

EL SONIDO NO TIENE PILILA → extrayendo el sexo al sonido

Asexuar al sonido, esto es, extraer el sexo al fenómeno auditivo es el objetivo principal de este texto. Se discute acerca de lo musical como ‘lenguaje universal e indescifrable’, una idea que ha preocupado a musicólogos, semiotistas, antropólogos y audio-pensadores. Se parte de que existe una respuesta estética universal a lo sonoro, considerando el audio como ‘obra de arte’ [Maquet, 1996]. En la segunda parte se presenta una redacción en la que se recogen textualmente los contenidos de algunos capítulos del libro de Pilar Ramos López: “*Feminismo y música: introducción crítica*” y se añaden comentarios y críticas personales.

Todos los conceptos de cultura tienen en común un relato de interacción humana, hablan de la construcción de un edificio imaginario que llamamos cultura y tratan de explicar o comprender el quehacer humano. En dicha interacción histórica ha habido dominantes y dominados, fuertes y débiles, buenos y malos y todo un magma humano que históricamente ha favorecido al sexo masculino que al femenino, esto es, se han creado ‘culturas’ [edificios con fuertes muros] que contienen en su base esta desigualdad y no es fácil ‘reconstruir’ estos cimientos culturales. Los movimientos feministas interesados en el audio trabajan en esa dirección, y precisamente de esta corriente me serviré para “desasir el sonido” del sexo masculino y dejarlo en tierra neutra. Situado el sonido en ese limbo el siguiente paso será darle libertad.

Este texto en la primera aproximación a este tema. En breve se completará con un análisis neurofisiológico de la percepción sonora.

INTRODUCCIÓN → [o de porqué el sonido no tiene pilila]

El objeto de estudio del ‘audio-antropólogo’ [así denominaré a antropólogos interesados en el fenómeno sonoro y a etnomusicólogos] no se ciñe a una cultura particular o a una sociedad concreta.; su punto de vista es más amplio ya que parte de una respuesta estética humana universal al sonido. Supondré entonces que la música o el sonido son un tipo de ‘lenguaje universal’, en casi todos los casos indescifrable y prácticamente inabordable. Pero eso no es lo importante ahora [volveré a esto más tarde]. Estudiando fenómenos [sonoros] concretos en sociedades concretas estamos trabajando con este ‘lenguaje sonoro’, así que estaremos en disposición de hacer generalizaciones. Todo fenómeno sonoro se produce y re-produce en el marco de una cultura, de un contexto. Se imbrica estrechamente con otros elementos de ese entorno así que abordar su estudio, implica una actitud holística con los elementos de esa cultura. Esto es evidente, obligatorio y deontológico; ya nadie lo duda. Claves serán los significados, los símbolos, las funciones, las respuestas estéticas, las relaciones de lo sonoro con otras manifestaciones sensoriales, la fisicidad del audio, el componente de socialización de estas manifestaciones, los avances tecnológicos, la influencia de estos avances técnicos en el audio-paradigma, la condición dinámica de la cultura (y la condición temporal de lo sonoro), los procesos en continuo movimiento-mutación, los condicionantes sociales que sellan la boca de muchos protagonistas [los/as excluidos] y la asimilación de que el ‘otro’ objeto de estudio [lo sonoro], no es exótico ni





extraño [me refiero al extrañamiento como método de análisis antropológico]; es parte de nuestra naturaleza, está en nosotros y, como justificaré a continuación, NÓS ES EXTRAÑO.

*“Estos objetos, como creaciones del propio espíritu, no los podemos explicar, sino que sólo podemos comprenderlos”*

Sobre el lenguaje musical, la música: Wilhelm Dilthey. Filósofo e Historiador Alemán.

*“La música es un ejercicio aritmético oculto del alma, que no sabe que está contando”*

Gottfried Wilhelm von Leibniz. Filósofo, científico y matemático alemán del S. XVII.

*“La música es una especie de lengua extranjera que yo no hablo pero que me habla. Sabe de mi lo que yo ignoro”*

Michel Schneider. Musicólogo y psicoanalista francés.

*“La música os habla de vosotros mismos y os relata el poema de vuestra vida; se incorpora a uno, y uno se funde en ella”*

Charles Baudelaire. Poeta francés del siglo XIX.

*“La sucesión de sonidos ya no representa el significado, sino que es el significado”*

Claude Debussy. Músico.

*“Incluso se puede decir que su dominio [el de la música] empieza allí donde acaba el del habla”*

Sigmund Freud (a principios del siglo pasado)

Una cita de la mano de Llorenç Barber: [Barber, 1993]

*[...] Para comenzar diré que música es enigma, y enigma evanescente (tempus fugit), y hablar de ese «país extranjero» que toda música es puede ser irrelevante, pero también, y en ello nos esforzaremos, clarificador. Pues la música, que es placer (unas veces divertimento, otras pasión) y es concertus (esto es, conflicto, combate ceremonial, pero dramático), consiste siempre en un pasearse por lo equívoco y por lo oscuro. [...]*

Y una más de Carsten Nicolai: [Coulson, 2005]

*[...] la acústica del espacio, los altavoces y el oído humano interpretan algo que es complejo, caótico e incalculable [...]*

Ante este percal: que si lo sonoro es un lenguaje universal..., Que cuál es la materia que contiene..., Que si es significante o significado... No será nada fácil construir un discurso o teoría de análisis cultural a través de su imaginario sonoro. Antes tendremos que averiguar de qué estamos hablando. ¿Cómo es el sonido?, ¿de qué color o material está hecho? Lévi-Strauss en su *“Mirar, escuchar, leer”*, y citando a Louis Bertrand, un visionario del S. XVIII, nos dice: [Lévi-Strauss, 1993]

*“Louis Bertrand en el siglo XVIII había proyectado la fabricación de un clavicordio ocular (cromático) con la idea de que la combinación y movimiento de colores pudiese afectar agradablemente a la vista, de igual modo que afecta la música al oído”*

Esta máquina no llegó a fabricarse, aunque si se fabricaron mecanismos similares a principios del siglo pasado, casi siempre llegando a la conclusión de que ambos discursos (el sonoro y el visual), pueden convivir sinérgicamente, [en la escena musical actual esta sinergia es fundamental], pero son cosas bien distintas, vereis... [cito de nuevo a Lévi-Strauss]:

*“[...] lo propio del sonido es pasar, huir, estar inmutablemente atado al tiempo y dependiendo del movimiento [...] El color, sometido al lugar, es fijo y permanente como él. Resplandece estando en reposo [...]*

*“[...] no hay más igualdad, ni siquiera identidad, ni coincidencia entre los sonidos y los colores de las que admite la geometría entre lo infinito y lo finito, la superficie y la línea”*

*“[...] los sonidos afectan gratamente a la sensibilidad como los colores o los olores. La comparación no se sostiene, pues si bien existen colores y olores en la naturaleza, no existen sonidos musicales: solo ruidos. [...]*

Javier Ariza nos dice: [Ariza, 2003]

*“[...] Stravinsky ya había señalado tiempo atrás la idea de que la música se percibía tanto por los oídos como por los ojos. De la misma opinión es el enunciado de Cage que señala que la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe”*

Complejidad inalcanzable. Voy a comparar el sonido con las cenizas. Lo ves, lo sientes, tiene forma, pero cuando intentas agarrarlo se deshace, se esfuma, vuela.

La razón por la que he hablado de la cercanía del oído con otros sentidos humanos, [mejor dicho: de la distancia], responde a la eterna discusión que en antropología se ha mantenido en torno a la hipótesis Sapir-Whorf. [Sintéticamente esta hipótesis considera al lenguaje como clasificador y organizador de la experiencia sensible [Bonte, 1996]. Dicho de otro modo, las formas estructurales del lenguaje ponen de manifiesto que *“el mundo real es en gran medida inconscientemente construido por los hábitos lingüísticos del grupo”* [E. Sapir, 1981], y para entendernos todavía mejor, *‘lenguas diferentes producirían –visiones del mundo- asimismo diferentes’* [Barfield, 2001]].

