

ESTUDIOS

Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música

Lights and Shadows in Women and Music Studies¹

por

Pilar Ramos

Universidad de La Rioja, España

pilar.ramos@unirioja.es

El Congreso “Música y mujer: una mirada interdisciplinaria” se brindó como la ocasión de presentar un estado de la cuestión, un balance de resultados en los estudios sobre mujeres y música, así como algunas propuestas. He destacado como sombras cuestiones que pueden considerarse retos para futuros estudios: la persistencia de discriminaciones en las profesiones musicales, el peso marginador de la etiqueta “música de mujeres”, la coincidencia geográfica entre el “canon” de compositoras y el “canon” musical a secas y el abuso feminista que supone el reduccionismo sociológico. Las aportaciones positivas del feminismo son desde luego de mucho más calado que las sombras, de modo que suponen un punto de inflexión y de no retorno en la musicología. Me he permitido sugerir como vías de actuación la interdisciplinariedad, la imaginación y el estudio del público.

Palabras clave: Renacimiento, moral, música práctica, música religiosa, música profana, erasmismo, ocio, converso, humanismo, España.

The Conference “Woman and Music: an Interdisciplinary Gaze” offered an occasion to present a report, a balance sheet of the women and music studies, as well as some proposals. I consider as dark sides of feminist musicology certain issues that can be also regarded as challenges for prospective studies in the future: the persistence of gender discrimination in musical jobs, the discriminatory burden of the women’s music label, the geographic coincidence between the musical canon and the women composers canon and the feminist abuse produced by sociological reductionism. Positive contributions of feminism are of course stronger than its dark sides. They have established a turning point of no return in musicology. I have suggested as avenues of working the interdisciplinarity, the imagination and the study of audiences.

Keywords: Renaissance, morals, musical practice, sacred music, secular music, Erasmus of Rotterdam, idleness, converted, humanism, Spain.

Esta es ocasión oportuna para presentar un balance de resultados en los estudios sobre mujeres y música, así como algunas propuestas.

¹Este texto se basó en mi conferencia inaugural al IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, “Música y mujer: una mirada interdisciplinaria”, celebrado en Santiago de Chile del 7 al 10 de enero de 2007. Mi agradecimiento a la directiva de la Sociedad Chilena de Musicología junto al profesor Alejandro Vera por su invitación.

Con retraso respecto a las disciplinas humanísticas, las ciencias sociales y las ciencias de la salud, la musicología ha incorporado la crítica referida a su tradición androcéntrica. Si bien es discutible el concepto teórico a partir del cual deba plantearse esa crítica al androcentrismo² –“género”, diferencia o diferencias sexuales, mujer, o mujeres– preferiré aquí hablar de mujeres, sin implicar una esencia continua, supra o transhistórica, en la categoría mujer, como tampoco la implico en la categoría hombre ni en la de música.

Para muchos de los intelectuales activos durante el mayo del 68 y la efervescente actividad feminista de los años 70, la valoración de las décadas transcurridas puede resumirse en una palabra: frustración. En efecto, las mujeres no han redimido al mundo (ni siquiera han redimido a la musicología). Pero es el momento de recordar también que este papel mesiánico, que algunas feministas continúan reclamando³, presupone una visión de la historia donde la mujer no habría jugado ningún papel, es decir, una visión de la historia que otras y otros historiadores no compartimos.

Para aquellos que perseguían metas más realistas, el balance es nostálgico. Sólo parcial y desigualmente se han alcanzado los objetivos que se marcaron en los años 70 las historiadoras de las mujeres, en palabras de Joan Scott, “cambiar radicalmente la disciplina al inscribir a las mujeres en la historia y al ocupar nuestro justo lugar como historiadoras”⁴.

El entusiasmo de los años 80 y primeros de los 90 por la Nueva Musicología, muy comprometida con los estudios de género, ha dado paso también al desencanto⁵. No se trata de una regresión. Bien al contrario, hoy se reclama una musicología radical, al entender que la Nueva Musicología se ha instalado y acomodado⁶. Por tanto, se asume la necesidad de estudiar a las mujeres como objeto y sujeto histórico, así como el papel que ha tenido el género en la historia y en la historiografía. Lo que en cambio se discute son los errores, de ellos toca, pues, hablar.

1. SOMBRAS

Por sombras entiendo los fracasos. No me refiero a aquellas zonas que permanecen oscuras porque no se han estudiado suficientemente. Ello es inevitable, una vez que el sueño de la historia total se revela como utópico.

1.1. La persistencia de discriminaciones en la profesión musical

Hemos de reconocer que los avances críticos en la reflexión sobre mujeres y música no se han traducido en la práctica social. La prueba es la persistencia de la

²Véase Molina Petit 2000. Sobre las implicaciones historiográficas véase Joan W. Scott 1999.

³Especialmente las ecofeministas norteamericanas.

⁴Scott 2004: 10-11.

⁵Véase Castelvechchi 2000: 185 y ss.; Treitler 2001; Clayton, Herbert y Middleton 2003; Korsyn 2003; Clarke y Cook 2004; DeNora 2004.

⁶<http://www.radical-musicology.org.uk>

menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, ya sea en la interpretación, en la dirección, en la composición o en la difusión. Las investigaciones desarrolladas por Hyacinthe Ravet y Philippe Coulangeon, entre los músicos franceses, muestran que la segregación “horizontal” (respecto a las distintas profesiones musicales) predomina en las músicas populares, encasillando a las mujeres como cantantes. En las orquestas “clásicas” francesas el porcentaje de mujeres y hombres es, sin embargo, parecido (a excepción de los casos conocidos de arpa o viento metal). La segregación imperante aquí es la “vertical” (respecto a la situación en una profesión concreta), que aleja a las mujeres de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos: dirección orquestal, solistas, primeros atriiles, etc.⁷.

En el sector de la composición la *ratio* femenina es menor que en la interpretación. Aun reconociendo la dificultad de establecer un censo de compositores⁸, los datos disponibles sobre los países europeos para 2003 son llamativos. Sólo dos mujeres, Kaija Saariaho y Sofia Gubaidulina, figuran entre los 85 compositores de música “clásica” que viven hoy de sus propias composiciones en Europa. Los porcentajes de compositoras respecto al total de compositores desglosados por países se señalan en la siguiente tabla⁹.

TABLA
PORCENTAJES DE COMpositorAS RESPECTO AL TOTAL
DE COMpositorES

8% Suecia	10% Austria	9,5% Dinamarca
10% Finlandia	10% Noruega	11% Gran Bretaña
22% España	30% Ucrania	40% Rumania
42% Italia		

Si tomamos como referencia la página web de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, sólo tres compositoras figuran en su directorio (5,8%)¹⁰.

Se trata de cifras que cuadran bien con la *ratio* femenina en los puestos directivos de las empresas, la administración y la política¹¹.

