ejemplo, para conocer las alternativas posibles a una modulación concreta de Marianna Martines (1744-1812) necesitamos saber cuál era la teoría musical y la práctica compositiva en ese momento, sin que podamos reprocharle que no use las modulaciones propuestas por Max Reger (1873-1916).

En este contexto merece la pena señalar la reflexión de Reinhard Strohm⁵⁶ sobre la relación entre historia y análisis musical. Strohm se queja de que los historiadores han dejado de analizar la música. Defiende, incluyendo ejemplos prácticos, que el historiador puede aportar al análisis musical elementos no deducibles de la estructura. En definitiva, el historiador puede iluminar el análisis explicando cuestiones que no pueden ser explicadas teniendo en cuenta sólo la partitura. Recuerdese que, justamente, ese estudio de la estructura es el objetivo de algunos de los principales métodos de análisis hoy en boga, como el schenckeriano, el de Narmour o el de Lerhdal y Jackendoff⁵⁷. Puesto que los historiadores tenemos objetivos distintos a los analistas, debemos buscar nuestros propios métodos de análisis aunque no sean integrales, es decir, aunque no expliquen todos y cada uno de los elementos de una obra. La defensa de Strohm de un análisis no integral o totalizador es especialmente relevante para la crítica feminista. Como veremos, una de las críticas más frecuentes a los análisis feministas, extendida en general a la nueva musicología, es que no explican toda la partitura, cada una de sus singularidades⁵⁸. Pero ello implica acusar al análisis feminista de algo que no pretende.

⁵⁶ Strohm (1995).

⁵⁷ Sobre estos análisis véase Bent (1980); Dunsby y Whitall (1988); Cook (1989).

⁵⁸ Agawu (1996: 3).

Desde un punto de vista feminista, un análisis musical separado de la historia no tiene sentido. Las feministas usan las técnicas actuales de análisis musical, pero siempre hay una segunda fase donde aparece la interpretación feminista. La musicología feminista utiliza cualquier tipo de análisis que facilite su tarea hermenéutica.

Una de las alternativas más interesantes son las «lecturas narrativas de la música absoluta», empleadas por algunas feministas. Entre los ejemplos más conocidos están los análisis de Susan McClary de la *Tercera Sinfonía* de Johannes Brahms, de cuyo primer movimiento ofrece varias lecturas posibles, entre ellas una sobre cuestiones de género, y de la *Sinfonía Incompleta*, de Franz Schubert⁵⁹. McClary muestra cómo estas obras pueden interpretarse como historias acerca de la subjetividad, la identidad y la sexualidad.

La mayoría de los análisis de composiciones realizados desde una óptica feminista se han centrado en la música vocal, y han partido del estudio del texto, es decir, de las palabras. En este sentido se ha continuado el camino preferido por la mayor parte de la hermenéutica musicológica. Citaremos algunos ejemplos representativos. El análisis de los textos de las piezas de Hildegarda de Bingen, y su interpretación en clave homoerótica, es el eje del análisis musical de esos cantos realizado por Bruce Wood Holsinger⁶⁰. Las imágenes de la mujer en el repertorio trovadoresco es, también, tema de muchos estudios feministas⁶¹. Kate van Orden ha demostrado cómo canciones renacentistas parisinas con frecuentes alusiones a los pájaros, aparentemente inocentes, están refiriéndose, en realidad, a conductas humanas, preferentemente sexuales⁶². Otro repertorio de canciones, los lieder *Frauenliebe*, de R. Schumann, han sido analizados por Ruth Solie partiendo de la crítica feminista de sus poemas⁶³.

Sin embargo, una de las musicólogas feministas más destacadas, Susan McClary, ha procurado llevar el análisis feminista al sonido y no sólo al texto literario. También lo hacen, entre otras, Marcia Citron

⁵⁹ McClary, S. (1993) y (1994) respectivamente.

⁶⁰ Wood Holsinger, B. (1993).

⁶¹ Véase Cheyette y Swittek (1998).

⁶² Van Orden, K. (1995),

⁶³ Solie, R. (1991).

(análisis de la *Sonata Op. 21*, de Cécile Chaminade) y L. Curtis (análisis de obras de Rebecca Clarke)⁶⁴.

En cualquier caso me gustaría dejar claro que el feminismo no supone ningún método exclusivo de análisis musical. Susan McClary utiliza a Schenker para ver las estrategias semióticas del sexo en las óperas de Monteverdi, como hace Suzanne Cusick en su análisis feminista del *Lamento de Arianna* del mismo autor⁶⁵, si bien Cusick desemboca en un análisis estructuralista, aunque parece no ser consciente de ello. Por su parte Marcia Citron no utiliza este método en su análisis citado de la sonata de Cécile Chaminade, ni tampoco la propia Cusick al estudiar el *Trio Op. 11* de Fanny Hensel Mendelssohn⁶⁶.

Hemos hablado hasta aquí de análisis de «obras» musicales. Pero hoy existe otro gran problema para el análisis por la crisis del propio concepto de obra.

La teoría de la música

Al demostrar cómo la teoría de la música está marcada y determinada por las representaciones de género, la musicología feminista ha minado uno de los cimientos básicos de la musicología tradicional. La teoría de la música se ha considerado siempre el nivel más objetivo, neutro y «científico» de la musicología, a salvo de contaminaciones ideológicas o subjetivas. Gran parte de la teoría musical del canon occidental gira en torno a la forma sonata. Por ello éste ha sido un tema crucial en los estudios feministas, especialmente en dos aspectos: la tonalidad y el discurso sobre el género.

Para Susan McClary el sistema tonal «es el principal medio musical durante el periodo que va de 1600 a 1900 para despertar y canalizar el deseo»⁶⁷. Tanto Eva Rieger como Susan McClary y Marcia Citron⁶⁸ destacan, citando varias fuentes, desde A. B. Marx a diccionarios actua-

⁶⁴ Citron, M. (1993: 145-159) y Curtis, L. (1997: 393-429).

⁶⁵ McClary (1991) y Cusick (1994).

⁶⁶ Cusick (1998).

⁶⁷ McClary (1991: 12). De Susan McClary es también *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form* (2000) dedicado al estudio de la tonalidad.

⁶⁸ Rieger, E. (1986), McClary (1991) y Citron, M. (1993: 132-14 y 1994).

les y pasando por Schenker, cómo el concepto de «masculino» y «femenino» fue importante para definir la forma sonata. Lo que interesa desde el punto de vista de la teoría feminista no es tanto si realmente las sonatas se ajustan o no al esquema de un primer tema masculino y un segundo tema femenino, sino ver cómo las representaciones de género han sido determinantes a la hora de conceptualizar una forma musical. El problema de Susan McClary y de Citron, dicho en otras palabras, no es el de Charles Rosen o el de W. Newmann. Es justamente el opuesto: no se trata de descubrir la estructura de la forma sonata, el principio común a las distintas sonatas que conservamos. Se trata de saber lo que se pensaba que era la forma sonata y cómo este pensamiento estaba presidido por las cuestiones de género (hombre/mujer). Lógicamente se han analizado obras confrontándolas con las teorizaciones coetáneas sobre la sonata y sus implicaciones de género. Marcia Citron concluye que la escasez de sonatas escritas por mujeres se debe, en parte, a la masculinidad de la sonata, que provoca que las mujeres no se sientan atraídas por ese esquema⁶⁹.

Ya otros musicólogos habían destacado el peso de la ideología en los teóricos de la música. Uno de los mejores ejemplos es cómo Dahlhaus relaciona el concepto de sonata monotemática con Kant, y el de sonata bitemática con Hegel⁷⁰. La neutralidad de la teoría de la música y del análisis musical es negada también por analistas ajenos a la problemática feminista. Por ejemplo, Jim Simson rechaza la idea de que el análisis sea una «ciencia» de la música, de modo que su posición sea análoga a la de la ciencia con respecto al mundo natural. El sujeto está irremediabilmente implicado en el análisis musical y construye el objeto de su análisis de acuerdo con ciertas premisas. El análisis es, pues, una disciplina más afín a la hermenéutica que a la ciencia⁷¹. Se trata de una declaración que, como veremos, neutraliza algunas de las críticas realizadas a la musicología feminista.

Una vía distinta a la anterior de estudiar la teoría musical en su relación con el género, es estudiar no lo que dicen los tratados, sino lo que no dicen. Así Annoni y Nuccio⁷² han comparado dos tratados mu-

⁶⁹ Citron, M. (1994: 24).

⁷⁰ Dahlhaus (1990: 33-34).