Jöel Candau ha trabajado sobre la percepción partiendo del presupuesto de que las actividades cognitivas [visuales, olfativas, gustativas, etc] *“constituyen la materia prima de los procesos simbólicos, tanto en la dimensión interpretativa de las asociaciones y evocaciones, como en la exploración y manipulación de los símbolos para crear, improvisar e innovar”* [Aguirre Baztan, 1993]. Aunque Candau hace una separación clara entre *‘sentidos multisensoriales’* [el se refiere al olfato y yo meto al oído en el mismo saco] y otros sentidos menos complejos [como la percepción de los colores], considera que los primeros, de su interés, y debido a sus *‘atributos multisensoriales y sinestésicos, el espacio semántico de los olores ofrece entonces en el campo de*





*la evocación una precisión que no posee'* [Candau, 2003]. Lo que nos está diciendo es que la hipótesis Sapir-Whorf no carece de importancia, pero no es aplicable en muchos casos, como es el de los olores, (un caso que deniega y contradice la hipótesis, también aplicable al sonido). Dice: *'la existencia de un auténtico lenguaje multisensorial falta, condición por tanto necesaria [... ] para validar la hipótesis de Sapir-Whorf'* [Candau, 2003].

Lo anterior respecto a la versión 'fuerte' de la hipótesis (la que actualmente no es aceptada), respecto a la versión débil (la del relativismo lingüístico que afirma que el vocabulario puede afectar a la categorización, la comunicación o la memorización, ejerciendo influencia sobre el pensamiento), no se proclama contrario, aunque eso sí, el poso que queda al releer el artículo es el de una posición contraria, crítica [por insuficiente]. No voy a sumarme a la crítica de Candau, pero si meteré en el mismo saco al imaginario sonoro en el sentido de que es también lo audible un lenguaje multisensorial difícilmente abordable desde el relativismo Sapiriano (y no me refiero a los sonidos de la lengua, a los que Boas dio pistoletazo de salida, sino a los sonidos que acompañan al hombre a lo largo de su existencia, a lo sonoro).

Está claro que el análisis simbólico y etnosemántico de los sonidos puede ser una de las vías de estudio de una cultura, pero volvamos al sonido, a su estructura física, sigamos tratando de definir su condición, su enigma. Un par de apuntes sobre el concepto de tiempo, tan unido a la naturaleza del sonido. De la mano de Luís Cencillo: [Cencillo, 2000]

*"El tiempo es la percepción subjetal de la dialéctica constitutiva del existir humano. Es la vivencia y la palpación del mismo transcurrir de la existencia que es esencialmente transcurrir"*

*"Y así a la vez vivimos el pasado, en los ya sido incorporando a nuestro ser actual (cuerpo, memoria y capacidades adquiridas actuales), estamos viviendo/haciendo el presente, que es aparentemente nuestra realidad más perceptible y 'real', y vivimos simultáneamente el futuro, el todavía no-sido (en apariencia, aún no real), pero que se hace indispensablemente presente en el presente, para que éste pueda ser real"*.

*"[...] el audio está siendo, y siendo se hace lo que va siendo [...]"*

El componente multisensorial, efímero y temporal del sonido lo coloca en un lugar móvil e inestable, difícil de abordar.

Ya sabemos de qué materia está hecho el sonido (la no materia). Vamos ahora con la mente humana, del cómo recibe y procesa el lenguaje sonoro. El receptor. De si existen diferencias biológicas en las mentalidades entre hombres y mujeres, o entre culturas 'frías' o 'calientes'. [Lévi-Strauss, 1970]

### **Las mentalidades**

Del "lenguaje= a cultura", que veíamos con Sapir+Whorf y Candau pasamos a "cultura= a pensamiento". El interés por la relación entre lengua y cultura es casi paralelo al nacimiento de la disciplina antropológica, incluso hasta le es inherente. Boas ya inaugura su viaje etnológico planteando como objeto de estudio los fenómenos mentales de la vida de los pueblos [en los fenómenos mentales habita la lengua]. Le siguen Kroeber, Lowie, Radin, Sapir y paralelamente en



Europa Malinowski y Lévi-Strauss [Buxó, 1983]. Antes que él, el filólogo Humboldt ya sugería que a través del estudio de la lengua se podían observar los procesos de pensamiento. Unos años más tarde Tylor [el evolucionista], se interesaría por reconstruir la historia humana a través de la lógica de su mente (apoyaba la unidad psíquica de la humanidad, aunque, y sin caer en racismos, consideraba que los pueblos “superiores” adquieren mayor capacidad de expresión que las tribus “inferiores”). Boas también coincide con que las funciones de la mente humana son comunes a todos los hombres y mujeres matizando que la mente no es independiente de las condiciones ambientales y sociales [el particularismo, su herencia], de este modo también contesta a la hipótesis del pre-logismo primitivo de Lévy-Bruhl (la “mentalidad primitiva”), [a la que también contestará Lévi-Strauss como comentaré más adelante]. Resumiendo: “[...] *estas dos posiciones anti-etnocéntricas y antirracistas, en su doble dimensión universalista (Tylor) y particularista (Boas), sientan las bases teóricas, así como las dos dimensiones analíticas, sobre las cuales se va a fundamentar la antropología lingüística*” [Buxó, 1983], que será la principal herramienta del trabajo de Lévi-Strauss y la madre del cordero en el análisis de lo sonoro.

Lévi-Strauss [con una mirada desprejuiciada hacia los “pueblos primitivos”], elabora un método original aunando el análisis estructural y la aportación del psicoanálisis. Su obra concede “*un nuevo sentido a las nociones de “raza”, “cultura” y “progreso*” [Raynouard, 1996]. [No debemos olvidar que la antropología anterior estudiaba a los “primitivos” con respecto a la civilización occidental, es decir, que “*los pueblos sin escritura ni maquinismo estaban fuera de la Historia y poseían un sistema arcaico de pensamiento*” [Raynouard, 1996], Lévi-Strauss no caerá en la trampa del mito del “buen salvaje”]. Tras su encuentro con Jakobson [el célebre lingüista americano, en 1941], Lévi-Strauss aplica su nuevo método (estructuralismo) a los fenómenos humanos. Con su “Pensamiento Salvaje” de 1962 se enfrenta a la noción de “mentalidad primitiva” [pre-lógica. La de Lévy-Bruhl, un autor que radicalizó todavía más su teoría al final de su vida para “[...] *situarla enteramente en el ámbito de la más pura emocionabilidad*” [Rubio, 2002]], y demuestra que la mentalidad de los salvajes está guiada por una rigurosa lógica clasificatoria. Es la curiosidad, el salto del animalismo a la humanidad, el “saber” por “saber” o, si se quiere, el interés por el conocimiento, que permitiría la organización cultural de la naturaleza [frente al “sentido práctico” que defendían los funcionalistas. Para estos últimos el orden es justamente inverso: satisfacción de necesidades → proceso clasificatorio → interés por el conocimiento]. Volviendo al “pensamiento salvaje”, para Lévi-Strauss este no constituye testimonio de etapa previa alguna (como veíamos con el evolucionismo), sino que “*constituye por sí mismo, y al margen de cualquier interpretación historicista, un sistema de pensamiento perfectamente articulado y paralelo al conocimiento científico*” [Rubio, 2002]. Nadie mejor para definirlo que el propio autor: “*El pensamiento mágico no es un principio, un comienzo, un esbozo, la parte de un todo aún sin realizar, sino que forma un sistema perfectamente articulado, independiente de ese otro sistema que constituiría la ciencia, salvo la analogía formal que los aproxima, y que hace del primero una especie de expresión metafórica del segundo. Así pues, en vez de oponer magia y ciencia, sería mucho mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a resultados teóricos y prácticos, pero no por el tipo de operaciones mentales que ambos suponen. Estas difieren menos por su naturaleza que por los tipos de fenómenos a los que se aplican*”. [Lévi-Strauss, 1970]

Concretando un poco más, las manifestaciones, totemismo, magias, clasificaciones, etc. se mueven (para Lévi-Strauss) en el reino de la “lógica de lo sensible”, una lógica similar a la nuestra [la occidental] pero que no ha abandonado todavía “*el mundo de lo sensible, lo concreto, aquello que constituye para la conciencia lo más inmediato y perceptible*” [Rubio, 2002]. [Quizá sea necesario

apuntar aquí las diferencias entre el concepto de estructura de los funcionalistas y el de Lévi-Strauss. Para este último las estructuras serán modelos cognitivos de la realidad y no manifestaciones concretas de la misma]. [Méndez, 2002].