⁷En las orquestas clásicas francesas las mujeres ocupan un 33% de los atriiles (datos de 2001) – si bien existen importantes diferencias entre las orquestas secundarias y las de primer rango cuyos porcentajes de mujeres son menores. En general, sólo una de cada diez primeros solistas de las orquestas es mujer (Ravet 2003). Los datos de las orquestas norteamericanas muestran una relativa mayor presencia femenina. Así en 1996 las mujeres eran un 46% de atriiles, aunque la mayoría de ellas figuraban en las instituciones menos importantes (voz “Women in Music”, *New Grove*). En algunas orquestas de Gran Bretaña las mujeres son mayoría (datos de 2003), según Terry Grimely, “Will Orchestras be Female in the Future”, *BBC Music Magazine*, marzo 2003, citado en Chiti 2003b: 186.

⁸En algunos países la profesión como tal no está contemplada en la declaración de impuestos. Tampoco puede considerarse compositor aquél que estrenó alguna obra.

⁹Fuente Chiti 2003b: 183 y 206. Según Rodríguez Morató 1996: 24, las compositoras en España son el 8,3% (datos de 1992), mientras que en Francia son un 10,9% (datos de 1983).

¹⁰Leni Alexander, Francesca Ancarola y Cecilia Cordero, web www.anc.scd.cl, (consulta 5-11-2006).

¹¹Las mujeres constituyen el 36% de la población activa mundial. Ocupan menos del 10-20% de los puestos de gestión, menos del 5% de los puestos de alta responsabilidad y son propietarias de entre 1/4 y 1/3 de los negocios, según Anca 2004.

Tres reflexiones se imponen. En primer lugar, no hay una relación directa entre la proporción de compositoras y el nivel de desarrollo económico o de políticas favorables a las mujeres. En segundo lugar, estamos ante una pasmosa inferioridad numérica y no sólo ante un problema de “visibilidad”. Y por último, todo ello ocurre décadas después de que el acceso a las instituciones de enseñanza y a los premios de composición esté abierto a las mujeres. Recordemos que incluso informes y declaraciones de organismos internacionales como la Unesco recomiendan promover políticas de igualdad en el acceso a las prácticas y experiencias culturales¹².

La presencia de obras de autoras en las salas de concierto es aún más reducida, dentro del ya angosto espacio reservado a la programación de compositores vivos. Así, según Patricia Adkins Chiti, menos del 0,05% del tiempo y de la financiación programada por las mayores orquestas y festivales de música en Europa, Australia y Norteamérica es destinado a obras creadas por mujeres¹³.

Para explicar estas cifras es necesario hacer un poco de historia. La musicología apenas ha reflexionado sobre la escasa presencia femenina en la música de vanguardia europea y norteamericana entre 1950 y 1980¹⁴. Sin embargo, estudiosas de las artes plásticas han afirmado que el paradigma del artista modernista es “eminentemente masculino”¹⁵. En este sentido, el modernismo no supuso ninguna ruptura, sino una continuidad, pues ya la Ilustración había favorecido una visión del mundo que, excluyendo a la mujer, presentaba al varón como el modelo del ser humano neutro o universal.

Atribuir a ese paradigma masculino de la vanguardia el poco interés de las mujeres por estos movimientos artísticos es, sin embargo, arriesgado. Es cierto que ni en Europa ni en Norteamérica las compositoras estuvieron muy presentes en la vanguardia, exceptuando a algunas pioneras, como Elisabeth Lutyens (1906-1983) y Pauline Oliveros, quienes, sin embargo, no son muy “visibles” en los libros de historia¹⁶. Pero, por el contrario, en las vanguardias latinoamericanas las mujeres ocuparon espacios centrales. En efecto, Jacqueline Nova o Hilda Dianda son nombres de obligada referencia, incluso para una historiografía ligada a la noción de progreso musical técnico. Y no son casos aislados. Basta repasar la programación de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (ligadas a

¹²Informe de la Comisión Mundial a favor de la Cultura y el Desarrollo (World Commission on Culture and Development, “Our Creative Diversity”. UNESCO Publishing, Francia), Tratado de Estocolmo de 1998, etc.

¹³Chiti 2003a: 3.

¹⁴Entre ellas, véase Fernández Guerra 2005: 6 y 7.

¹⁵Parker y Pollock 1981: 145-150. Esta postura ha sido contestada por Anne Middleton Wagner, al afirmar que hay diferentes modernismos, véase Harris 2001: 122. Otra cuestión distinta es si la posición marginal de las mujeres les puede llevar a identificarse con todo lo que tiene la vanguardia de subversivo. En este sentido se han pronunciado S. Kirpatrick (2003) y S. R. Suleiman (1990), citadas ambas en Hernández Sandioica (2004).

¹⁶Pauline Oliveros, señalada por el propio John Cage como una de las principales figuras de la música norteamericana, apenas aparece en las monografías sobre la vanguardia. No deja de ser significativo que en la traducción española del libro de Robert Morgan se haya tomado a Pauline Oliveros por un varón.

la III Bienal Americana de Arte, Córdoba, Argentina, octubre 1966)¹⁷ y las actividades del porteño Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (fundado en 1958). Esa presencia de las compositoras latinoamericanas continúa hoy en los puestos docentes y en las salas de concierto: Marta Lambertini, Graciela Paraskevaídis¹⁸.

En cualquier caso, hablemos de Europa, de Sudamérica o de Australia, los manuales que estudian la música de las últimas décadas siguen presentando a las mujeres de manera no ya marginal, sino anecdótica. Es el caso de *La música contemporánea a partir de 1945* de Ulrich Dibelius (2004) y *Modern Music and after. Directions since 1945* de Paul Griffiths (2002)¹⁹.

En relación con la poca “visibilidad” de las mujeres quisiera llamar la atención sobre la autopresentación de las compositoras. Es quizás una impresión personal, obtenida por una muestra insignificante estadísticamente. Pero si se comparan las notas a los conciertos de música contemporánea, discos o páginas de internet²⁰, salta a la vista que los *curricula* de las compositoras tienden a ser menos grandilocuentes. Lejos de mi intención está el sugerir que las autoras sean inmunes a la megalomanía. Como señalé al principio, no creo en esencias ni en un único modo de ser mujer u hombre. Sin embargo, pienso que, por razones socioculturales, por razones, justamente, de identidad de género, las compositoras tienden, al menos en la actualidad, a presentarse con menos alharacas que sus colegas varones. Y no es cuestión baladí. Tal y como ha señalado Charles Wilson (2004), las autorrepresentaciones de los autores, es decir, sus artículos, notas de programas y entrevistas, han ejercido una significativa influencia en el estudio de la música del siglo XX. En consecuencia, han delimitando no sólo la recepción de piezas concretas, sino también las concepciones historiográficas más amplias del pasado reciente. Por ello una autorrepresentación escueta puede tener consecuencias historiográficas. Como historiadores no debemos preocuparnos únicamente de nuestros prejuicios sexistas a la hora de seleccionar nuestras fuentes, sino a la hora de valorarlas críticamente.