⁷¹ Simson (2001).

⁷² Annoni y Nuccio, A. (1993).

sicales renacentistas de Juan Bermudo: el *Arte Tripharia*, dirigido a un público femenino, y la *Declaración de instrumentos musicales*, dirigido al habitual público varonil. Un caso parecido es el de la ausencia de la referencia a las musas como inventoras de la música en algunos tratadistas españoles, quienes presentaban una genealogía musical varonil, en su obsesión por resaltar como masculina una actividad, la musical, que popularmente estaba asociada a las mujeres y a todas sus connotaciones (sensual, humilde, lasciva, etc.)⁷³.

En conclusión, la crítica feminista a la idea de la autonomía de la música es crucial para entender la teoría y la práctica de la musicología feminista. Esta crítica se inserta en una larga historia de discusión acerca de la autonomía, cuyos protagonistas más recientes han sido Adorno y Dahlhaus. Pero, al mismo tiempo, el feminismo aporta aspectos nuevos al debate. De la crítica a la idea de autonomía depende el replanteamiento de labores cotidianas del musicólogo como el análisis, la periodización, el concepto de historia de la música, la terminología teórica, etc. Las implicaciones de la crítica a la idea de autonomía exigen, en definitiva, un replanteamiento de la musicología. Una tarea de esta envergadura supone muchas críticas, es más, las necesita. Esas críticas son el tema del capítulo siguiente.

⁷³ Ramos López (1997).

9. Críticas a la musicología feminista

En los capítulos anteriores hemos visto la trayectoria de la musicología feminista y sus principales temas de investigación. Ahora es necesario hacer un recorrido por las principales críticas que ha recibido, sin las cuales una presentación de esta musicología estaría incompleta. Sin embargo, antes de comenzar a revisar las críticas es necesario recordar su contexto. En España las críticas en publicaciones académicas musicales son raras (aunque se descalifica rudamente en los pasillos o en el bar). Por ello puede sorprender el nivel de crítica en el que, en general, se desenvuelve la musicología en la mayoría de los países, crítica que abarca a la musicología feminista y a cualquier estudio académico. La musicología feminista ha dejado de ser una musicología marginal en los Estados Unidos y Canadá, donde se enseña habitualmente en los curricula universitarios y tiene una importante presencia en los congresos y en las publicaciones académicas. Y esa realidad convive con las críticas.

Las críticas a la musicología feminista han sido en efecto muchas¹. Autoras como Ruth Solie y Marcia Citron las han contestado desde el feminismo². Según Suzanne Cusick³, la mayor parte de las críticas desde dentro y desde fuera del feminismo se han centrado en la colección de ensayos *Feminine Endings*, de Susan McClary⁴, cuya escritura, siempre

¹ Van den Toorn (1995), Rosen (1994) y la larga lista de reseñas de *Feminine Endings* que puede verse en Higgins (1993).

² Solie, R. (1991 y 1993) y Citron, M. (1993).

³ Cusick, S. (2001: 488).

⁴ McClary, S. (1991).

sorprendente y provocadora, puede convencer o enfurecer, lo difícil es que nos deje indiferentes. La propia McClary⁵ rebatió las principales críticas que suelen hacerse a la musicología feminista:

1. Algunas críticas son de raíz neopositivista, y no se dirigen específicamente a la musicología feminista sino a cualquier tipo de hermenéutica musical, pues consideran la música sólo como sonido. Para muchos musicólogos cualquier intento de buscar sentido «extramusical» a la música es equiparable, incluso, a la crítica musical nazi o a la estalinista. Por otra parte, la hermenéutica no puede, por lo general, encajar en la polaridad positivista correcto/falso, lo que genera una enorme desconfianza hacia este tipo de estudios.

2. Los analistas de la música han objetado que los análisis feministas no consiguen tratar la música en detalle. Según McClary, esta crítica implica que un análisis debe justificar sistemáticamente cada nota, lo cual supone desviar la discusión del contexto social dentro del cual la pieza adquiere significado y, por tanto, considerar la música como autosuficiente y totalizadora.

3. La crítica deconstruccionista se caracteriza, entre otras cosas, por su escepticismo en cuanto al significado de cualquier obra de arte. Aquí McClary plantea una refutación muy distinta a las anteriores. Para ella, la situación de la crítica musical, que especialmente en los Estados Unidos ha venido rechazando la hermenéutica, es muy diferente a la de la crítica literaria. Por ello la musicología debe «reconstruir» sentidos sociales de la música, antes de «deconstruirlos», una doble operación que quizás no es tan necesaria en la crítica literaria.

4. Por último, una de las críticas más frecuentes al feminismo es tacharlo de esencialista, es decir, de relacionar de manera necesaria e inevitable una serie de características con el sexo, características que harían escribir a las mujeres de un modo distinto. La respuesta de McClary es que dichos códigos «esencialistas», según los cuales, por ejemplo, lo masculino se representa como agresivo y lo femenino como pasivo, han regulado las vidas en el pasado y continúan afectando nuestra forma de oír la música. Y ello al margen de lo que pensemos que es (o que no es ni debe ser) un hombre o una mujer.

⁵ McClary, S. (1993).

Gran parte de las críticas a los análisis musicales feministas se contextualizan en la crítica a los análisis de la nueva musicología. Como señalan acertadamente Nicholas Cook y Mark Everist, la nueva musicología ha roto muchas fronteras, especialmente con las disciplinas humanísticas, pero no la que separa a la musicología del análisis musical⁶. Recientemente, los artículos de varios analistas⁷ repiensen el análisis, ya sea hacia la semiótica, la interpretación (*performance*) o la composición. Se trata, por tanto, de posibilidades interesantísimas para la crítica feminista.

Kofi Agawu⁸ acusa a la nueva musicología, en general, y a Susan McClary, en particular, de utilizar métodos convencionales de análisis y de no haber desarrollado una metodología propia. Según Agawu, un proyecto que interpreta la música como discurso social parece encontrar poca utilidad en los análisis musicales detallados⁹. Es más, la nueva musicología ha ignorado los esfuerzos de los teóricos de la música o analistas por hacer propuestas innovadoras que superan el formalismo, utilizando en ocasiones conceptos de autores tan queridos por la nueva musicología como Derrida o Barthes, o incluso temas de género, como el caso de Marion Guck y Fred Maus. Agawu concluye su artículo invitando a los nuevos musicólogos a una nueva aproximación al análisis que evite los peligros de las prácticas actuales, identificados y denunciados precisamente por ellos.

La crítica de Agawu desvela cómo la creciente especialización musicológica hace cada vez más difícil que musicólogos de campos diferentes estén al corriente de los avances de las otras áreas. Su invitación a realizar nuevos análisis es un camino a seguir. En el capítulo anterior he lamentado el divorcio entre análisis e historia de la música. Pocos pueden negar que el análisis musical necesita tanto de un idilio con los historiadores como éstos volver a disfrutar con el análisis. Pero todos sabemos también que el amor entre el análisis y la historia tiene sus límites. Un complejo análisis musical no puede traducirse elemento por elemento socialmente. Afirmar que la música

⁶ Cook y Everist (2001: x).

⁷ Whitall, Samson, Agawu, en Cook y Everist (2001).

⁸ Agawu, K. (1996: 3 y ss.).

⁹ Agawu, K. (1993).

tiene un significado social no es afirmar que su significado se agote o se circunscriba a lo social. Como señala Nicholas Cook, «la música está preñada de significado, no sólo refleja un mensaje verbal»¹⁰, a no ser, naturalmente, que afirmemos que todos los significados no verbales son sociales. Cuestión compleja e importante para la estética, para la psicología y para la teoría del conocimiento, pero que supera el ámbito de esta introducción a la crítica feminista de la música. Y estas reflexiones nos llevan de nuevo a la cuestión de la autonomía de la música.