Pero claro, a Lévi-Strauss le han criticado desde su propio país, por ejemplo de la mano de Paul Mercier que le ha reprochado su “*impaciencia por acceder a explicaciones integrales*” y de que “*su descubrimiento de propiedades tan generales y abstractas tiene un insuficiente valor explicativo*” [Mercier, 1999]. También se le ha visto como “*excesivamente abstracto y formalista*”, que ha caído en una “*especie de materialismo trascendental en el que la mente humana ocuparía el lugar del sujeto de E. Kant y organizaría, a través de sus categorías y formas de intuición, nuestras representaciones y nuestras prácticas, al igual que el sujeto kantiano organizaba nuestras experiencias*” “[...] *al consistir el estructuralismo de C. Lévi-Strauss en una exploración sistemática de todo aquello que tiene que ver con el orden, el sistema y lo sincrónico; al dejar de lado lo diacrónico y el cambio social; al postular la existencia de sociedades ‘frias’ y ‘calientes’, su análisis (del arte) no da cuenta [...] de los procesos reales que tienen lugar [...] en una determinada sociedad*” [Méndez, 2002]

Su gran logro ha sido demostrar la equivalencia de los procesos mentales entre todos los miembros de la especie humana, rompiendo con la historicidad anterior a él, pero en su discurso ha olvidado el dinamismo social y, por ello, no ha tenido en cuenta a los/as excluidos/as.

### Conclusiones previas

Creo que después de este análisis del material ‘audio’ (emisor) y del material ‘mente’ (receptor), y en un claro ejercicio deductivo, ya estamos en condiciones de sugerir que, objetivamente, el SONIDO NO TIENE PILILA (mejor dicho: no tiene sexo). Para Carsten Nicolai (músico digital alemán), el sonido es, además, un ente independiente, con vida propia, dice:

*[...] a medida que la música contemporánea siga cambiando tal y como está cambiando, lo que se hará es liberar sonidos de una forma cada vez más completa a partir de ideas abstractas sobre ellos, y de una forma cada vez más precisa para permitirles ser, físicamente, únicamente ellos mismos. Para mí, esto significa: conocer cada vez más no lo que creo que es un sonido, sino lo que realmente es en todos sus detalles acústicos y después dejar que ese sonido exista, por sí mismo, cambiando en un entorno sonoro cambiante [...]* [Coulson, 2005]

Pero una cosa es teorizar y otra muy distinta analizar la realidad de la historia de lo sonoro. Aquí sí que nos vamos a encontrar con una solapada guerra de sexos con un claro vencedor: el sexo masculino.

Para Max Weber el hombre es un ser animal inserto en tramas de significación tejidas por el mismo. [Cámara de Landa, 2003] Clifford Gertz va a proponer en su “*Interpretación de las culturas*” un concepto simbolista de cultura. Según este concepto la cultura será un “*esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida*”. [Cámara de Landa, 2003] Poco importa el concepto de cultura que manejemos: el estructuralista, el



cognitivista, los clásicos funcionalista y evolucionista, los que tienen el prefijo “neo” o “post”, los Estudios Culturales... He tomado el de Geertz porque ha influido profundamente en la Etnomusicología, como Lévi-Strauss, pero todos los conceptos de cultura tienen en común que se basan en la interacción humana, hablan de la construcción de un edificio imaginario que llamaremos cultura y tratan de explicar o comprender el quehacer humano, por tanto, y en el caso del concepto de Geertz, por ejemplo, esa red de significaciones o redes de signos y símbolos interpretables y aislables son el resultado de una interacción histórica de los miembros de esa cultura. Y hasta aquí quería llegar para comentar que en dicha interacción histórica ha habido dominantes y dominados, fuertes y débiles, buenos y malos y todo un magma humano que históricamente ha favorecido más al sexo masculino que al femenino, esto es, se han creado ‘culturas’ [edificios con fuertes muros] que contienen en su base esta desigualdad acusada y no es fácil ‘reconstruir’ estos cimientos culturales. Los movimientos feministas trabajan en esa dirección. Vamos a ello.

### **FEMINISMO Y MÚSICA** → repaso terminológico [Cámara de Landa, 2003]

Uno de las publicaciones etnomusicológicas más influyentes que trata cuestiones de género [desde la etnomusicología] es el libro de Ellen Koskoff ‘*Women and Music in cross-cultural perspective*’, publicado en 1987. En dicha publicación se analiza “*el grado en que la ideología y los comportamientos de género en determinadas sociedades inciden sobre el pensamiento y la práctica musicales*”. Koskoff se pregunta hasta que punto la ideología de género de una sociedad influyen en el pensamiento y la práctica musical, asunto que sugiero en el anterior apartado. Cámara de Landa cita a Rayna De Reiter (antropóloga feminista editora de la publicación ‘*Toward an Anthropology of Women*’, en 1975) para explicar que “*los etnólogos han llevado al campo los condicionantes de la antropología occidental que, al no separar lo biológico de lo cultural en el estudio del género, les ha impedido detectar las expresiones de dominación masculina en las sociedades estudiadas*”. Ellen Koskoff insiste en la necesidad de “*un análisis más profundo de las relaciones entre la estructura de género de una sociedad, las ideologías que la sustentan, la naturaleza de las relaciones intergenéricas y las consecuencias de todo esto en el comportamiento musical, para invertir después la perspectiva y averiguar las maneras en que éste refleja y simboliza el comportamiento de género*”.

Antes de continuar, será necesario hacer algunas aclaraciones sobre terminología. En primer lugar será necesario diferenciar las categorías biológicas del sexo [masculino y femenino] con las sociales de género [varón y mujer], que, en palabras de Cámara de Landa “*son construcciones culturales cuyo calado y persistencia entre los grupos humanos pueden conducir a que se los confunda con fenómenos ‘naturales’*”. Esta aclaración es necesaria porque ha sido uno de los problemas conceptuales que siguen vigentes, sin duda. Rocio de la Villa nos dice algo respecto a la confusión de otros tipos de conceptos cuando nos habla del mundo del arte español: “*un marco social que parece seguir incapacitado para distinguir entre ‘machismo’ y ‘feminismo’, al considerarlos polos simétricos de un mismo binomio*”. [De la Villa, 2005], por último Silvia Tubert también incide en la terminología en su publicación ‘*Del Sexo al género*’, dice: “*Una de sus principales paradojas es que, a pesar de que género se define fundamentalmente por su oposición al sexo, es frecuente encontrar en textos científicos y periodísticos una simple sustitución del*



*segundo por el primero, incluso cuando se trata de connotaciones biológicas, por ejemplo, al hablar del ‘progenitor del género opuesto’*”. [Tubert, 2003].

Cámara de Landa nos hace una aclaración terminológica respecto a la diferencia entre sexo y género. Lo hace así: *“El sexo es determinado biológicamente en el momento de la concepción por medio de una combinación específica de cromosomas; el género es una serie de normas establecidas por una sociedad específica, sobre la base del determinante biológico, al que se suman cuestiones de papel social, etario y de status. Estas normas se aprenden a través de la enculturación y pueden variar en distintas culturas”*.