¹⁷ Dichas jornadas contaron además con el patronazgo de Magda Sorensen. Véase Vega 1967.

¹⁸En este sentido es quizás significativo que Latinoamérica y el Caribe sean las zonas con un mayor incremento en la proporción de mujeres empleadas con sueldo. Entre 1980 y 1997 han pasado del 26 al 45%. Si la media global de puestos de gestión ocupados por mujeres va del 10 al 20%, en estas regiones la media va del 25 al 35%. Hay, claro está, grandes diferencias entre los países, Colombia, Costa Rica y Trinidad & Tobago destacan por su alto porcentaje de mujeres en altos puestos de gestión empresarial y la política (Anca 2004).

¹⁹Griffiths (2002) menciona en su primera página “the fact that so many leading composers of these years were men (rarely women)” 2002: xiii. Pero no hace ninguna reflexión al respecto. Judith Weir y Sofia Gubaidulina son las únicas autoras a las que dedica sendos epígrafes. De sus 79 ejemplos musicales sólo uno es de una compositora, Judith Weir. Dibelius (2004) no trata individualmente a ninguna compositora y sólo uno de sus 87 ejemplos musicales es de una compositora, Gubaidulina. Georgina Born, que en otros trabajos se ha ocupado de temas feministas y que aborda la cuestión del género en su estudio del IRCAM, prescinde de nombrar a cualquier mujer cuando resume las trayectorias de la música después de la II Guerra Mundial (1995: 40 y ss.).

²⁰Por ejemplo, el libro de programas del 20 Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (2004), pp. 140-177.

Esta manera más sencilla de autorrepresentación puede estar relacionada con esa “interiorización de la inferioridad” de las compositoras a la que se han referido musicólogas como Eva Rieger (1986) o con el concepto de *ansiedad de la autoría o de la creación* (Citron 1993). La angustia de crear en el vacío, sin poder reconocer una continuidad con antecesoras, se ha contrapuesto (Gilbert y Gubar) al concepto de Harold Bloom de la *ansiedad de la influencia*. La *ansiedad de la influencia* sería el pavor de los artistas de parecerse a, o de imitar a, antecesores o contemporáneos. Así las compositoras no estarían tan obsesionadas por no parecerse a, pongamos por caso, Boulez, Ligeti o Stockhausen, sino, simplemente, por no tener a nadie a quien parecerse. En efecto, textos como éste, de Clara Wieck-Schumann, son frecuentes en las compositoras:

“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? Creerlo sería arrogante. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello”²¹.

Estudios realizados desde el psicoanálisis –especialmente las teorías de Nancy Chodorow sobre la diferenciación del desarrollo del yo en el niño y niña–, la neurobiología o la pedagogía pueden ayudar a explicar no sólo por qué hay menos compositoras y directoras, sino también cómo viven algunas mujeres estas profesiones²². De hecho, las carreras profesionales de compositores y directores de ambos sexos nacidos después de 1950 dibujan un perfil similar: estudios en conservatorios, becas en el extranjero, perfeccionamiento en universidades o escuelas superiores de Francia, Alemania, Austria o Estados Unidos, premios y encargos de orquestas y fundaciones, etc. Hasta ahora no hemos sabido estudiar por qué una (aparentemente) misma carrera, la composición, se muestra menos atractiva para las mujeres. No se trata por cierto de conseguir estadísticas paritarias de compositores y compositoras, sino más bien de ahondar en la comprensión de la manera como las mujeres viven el significado y la función actual de la composición como profesión.

Como alternativa a la difícil inserción de las mujeres en las profesiones musicales se han desarrollado distintas redes: sellos discográficos, sociedades filarmónicas (como la mexicana Isabel Mayagoitia), orquestas (la mayoría de ellas aficionadas, Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid, la cubana Camerata Romeu, la Camerata Eurídice de Bilbao, Orquesta de Mujeres de Nuevo Mundo de México)²³ y otras asociaciones (Colectivo de Mujeres en la Música AC, International Association of Women in Music, Donne in Musica, o la Coordinadora Internacio-

²¹ *Claras Tagebuch* [1839], citado en Citron 1993: 57.

²² Chodorow 1984, Hassler 2002, Green 1997.

²³ <http://www.osmum.com/> Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid (consulta 20-12-2006); <http://www.unitedwomensorchestra.com/> United Women Orchestra (jazz) (consulta 20-12-2006); <http://www.clevelandwomensorchestra.org/> (fundada en 1935) (consulta 20-12-2006).

nal de Mujeres en el Arte, Fatal Breaks de djs) y también festivales de música de mujeres. Ello nos lleva a otra cuestión problemática:

1.2. *La música de mujeres como etiqueta: de “reservas indias” y parques temáticos*

Una compositora me decía recientemente que ya tenía bastante con ser mexicana en el Reino Unido como para, además, sentirse “representante” de las mujeres²⁴. Demasiadas etiquetas, en efecto. Charlas de mujeres, literatura femenina, revistas de mujeres, suelen ser etiquetas despectivas, ¿lo es la expresión “música de mujeres”? ¿Estamos contribuyendo a incluir en una categoría incómoda a compositoras e intérpretes? ¿En qué sentido la etiqueta “compositora” o la de “compositor gay” determina nuestra percepción de su música? Para el positivismo el historiador no escribía la historia, se limitaba a copiarla. Desde esa óptica, las compositoras son mujeres y el historiador apunta el dato. Pero hace décadas que perdimos esa inocencia, ya no podemos eludir nuestra responsabilidad. ¿Contribuimos los historiadores/as de las mujeres a perpetuar las etiquetas? Precisamente, el liberar la categoría “mujer” de su incomodidad ha sido, en mi opinión, la tarea fundamental del feminismo.

Un paseo por las páginas webs de los diferentes festivales de música para mujeres permite apreciar cómo predomina en ellos un aire “new age”, de “reserva india” o parque temático, cuya mística prima el pasarlo bien y la relación con la naturaleza sobre la calidad de las músicas y/o artes en cuestión²⁵. En algunas de estas páginas se insiste en que los varones son bienvenidos, pero su público se presenta como mayoritariamente femenino. De la misma manera, la música de las djs está en riesgo de convertirse en un ghetto de mujeres y, más concretamente, en un ghetto de lesbianas según declaraba la dj y creadora de música electrónica y experimental Dörte Marth²⁶.

Pero también los cursos, los congresos y los libros sobre las mujeres y “x” –literatura, cine, composición...– suelen estar escritos por mujeres y dirigirse a

²⁴Hilda Paredes, Festival de Música Contemporánea, Alicante, España, septiembre de 2004.