En el capítulo anterior se expone cómo la historicidad de la idea de autonomía de la música es aceptada hoy por la mayor parte de los estudiosos. La noción de autonomía, la concepción de la música como sonido, al margen de cualquier significado social, ha sido uno de los objetos de la crítica feminista. A su vez, y como hemos visto, los estudios feministas han sido acusados de tratar superficialmente «la música en sí». En efecto, «la muerte» de la idea de autonomía musical es un precio muy alto a pagar, especialmente si arrastra a la autonomía «relativa». Podríamos preguntarnos si la historicidad implica necesariamente inutilidad o falsedad. En otras palabras, ¿deberíamos rechazar de plano la idea de autonomía porque es una idea histórica o históricamente construida? Si, como afirma Terry Eagleton, la idea de autonomía del arte está estrechamente unida a la idea de sujeto, las consecuencias de la «muerte» de la autonomía no serían únicamente las de orden historiográfico mencionadas en el capítulo anterior:

«[...] este concepto de autonomía es de doble filo: si por una parte suministra un elemento central para la ideología burguesa, por otra parte también subraya la naturaleza autodeterminante de las capacidades y las posibilidades humanas que se convierte, en la obra de Karl Marx y de otros, en el fundamento antropológico de una oposición revolucionaria a la utilidad burguesa. La estética es, a la vez, como trato de demostrar, el propio prototipo secreto de las energías humanas como fines radicales en sí mismas, lo cual es el enemigo implacable de todo pensamiento dominador o instrumental. Ello significa una vuelta creativa al cuerpo sensual, así como una inscripción de dicho cuerpo

¹⁰ Cook (1998: 125).

dentro de una ley sutilmente opresiva; representa, por una parte, una preocupación liberadora con respecto a la particularidad concreta, y, por otra, una forma de universalismo. Si ofrece una generosa y utópica imagen de reconciliación entre hombres y mujeres divididos mutuamente en el presente, también bloquea y mistifica el concepto político real»¹¹.

En tanto que el posmodernismo no ofrece un sustituto a conceptos como autonomía y sujeto, la interpretación dialéctica propuesta por Eagleton es muy útil. Y especialmente relevante en el caso del feminismo. Volviendo a la musicología, incluso si admitimos que la llamada «obra de arte» no es autónoma, ¿tendríamos que rechazar la audición autónoma como un modo, entre otros muchos posibles, de escuchar la música? Una musicología feminista no tiene por qué olvidar o rechazar la audición autónoma o el análisis técnico de la música, siempre que éstos no se impongan como los únicos posibles o «científicos» de oír o de pensar la música. Es más, como se ha visto en la cita anterior de Terry Eagleton, una consideración dialéctica de la autonomía es incluso necesaria para salvar subjetividades e identidades.

En la misma línea puede ubicarse a otra intelectual de izquierdas, Rose R. Subotnik, quien siempre ha mantenido firmemente la necesidad de una musicología hermenéutica¹², incluso cuando ésta no era en absoluto una musicología «de moda». Sin embargo, ante los cambios producidos en la musicología norteamericana actual, Subotnik reclama la necesidad de cierta idea de autonomía musical:

«¿Hay alguna utilidad en la nueva musicología para la cultura musical y la formación teórica? ¿Existe una razón para conservar un respeto especial por las obras de arte del canon artístico occidental, y existe un papel especial para ellos en la educación musical? ¿Hay algún beneficio en mantener vivos un concepto de “música en sí”, e incluso de criterios estructurales de valor asociados con tal concepto? Y por ello [...] ¿hay una base, desde una perspectiva musicológica, para mantener el ideal abstracto tradicional occidental de razón?

¹¹ Eagleton (1990: 9).

¹² Subotnik, R. (1991: 3-14).

Mi propia breve respuesta a cada una de estas cuestiones es sí: cada uno de los casos que pregunto debería conservarse —aunque no de un modo que excluya otras alternativas»¹³.

Subotnik se pronuncia así en el mismo sentido que Eagleton. En efecto, sin subjetividades e identidades plurales es fácil caer en el dualismo simplista al que se refiere Treitler en su crítica a la musicología feminista, publicada, por cierto, en uno de los libros básicos de musicología feminista, la colección de ensayos editada por Ruth A. Solie¹⁴.

La mejor musicología feminista ha intentado aprender de las críticas y asumirlas. Aunque las musicólogas feministas, de un modo posmoderno, explicitan cómo sus propias lecturas no son sino una entre otras muchas posibles, la crítica de reduccionismo, tan frecuentemente dirigida contra la musicología feminista, es a veces acertada, puesto que el género no es siempre el principal factor que determina la música o su historia. El feminismo puede, en efecto, reproducir el mecanicismo de las interpretaciones marxistas basadas en la clase. En ocasiones ha reducido incluso toda experiencia corporal al sexo, de manera que «parece abogar por la reducción de las estrategias musicales narrativas de 300 años a reactuaciones uniformes del acto sexual», como ha señalado la musicóloga feminista Paula Higgins¹⁵. La historiografía feminista tiene sus riesgos, por ello conviene prestar atención a las críticas.

Podríamos reescribir la frase citada de k.d. lang¹⁶, diciendo: «Soy mujer, pero mi música no es una música femenina. Ellas [las fans feministas] tienen que darse cuenta de que así es como lo siento, y respetarlo». Ésta es una frase que probablemente suscribirían muchas compositoras de música culta o de cine, de rock o de pop, instrumentistas o cantantes. Y todas ellas tendrían razones para expresarse así. Como mujeres tenemos derecho a reivindicar una historia. Por lo

¹³ Subotnik, R. (1996: xxvi-xxvii).

¹⁴ Solie, R. (1993).

¹⁵ Higgins, P. (1993: 184).

¹⁶ «Soy lesbiana, pero mi música no es una música lesbiana. Ellas [las fans lesbianas] tienen que darse cuenta de que así es como lo siento, y respetarlo», cit. en Martha Mockus 1993: 268.

menos, tanto como las naciones y las comarcas, los gays y las lesbianas. Pero no podemos convertir a las mujeres históricas en lo que no han querido o en lo que no han podido ser, inventando esencias y falsas continuidades. Algunas han escrito buena música, otras no. Algunas fueron buenas instrumentistas, directoras o cantantes, otras no. A muchas no las dejaron ser, algunas no quisieron ser. Todas han sido ignoradas por generaciones de musicólogos. Las adolescentes que llenan hoy nuestros conservatorios y escuelas de música necesitan saber que su sexo no las condena al ostracismo en la profesión. Por las mismas razones, algunas y algunos sentirán alivio al saber que buenos y malos compositores o compositoras, directores o instrumentistas eran homosexuales.

Después de varias décadas de crítica feminista hay mayor presencia de las mujeres en los manuales generales de historia de la música, en las enciclopedias, en las tiendas de discos y en las salas de conciertos. Algunos intelectuales, como Edward W. Said, estudioso de la literatura, analista político y músico, se han felicitado por los logros de la musicología feminista¹⁷. Incluso aquellos historiadores no especialmente interesados por la musicología del género se ven obligados a justificar hoy su postura. Y hay quien la justifica diciendo que reconocer a las mujeres es distorsionar la realidad histórica:

«Aquí no hay ningún intento de revivir a las pocas mujeres compositoras cuya obra permaneció casi completamente reprimida durante aquella época. Hacerlo sería, pienso, una distorsión de la tragedia real de las músicas creadoras del siglo XIX. Es erróneo subrayar la reivindicación de que hubo mujeres compositoras cuyos logros considerables fueron marginados y acabaron ignorados; el destino de los talentos mayores —el de Clara Schumann, por ejemplo— fue aún más cruel: de hecho nunca se les permitió desarrollarse hasta el punto en que podrían haberse enorgullecido de su obra que fue silenciada, invisible —hasta eso se les negó. Ellas fueron excluidas de la historia, e intentar devolverlas a la historia de manera acrítica e ingenua ni les hace justicia póstuma ni reconoce la difícil realidad de sus vidas»¹⁸.

¹⁷ Said, E. W. (1991: xv y xvi).

¹⁸ Rosen (1996: xi).

Las palabras anteriores no vienen de un musicólogo que se haya contentado con repetir lugares comunes o con pasar a limpio documentos antiguos. En las tres últimas décadas, Charles Rosen ha presentado nuevas perspectivas sobre la música de los siglos XVIII, XIX y XX y es difícil escribir sobre la música de esta época sin tenerlo como referencia. Pero sus palabras presentan la historia como una foto estática de la realidad, donde no tienen cabida unas mujeres ocultadas en el momento en que se disparó la cámara. En la vida hay muchas realidades distintas y contemporáneas, no se puede fotografiar el todo. El propio Rosen había dicho en la página anterior:

«No intento dar una imagen completa del periodo de 1827 a 1850, sino sólo de aquellos aspectos de la música que más me interesa, o, más bien, de aquellos sobre los cuales tenía algo interesante que decir»¹⁹.

Y eso es exactamente lo que hace la musicología feminista: escribe sobre lo que le interesa, sobre lo que tiene algo que decir.