Colocándola en su sitio, *“[...] la crítica feminista no se basa en el estudio de la mujer, sino en el análisis de las relaciones de género y del género como principio estructural de todas las sociedades humanas”*, [L.Moore, 2004] así, los estudios de género tendrán en cuenta el carácter relativo de cada cultura y tratarán de deconstruir lo artificial e interesadamente construido, esto es: *“deconstruir los largos y complejos procesos a través de los cuales los grupos humanos sientan las bases de lo que se espera de las mujeres y los hombres que los componen (lo cual incluye también los casos marginales y los cruces de barreras entre ámbitos de género)”* [Cámara de Landa, 2003]. Pilar Ramos va más allá al citarnos la defensa que hace Susan McClary a los ataques a la musicología feminista, para ella *“la musicología debe «reconstruir» sentidos sociales de la música, antes de «deconstruirlos»”* [Ramos López, 2003]

Ya estamos en condiciones de analizar el libro de Pilar Ramos López: *“Feminismo y música. Introducción crítica”*. No se trata de una reseña ni de un resumen, se acerca de alguna manera a una redacción en la que se recogen textualmente los contenidos de algunos capítulos y se añaden comentarios y críticas personales. Basaré dicha redacción en citas textuales de la autora. Sería un ejercicio inútil redactar con mis palabras los mensajes que ella nos envía, y poco ético, así que lo haré directamente con sus textos, entrecomillados, como he hecho hasta ahora. Creo que lo importante es entender con claridad su discurso y nadie mejor que la autora para explicárnoslo. Lo que he escrito hasta este momento es una pequeña aportación a, vamos a llamarle, ‘la causa’. De un modo singular he demostrado que el sonido no tiene sexo y ahora es el turno de una de las protagonistas de esta lucha en España. Qué nadie espere un análisis metódico de la obra, en el que se comentan los contenidos, se exponen las tesis defendidas por la autora y se analizan las conclusiones a las que ésta llega, destacando la repercusión que han tenido en el ámbito de los estudios sobre el tema. No es una radiografía del libro. He hecho una lectura pormenorizada de él tomando nota de aquellos aspectos más destacados, en mi opinión, así como de los detalles que más me han llamado la atención. Soy consciente del sesgo que supone transcribir unos textos y no otros, pero esto es inevitable y, evidentemente, tengo también mis intereses. Curso estudios de musicología en la Universidad de la Rioja y he notado en falta una atención mayor al fenómeno de la música popular, que actualmente representa algo más del 80% de la música escuchada en el mundo [por otro lado es sangrante que se sigan utilizando en el programa de la disciplina los textos de Simon Frith en los que se infravalora la cultura musical popular]. La disciplina musicológica en nuestro país continúa dando una importancia capital al texto escrito, esto es, a la partitura, obviando que existe otro tipo de partituras (no necesariamente transcribibles, hablo de la música digital). Al menos en España el virus del etnocentrismo sigue vivo, y la musicología actual se ha convertido en una hermenéutica, es decir, en una ciencia que analiza textos sagrados. Que cada palo aguante su vela.



## FEMINISMO Y MÚSICA → Pilar Ramos López

\***Ramos López, Pilar** (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica*, (Madrid, Narcea Ediciones).

Ramos López en las primeras páginas del libro nos introduce en la causa feminista... [Pág.16] [...] *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»[...]. 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 [...]*

Sobre el estado actual del movimiento Pilar Ramos López opina: [Pág.17] [...] *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 fafime» y «fa’a tane» de Samoa, los «hijras» de la India, etc. [...]*

La autora continúa con la discusión terminológica. Nos ofrece la opinión de Judith Butler. [Pág.18] [...] *Es más, como ha demostrado Judith Butler, el concepto de género construye nociones de identidad implícitamente heterosexistas. Para Butler, 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. [...]*

Feminismo. Un poco de historia, reciente: [Pág.19] [...] *Otro clásico de la crítica feminista, el estudio de Sandra Gilbert y Susan Gubar, 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 tradiciones. [...]*

Sobre posmodernismo han escrito en nuestro idioma varios autores. Curiosamente los más importantes lo han criticado ferozmente, es el caso de Carlos Reynoso [Reynoso, 1996] o el de Josep R. Llobera [Llobera, 1999]. Que Reynoso criticara puede entenderse en el sentido de que es un autor que gusta de arrojarse a las nuevas corrientes, pero en realidad actúa como un ‘outsider’: entra, critica y sale victorioso [su crítica a los estudios culturales es la más cercana a este modo de vida que comento]. El caso de Llobera es más sangrante debido a su crítica desmesurada al feminismo y a todo lo que ha ocurrido prácticamente desde los años 80. Todos los que hemos leído su “*La Identidad de la Antropología*” hemos reaccionado contrariamente a su discurso provocador y desasosegado. Quizá la edad le ha jugado una mala pasada.

Un libro esencial y fundamental será el de Susan McClary: “*Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality*” [inspirada en las obras maestras de Simone de Beauvoir ni a Margaret Mead]. McClary fue acusada de irreverente y no ha sido escuchada por la ciencia musicológica hasta que ha escrito sobre Beethoven: [...] *Es el paso de la periferia al centro, esto es, el feminismo y las corrientes reivindicativas deben convivir en el centro (mediante técnicas que la coloquen en dicho centro [...], entendiendo ese ‘Centro’ como: escribir sobre lo que los hombres valoran. [Es posible que el Feminismo de la Igualdad de Celia Amorós sea una estrategia para allanar el terreno a un Feminismo de la Diferencia]. Continúa la autora hablando de la influencia del posmodernismo: [Pág.19] [...] 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 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. [...]*

Continúa hablando de publicaciones importantes, en este caso desde los colectivos de Gays y Lesbianas. La autora insiste mucho en que solo en contextos como EE.UU se puede entender la verdadera fuerza de los movimientos Gays y Lésbicos, [sin quererlo, posiblemente, se está excluyendo de dicha sensibilidad, parece que habla con cierta distancia] [...] *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’[...]. “Queering the pitch”* → haciendo extraño → mariconeando el sonido. Tras la publicación de este libro, la percepción cultural del sonido ha cambiado y podemos hasta decir que “ya no suena igual” [pero claro, no hay que olvidar que se refiere a la música clásica occidental, existe otra historia del sonido que va por otro lado]. Estos autores hablan claramente de la relación entre música e identidad (la experiencia y el cuerpo): [...] *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 [...].*

La musicología es una ciencia aislada por lo codificado de la escritura musical. Los movimientos feministas y el posmodernismo en general han conseguido abrirla, pero no hay que olvidar que el principal objeto de estudio de la musicología es la llamada música culta, la música occidental. Las etnomusicologías y demás variantes son temas periféricos. Como he comentado en la presentación de esta redacción, el virus del etnocentrismo sigue vivo.

La situación en España: [...] *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 feminista 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. [...] A la primera fase de la musicología feminista pertenece el libro recientemente publicado [es un catálogo de exposición] por María Dolores Alonso del Pozo: “La mujer en la música”. Se trata de una ‘historia de ausencias’ exhaustivamente documentada. En dicho libro la autora comenta: “El sonido rompe distancias, el ritmo provoca comunicación, el grito expresa sensaciones. La música, que es sonido, ritmo voz... Manifiesta y transmite sentimientos. Y los sentimientos no son ni masculinos ni femeninos: son humanos” El no-sexo del sonido. Estas son las conclusiones que saca la autora sobre su estudio:*

*\*Son frecuentes las mujeres músicas que dominan todos las ramas de este arte (canto, poesía, composición, interpretación, enseñanza, dirección orquestal), en una especie de humanismo musical.*

*\*Asimismo, son también numerosas las mujeres que combinaron su hacer musical con otros campos culturales (literatura, pintura, filosofía, matemáticas, historia, teología...)*

*\*Grandes talentos femeninos han sido mermados debido a exigencias familiares o a limitaciones sociales, religiosas y económicas. Otras veces han sido injustamente eclipsados por la fama de sus familiares masculinos. Su contribución a éstos suele ser obviada también.*

*\*Quizá por haber tenido que superar tantas desventajas, nos encontramos con que las mujeres músicas suelen tener fuertes, arrolladuras, atrayentes personalidades.*

*\*El papel de la mujer destaca sobremanera en lo tocante a la divulgación y a la enseñanza de la música.*

[Alonso del Pozo, 1999]

Respecto al posmodernismo, comentar que ya no se trata de una corriente a la que uno se puede o no incorporar en el presente, es el presente. Así nos lo cuenta Ramos López: [Pág.32] [...] *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 [...], [...] 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 totalidad. Muertes en definitiva muy problemáticas para el feminismo y para la musicología, como tendremos oportunidad de ver. [...]*

Posmodernismo y feminismo coinciden criticando la objetividad: [Pág.35] [...] *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». 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. [...]*

Alguna conclusión previa: [...] *Como sintetiza Teresa de Lauretis la disyuntiva actual del feminismo es: “¿Hablamos el lenguaje de los hombres o el silencio de las mujeres?”, 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. [...]*