²⁵Por ejemplo los Ladyfests, festivales de arte, música y literatura feminista y “queer”, dirigidos a “aquellas que se sienten mujeres”. Desde el primero en Olympia, Washington, del año 2000, hay ya una red de festivales <http://www.ladyfest.org/index.html> en Europa (consulta 4-11-2006, Alemania, Austria, Italia, Francia, Holanda e Inglaterra, web en www.ladyfesteurope.org, ejemplos Berlín 2006, 2005), Estados Unidos, Canadá, Australia, incluyendo también una edición en Sudáfrica, otra en Indonesia y al menos dos ediciones anunciadas para 2006 en las ciudades mexicanas de Monterrey y Mérida, y otra en Madrid 2005. Otros festivales de música de mujeres tienen más de una década, como el Hopland Women’s Festival (San Francisco, EE.UU.), el Iowa Women’s Music Festival, o han superado los 25 años como el Women’s Music Festival (Michigan, EE.UU.) y el National Women’s Music Festival (Bloomington, Illinois, EE.UU.). Significativamente el primer festival de *Donne in musica*, organizado por Patricia Adkins Chiti en 1978, tuvo un carácter muy distinto. Al respecto, puede consultarse la página web de esta fundación.

²⁶Dörte Marth o Xyramat, creadora de música electrónica y experimental, productora, dj, intérprete y directora de un sello discográfico. Trabaja en Hamburgo. La declaración proviene de una mesa redonda celebrada en Barcelona, en el Instituto Goethe en octubre de 2006.

un público femenino. Lo cual, visto desde la perspectiva de un feminismo crítico, es un fracaso. Y al mismo tiempo un reto.

De una parte, como señalaba ya Linda Nochlin hace 30 años, la historia del arte feminista, o en nuestro caso, de la música, no es una necesidad moral o política, sino una necesidad racional,

“el punto de vista masculino blanco occidental, adoptado inconscientemente como el punto de vista del historiador del arte, puede ser y de hecho es inadecuado no solamente por razones éticas o morales, o porque es elitista, sino por razones puramente intelectuales [...] la crítica feminista deja al descubierto su nebulosidad conceptual, su ingenuidad metahistórica”²⁷.

El estudio de la actividad musical de las mujeres o del papel que el género ha tenido en la historiografía nos incumbe pues a todos, en tanto que seres –más o menos, o si se prefiere, relativamente– racionales. Por otra parte, no pienso que el ser mujer implique un privilegio epistemológico a la hora de estudiar estos temas, como ya señalara uno de los estudios feministas más lúcidos, *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu²⁸. Interesar a nuestros colegas por los problemas teóricos del feminismo es un reto, y sólo podemos hacerlo con trabajos coherentes y sólidos. Y si hay vida más allá de la academia, nuestra tarea debería consistir en trasladar los resultados de dichos trabajos a la comunidad.

1.3. *La resistencia de los mapas*

Hildegard von Bingen, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Fanny Hensel Mendelssohn, Clara Wieck-Schumann, Lili Boulanger y Germaine Tailleferre se encuadran en el reducido mapa geográfico recorrido por las llamadas “historias de la música occidental”. La irrupción en el siglo XX de Sofia Gubaidulina, Galina Ustvolkskaya, Grazyna Bacewicz, Jacqueline Nova, Hilda Dianda, Ana Lara, Tania León, Marta Lambertini, Kaija Saariaho, Graciela Paraskevaïdis, Younghi Pagh-Paan, y tantas otras, se corresponde con la explosión geográfica poscolonial y posmoderna –el centro mismo es móvil, como escribía Lyotard. En otras palabras, en las cronologías anteriores al siglo XX no han aparecido grandes figuras fuera de las tierras de lengua alemana, italiana y francesa. Esto no es sorprendente: las compositoras mencionadas nos parecen grandes justamente porque se adecuan al canon clásico, que no sólo es masculino sino también germanocéntrico. Y es que el canon musical sigue gozando de buena salud²⁹.

²⁷...the white, Western male viewpoint, unconsciously accepted as *the* viewpoint of the art historian, may –and does– prove to be inadequate not merely on moral and ethical grounds, or because it is elitist, but on purely intellectual ones [...] the feminist critique [...] lays bare its conceptual smugness, its meta-historical naïveté’ (Nochlin 1988: 99).

²⁸Bourdieu 1998: 139.

²⁹Véase Ramos 2003.

1.4. Reduccionismo sociológico

Algunos estudios, en su afán por denunciar la perpetuación del sistema patriarcal en la música tradicional y en la música popular, minimizan, paradójicamente, el papel de las mujeres en esas músicas. Estos análisis suelen tomar en cuenta sólo los textos de las canciones, considerados a modo de informes sociológicos o confesiones personales. Todos sabemos sin embargo que el repertorio tradicional se canta con frecuencia a pesar de su texto, que a veces no se entiende bien o no se suscribe. Cantamos esas viejas canciones porque nos ligan a una comunidad, a una infancia, a otro tiempo, o a unos juegos, o simplemente porque nos gustan sus melodías. Lo mismo puede afirmarse de la música popular urbana. Dependiendo de quién, cómo, con qué música y dónde se cante, un texto puede adquirir significados muy diferentes. Una voz insolente o altanera, una trayectoria personal particular, o una instrumentación o arreglo irónico puede subvertir el texto más sumiso. Por ejemplo, la letra de *La flor del mal*, uno de los grandes éxitos en Chile y en España en los años 20, expone todos los tópicos de la moral burguesa adobados con unas gotas de Baudelaire...

FLOR DEL MAL

Abandonada de todo el mundo,
Desde muy niña sin protección,
Fue mi camino surco profundo
E inevitable de perdición.
No tuve brazos que me estrecharan
Porque a mi madre no conocí.
Todos huían y se apartaban
Sin atenderme. ¡Pobre de mí!

*Y por mi eterna tristeza
Y por mi sino fatal,
Era una flor sin aroma,
¡Flor del mal!*

Al verme sola, falta de amores,
Un amor puro quise encontrar
Y, tras de dudas y sinsabores,
No tuve fuerzas para luchar.
Mas poco a poco mi alma inocente
En alma fría se convirtió

Y llegó un día que, fatalmente,
El hampa infame me conquistó.

*Y por mi eterna tristeza
Y por mi sino fatal
Soy flor sin vida y aroma
¡Flor del mal!*

Ya no es posible que retroceda,
Ya no es posible retroceder
Y, aunque suceda lo que suceda,
Como fui siempre tendré que ser.
Y cuando caiga, por fin rendida,
Sin los arrestos para seguir,
Seré una triste mujer vencida
Por las negruras del porvenir.

*Y por mi eterna tristeza
Y por mi sino fatal
Seré una flor deshojada
¡Flor del mal!*

¿Pero quién pudo haber entendido esta letra de manera literal escuchando la música del maestro Padilla en la interpretación de Raquel Meller?³⁰

³⁰*La flor del mal*, letra: Eduardo Montesinos (Walter), música: José Padilla, CD, Raquel Meller, *Cancionero de Oro. Grandes éxitos de los años 1925-1934*, Blue Moon Producciones Discográficas, BMCD 7604. La portada de la partitura y las fotos de promoción de la canción tampoco dejan lugar a dudas respecto a lo poco desvalido de la protagonista. Meller incluía este cuplé en sus actuaciones en Chile, donde Pilar Arcos grabó la misma canción (González y Rolle 2005: 138 y 148).