Por otra parte la imagen o las imágenes que nos hacemos de nuestro pasado no es la misma que la imagen o las imágenes que nuestros antepasados tenían de su presente. Es más, Rosen destaca a Chopin, quien ni en su época ni en la historiografía hasta fechas muy recientes ha figurado en primer plano. Sin embargo Rosen y otros historiadores tienen razón al reivindicar a Chopin. Su música, nueva en tantos aspectos, ha sido importante para generaciones de compositores y de pianistas, por no hablar del público. Y su falta de reconocimiento historiográfico se debe a prejuicios bien conocidos. De hecho, ¿no se ha hablado históricamente con cierta frecuencia de sus composiciones como de una música femenina o afeminada?

Por último, acierta Rosen al afirmar que no podemos hacerle justicia a mujeres como Clara Schumann. La vida fue en efecto demasiado cruel con ellas. La justicia de la memoria no puede consolar a los muertos. Pero no escribimos historia para los muertos, sino para nosotros mismos, para nosotras mismas.

¹⁹ Rosen (1996: x).

Bibliografía

- Abbate, Carolyn (1989): Elektra's Voice. Derrick Puffett (Ed.) *Richard Strauss: Elektra* Cambridge, Cambridge University Press.
- (1991): *Unsung Voices: Opera and Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press.
- (1993): Opera or the Envoicing of Women. R. A. Solie (Ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- Adair, Christy (1992): *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. New York University Press.
- Adkins Chiti, Patricia (1995): *Las mujeres en la música. Las compositoras españolas*, por María Luisa Ozaita. Madrid, Alianza.
- Adorno, T.W. (1966 [1949]): *Filosofía de la Nueva Música*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- y Eisler, H. (1981 [1947]): *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.
- Agawu, Kofi (1993): «Music Analysis and the Politics of Methodological Pluralism». *Revista de Musicología* 16 (1): 399-406.
- (1996): Analyzing music under the new musicological regime. *The Online Journal of the Society for Music Theory*. 2.4.
- Aguirre Rincón, Soterraña (1997): El manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes: Más que un repertorio musical. *Revista de Musicología* XX, 1.
- Alamire (2002): *Overstock Catalogue*. Peer, Alamire Music Publishers.
- Álvarez Martínez, Rosario (2001): Un piano romántico amable y colorista. *La creación musical en Canarias* 26. *El piano de salón romántico II*. RALS, CD-26. DCD-168.
- Amorós, Celia (1997): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid, Cátedra.
- Anderson, B., & Zinsser, J. P. (1991 [1988]): *A History of Their Own; Women in Europe from Prehistory to the Present*. London, Penguin. Las citas son de esta edición, pero hay traducción: *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Barcelona, Crítica.
- Austern, Linda P. (1994): «No women are indeed»: the boy actor as vocal seductress in late sixteenth and early seventeenth century English drama. L. C. Dunn, and N. A. Jones, (Eds.). *Embodied voices. Representing Female Vocality in western culture*. Cambridge, Cambridge University Press.

- (1994): Music and the English Renaissance Controversy over Women. S. C. Cook, and J. S. Tsou (Eds.), *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago, University of Illinois Press.
- (1998): Nature, Culture, Myth, and the Musician in Early Modern England. *Journal of the American Musicological Society*. 51, 1, 1-47.
- Baade, Collen R. (1997): La «música sutil» del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a mediados del siglo XVI – siglo XVII. *Revista de Musicología* XX, 1.
- (2001): *Music and Music-making in Female Monasteries in Early Modern Castile*. Ph. D. diss., Duke University.
- (en prensa): Hired Nun Musicians in Early Modern Spain. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Baldauf-Berdes, J. L. (1994): Anna Maria della Pietà: The Woman Musician of Venice Personified. S. C. Cook, and J. S. Tsou (Eds.), *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago, University of Illinois Press.
- Banes, Sally (1998): *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London, Routledge.
- Bayton, Mavis (1990): How women become musicians. Simon Frith and Andrew Goodwin (Eds.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York, Pantheon Books.
- (1998): *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Bent, Ian D. (1980): Analysis. St. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan.
- Bernstein, Jane A. (1987): «Shout, Shout, Up with Your Song!» Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer. Jane Bowers y Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Best, St. and Kellner, D. (1991): *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. London, Macmillan.
- Block, Adrienne Fried (1998): *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer 1867-1944*. Oxford, Oxford University Press.
- Boffill, Anna i Montagut, M. C. (1998): Les dones compositores: quelques notes historiques. *Música d'ara*, 1,
- Bowers, Jane (1987): The Emergence of Women Composers in Italy, 1566-1700. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- and Tick, Judith (Eds.) (1987): *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Bowman, W. D. (1998): *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Brett, Ph. (1993): Britten's Dream. R. A. Solie (Ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.

- (1994): *Musicality, Essentialism, and the Closet*. Ph. Brett, E. Wood, and G. C. Thomas (Eds.) *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*. London, Routledge.
- (June 1994): *Are you musical?* *The Musical Times*.
- E. Wood, and G. C. Thomas, (Eds.).(1994): *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge.
- Briscoe, James (Ed.) (1987): *Historical Anthology of Music by Women*. Indianapolis.
- Bruckner, M., Shepard, L., White, S. (1995): *Songs of the Women Troubadours*. New York, Garland.
- Buelow, G. J. (1980): Rhetoric and music. S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan.
- Burke, Peter. (1993): *Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro*. P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial.
- Burnet, Charles and Dronke, Peter (1998): *Hildegard of Bingen: The Context of Her Thought and Art*. London, The Warburg Institute.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse*. L. J. Nicholson (Ed.) *Feminism/Postmodernism*. New York, Routledge.
- (1991): *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. New York, Routledge.
- Carreira, Xoan M. (1995): *La musicología spagnuola: un'illusione autarchica? Il Saggiatore Musicale*, II.
- Carreras, Juan José (2002): *Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)*. *Il Saggiatore Musicale*. VIII, 1.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa (1998): *Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994*. Manchado Torres (Ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- Casero, Estrella (2000): *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid, Nuevas Estructuras.
- Castle, Terry (1993): 9. In praise of Brigitte Fassbaender (A musical emanation). *The Apparitional lesbian female homosexuality and modern culture*. New York, Columbia University Press.
- Cessac, Catherine (2002): *Jacquet de la Guerre. Goldberg*. *Early Music Magazine*. 20.
- Cheyette, Frederic L. and Switten, Margaret (1998): *Women in Trobadour Song: Of the Comtessa and the Vilana*. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 2: 26-45.
- Citron, Marcia (1987): *Women and the Lied 1775-1850*. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- (1993): *Gender and the Musical Canon*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1993): *Gender and the Field of Musicology*. *Current Musicology*, 53, 67-75.
- (1994): *Feminist Approaches to Musicology*. S. C. Cook, and J. S. Tsou (Eds.), *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago, University of Illinois Press.
- Clément, Catherine (1989 [1979]): *L'Opera, or the Undoing of Women*. London, Virago Press.

- Cone, Edward T. (1974): *The Composer's Voice* Berkeley, University of California Press.
- Connor, S. (1996 [1989]): *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal.
- Cook, Nicholas (1989): *A guide to musical analysis*. London, Dent and Sons.
- (1998): *A very short Introduction to Music*. Oxford, Oxford University Press. Las citas son de esta edición, pero hay traducción: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza, 2001.
- and Everist, Mark (2001): Preface. Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
- (2001): Between Process and Product: Music and/as Performance *Music Theory Online* 7,2 <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2./mto.01.7.2.cook.html>
- Cook, S. C. and Tsou, J. S. (1994): Introduction: «Bright Cecilia». S. C. Cook, and J. S. Tsou (Eds.), *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago, University of Illinois Press.
- Covach, John (2001): Popular Music, Unpopular Musicology. Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Covarrubias Orozco, S. de. (1979 [1611]): *Tesoro de la lengua castellana*. Barcelona, Turner; ed. facsímil de la de Madrid, 1611.
- Curtis, L. (1997, sept.): Rebecca Clarke and Sonata Form: Question of Gender and Genre. *The Musical Quarterly*, 81,3, 393-429.
- Cusick, Suzanne G. (1993 y 1994): Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy. *Journal of American Musicological Society*, 46 y 47, 1-25 y 550-563.
- (1993): Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence. R. A. Solie (Ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- (1993, sep.): «Thinking from Women's Lives» Francesca Caccini after 1627. *The Musical Quarterly*, 77, 3.
- (1994). On a lesbian relationship with music. A serious Effort Not to think Straight. P. Brett, E. Wood, and G. C. Thomas (Eds.) *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge.
- (1994): «There was not one lady who failed to shed a tear» Arianna's lament and the construction of modern womanhood. *Early Music* 21-41.
- (1994): Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance. *Repercussions*. 3:1, 77-110.
- (1998): Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. Adam Krims. (Ed.) *Music/Ideology resisting the aesthetic*. G+ B Arts international.
- (2001): Gender, Musicology and Feminism. Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1982): *Systematische Musikwissenschaft* Wiesbaden.
- (1983 [1977]): *Foundations of Music History*. Cambridge, Cambridge University Press. Las citas son de esta edición, pero hay traducción: (1997): *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa.