Sobre Celia Amorós y la ilustración: [Pág. 36] [...] *“Para otras feministas, como para Celia Amores, no es lógico hablar de posmodernismo, en tanto que las mujeres no han tenido una ilustración” [...] A las famosas tres consignas de la ilustración: Libertad, Igualdad y fraternidad habrá entonces que añadir una cuarta: ‘la diferencia’. O sustituir la de ‘igualdad’ por ‘equidad’.*

Continúa rompiendo barreras [que, insisto, no han sido asimiladas en la musicología española todavía, es una asignatura pendiente]: [...] *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. [...]*

.....  
Después de esta introducción teórica, Pilar Ramos López hace un repaso histórico a la situación de la música en relación a las mujeres. Situación en el S. XVII y XVIII: [Pág. 54] [...] *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 [...] 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 premio, que en Francia normalmente marcaba el inicio de la carrera pública de un compositor: fue Lili Boulanger (1893-1918) [...]*

El caso del ‘Arte Sonoro’ fue bien distinto, [ahora hablo del Siglo XX]. En esta disciplina artística apenas hubo limitaciones para las mujeres. Son ejemplos Laurie Anderson, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Pauline Oliveros y un largo etcétera. Pero en la música clásica la cosa fue bien distinta: [...] *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 [...]*

.....  
El eterno y no resuelto problema del matrimonio y la maternidad también son objeto de estudio de la autora: [Pág. 57] [...] *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 [...]*

Otro asunto que trata Ramos López es el de los roles en la música. La explosión tecnológica que produjo la invención del magnetófono por Edison a finales del XIX dio pie a la gestación de nuevas corrientes musicales, sobre todo a partir de los años 50 del Siglo XX. Hablo de la Música Concreta, la Electrónica y todas las corrientes relacionadas con la nueva tecnología. Culturalmente al hombre se le asocia con las ‘máquinas’ y a la mujer con los ‘sentimientos’, una realidad que responde a un tipo de aculturación interesada pero que no tiene relación natural con uno u otro sexo. La autora nos habla del caso de la primera mujer en el IRCAM francés, el laboratorio de experimentación sobre tecnología musical más importante de Europa. También nos cuenta el caso de la primera mujer residente en el MIDI User’s Group, en EE.UU: [...] *Kaija Saariaho ha comentado sus dificultades en el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) al ser allí la única mujer en 1982. Andra McCartney también era la única mujer en el MIDI User’s Group de Peterborough, Ontario (Canadá) [...]*

Continúa apuntando que la mujer al carecer de referentes clásicos [recordar el discurso de Celia Amorós y la falta de ilustración en las mujeres] no existe esa competición o deseo de ser original. La historia ha sido contada por hombres: [...] *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 arte, 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 Citrón, y como coincide en afirmar una de las compositoras actuales de más prestigio, Kaija Saariaho [...]*

Y sobre la Ilustración deberíamos pararnos algo más. Rosa Cabo publicó en 1995 un libro titulado: *Fundamentos del Patriarcado Moderno. Jean Jacques Rousseau*. En el se analiza la obra de Rousseau, uno de los representantes más relevantes y peculiares de la Ilustración y el principal



teórico ilustrado del concepto de feminidad. El feminismo ha encontrado las raíces de su discurso emancipatorio en la ilustración [donde germina el discurso de la igualdad]. Esta autora analiza la relación entre el discurso feminista y el ilustrado (lleno de tensiones) y saca a la luz el sentido claramente patriarcal de la filosofía política de Rousseau.

.....  
La historia de la música, a pesar de todos los inconvenientes que hemos comentado, no carece de posturas reflexivas y militantes. Pilar Ramos López nos cuenta alguna: [Pág. 59] [...] *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 André, (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. [...] Suzanne Cusick pone sobre la mesa la cuestión siguiente: [...] 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' [...]*

Y es hora de hablar del Canon musical, es decir, de aquellas obras que forman parte del repertorio, aquellas obras que la historia ha elegido como importantes para continuar su interpretación en las salas de conciertos. El primer autor que ha criticado y cuestionado este Canon ha sido Carl Dalhaus, aunque en literatura dicha crítica surgió algunos años antes. La música escrita por mujeres no ha formado parte de ese canon. Incluso se ha llegado a discutir sobre la falta de capacidad lógica o matemática en las mujeres [el psicólogo Havelock Ellis a finales del siglo XIX], aunque dicho discurso ha sido superado. Pauline Oliveros nos da su opinión: [...] *¿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 [...]*

Este castigo cultural a la mujer [al excluirla de las grandes escuelas, de la posibilidad de recibir clases de los grandes maestros, de la imposibilidad social de dedicarse a tiempo completo a la composición], ha suscitado discursos que reflejan un grave problema de autoestima. Este es el ejemplo de Corona Schröter que escribía para Cramer's Magazin en 1785 las siguientes palabras: [...] *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 disintos intereses, el menor de los cuales no es el comercial. [...]*

Casi al mismo tiempo Marcia Citron fue acusada de victimista por Paula Higgins, pero no debemos olvidar que la construcción del canon es cultural e interactúa con valores sociales. La clave está en averiguar que valores articula y cual es el objeto que construye.





.....  
**Sobre la interpretación** [seguimos hablando de música clásica]

Steve Reich o Pauline Oliveros han reivindicado con fuerza la figura del compositor-intérprete, es decir, de la interpretación de la propia obra, un asunto que fuera del ámbito de la música clásica es un hecho consumado, y no digamos ya en el ate sonoro y en las corrientes actuales de música programada con software. La Teoría de la Recepción [tanto en literatura como en música], supuso una consideración radicalmente del intérprete (autor), al considerarlo un creador de significados en tanto que primer receptor. Algo parecido nos ha descubierto el antropólogo Clifford Geertz en su “*El Antropólogo como Autor*” cuya primera edición apareció en 1989, y cuando, mediante el análisis de textos clave de la Antropología ponía de manifiesto cómo el antropólogo es receptor de su propia etnografía e intérprete de su propia versión, así, en “*Tristes Trópicos*” de Lévi-Strauss se aprecian diferentes géneros de escritura, superpuestos unos a otros, en la obra de Evans Pritchard se utilizan técnicas retóricas para caracterizar a la sociedad africana, en la de Malinowski se intuye la construcción de su propio “yo” en el interior de sus textos y en la obra de Ruth Benedict asoma una crítica a la cultura americana mientras describe culturas contrapuestas. El que esté libre de subjetividad que tire la primera piedra.

Y es precisamente la interpretación femenina uno de los objetos de estudio de la musicología feminista ya que (en palabras de Elles Koskoff): [...] *la interpretación 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/social [...]*

Suzanne Cusick va todavía más allá al sugerir que puede que la interpretación por parte de mujeres [seguimos hablando de música occidental anterior al siglo XX] ha sido una práctica más accesible a ellas que la composición, y es posible que por ello la “interpretación” como práctica se haya infravalorado, como otras actividades realizadas por mujeres. Pero es necesario puntualizar que esta infravaloración de la interpretación ha sido superada hace unos años y hoy día apenas se discute sobre este asunto.

.....  
**Vuelta a la historia**

En casi todas las publicaciones que he consultado se destaca en negrita el caso de la relevancia de la cultura musical emanada del monasterio de Las Huelgas, en Burgos, en el que profesaban monjas bernardas. S. Entre los años 1.241 y 1.288 (época de la abadesa Berenguela, hija de Fernando III), cien monjas cantaban en su coro. Sus cantos se recogen en el *Códice de Las Huelgas* (principios del s. XIV) que, con sus 186 piezas musicales, constituye La colección más importante de la polifonía hispánica de este período, indispensable para conocer el desarrollo del ars antiqua en España. Contiene una gran variedad de cantos votivos, festivos y litúrgicos, además de motetes, prosas, secuencias, *conducti*, diversos cantos monódicos y un *Credo* que puede ya encuadrarse en el estilo del *ars nova*.