En suma, es erróneo reducir el significado de una canción aislando su texto literario del contexto pragmático en el que su ejecución tiene lugar. Un ejemplo de esta modalidad de interpretación reduccionista es el libro de Anna María Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana* (2002)³¹. Como lo que le interesa a la autora es juzgar la moralidad masculina, y no las canciones en su contexto sociomusical, éstas salen siempre malparadas. Si los hombres son bravucones, malo, y si sentimentales, también³². Los varones siempre actúan mal, incluso cuando padecen, porque entonces desean que la mujer sufra como en “y hasta tu oído llegue/la melodía salvaje/y el eco de la pena/de estar sin ti”. Si persiguen a las mujeres es que quieren someterlas, y si deciden abandonarlas es que “siempre hay una excusa para la ruptura y la huida”³³. El ejemplo con el que Fernández Poncela ilustra esta situación es el bolero *Nosotros*, escrito como despedida por un Pedro Junco tuberculoso y próximo a la muerte. Si bien esta historia forma parte ya de la leyenda de este bolero, y por tanto, para muchos, de su significado, puedo admitir que una socióloga prescindiera de ella. Mi crítica es que su interpretación está fundamentada en un prejuicio y no en un análisis riguroso del texto, de su música o de su ejecución³⁴. Es un abuso del feminismo. La letra de *Nosotros* no tiene implicaciones machistas. Y, cuando alguna canción las tiene, una voz como la de Chavela Vargas, las subvierte, de manera consciente para ella y para su auditorio³⁵.

Atiéndeme..
 quiero decirte algo,
 que quizás no esperes,
 doloroso tal vez...
 Escúchame...

un sol maravilloso,
 romance tan divino.
 Nosotros,
 que nos queremos tanto,
 debemos separarnos,

³¹La autora prescinde de los estudios musicológicos y llega a afirmar lo siguiente “Hasta la fecha no ha habido mucha reflexión sobre este tema desde una posible perspectiva de análisis sociosemántico, que reinterprete las creaciones populares de concepciones tradicionales difundidas a través de los medios masivos de comunicación modernos de nuestros días. Y en el caso concreto de la canción popular, apenas hay esbozos dispersos de análisis” (Fernández Poncela 2002: 40). Sus escasas referencias a las cuestiones musicales son de este tipo: “Se dice que las canciones sentimentales mexicanas provienen de la tradicional tonadilla española de los siglos XVI, XVII y XVIII, del romanticismo del siglo XIX, con el aria y la romanza de ópera [Mendoza et al., 1986], y de la música académica y de salón [Moreno, 1989]. Se enraza en los trovadores y juglares de la Edad Media, en los poetas de la Edad de Oro y en los románticos del siglo XIX [Reuter, 1980]. Además tiene ascendientes en el lied alemán, el vals austríaco, la mazorca polaca, el bambuco colombiano y la habanera cubana. También se le atribuyen influencias del son, de ‘aire popular de influencia hispana, mestiza y criolla’ [INEHRM, 1985: 10]” Cf. Fernández Poncela 2002: 133.

³²Una vez agotada la amenaza, la agresión y el castigo, se desarrolla otra propuesta de control, pero esta vez por medio de la seducción, la inspiración de lástima y la piedad. Con ello el discurso patriarcal resulta menos impositivo, pero en el fondo persigue lo mismo: hacer rendir a la mujer, ahora ya no desde una posición de fuerza sino a través de la súplica” (Fernández Poncela 2002: 150).

³³Fernández Poncela 2002: 155 y 153.

³⁴No presenta entrevista ni encuesta alguna. Por ejemplo, para los que asociamos el “huapango”, *El preso número 9*, a la versión de Joan Báez (no considerada por Fernández 2002: 23), esta canción significa muchas otras cosas antes que la doble moral.

³⁵Por ejemplo en la versión de Chavela Vargas, *Universo Latino 2*, *El país*, *Eurotropical muxxic*.

que aunque me duela el alma,
yo necesito hablarte y así lo haré.
Nosotros,
que fuimos tan sinceros,
que desde que nos vimos,
amándonos estamos.
Nosotros,
que del amor hicimos,

no me preguntes más.
No es falta de cariño,
te quiero con el alma.
Te juro que te adoro
y en nombre de este amor
y por tu bien te digo adiós.

Precisamente, el que haya sido el bolero uno de los géneros musicales donde las compositoras han alcanzado mayores éxitos es un dato incontestable que debería hacernos reflexionar. Por citar los títulos más conocidos nombraremos *Alma Mía* de María Greever, *Tú no sospechas* de Marta Valdés y *Bésame mucho* de Consuelo Velázquez. Esta última autora mexicana ha sido, por cierto, la única mujer presidenta de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) con sede en París (1974).

Los historiadores hacemos pues un flaco favor a las mujeres si sólo destacamos los valores denigrantes de sus músicas³⁶ olvidando su potencial subversivo y su contribución a la construcción de las identidades colectivas.

2. LUCES

Entiendo por logros aquellas contribuciones que no se hubieran podido obtener sin la perspectiva feminista.

2.1. *El crecimiento del repertorio histórico y contemporáneo*

La contribución más temprana de los estudios sobre las mujeres y la música ha sido el descubrimiento de músicas olvidadas, tales como las piezas de Hildegard von Bingen o de Barbara Strozzi. De manera parecida a lo que sucedió con el movimiento de la música antigua, una vez que la música escrita por mujeres ha llegado a interesar a intérpretes prestigiosos, los resultados impresionan.

Por otra parte, obras de compositores contemporáneos son difícilmente explicables sin la crítica feminista a las representaciones de género en historia de la ópera (crítica que, por cierto, la vanguardia NO hizo). Piénsese, por ejemplo, en las siguientes óperas: *Las tres hermanas* (1998) de Peter Eötvös (1944)³⁷, *La*

³⁶Desde los romances de origen español hasta las rancheras muy mexicanas, las mujeres son identificadas con el mal: la infidelidad en los romances, la traición en los corridos y las canciones románticas o la ingratitud en las rancheras, son ejemplos de la mala mujer. La falta de la mujer, su desobediencia, su no-correspondencia a un amor, su infidelidad o deshonor, merecen siempre un castigo, ya sea el desprecio, el sentimiento de culpa, el deseo de dolor o la misma muerte a manos del hombre despechado o deshonrado. Curiosamente el esquema, en este sentido, es similar, trátase del género musical del que se trate –sin obviar tampoco sus diferencias–, y gran número de las canciones populares que abordan los temas amorosos difunden un mismo o muy parecido mensaje” (Fernández Poncela 2002: 206).