- (1990 [1987]): *Shoenberg and the New Music*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1990): *Analyse et jugement de valeur I, II et III. Analyse Musicale*.
- (1996): *Estética de la música*. Berlin, Reichenberger.
- (1998 [1989]): *La idea de la música absoluta*. Barcelona, Idea-Books
- Davies, A. Y. (1998): *Blues Legacies and Black Feminism. Gertude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York, Pantheon Books.
- Desmond, Jane C. (Ed.) (1997): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. London, Duke University Press.
- Dopp, Bonnie Jo (1994): Numerology and Cryptography in the Music of Lily Boulanger: The Hidden Program in *Clairières dans le Ciel*. *Musical Quarterly* 78, 3.
- Doss-Quinby, Eglal, Grimbert, Joan Tasker, Pfeffer, Wendy and Aurey, Elizabeth (Eds. and trans.) *Songs of the Women Trouvères*. New Haven, Yale University Press.
- Dronke, Peter (1999): Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía. *Duoda* 17.
- Duncan, Isadora (1996 [1936]): *Mi vida*. Buenos Aires, Losada.
- Dunsby and Whittall (1988): *Music Analysis in theory and practice*. London, Faber Music.
- Eagleton, Terry (1989 [1983]): *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press. Las citas son de esta edición, pero hay traducción: (1988): *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1990): *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell.
- (1998 [1996]): *Las ilusiones del postmodernismo*. Madrid, Paidós.
- Eco, Umberto (1970 [1958]): El problema de la obra abierta. *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca.
- (1970 [1959]): Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales. *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca.
- Ellis, Katharine (1997): Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris *Journal of the American Musicological Society* 50, 2-3.
- Escal, Françoise (1979): *Espaces sociaux. Espaces musicaux*. Paris, Payot.
- (1996): *Aléas de l'oeuvre musicale*. Paris, Hermann.
- (1999): I. Approche globale. Hypothèque culturelle, hypothèse naturaliste. F. Escal, et J. Rousseau-Dujardin, *Musique et différence des sexes*. (pp. 17-110). Paris, L'Harmattan.
- Espinel, Vicente —María Soledad Carrasco Urgoiti (Ed.)— (1972 [1618]): *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. Vol. II. Madrid, Castalia.
- Fabrizi, Paolo (1989): *Monteverdi*. Madrid, Turner.
- Fausser, Annegret (1998): *La guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics*. *Journal of the American Musicological Society* 51, 1.
- Fenelon, Fania et Routier, Marcelle (1976): *Sursis pour l'Orchestre*. Paris, Opera Mundi.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1996): Música y feminismo militante. *Saber leer. Revista crítica de libros*. Oct, 98: 8 y 9.
- Flanagan, Sabina (1990): Hildegard and the Global Possibilities of Music. *Sonus* 11(1).

- Flax, J. (1990): *Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory*. L. J. Nicholson (Ed.), *Feminism/Postmodernism*. New York, Routledge.
- Fontjin, Claire (1999): Sophie Elisabeth zu Braunschweig und Lüneburg. *Mujeres Barrocas* 6. Goldberg. *Early Music Magazine*. 6.
- (en prensa): Reclaiming Pindus: An Italian Circle in Late Seventeenth Century Paris. Thomasin LaMay (Ed.) *Many-headed Melodies: Musical Voices of Early Modern Women*. London, Ashgate Publishers.
- Foster, Susan (Ed.) (1995): *Choreographing History*. Bloomington, Indiana University Press.
- (Ed.) (1996): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London, Routledge.
- Franko, Mark (1993): *Dance as Text Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Fraser, N. and Nicholson, L. J. (1990): Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism. Nicholson (Ed.), *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge.
- Frega, Ana Lucía (1994): *Mujeres de la Música. Mujeres Argentinas*. Buenos Aires, Planeta.
- Frith, Simon and Angela McRobbie (1990 [1978]): Rock and Sexuality. Simon Frith and Andrew Goodwin (Eds.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York, Pantheon Books.
- Gadamer, Hans. (1977): *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme.
- Gallego, Antonio (1989): Triana: Un ballet de Antonia Mercé «La Argentina», *Scherzo*, 35, 70-72.
- García Cárcel, Ricardo (1999): *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid, Historia 16.
- Gaume, Matilda (1987): Ruth Crawford Seeger. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Geck, Karl Wilhelm (1992): *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613-1676) als Musikerin*. Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft N. E. vol. 6. Saarbrücken: SDV.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan ([1979] 1998): *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra y Universitat de València.
- Glixon, Beth (en prensa): Caterina Porri: A Life on the Venetian Stage, 1654-1684. Thomasin LaMay (Ed.), *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Gluck, Sherna ([1977] 1996): What's So Special About women? Women's Oral History. Dunaway, David D. and Baum, Willa K (Eds.). *Oral History. An Interdisciplinary Anthology*. Walnut Creek, Altamira Press.
- Goehr, L. (1992): *The Imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford, Clarendon Press.
- Gordon-Seifert, Catherine (en prensa): Strong Men-Weak Women: Representations of Gender in Late Seventeenth Century Serious Airs in France. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.

- González Marín, Luis A. (1996): (Estudio y ed) en Coppola, F., & García Bustamante, M. *El robo de Proserpina y Sentencia de Júpiter 1678*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- González Peña, María Luz; Suárez Pajares, Javier; Arce Bueno, Julio (Eds.) (1996): *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid, Sociedad General de Autores.
- Graziano, John (2000): The Early Life and Career of the «Black Patti»: The Odyssey of an African American Singer in the Late Nineteenth Century. *Journal of the American Musicological Society* 53, 3.
- Grier, James (1996): *The critical editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Grout, Donald, & Palisca, Claude V. (1996): *History of Western Music*. New York, Norton.
- Hadlock, Heather (2000): Sonorous Bodies: Women and the Glass Harmonica. *Journal of the American Musicological Society* 53,2.
- Haraway, Donna (1988): Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Practical Perspective. *Feminist Studies* 14.
- Harness, Kelley (1998): La Flora and the End of Female Rule in Tuscany, *Journal of the American Musicological Society* 51, 3.
- Head, Matthew (1999): «If the Pretty Little Hand Won't Stretch» Music for the Fair Sex in Eighteenth-Century. *Journal of the American Musicological Society* 52,2.
- Heller, Wendy (1999): *Chastity, heroism and allure: women in the opera of 17th-century Venice*. Los Angeles, University of California Press.
- (1998): Reforming Achilles: gender, opera seria and the rhetoric of the enlightened hero *Early Music* XXVI/4.
- Henson, Karen (1997): In the House of disillusion: Augusta Holmès and *La Montagne noire*. *Cambridge Opera Journal* 9: 233-262.
- (1999): Victor Capoul, Marguerite Olganier's *Le Saïs*, and the Arousing of Female Desire. *Journal of the American Musicological Society* 52, 3.
- Herlihy, David (1985): Did Women Have a Renaissance? A Reconsideration. *Medievalia et Humanistica* NS 13: 1-22.
- Herndon, Marcia and Susanne Ziegler, Eds. (1990): *Music, Gender and Culture Intercultural Music Studies*, I. Wilhelmshaven: F. Noetzel Verlag.
- & - (1991): *Women in Music and Music Research*. Número especial de *World of Music* 33, 2.
- Higgins, Paula (1993): Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics. *19th-Century Music*. XVII, 2.
- (1997) Musical «Parents» and Their «Progeny»: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe. Jessie Ann Owens and A. M. Cummings (Eds.), *Music in Renaissance cities and Courts. Studies in Honour of Lewis Lockwood*. Michigan, Harmonie Park Press.
- Hildegard of Bingen (1988): Barbara Newman, trans. and ed. *Symphonia: A Critical Edition of the symphonia armonie celestium revelationum*. New York, Cornell University Press
- Hill, John Walter (1978): Vivaldi's *Griselda*. *Journal of the American Musicological Society*. XXXI, 1.