Pilar Ramos lo cuenta así: [...] *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 monjas [...]*



## Sobre la formación musical

En los estudios de discriminación de género se suele acudir a la base, y en la música la base es la formación del músico [si quisiera escribir en femenino la anterior frase tendría que escribir: ‘y en la música la base es la formación de la música’. S/C]. Para empezar, durante mucho tiempo las mujeres tuvieron prohibido el acceso a las clases de composición, contrapunto, fuga, violín, violonchelo, contrabajo, y a todos los instrumentos de viento (incluida la flauta), es decir, las mujeres estudiaban canto y piano, y por lo tanto, estudiaban repertorios y fuentes diferentes. Aunque hubo muchas excepciones [la mayoría se relatan en el libro de María Dolores Alonso del Pozo], este no es el lugar para contarlos. En cuanto al mercado de trabajo, las mujeres también se han encontrado con similares problemas: a su discurso artístico tenían que sumar una buena dosis de energía para convencer y hacerse respetar. Como detalle significativo que nos ayuda a entender esta misoginia comentar que la Orquesta Filarmónica de Viena ha admitido a su primera mujer en 1997 (y todavía no ha admitido a ningún varón “no blanco”). Es pública la histórica relación colaboracionista de esta orquesta y el nazismo [para profundizar en el tema visitar la página [www.osborne-conant.org](http://www.osborne-conant.org), o visionar la trilogía del excelente director de cine Istvan Zsabo que nos relata con maestría la caída del imperio austro-húngaro y la consiguiente Primera Guerra Mundial (los títulos son: Mephisto, El Coronel Rdl y Hanussen el Adivino)].

Pilar Ramos transcribe un chiste para ilustrar esta historia: [...] *A tres mujeres rubias (violinista, violonchelista y trompetista) se le conceden tres deseos. 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 [...]*

## Música Doméstica [Pág. 79]

[...] *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 [...]*

## La representación de la Mujer en Escena [Pág. 81]

[...] *En este contexto intelectual se ubica el ensayo de la novelista y feminista francesa Cathérine Clément, ‘Opera ou la défaite 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 inconsciente. [...]*



[...] 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 viejos [...]

[...] 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 Nattiez, 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 corno lo masculino y la música como lo femenino, pero éste no es el único aspecto andrógino de sus dramas, como estudia Nattiez. [...]

En cuanto a la ópera, por ejemplo, ha habido muchos musicólogos e historiadores que han tratado de entender la función de la mujer. Michel Poizat, por ejemplo, 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”, pero 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 estratagema de considerar ‘viragos’ a las mujeres amantes de la ópera. A 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.

### Teoría de la Recepción

[...] Para Dahlhaus la historia de la recepción es consecuencia de la crisis del concepto de obra autónoma. 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 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. [...]

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

[...] 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. [...]

[...] 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 signiñeados y de los condicionantes de obras generalmente consideradas como «masculinas». [...]

.....  
**Música popular y género** [Págs. 105-106]

[...] Los antropólogos y especialistas de los ‘cultural studies’ fueron los primeros en ocuparse de estas músicas, o más bien, de su contexto. La posmodernidad, con su resquebrajamiento de las fronteras entre la ‘alta cultura’ y la ‘cultura popular’, contempla estas músicas desde una 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 vanos los especialistas que han abogado por la cooperación entre musicología y etnomusicología para el estudio de la música popular lo cual no deja de plantear problemas y críticas. 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” [...]

La autora es especialista en música clásica pero claramente no lo es en música popular. Se apoya en un texto muy conocido en el mundo académico musicológico que publicó Nicolas Cook [Cook, Nicholas (2001): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música.* (Madrid, Alianza)]. Pero claro, Cook analiza el Rock como paradigma de la música popular y defiende la idea de que este estilo es el más auténtico en cuanto que sus artistas crean su propia música y forjan sus propias identidades [en el momento en que Cook publicó su libro, en su primera edición -1989-, la imagen de la música pop se había puesto en entredicho desde la academia debido a su supuesta falsedad e interés de mercado, de esta época es la famosa estafa de Milli Vanilli que ponían imagen a una música que no habían compuesto ellos. No hace falta comentar que todo este asunto se ha superado y han dejado de cuestionarse los métodos y resultados de cualquier tipo de música]. Como apunté anteriormente, el postmodernismo se ha encargado de romper todas estas fronteras integristas (la famosa distinción, por ejemplo, entre “alta” y “baja” cultura) y ha bendecido con su relativismo a todas las expresiones artísticas que utilizan el sonido como materia prima, vamos a dejarlo así. Hoy día, la música popular (que como dije representa algo más de un ochenta por ciento de la música “escuchada”), es una manifestación más de la cultura, y convive horizontalmente con las llamadas músicas cultas (jazz, clásica, etc), así que aunque continúan los problemas de género (o los “intereses” de género), diré que dentro del pequeño universo que representa el Arte Sonoro como disciplina [aquellas manifestaciones artísticas que utilizan el sonido como materia prima, plástica] se han desprendido casi definitivamente de las desigualdades de género, han asimilado con éxito la equidad y, si se quiere, la diferencia. Claro que se ha tenido que luchar con fuerza y militancia para lograr dicho objetivo,



(que insisto, se ha logrado). Por poner un ejemplo, Terre Thaemlitz es uno de los mayores activistas desde este enfoque de “frente de lucha”. Este artista alemán (transexual y músico) participa en muchos eventos feministas, una de sus últimas audio-conferencias en España se ha podido oír en el espacio Arteleku, en el País Vasco, dentro de las jornadas “Desacuerdos”. Dentro de este proyecto también se ha publicado un excelente artículo firmado por Carmen Navarrete, María Ruído y Fefa Vila titulado ‘Trastornos para devenir: entre artes políticas y feministas queer en el Estado Español’ que presenta un exhaustivo repaso histórico del feminismo español asociado al mundo del arte y de la teoría queer [en la bibliografía facilito el link para bajarlo]

Sigamos...

.....  
**Autonomía de la obra musical** [Pág. 115]

Un concepto reñido con la antropología debido a que se refiere a un momento histórico y un ámbito muy concretos: occidente [cuando digo reñido me refiero al deseo oculto que tiene la Antropología de buscar leyes generales que puedan ayudar a explicar el comportamiento humano de un modo holístico, y a la marca que ha dejado el “etnocentrismo” en los profesionales de dicha disciplina]. Pero claro, se trata de la historia de nuestra cultura musical y aunque omite la mayor parte de las manifestaciones musicales de la humanidad (porque ha nacido en el seno de la música culta, la clásica, excluyendo a las demás). La teoría de la Autonomía de la Obra musical (la idea de autonomía de Adorno, de la de Dalhaus y de la idea de razón y autonomía de la música, en general), ha recibido muchas críticas, sobre todo desde el feminismo.

Este apartado necesitaría, ciertamente, un trabajo aparte. La *autonomía de la obra de arte* ha sido una de las discusiones más fructíferas del mundo de la música del siglo XX, aunque en dicha discusión ha habido también intereses de género. Simplemente diré que el feminismo ha criticado a la idea de autonomía de Adorno argumentando que “*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 clases*”. Adorno pensaba que la obra más profundamente política es la que silencia absolutamente la política, sin embargo “*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 concreto*”.

Respecto a la idea de autonomía de Dalhaus [su sensacional libro *La idea de la música absoluta* es la referencia clara sobre el tema. Insisto en que sería extenso y fuera de lugar hacer algún comentario ahora sobre estas teorías]. 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*”.

La idea de razón y autonomía de la música también ha sido criticada por el feminismo, así es como Pilar Ramos López nos resume las tres críticas: “*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.”*

## Finalizando

.....

El libro de Pilar Ramos López va mucho más allá de lo que aquí he contado. En él, al relacionar feminismo con música, se abordan las principales aportaciones de la musicología feminista recogiendo nombres de instrumentistas, directoras y compositoras, instituciones de enseñanza y ejecución musical, instrumentos y repertorios considerados masculinos o femeninos, el papel de las mujeres como receptoras y mecenas, y el poder de la música popular para generar identidades y perpetuar o criticar ideas de género. Aunque he recogido una parte que considero importante, seguramente me he dejado en el tintero un montón de información, así que para interiorizar el problema que plantea no quedará más remedio que leerlo.