³⁷Las protagonistas del texto de Chéjov son interpretadas por tres hombres. La exquisita puesta en escena, escenografía e iluminación de Ushio Amagatsu, inspiradas en el teatro tradicional japonés, pone de relieve, para los occidentales, lo artificial de las convenciones de géneros (grabación del Théâtre Musical de Paris Châtelet, 2001, dirigida por Kent Nagano).

conquista de Méjico (1992) de Wolfgang Rihm (1952)³⁸ o *El niño* (2000) de John Adams (1947)³⁹. En latitudes más cercanas, las óperas *Hildegard* (2002) de Marta Lambertini (1937) –quien reúne en escena a la abadesa con Clara Schumann y otras compositoras– o *As Malibrans* (2000), de Jocy de Oliveira (1936).

2.2. Aportaciones historiográficas de la musicología feminista

Sin un interés por la historia de las mujeres ciertos textos hubieran pasado tan desapercibidos como de hecho estuvieron durante décadas. Así, los textos de Hildegard von Bingen sobre la necesidad de la música litúrgica son de los más reveladores del pensamiento medieval, pero estos textos, impresos en una fecha tan remota como 1899, no importaron a varias generaciones de medievalistas⁴⁰. Igualmente, en pocos escritos ha expresado Félix Mendelssohn su concepto de obra y de compositor como en las cartas que explican a su madre por qué él se oponía a que su hermana Fanny emprendiera una carrera de compositora profesional⁴¹.

Algunos tópicos o lugares comunes se resquebrajan a la luz de las aportaciones de la historia de las mujeres. Por ejemplo, el estudiar a las mujeres me ha llevado a ahondar en una visión de la música como práctica baja y despreciable en el Siglo de Oro, que poco tiene que ver con el paraíso de mística musical imaginado por tantos musicólogos⁴².

El estudio de las mujeres como sujeto histórico ha conducido a visiones más complejas de obras canónicas, tales como *Salomé* o *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, o de géneros enteros como el nocturno⁴³, pero también nos ha acercado a músicas que probablemente nunca estarán dentro del canon. Es decir, a músicas escuchadas en la periferia, fuera de los centros de poder político y/o económico: conventos de clausura, salones de provincia, cafés cantantes. Tal es el caso de las sonatas de Isabella Leonarda (1620-1704), la monja de Novara que vio impresos en vida más libros suyos de música que ningún español de su tiempo (20 libros).

Por otra parte, el estudio de la actividad musical de las mujeres ha llevado a reconsiderar la significación de los espacios públicos y privados. La heterodesignación de los espacios, es decir, la imposición de espacios restringidos y diferentes para hombres y para mujeres, ha sido un tema clásico en la teoría

³⁸El texto es de Antonin Artaud. Montezuma está interpretado por una mujer y Cortés por un hombre. Rihm está consciente de las implicaciones de género que esta distribución de papeles produce. Véanse sus comentarios en la edición del CD, Classic Produktion Osnabrück, cpo, Gema LC 8492.

³⁹Basada en textos de Rosario Castellanos, Gabriela Mistral y Sor Juana Inés de la Cruz, presenta visiones femeninas sobre un tema tradicionalmente interpretado desde el punto de vista masculino. Su feminismo es consciente, véase el texto de su charla pronunciada el 21 de enero de 2002 en París y colgada en la página web de John Adams.

⁴⁰Véase la carta de la abadesa a los prelados de Maguncia (1178 y 1179) en Cirlot 1997: 261-263.

⁴¹Citron 1983.

⁴²Los tratados de educación dirigidos a mujeres en la España de los siglos XVI y XVII desaconsejaban la práctica musical, a diferencia de los tratados de educación masculinos (escritos por cierto a veces por los mismos autores, el caso paradigmático es el humanista Juan Luis Vives). Véase Ramos López 2005 y 2009.

⁴³Sancho Velázquez 1998, Robinson 1985, Kallberg 1992.

feminista, dado que en definitiva se trata de la distribución del poder. Si la historiografía había valorado el concierto público de los virtuosos del XIX como el gran acontecimiento musical, investigaciones recientes han demostrado cómo compositores y aficionados valoraban extraordinariamente los conciertos privados, para los cuales se reservaban los repertorios y estrenos más exquisitos. Y a esto se ha llegado investigando la trayectoria de Clara Wieck-Schumann⁴⁴. Por otra parte, el trabajo de campo de Tia DeNora en las salas de *aerobic* y en los espacios domésticos le ha llevado a tomar en cuenta las vivencias musicales de gente corriente. Es decir, mujeres que quedaban excluidas de los estudios de música popular centrados en las subculturas juveniles, un término que hasta la llegada del Punk se refería mayoritariamente a grupos marginales masculinos⁴⁵.

Una actividad privada pero de proyección pública es el patronazgo y el “activismo” musical femenino, cuyo estudio está arrojando luz sobre aspectos poco conocidos de la producción y difusión musical. Por ejemplo, los entresijos de la recepción de Stravinsky en Argentina en los años 20 y 30 son inexplicables sin tomar en cuenta a Victoria Ocampo, como muestra el estudio realizado por Omar Corrado⁴⁶. Para las principales instituciones musicales chilenas fue aún más determinante la actividad de Isidora Zegers (1803-1869), según plantea Fernando García⁴⁷. Es éste un tipo de estudios que creo de enorme futuro en el ámbito español y latinoamericano, donde, como todos sabemos, los contactos personales –por decirlo de alguna manera– han sido y son decisivos para cualquier carrera profesional.

3. PROPUESTAS

3.1. *La interdisciplinariedad*

La interdisciplinariedad no es una novedad para los musicólogos. Nos dediquemos a la música antigua o a la contemporánea, henos aquí buceando entre tratados de moral, de paleografía y edición de textos, de métrica, de iconografía, de historia, o bien de sociología, de filosofía, de semiótica, de estudios culturales... Pero cuando se investiga sobre la actividad musical de las mujeres, se multiplican las disciplinas con las que es necesario bregar. La etiqueta “Estudios de las mujeres” ha ubicado físicamente en el mismo lugar a médicos, historiadoras, filósofas, estudiosas de la literatura, sociólogas, antropólogas, etc., provocando intercambios y debates que en otros departamentos son escasos, cuando no impensables.

Añádase además que la carencia de una tradición historiográfica y de una metodología propia⁴⁸ obliga a las historiadoras de las mujeres a estar al tanto de las nuevas tendencias historiográficas-historia oral, microhistoria, ecohistoria, his-

⁴⁴Ferris 2003.

⁴⁵Angela McRobbie (1978) ya señaló cómo los estudios subculturales –Dick Hebdige– se despreocupaban del género, e ignoraban la importancia del espacio doméstico en la creación de significados. Una discusión de estos temas puede verse en Viñuela Suárez (2003).