- Hindley, C. (1992): Homosexual Self-affirmation and Self-oppression in two Written Operas. *The Musical Quarterly*, 76, 2, 143-168.
- Holsinger, Bruce W. (Autumn 1993): The Flesh of the Voice: Embodiment and the Homoerotics of Devotion in the Music of Hildegard von Bingen (1098-1179). *Signs*, 93-125.
- (2001): *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard von Bingen to Chaucer*. Stanford, Stanford University Press.
- hooks, B. (1984): *Feminist Theory: from margin to center*. Boston, South End Press.
- Horner, B. (1998): On the Study of Music as Material Social Practice. *The Journal of Musicology*. XVI, 2; 159-199.
- Howard, P. (1994): Quinault, Lully, and the Précieuses: Images of Women in Seventeenth-Century France. S. Cook and J. S. Tsou (Eds.), *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago, University of Illinois Press.
- Huarte de San Juan, Juan. (1991 [1575]): Felisa Fresco Otero (Ed.) *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid, Espasa Calpe.
- Ingarden, Roman (1986): *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley, University of California Press.
- Iser, W. (1989 [1979]): La estructura apelativa de los textos. R. Warning (Ed), *Estética de la Recepción*. Madrid, Visor.
- (1989): El Proceso de Lectura. R. Warning (Ed.). *Estética de la Recepción*. Madrid, Visor.
- Jauss, H. R. (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- (1989[1979]): La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción. R. Warning (Ed.), *Estética de la Recepción*. Madrid, Visor.
- (1989): Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista». R. Warning (Ed.), *Estética de la Recepción*. Madrid, Visor
- (1989): Mirada hacia atrás sobre la teoría de la recepción *ad usum musicae scientiae*. Conferencia pronunciada en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Bolonia, 1989.
- Jenkins, K. (1997): Introduction. *The Postmodern History Reader*. London, Routledge.
- Kelly, Joan (1990[1984]): ¿Tuvieron Renacimiento las mujeres? J. Amelang y Mary Nash (Eds.) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- Kendrick, Robert (1996): *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*. Oxford, Clarendon Press.
- Kenyon, Nicholas (1991[1988]): *Authenticity and Early Music. A symposium*. Oxford, Oxford University Press
- Kerman, Joseph (1956): *Opera as Drama*. New York, Vintage.
- (Spring 1962): A Profile for American Musicology *Journal of American Musicological Society* 18: 61-69.

- (1979 [1966]): *The Beethoven Quartets*. New York, Norton.
- (1985): *Contemplating Music*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kirkendale, Ursula (1980): The Source for Bach's Musical Offering: the «Institutio oratoria» of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society*. XXXIII.
- Kirkendale, Warren (1979): Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar Exordium from Bembo to Bach. *Journal of the American Musicological Society*. XXXII.
- Kirpatrick, Ralph (1985 [1953]): *Domenico Scarlatti* Madrid, Alianza Editorial.
- Knapp, Gabriele (1996): *Das Maedchen Orchester in Auschwitz*. Hamburg, von Bockel.
- Koestenbaum, Wayne (1993): *The Quenn's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mistery of Desire*. New York, Vintage Books.
- Koskoff, Ellen (1987): An Introduction to Women, Music, and Culture. E. Koskoff (Ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Chicago, University of Illinois Press.
- (1993): Miriam Sings Her Song: The Self and the Other in Anthropological Discourse. R. A. Solie (Ed.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- Kramer, Lawrence (1990): Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, University of California Press.
- (1990): Culture and musical hermeneutics: The Salomé Complex. *Cambridge Opera Journal*, 2,3, 269-294.
- (1995): *Classic Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, University of California Press.
- (1998): *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. New York, Cambridge University Press.
- Labajo Valdés, Joaquina (1981): «Música y mujer». *Ritmo*.
- (1998): El controvertido significado de la educación musical femenina. Manchado Torres (Ed.), *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- LaMay, Thomasin (en prensa): Writing Her Own Image: the Madrigals of Madalena Casulana, 1568-1583. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Lasker-Wallfisch, Annette (1996): *Inherit the Truth. The Documented Experiences of a Survivor from Auschwitz and Belsen*. London: DLM.
- Lauretis, Teresa de (2000): El feminismo y sus diferencias. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Lenneberg, Hanns (1988): Does Documentary Biography have a Future? *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. New York, Gordon and Breach.
- Leonardi, S. J., & Pope, R. A. (1996): Program Notes. Overture. *The Diva's Mouth. Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- Leppert, Richard (1993): The piano, misogyny and «the Kreutzer Sonata». *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body* Berkeley, University of California Press.
- Lolo, Begoña (1993): La obra teórica de José Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España. *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología 1992. Revista de Musicología XVI*, 6

- Lorenzo Arribas, Josemi (1998): La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas. Manchado Torres (Ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- (1998): *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media Hispana siglos IV al XVI*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento.
- Liotard, Jean-François (1994 [1979]): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- Manchado Torres, Marisa (Ed.) (1998): *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- (1998): Encuesta: La identidad musical femenina en relación con el condicionamiento social. Manchado (ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid, Ariel.
- Martín Gaite, Carmen (1981 [1972]): *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Lumen.
- Martínez del Fresno, B. (2001): El ballet clásico como discurso de la diferencia. Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (Eds.) *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Málaga, Universidad de Málaga.
- Martínez Sierra, María (2000 [1953]): *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia, Pre-Textos.
- Maus, Fred (1991): Music as Narrative. *Indiana Theory Review* 12, 1-34.
- McClary, Susan and Robert Walser (1990): Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. Simon Frith and Andrew Goodwin (Eds.). *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York, Pantheon Books.
- McClary, Susan (1991): *Feminist Endings. Music, gender and sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1992): *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1993): Music and Sexuality: On the Steblin/Solomon Debate. *19th Century Music*, XVII, 1.
- (1993): Narrative Agendas in «Absolute» Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. R. A. Solie (Ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- (Summer 1993): Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990's. *Feminist Studies*, 19,2, 399-423.
- (1994): Constructions of Subjectivity in Schubert's Music. P. Brett, E. Wood, y G. C. Thomas (Eds.), *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge.
- (Jun. 1994): Of Patriarchs... and matriarchs, too. *The Musical Times*.
- (2000): *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley, University of California Press.
- Menéndez Sánchez, Nuria (1996): Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López. *I Congreso Nacional de Danza Española. Comunicaciones*. Córdoba: CSI-CSIF y Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba.

- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago Press.
- (1967 y 1970): *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago, University of Chicago Press.
- (1973): *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley, University of California Press.
- (1987): Toward a Theory of Style. Berel Lang (Ed.) *The Concept of Style. Revised and Expanded Edition*. Ithaca, Cornell University Press.
- (1989): *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press. Las citas son de esta edición, pero hay traducción al español: (1999): *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide.
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Philadelphia, Open University Press.
- Millet, Kate (1971): *Sexual Politics*. New York, Avon.
- Mockus, Martha (1993): Queer thoughts on country music and k.d. lang. P. Brett, E. Wood, and G. C. Thomas (Eds.), *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge.
- Moi, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- Moisala, Pirkko (2000): Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject. Pirkko Moisala and B. Diamond (Eds.) *Music and Gender*. Chicago, University of Illinois Press.
- and Diamond, B. (Eds.) (2000): *Music and Gender*. Chicago, University of Illinois Press.
- Molina Foix, Vicente (2001): ¿Es la ópera homosexual? *El País* 3 julio.
- Monson, Craig (1995): *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Berkeley, University of California Press.
- Montero, Rosa (1995): *Historias de mujeres*. Madrid, Alfaguara.
- Morris, Mitchel (1993): Reading as an Opera Queen R. A. Solie (Ed.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- Myers, Margaret (2000): Searching for Data about European Ladies, Orchestras, 1870-1950. Pirkko Moisala and B. Diamond (Eds.), *Music and Gender*. Chicago, University of Illinois Press.
- Naroditskaya, Inna (en prensa): Serf Actresses in the Tsarinas, Russia. Thomasin LaMay (Ed.), *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Natiez, Jean-Jacques (1990): *Wagner androgyné*. Paris, Christian Bourgois.
- (1990): Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musical Association* La cita es del manuscrito original en francés.
- El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailou. *Trans I*
<http://www2.uji.es/trans/trans1/natiez.html>
- Neuls Bates, Carol (Ed.) (1996 [1982]): *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. Boston, Northeastern University Press.