Otras aportaciones importantes de la musicología feminista las recoge Cámara de Landa en su publicación “Etnomusicología”, apunto aquí las más importantes (incluidas en el libro editado por Ellen Koskoff del que hablé anteriormente): [Cámara de Landa, 2003]

[...] Susan Auerbach indaga sobre el papel musical de las mujeres en una localidad de Grecia, a través del estudio de sus lamentos (que poseen forma musical pero son considerados “no-música”). Una comparación entre los cantos –masculinos- y los lamentos –femeninos- revela que éstos poseen un mayor grado de elaboración e improvisación textual, sus versos terminan con emisión en falsete acompañada de sollozos y gritos (lo cual es relacionado con la expresión de su destino en la sociedad). Estas y otras consideraciones son interpretadas a la luz de un contexto en el que las mujeres “no cantan” (por luto, vergüenza o temor al chismorreo) y guardan un nivel de “invisibilidad” en la esfera pública (a la vez que están presentes en el ámbito doméstico que se les asigna), lo cual condiciona la posición social adoptada por –o adjudicada a- las profesionales del entretenimiento o quienes cantan o danzan ante espectadores. Para cantar sin alterar el grado de individualidad que la sociedad les concede, las mujeres pueden transformar sus cantos en lamentos, principalmente en particulares circunstancias –decesos, eventos tristes-, pero también para quejarse por su salud frágil o deteriorada, el alcoholismo de sus maridos o los problemas con sus hijos. El lamento asume en esos casos la función expresiva de una liminalidad social experimentada por la mujer –una suerte de marginalidad de género- y sirve a quienes lo emiten para objetivar su situación y comunicar sus contenidos emocionales, a la vez que la catarsis alcanzada en esos casos les procura alivio y olvido momentáneos. [...]





[...] Patricia Shehan estudia la relación entre la actividad musical de las mujeres en el área balcánica y la función social de éstas en cuanto preservadoras de la música y la cultura tradicionales (es decir, el uso que ellas hacen de las canciones, en cuanto articuladoras de la realidad de su existencia, para preservar los principales eventos de su cultura). La autora desarrolla una doble estrategia expositiva al ocuparse a la vez de la significación que asume la actividad musical femenina en una sociedad patriarcal y de los rasgos de un estilo musical específico de una región concreta (con lo cual desarrolla una mutua iluminación entre lo general y lo particular).[...]

[...] A las mujeres profesionales de Túnez está dedicado el artículo de JaFran Jones, quien desarrolla un panorama histórico de la actividad musical pública femenina desde las qainat (muchachas cantoras) anteriores al Islam, pasando por el análisis de ciudades como Kairuán, Córdoba o Sevilla, para detenerse en la consideración de los cambios experimentados por las mujeres cantoras en la Túnez del siglo XX. Como indica su título, este texto constituye un ejemplo de perspectiva sociohistórica en el tratamiento de un tema: a las fuentes escritas utilizadas –no muy numerosas, por cierto- se suman las observaciones sobre la práctica social reciente y contemporánea. [...]

[...] A través de un estudio comparativo entre casos africanos y sudamericanos, Carol Robertson enfoca los eventos de performance –en los que advierte una “manipulación del significado musical”- “como instrumentos de poder y definición de género”. Entre sus consideraciones teóricas iniciales, figuran las siguientes:

1. Todas las relaciones humanas –hasta las más privadas- incluyen en alguna medida el uso del poder (es decir, el control de los demás).
2. En todos los contextos humanos, el poder y el género están relacionados a través de suposiciones sobre la naturaleza de la sexualidad, de los atributos asociados con cada género y de la necesidad de controlar el acceso a la toma de decisiones.
3. Todas las culturas reconocen algún tipo de poder en la música.
4. Las asociaciones de poder entre género y música permiten explorar la performance en relación con los valores sociales y la fluctuación del papel de género entre estabilidad y cambio.
5. El poder, el género y la performance se entrelazan en un *continuum* complejo y siempre cambiante.

A estas premisas sigue un minucioso y sensible análisis de situaciones de *performance* femenina en distintas culturas, de las que se extrae una serie de conclusiones de carácter transcultural acerca de la relación que guarda la definición –y puesta en práctica- de los papeles masculino y femenino con el control de los espacios de poder social. En todos los casos, las relaciones entre género, poder y performance se establecen a partir de condicionantes tales como la definición de autoridad, el estilo de implementación del poder, las definiciones y caracterizaciones del género, los valores asociados al mismo y a los objetos y eventos musicales en cuanto instrumentos de dominio, los modos de transmisión de estos valores, el control del acceso al poder, así como los

procesos de establecimiento, mediación y cambio de autoridad a través de la performance. Robertson también establece unas directrices para estudiar las relaciones entre género y poder en la experiencia musical de las mujeres [...]

### Respecto a aportaciones recientes...

[...] En un artículo sobre las mujeres cantoras en Darfur, Roxane Carlisle analiza el papel de las mujeres como poetas y transmisoras de tradiciones entre tres grupos tribales de esta provincia sudanesa. En cada caso se desarrolla una minuciosa etnografía de la actividad musical femenina: aspectos históricos, distribución de tareas, géneros, temas de las canciones, rasgos musicales, ocasiones y usos, connotaciones políticas, posición social, aspectos de género conflictivos y función social (sin olvidar algunas consideraciones acerca de su inserción en el campo como investigadora mujer). [...]

[...] Una perspectiva que considera cuestiones de género tanto en repertorios musicales – música instrumental ejecutada por gitanos en una iglesia Pentecostal del Sudeste de Hungría– como en el trabajo de campo –una mujer investigando entre gitanos despierta reacciones contrastantes– es la del trabajo de Barbara Lange sobre políticas de género e intérpretes musicales. [...]

[...] En un libro sobre las intérpretes femeninas de jazz, Eva-María Bolay combina el estudio biográfico de las personas que ha entrevistado con determinadas constricciones socioculturales derivadas de su situación de género, conciliando la originalidad propia de cada individuo con los rasgos que les identifican como mujeres que desarrollan su vida profesional en un ámbito tradicionalmente ocupado por varones. [...]

[...] Otro tema afrontado por los estudiosos de género es el de las fronteras intergenéricas. Por ejemplo, Svanibor Pettan analiza el papel que juegan músicos vistos como homosexuales en la ejecución de música tradicionalmente reservada a las mujeres (canto acompañado por tambor de marco) entre los rom de Kosovo. [...]

[...] Un grupo de estudio sobre música y género se constituyó en el ICTM a mediados de los años Ochenta, para promover investigaciones sobre los papeles que juega el género en la sociedad –y también en la disciplina etnomusicológica– a nivel local e intercultural, establecer bases teóricas y metodológicas para la recogida de datos y constituir un espacio para la presentación y discusión de las interpretaciones sobre los materiales, así como para la publicación de los resultados. Un resultado de la actividad de este grupo es la publicación del libro *Music, Gender and Culture*, en el que Marcia Herndon y Susanne Ziegler reúnen una serie de textos debatidos en un encuentro de





estudio efectuado en Heidelberg durante junio de 1988. El libro contiene, entre otras, las siguientes contribuciones:

-A través del ejemplo proporcionado por algunos aspectos de las culturas indígenas norteamericanas, Marcia Herndon examina la relación entre biología y cultura a la hora de determinar los comportamientos, ideas y performances musicales. Recuerda la distinción entre sexo y género (conceptos pertenecientes a los respectivos ámbitos de la biología y la cultura) y describe los papeles de género presentes en la sociedad cherokee con relación a las actividades musicales (como las restricciones en el acceso a determinadas expresiones ceremoniales, la ubicación en la estructura de poder o las ambivalencias y ambigüedades de quienes poseen poderes curativos)

-Elizabeth Tolbert analiza el itkuvirsi –lamento femenino de Karelia utilizado en bodas o funerales- para observar las relaciones entre performance musical, poder mágico-religioso y género. Se trata de una manifestación específica que utiliza lenguaje altamente metafórico y se desarrolla de manera improvisada de un modo emocional que recuerda el trance chamanístico. La eficacia de estos lamentos reside, en principio, en su uso exclusivo por parte de mujeres ancianas (quienes, al haber ya superado el período vital de fertilidad, poseen la suficiente dosis de poder y prestigio como para acceder a especiales papeles musicales y rituales). Tras efectuar observaciones en torno a diversos asuntos –afirmación e identidad, elementos chamanísticos en los lamentos, poder mágico-religioso, elementos cosmológicos, procedimientos musicales o diferencias musicales de género, la autora establece conclusiones sobre la vinculación entre el lamento y la ideología de oposición de género y su papel mediador a través de la ambigüedad y la unión de opuestos en la articulación del ámbito mágico-religioso, el poder ejercido por las cantoras al asegurar continuidad vital por medio de la comunicación con los antepasados a través del lamento, la ubicación de este género en el sistema chamanístico local y otros interesantes contenidos. [...]