⁴⁶Corrado 2007.

⁴⁷García 2003.

⁴⁸Scott 1999.

toria de la lectura, etc. Y es que por sí mismo el estudio de las mujeres exige no ya inter o postdisciplinariedad, sino sobre todo mucha imaginación.

3.2. *Imaginación*

Reivindico la imaginación en el sentido de ir más allá de las fuentes de información más trilladas. El hábito rutinario hasta la extenuación del musicólogo español —el afán catalogador de archivos y reproductor de diccionarios e historias enciclopédicas de la música— se basa en la copia de datos procedentes de una selección de fuentes muy concreta: otros diccionarios, otras historias, catálogos, actas capitulares. Es decir, fuentes que raramente mencionan a mujeres. No puede extrañarnos por ello que los diccionarios y las historias enciclopédicas publicados en España sean especialmente pobres en su información sobre las mujeres. A Rosa García Ascot (o Bal y Gay, 1909-2002) apenas se le dedican unas líneas en los 13 tomos del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. En efecto, la voz de esta discípula de Pedrell, Falla y Nadia Boulanger es mucho más breve que las voces de algunos jóvenes colaboradores del diccionario, que eran todavía estudiantes cuando la publicación estaba en prensa. Leonora Milà (1942), que puede presumir de haber escuchado varias de sus obras orquestales interpretadas en China y Rusia, sólo ve recogida su fecha de nacimiento en los 11 tomos de la *Historia de la música catalana, valenciana y balear* (1999-2004)⁴⁹.

3.3. *El estudio del público*

Tras el auge experimentado en los años 80 y 90 por los estudios sobre los intérpretes, le llega el turno a las audiencias⁵⁰. Seguimos pues en ese proceso de descentramiento experimentado por los focos de interés de la musicología. Si la obra ha sido el centro por antonomasia de la disciplina, ahora el interés gira hacia los márgenes: las condiciones de producción, de difusión, de recepción⁵¹. La sociología musical posterior a los años 90 abre nuevas perspectivas para el estudio del público en general y de las mujeres en particular. En esta línea Tia DeNora ha reprochado a la Nueva Musicología su excesiva atención al texto musical, a la partitura. Ella propone una aproximación pragmática a la cuestión del significado musical, que, según sus propias palabras, “esquive la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) a favor de una noción de la música tal como está sumergida en y convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento”⁵².

Pero, incluso si seguimos manteniendo como centro la obra musical, la simple consideración del hecho de que con cierta frecuencia ésta iba dirigida a un público mayoritariamente femenino puede llevarnos a otras lecturas de esa música. Veamos como muestra el siguiente párrafo:

⁴⁹Bien es verdad que en la edición de 1980 la voz de Barbara Strozzi ocupaba en el *New Grove* la tercera parte que la de Giulio Strozzi. Y la de Isabella Leonarda lo mismo que la de la voz inmediatamente anterior, un pianista y conferenciante británico.

⁵⁰Véase la polémica sobre el público del IRCAM en Menger 1983 y 2001 y Nattiez 1999.

⁵¹Korsyn 2003.

⁵²DeNora 2004: 49.

“Llegaos a escuchar una banda militar, y veréis alrededor de ella las niñas que zaran-dean los niños al compás de la música. Entrad en la iglesia cuando haya una función solemne, y veréis la exigua proporción en que se halla el número de hombres respecto al de mujeres. Penetrad en un salón de baile o en un teatro de música, y notaréis que la concurrencia es siempre mucho mayor de mujeres que de hombres. Disponed un concierto, y hallaréis un hombre por cada veinte mujeres para realizarlo”⁵³.

Como usted habrá adivinado ya, las palabras anteriores son del siglo XIX. Pero si sospecha que su autora es una mujer, se equivoca. Es una cita del compositor, bibliófilo y musicógrafo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). No hace falta añadir que este ambiente musical femenino retratado por el zarzuelista no se corresponde con lo publicado hasta el momento sobre la música en España en la segunda mitad del XIX, es decir, sobre una música que nunca se asocia con las mujeres.

FINALE

En esta exposición he destacado como lastres o sombras cuestiones que pueden considerarse retos para futuros estudios: la persistencia de discriminaciones en las profesiones musicales, el peso marginador de la etiqueta “música de mujeres”, la coincidencia geográfica entre el “canon” de compositoras y el “canon” musical a secas, y el abuso feminista que supone el reduccionismo sociológico. Las aportaciones positivas del feminismo son desde luego de mucho más calado que las sombras, de modo que las contribuciones historiográficas suponen un punto de inflexión y de no retorno en la musicología. Me he permitido sugerir como vías de actuación la interdisciplinariedad, la imaginación..., y el estudio del público.

Una última reflexión: la historia de las mujeres en la música y también la historia de los estudios de las mujeres no es una historia triunfal, como no lo es casi ninguna historia. Personalmente veo tanta desmesura en la construcción de algunas historias feministas de grandes compositoras como en otros textos victimistas, que anulan cualquier posibilidad de agencia a las mujeres. Yo me conformaría con contribuir a mejorar esa etiqueta “música de, para o hecha por mujeres” en tanto que, por el momento, el uso de etiquetas parece un modo ineludible de la cognición humana.

BIBLIOGRAFÍA

ANCA, CELIA DE

2004 “Women’s Leadership: Current Environment”. Conferencia pronunciada en la Women’s Leadership Conference. Ernst and Young. São Paulo, 2004 (manuscrito).

AVIÑO, XOSÉ. (DIR.)

1999-2004 *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 11 volúmenes.

⁵³Barbieri 1994.

BARBIERI, FRANCISCO ASENJO

1994 “Conferencia del 25 de abril de 1869 en la Universidad de Madrid (Conferencias Dominicales sobre la educación de la mujer)”, *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador. 2. Escritos*. Editado por Emilio Casares Rodicio. Volumen 2. Madrid: ICCMU, pp. 286-292.

BLOOM, HAROLD

2009 *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Primera edición 1975. Madrid: Minima Trotta.

BORN, GEORGINA

1995 *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.

BOURDIEU, PIERRE

2003 [1998] *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

CASARES RODICIO, EMILIO (DIR.)

2002 *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 10 volúmenes.

CASTELVECCHI, STEFANO

2000 “Statement”, *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*. Actas del 16th International Congress of the International Musicological Society, Londres, 1997. Editado por David Greer. Oxford: Oxford University Press, pp. 185-190.

CHITI, PATRICIA ADKINS

2003a “Diversidad cultural-Diversidad musical. Una visión diferente – Las mujeres componiendo música”, en <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes12/atkins-chiti.html>

2003b “Secret Agendas in Orchestra Programming”, en <http://www.donneinmusica.org/pagina-biblioteca-archivo-e.htm> (consulta 4-11-2006).

CHODOROW, NANCY

1984 *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.

CIRLOT, VICTORIA (ED.)