- (1987): Women's Orchestras in the United States, 1925-1945. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Newcomb, Anthony (1984): Once More «Between Absolute and Program Music»: Schumann's Second Symphony, *19th Century Music*, XI, 2: 164-174.
- (1987): Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *19th Century Music*, 11, 164-174.
- (1987): Courtesans, Muses or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Newman, Richard and Kitley, Karen (2000): *Alma Rose: Vienna to Auschwitz*. Portland, Oregon, Amadeus.
- Newman, Barbara (Ed.) (1998): Voice of the Living Light: *Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley, University of California Press.
- Nicholson, L. J. (Ed.) 1990 *Feminism/Postmodernism*. New York, Routledge.
- Olarte Martínez, M. (1993): Las «monjas músicas» en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica. *Revista de Folklore*, 146: 56-63.
- (1996): La mujer española y la enseñanza musical en nuestro siglo. R. Álvarez, & W. Stokes (Eds.), *La mujer ante el tercer milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*. Madrid, Plaza Universitaria Ediciones.
- Olson, Judith E. (1987): Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Orden, K.V. (1995): Sexual Discourse in the Parisian Chanson: A Libidinous Aviary. *Journal of the American Musicological Society*, XLVIII, 1.
- Paddison, Max (1993): *Adorno's Aesthetics of Music*. New York, Cambridge University Press.
- Palisca, C.V. (1995): Interdisciplinary Trends in American Musicology. R. Pozzi (Ed), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica. Atti del Convegno Internazionale (Latina 27-29 Settembre 1990)*. Firenze, Olschki.
- Parsons, James (2001): *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* by Lawrence Kramer; and *Schubert Studies*, edited by Brian Newbould. *Journal of the American Musicological Society*, 54, 3.
- Pasler, Jan (1997): Directions in Musicology. 16th International Congress. London: Royal College of Music, 14th-30th August, 1997. Music and Sister Disciplines: Past, Present and Future. *Acta Musicologica* LXIX, 1 January.
- Payne, Michael (Ed.) (1996): *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford, Blackwell.
- Paraskevaidis, Graciela (1986): Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres, componen. *Pauta V*, 17, enero. México.
- Pelinski, Ramón (2000): Etnomusicología en la era posmoderna. *Invitación a la etnomusicología. 15 fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.
- Pendle, Karin (Ed.) (1991 and 2001): *Women and Music, A History*. Bloomington, Indiana University Press.

- Pineda Novo, Daniel (1996): *Juana «La Macarrona» y el baile en los cafés cantantes*. Cornellà de Llobregat, Aquí + Multimedia.
- Piñero Gil, Cecilia (1998): *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX, Tesis doctoral*. Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (1998): *Compositoras iberoamericanas*. Manchado Torres (Ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- Poizat, Michel. (1992 [1986]): *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera* It-haca, Cornell University Press.
- Pollack, Janet (en prensa): *Refashioning Views on Early English Woman's Musical Identity: Princess Elizabeth Stuart and Parthenia*. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Poznansky, A. (1994): *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*. New York, Schirmer.
- (Spring 1988): *Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality 19th Century Music XI, 1 : 199-220*.
- Prizer, William F. (1989): *North Italian Courts, 1460-1540* Ian Fenlon (Ed.) *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*. Man and Music series. London, Macmillan.
- Pulido, Esperanza (1991): *La mujer mexicana en la música Heterofonía*. III, 104-105. Enero-Diciembre. México.
- Ramos López, Pilar (1997): *Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII. Revista de Musicología, XX, 1*.
- (1998): *Mujeres, teatro y música en el Siglo de Oro*. M. Manchado (Ed), *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- (2000a): *Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música*. Begoña Lolo (Ed.) *Campos interdisciplinarios de la Musicología V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Madrid, Sociedad Española de Musicología,.
- (2000b) *Mujeres barrocas: María Antonia Walpurgis. Goldberg: Early Music Magazine*.
- (en prensa): *Music and Women in Early Modern Spain: Some Discrepancies between Educational Theory and Musical Practice*. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- (en prensa): *Pastorelas and Pastoral tradition in 18th century Spanish Villancicos*. Tess Knighton y Álvaro Torrente [Eds], *Devotional music in Spain, 1450-1800*. London, Ashgate.
- Reardon, Colleen (2002): *Holy concord Within Sacred Walls: Nuns and music in Siena, 1575-1700*. New York, Oxford University Press.
- (en prensa): *The Good Mother, the Reluctant Daughter, and the Convent: A Case of Musical Persuasion*. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Reich, Nancy B. (1987): *Clara Schumann. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.

- Rico, Francisco (1980): Temas y problemas del Renacimiento español. López Estrada, Francisco (Ed.) *Siglos de Oro: Renacimiento. Historia y crítica de la literatura española*. vol. II. Barcelona, Crítica.
- Rieger, Eva. (1986): ¿'Dolce semplice'? El papel de las mujeres en la música. G. Ecker (Ed), *Estética feminista*. Barcelona, Icaria.
- (1981): *Frau, Musik und Männerherrschaft* Frankfurt, Ullstein.
- Rivera Garretas, María Milagros (1998 [1994]): *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria.
- (Mar. 1994): Feminismo de la diferencia. Partir de sí. *El viejo topo*. 73, 31-35.
- (1999): Escribir y enseñar historia al final del Patriarcado. *Duoda. Revista d'estudis feministes* 15, 13-26.
- (2001): *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*. Barcelona, Icaria.
- Robertson, Carol. E. (1993): The Ethnomusicologist as Midwife. R. A. Solie (Ed), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- ([1989] 2001): Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres. Ed. de Francisco Cruces y otros. *Las Culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid, Trotta.
- Robinson, Paul (1989): It's Not Over Till the Soprano Dies. *New York Times Book Review*, 1 January.
- Rodrigo, Antonina (1992 [1972]): *María Antonia, la Caramba, el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Granada, Albaida.
- Romero Naranjo, Francisco Javier (2001): Fuentes de Marianna Martines en el archivo prusiano de Berlín. El Miserere a 4 voci concertante, 1768. *Nassarre*.
- (2002): *Nuevas obras de compositores de origen español en la centroeuropa del siglo XVIII. Carlos Ordóñez y Marianna Martines*. Tesina leída en el Departamento de Historia del Arte de La Universidad de La Laguna.
- Ros-Fábregas, Emilio (1998): Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica. *Codexxi*, 1,
- Rosand, Ellen (1978): Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice. *Journal of the American Musicological Society*. XXXI, 2.
- (1987): The Voice of Barbara Strozzi. Jane Bowers y Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, Wesleyan University Press.
- Roselli, John (1988): The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850 *Acta Musicologica* LX-II: 143-179.
- Roselló, Isabel (1998): *Música, femení singular. Dones compositores, una ullada a la història*. Barcelona, Di7.
- Rosen, Charles (1994): Music à la Mode. *New York Review*. June, 23.
- (1996): *The Romantic Generation*. London, Harper Collins Publishers.
- Rosolato, G. (1974, janvier): La voix: entre corps et langage. *Révue française de psychanalyse*. XXXVIII-1
- Rothe, A. (1987): El papel del lector en la crítica alemana contemporánea. J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros.

- Rousseau-Dujardin, Jacqueline (1999): II. Parcours psychanalytique. Repérage du fantasme. F. Escal, et J. Rousseau-Dujardin, *Musique et différence des sexes*. Paris, L'Harmattan.
- Sadie, Julie Ann (1987): *Musiciennes of the Ancien Régime*. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- (Ed.) (1994): *New Grove Dictionary of Women Composers*. London, Macmillan.
- Said, Edward W. (1991): *Musical Elaborations*. New York, Columbia University Press.
- Samson, Jim (2001): Analysis in Context. Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Sancho Velázquez, A. (1998): Disonancia y Misoginia. «Salomé» de Strauss y el mito de la Mujer Fatal. Manchado Torres (Ed.), *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- Sanhuesa Fonseca, M. (1998): El imaginario femenino en la literatura musical española del siglo XVII: retrato de una marginación. *Actas del Congreso Internacional Escritura y Feminismo 1995. Vol. III*. Barcelona, Icaria.
- Sarkisian, Margaret (1992): Gender and Music. Helen Myers (Ed.) *Ethnomusicology. An Introduction*. The New Grove Handbooks in Music. London, Macmillan.
- Savigliano, Marta E. (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Westview Press.
- (1998): From Wallflowers to Femmes Fatales: Tango and the Performance of Passionate Femininity. W. Washabaugh (Ed.) *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Oxford, Berg.
- Schneider, M. (1989): *La tombée du jour*. Paris, Le Seuil. Hay traducción.
- Schumann, Clara, Schumann, Robert (1994, 1996, 2002): Eva Weissweiler (Ed.) *The Complete Correspondence. Critical Edition*. New York, Peter Lang. Vol. I, II, III.
- Shepherd, John. (1991): *Music as Social Text*. Cambridge, Polity Press.
- (1993): Difference and Power in Music. Ruth A. Solie (Ed.) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- Showalter, Elaine (1977): *A Literature of Their Own: British women novelist from Brontë to Lessing*. Princeton, Princeton University Press.
- Solie, Ruth A. (1991): Whose life? The gendered self in Schumann's *Frauenliebe* songs. S. P. Scher (Ed.) *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1991): What Do Feminists Want? A Reply to Pieter Van Den Toorn. *The Journal of Musicology*, 10.
- (1992): Sophie Drinker's History. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (Eds.) *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*. Chicago University of Chicago Press.
- (1993): Changing the Subject. *Current Musicology*, 53,
- (Ed.) (1993): *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- (2001): Feminism. Stanley Sadie (Ed.), John Tyrrel (Ex. Ed.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. 2nd edition. London, Macmillan.