**Y así cierra su discurso Cámara de Landa, refiriéndose a dos textos producidos en Europa...**

[...] El primero es un artículo escrito por Kevin Dawe sobre la lyra cretense, en el que el análisis de elementos de distintos órdenes (textura sonora, textos, actitudes gestuales y de cuidado corporal por parte de los intérpretes, uso del ritmo, expresión de las emociones, opiniones masculinas sobre la única mujer semiprofesional ejecutante de lyra de la isla) conduce a señalar la interacción entre los comportamientos locales asociados al concepto de virilidad y las prácticas musicales relacionadas con el instrumento. El segundo es de Josep Martí y trata sobre música y género entre los jóvenes de Barcelona. Tras formular una serie de preguntas (la primera de las cuales es: “¿Por qué el número de compositoras es menor al de compositores o hay relativamente pocas mujeres que toquen el saxo, la batería o se dediquen al jazz?”), el autor recuerda que...

La música, en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad. La música, pues, también tiene algo que ver con sexismo, etnicidad o clasismo. A través de nuestra práctica musical contribuimos al mantenimiento de las estructuras sexistas de la sociedad, contribuimos a la existencia de la etnicidad y contribuimos también a la diferenciación clasista.

El artículo está basado en los resultados de una encuesta realizada por Martí en Barcelona y destinada a “obtener datos sobre: **1.** El uso de la música como estrategia de identidad de género. **2.** La música como expresión y a la vez recurso de mantenimiento de unas relaciones de género que en nuestra sociedad se caracterizan por su naturaleza asimétrica”. La aplicación de técnicas sociométricas a esta investigación permite al autor describir porcentajes de gustos musicales atribuidos a ambos generos y razones de la escasez de compositoras, así como reflexionar sobre los rasgos de un fenómeno que se manifiesta en tres niveles (la música como producto, como praxis social y como tema sobre el que se articula una serie de discursos).[...]

.....  
Estos días he leído algunos artículos sobre percepción auditiva desde la psicología y la neurofisiología. También me he encontrado con dos publicaciones esenciales sobre la composición material del audio, las dos de Michel Chion, un músico y audio-pensador francés. Me gustaría añadir más elementos a este trabajo, sobre todo para seguir la línea con la que empecé: la condición asexuada del audio. Evidentemente el sonido no tiene sexo, la clave está en averiguar como la historia ha conseguido que sí lo tenga.

**Chiu Longina**

[[longina@longina.com](mailto:longina@longina.com)]

[[www.longina.com](http://www.longina.com)]

[[www.audioespacio.com](http://www.audioespacio.com)]

[[www.artesonoro.org](http://www.artesonoro.org)]





## BIBLIOGRAFÍA:

- \***Aguirre Baztán, Ángel** (Ed.) (1993): *Diccionario temático de Antropología*, (Barcelona, Editorial Boixareu Universitaria)
- \***Alonso del Pozo, María Dolores** (1999): *La mujer en la música*, (Catálogo de la exposición del mismo nombre. Diputación de Córdoba)
- \***Amorós, Celia** (1985): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, (Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre)
- \***Amorós, Celia** (2000): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* (Madrid, Ediciones Cátedra)
- \***Ariza, Javier** (2003): *Las imágenes del sonido* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha)
- \***Barber, Llorenç** (1993): “Los dioses muertos”, en *Revista de Occidente*, N° 151 (Madrid, diciembre 1993).
- \***Barfield, Thomas** (Ed.) (2001): *Diccionario de Antropología*, (Barcelona, Ediciones Bellaterra)
- \***Bohannan, P. y Marx Glazer** (1992): *Antropología. Lecturas* (Madrid, Mac Graw Hill).
- \***Bonté, Pierre y Michael Izard** (1996): *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, (Madrid, Ediciones Akal)
- \***Bull, Michael** (2000): *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. (London, Oxford. Berg).
- \***Buxó, M<sup>a</sup> Jesús** (1983): “Antropología lingüística” en *De Antropología. Temas generales*, n°3, dirigida por Teresa del Valle (Barcelona, Anthropos, editorial del hombre).
- \***Cabo, Rosa** (1995): *Fundamentos del Patriarcado Moderno. Jean Jacques Rousseau* (Madrid, Ediciones Cátedra)
- \***Cámara de Landa, Enrique** (2003): *Etnomusicología*, (Madrid, Ediciones del ICCMU).
- \***Candau, Joel** (2003): “El lenguaje natural de los olores y la hipótesis Sapir-Whorf”, en *Revista de Antropología Social*, n° 12. Universidad Complutense de Madrid.
- \***Cencillo, Luis** (2000): *Creatividad, arte y tiempo. Antropología del arte. Tomo II. Europa: su conflictividad y sus estilos*, (Madrid, Sintagma Ediciones).
- \***Coulson, Amanda** (2005): “Carsten Nicolai: el ejercicio oculto”, en *Revista Lápiz* n° 212.
- \***Cruces, Francisco** (ed.) (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, (Madrid, Editorial Trotta).
- \***Day, Timothy** (2002): *Un siglo de música grabada* (Madrid, Alianza Editorial).
- \***De la Villa, Rocío** (2005): “Mujeres, arte y feminismo. No es un problema de género”, en *Revista Exit Express*, n°12, mayo 2005.
- \***Dibelius, Ulrich** (2005): *La Música Contemporánea a partir de 1945*, (Madrid, Ediciones AKAL, S.A.)
- \***Donna J., Haraway** (1991): *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (Madrid, Ediciones Cátedra).
- \***Feld, Steven and Donald Brenneis** (2004): “Doing Anthropology in Sound”, in *American Ethnologist* 31:4 - November 2004.
- \***Hanslick, E.** (1947): *De lo bello en la música*, (Buenos Aires, Editorial Ricordi).
- \***Kirkpatrick, Susan** (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, (Madrid, Ediciones Cátedra).
- \***L.Moore, Henrietta** (2004): *Antropología y feminismo* (Madrid, Ediciones Cátedra).
- \***Lévi-Strauss, Claude** (1970): *La ciencia de lo concreto* (México. Fondo de Cultura E.).



- \***Lévi-Strauss, Claude** (1993): *Mirar, escuchar, leer* (Madrid, Ediciones Siruela).
- \***Llobera, Josep R.** (1999): *La identidad de la antropología*, (Barcelona, Editorial Anagrama)
- \***Maquet, Jacques** 1999 (1986): *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, (Madrid, Editorial Celeste/Universidad).
- \***Martín Herrero, José Antonio** (1997): *Manual de Antropología de la música*, (Salamanca, Amaru Ediciones).
- \***Méndez, Lourdes** (2003): *La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*, (Madrid, CIS, SigloXXI de España Editores).
- \***Mercier, Paul** (1995): *Historia de la Antropología* (Barcelona, Ediciones 62sa).
- \***Navarrete, Carmen, María Ruído y Fefa Vila** (2005): *Trastornos para devenir: entre artes políticas y feministas queer en el Estado Español*, en [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org) (última consulta: mayo 2005)
- \***P.Merriam, Allan** (1964): *The Anthropology of Music* (Berlin, Northwestern University Press).
- \***Ramos López, Pilar** (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica*, (Madrid, Narcea Ediciones).
- \***Raynouard, A.** (1996): “Claude Lévi-Strauss y el pensamiento salvaje”, en *Revista Label France*, nº23, vol.3.
- \***Reynoso, Carlos** (ed.) (1996): *C. Geertz, J. Clifford y otros: El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, (Barcelona, Editorial Gedisa).
- \***Rubio, Rogelio** (2002): “...dont l’obscur ténacité...”, en *Revista de Occidente* nº256, Septiembre 2002.
- \***Sapir, Edward.** (1981): *El lenguaje* (México, FCE.).
- \***Tubert, Silvia** (ed.) (2003): *Del Sexo al género* (Madrid, Ediciones Cátedra).