1997 *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela.

CITRON, MARCIA J.

1983 “The lieder of Fanny Mendelssohn Hensel”. *The Musical Quarterly*, LXIX/4 (otoño) pp. 570-593.

1993 *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

CLARKE, ERIC Y NICHOLAS COOK (EDS.)

2004 *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.

CLAYTON, MARTIN, TREVOR HERBERT Y RICHARD MIDDLETON (EDS.)

2003 *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge.

CORRADO, OMAR

2007 “Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad”, *RMCh*, LXI/208 (julio-diciembre), pp. 37-65.

DE NORA, TIA

2004 "Chapter 3. Musical Practice and Social Structure: A Toolkit", *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Editado por Eric Clarke y Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, pp. 35-56.

2000 *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DIBELIUS, ULRICH

2004 *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

FERNÁNDEZ GUERRA, JORGE

2005 *Guía para viajeros en el tiempo. Música y cambio: un nuevo paradigma estético en el último cuarto del siglo XX*. Madrid: Asociación Hablar en Arte.

FERNÁNDEZ PONCELA, ANNA MARÍA

2002 *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

FERRIS, DAVID

2002 "Public Performance and Private Understanding: Clara Wieck's Concerts in Berlin", *Journal of the American Musicological Society*, LVI/2 (verano), pp. 351-408.

GARCÍA, FERNANDO

2003 *Hacia donde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. Institucionalidad musical republicana*. Conferencia dictada el 8 de octubre en el marco del IX Foro Latinoamericano de Educación Musical, Santiago de Chile. En www.latinoamericana-musica.net/sociedad/garcia.html

GILBERT, SANDRA Y GUBAR, SUSAN

1998 *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Primera edición 1979. Madrid: Cátedra y Universitat de València.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

GREEN, LUCY

2001 [1997] *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

GRIFFITHS, PAUL

2002 *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press.

HARRIS, JONATHAN

2001 *The New Art History. A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.

HASSLER, MARIANNE

2002 "Biología e creatività", *Enciclopedia della musica*. Dirigido por Jean-Jacques Nattiez. Volumen II. Turín: Einaudi, pp. 271-287.

HERNÁNDEZ SANDOICA, ELENA

2004 *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Madrid: Akal.

KALLBERG, JEFFREY

1992 "The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne". *Representations*, XXXIX, 1, pp. 102-133.

KORSYN, KEVIN

2003 *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press.

MCROBBIE, ANGELA

1990 [1978] "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique", *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Editado por Simon Frith y Andrew Goodwin, Nueva York: Pantheon Books.

MENGER, PIERRE MICHEL

1983 *Le paradoxe du musicien*. Paris: Flammarion.

2001 "Il pubblico della musica contemporanea", *Enciclopedia della musica. Il Novecento*. Dirigido por Jean-Jacques Nattiez. Volumen I. Turín: Einaudi, pp. 987-1003.

MOLINA PETIT, CRISTINA

2000 "Cap. 8. Debates sobre el género", *Feminismo y filosofía*. Editado por Celia Amorós. Madrid: Síntesis, pp. 255-284.

MORGAN, ROBERT P.

1994 *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

1999 "Lire Boulez", *La musique, la recherche et la vie. Un dialogue et quelques dérives*. Montréal: Leméac, pp. 167-182.

NOCHLIN, LINDA

1988 [1971] "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Women, Art, and Power and Other Essays*. Londres: Thames and Hudson, pp. 22-39, 67-71.

PARASKEVAÍDIS, GRACIELA

1985 "Música dodecafónica y serialismo en América Latina", en <http://www.latinoamerica-musica.net/frames/en.html> (consulta 20-11-2006)

PARKER, ROZSIKA Y GRISELDA POLLOCK

1981 *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Pandora Press.

RAMOS LÓPEZ, PILAR

2003 *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

2005 "Music and Women in Early Modern Spain: Some Discrepancies between Educational Theory and Musical Practice", *Musical Voices of Early Modern Women. Many Headed Melodies*. Editado por Thomasin LaMay. Aldershot: Ashgate, pp. 97-118.

2009 "Musical Practice and Idleness: a Moral Controversy in Renaissance Spain", *Acta Musicologica*, LXXXI, pp. 81-82.

RAVET, HYACINTHE

2003 "Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession: les artistes interprètes de musique", *Travail, Genre et sociétés*, N° 9, pp. 173-195.

RAVET, HYACINTHE Y PHILIPPE COULANGEON

2003 "La division sexuelle du travail chez les musiciens français", *Sociologie du travail*, N° 45, pp. 361-384.

RIEGER, EVA

1986 “¿‘Dolce semplice’? El papel de las mujeres en la música”, *Estética feminista*, Editado por Gisela Ecker. Barcelona: Icaria, pp. 175-196.

ROBINSON, PAUL

1985 *Opera and Ideas From Mozart to Strauss*. Nueva York: Harper and Row.

2002 *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

RODRÍGUEZ MORATÓ, ARTURO

1996 *Los compositores españoles: un análisis sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

SANCHO VELÁSQUEZ, ÁNGELES

1998 “Disonancia y misoginia. ‘Salomé’ de Strauss y el mito de la mujer fatal”, *Música y mujeres. Género y poder*. Editado por Marisa Manchado Torres. Madrid: Cuadernos Inacabados, Ed Horas y horas, pp. 103-133.

SCOTT, JOAN W.

1999 *Gender and the Politics of History. Revised Edition*. Nueva York: Columbia University Press.

2004 “Feminism’s History”, *Journal of Women’s History*, XVI/2(verano), pp. 10-29.

TREITLER, LEO

2001 “The Historiography of Music: Issues of Past and Present”, *Rethinking Music*. Editado por Nicholas Cook y Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, pp. 356-377.

VEGA, AURELIO DE LA

1967 “Avant Garde Music at the American Art Biennial of Cordoba”, *Anuario*, Vol. 3, pp. 85-100.

VIÑUELA SUÁREZ, LAURA

2003 *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK ediciones.

WILSON, CHARLES

2004 “György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”. *Twentieth-century music*, I/1, pp. 5-28.

<http://www.anc.scd.cl> (consulta 5-11-2006)

<http://www.clevelandwomensorchestra.org/> (fundada en 1935) (consulta 20-12-2006)

<http://www.donneinmusica.org/pagina-fondazione-e.htm> (consulta 4-11-2006)

<http://www.ladyfest.org/index.html> (consulta 4-11-2006)

<http://www.latinoamerica-musica.net> (consulta 1-11-2006)

<http://www.musicaclasicaargentina.com/compositores.htm> (consulta 20-10-2006)

<http://www.osmum.com/> Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid (consulta 20-12-2006)

<http://www.radical-musicology.org.uk>

<http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia.asp> (consulta 20-10-2006)

<http://www.unitedwomensorchestra.com/> United Women Orchestra (jazz) (consulta 20-12-2006)