- Solomon, Maynard (1989): Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini. *19th Century Music*, XII, 3.
- (1993): Schubert: Some Consequences of Nostalgia. *19th Century Music*, XVII, 1.
- Sontag, Susan (1996 [1964]): Notas sobre lo «camp». *Contra la interpretación*. Madrid, Alfaguara.
- Stebbin, R. (1993): The Peacock's Tale: Shubert's Sexuality Reconsidered. *19th Century Music*, XVII, 1.
- Stein, Louise K. (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press.
- Stefani, Gino (1975): *Musica e religione nell'Italia barocca*. Palermo, Flaccovio.
- Straus, Joseph N. (1991): The Anxiety of Influence in Twentieth-Century Music *Journal of Musicology* 9.
- (1995): *The Music of Ruth Crawford Seeger*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Stravinsky, Igor (1983 [1942]): *Poética musical*. Madrid, Taurus.
- Strohm, Reinhardt (1993): *The Rise of European Music. 1380-1500*. Oxford, Clarendon Press.
- (1995): Musical analysis as part of musical history. R. Pozzi (Ed.), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica. Atti del Convegno Internazionale (Latina 27-29 Settembre 1990)*. Firenze, Olschki.
- (1998): Autonomy and context in the history of music. Manuscript.
- Subotnik, Rose R. (1976): Adorno's Diagnosis of the Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. *Journal of the American Musicological Society*, XXIX, 2.
- (1987 y 1990): On grounding Chopin. R. Leppert and S. McClary (Eds.) *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University Press. Publicado también en Subotnik (1991).
- (1991): *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1996): *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Taruskin, Richard (1988 y 1991): The pastness of the present and the presence of the past. *Authenticity and Early Music*. Kenyon, N. (Ed.). Oxford, Oxford University Press. Se ha publicado también en Taruskin, R. (1995): *Text and Act. Essays on music and performance*. New York, Oxford University Press.
- (1993): Revising Revision. *Journal of the American Musicological Society*, 46.
- (Feb. 6, 1995): Chaikovsky, Russia, sexuality and the study of music. Pathetic Symp-honist. *The New Republic*,
- Thomas, G. C. (1994): Was George Friederic Handel Gay? On Closet Questions and Cultural Politics. P. Brett, G. Thomas, and E. Wood (Eds.) *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. London, Routledge.
- Thomas, Helen (Ed.) (1995): *Dance, Gender and Culture*. London, McMillan.
- Thomas, Jennifer (en prensa): Marguerite of Austria and Catherine of Aragon: Personal Intersections in Lon BLR 8.G.vii. Thomasin LaMay (Ed.), *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.

- Tick, Judith (1987): *Passed Away Is the Piano Girl: changes in American Musical Life, 1870-1900*. Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- (1997): *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Tobin, Jeffrey (1998): *Tango and the Scandal of Homosocial Desire*. W. Washabaugh (Ed.). *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Oxford, Berg.
- Tomlinson, Gary (1988 y 1991): *Authentic meaning in music*. N. Kenyon (Ed.) *Authenticity and Early Music*. Oxford, Oxford University Press.
- (1993): *Approaching Others (Thoughts before Writing)*. *Music in Renaissance Magic. Towards a Historiography of Others*. Chicago, University of Chicago Press.
- Todd, Janet (1996): *Feminist criticism*. Michael Payne (Ed.) *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford, Blackwell.
- Treitler, L. (1984): *What Kind of Story is History? 19th Century Music VII*, 3. Publicado también en Treitler (1989).
- (1989): *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Harvard University Press.
- (1993): *Gender and Other Dualities of Music History*. R. A. Solie (Ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- Tucker, Sherrie (2000): *Swing Shift «All-Girl» Bands of the 1940s*. Durham, Duke University Press
- Valcárcel, Amelia (1997): *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra.
- Valdés Cantero, Alicia (1998): *Caracterización de mujeres notables en la música colonial cubana*. Manchado Torres (Ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- Van der Toorn, P. (1995): *Music, Politics and the Academy*. Berkeley, University of California Press.
- Van Vlasselaer, Jean-Jacques (2001): *La musica nei campi di concentramento nazisti*. Jean-Jacques Nattiez (dir.) *Enciclopedia della musica. Vol. I: Il Novecento*. Torino, Einaudi.
- Vega Toscano, Ana (1998): *Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar*. Manchado Torres (Ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas.
- Vicente, Alfonso de (1989): *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII) Catálogo*. Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- (2000): *Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila*. *Revista de Musicología XXIII*, 2.
- Walser, Robert (1993): *Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender*. *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. London.
- Washabaugh, William (1998): *Fashioning Masculinity in Flamenco Dance*. *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Oxford, Berg.
- Webster, J. (1993): *Music, Pathology, Sexuality, Beethoven, Schubert*. *19th Century Music*, XVII, 1.

- White, Hayden (1992 [1990]): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós
- Winkler, Amanda Eubanks (en prensa): *From Whore to Stuart Ally: Changing Musical Representations of Venus in Late Sixteenth Century England*. Thomasin LaMay (Ed.) *Musical Voices of Early Modern Women: Many-headed Melodies*. London, Ashgate Publishers.
- Winter, Robert (1993): *Whose Schubert? 19th Century Music*. XVII, 1.
- Wise, Sue (1990): *Sexing Elvis*. Simon Frith and Andrew Goodwin (Eds.): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York, Pantheon Books.
- Wolff, Janet (1987): *Foreword: the ideology of autonomous art*. R. Leppert and S. McClary (Eds.), *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Woolf, Virginia (1992 [1929]): *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral.
- Yardley, Anne Bagnall (1987): «*Ful weel she soong the service dyvyne*»: *The Cloistered Musician in the Middle Ages* Jane Bowers y Judith Tick (Eds.) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago, University of Illinois Press.
- Zaldívar Gracia, Álvaro (1994): *Unos dicen y otras hacen: de la misógina teoría histórica española renacentista y barroca, a la relevante práctica de las compositoras dieciochescas*. *La otra Historia de la Música. Ponencias presentadas en el «8º Congreso Internacional de Mujeres en la Música», Bilbao 18-22 de marzo de 1992*. Bilbao, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

Feminismo y música

Introducción crítica

Un libro raro en el panorama editorial español, al relacionar feminismo con música y abordar las principales aportaciones de la musicología feminista, incluida la española.

No es una historia de las mujeres en la música, pero recoge nombres de instrumentistas, directoras y compositoras, precisamente porque las historias de la música suelen ser, respecto a las mujeres, una historia de ausencias. Cabida tienen también las instituciones de enseñanza y la ejecución musical; los instrumentos y repertorios considerados masculinos o femeninos; el papel de las mujeres como receptoras y mecenas, y el poder de la música popular actual para generar identidades y perpetuar o criticar ideas de género, como lo tiene también la escena donde se mueven las intérpretes líricas. No falta un capítulo sobre el cuestionamiento que hace el feminismo a los fundamentos teóricos de la musicología, con especial referencia a Adorno y Dablbhaus.

La obra finaliza asumiendo y analizando las críticas que desde distintos ámbitos se hace a la musicología feminista.

El libro se dirige a musicólogos; a historiadores implicados en una historia social y artística de la vida cotidiana; a músicos con curiosidad por sus colegas de otros tiempos; a aficionados interesados por el contexto y las significaciones de la música; a estudiosos de las artes plásticas y de la literatura; a docentes preocupados por no transmitir una enseñanza sexista.

Pilar Ramos López es profesora titular de Musicología en la Universidad de Girona.

ISBN 84-277-1419-X



9 788427 714199



narcea, s. a. de ediciones