

MÚSICA, GÉNERO Y PAZ: ANOTACIONES A PARTIR DE LOS ESTUDIOS MUSICÓLOGOS FEMINISTAS

Alberto Cabedo Mas

Universitat Jaume I, Castellón, España

Introducción

El propósito de este trabajo consistirá en analizar el estado de las teorías feministas en el discurso musical. Para ello deberemos conocer cuáles han sido las directrices que han marcado los estudios de musicología feminista y de este modo, descubrir en qué categoría está situada la voz de las mujeres a lo largo de la historia de la música. Fruto de estas investigaciones, resolveremos que efectivamente existe fehacientemente una discriminación del género femenino en el campo musical. Nuestro estudio se centrará en analizar someramente cuáles son las causas de la dominación masculina, y cuáles los campos de estudio planteados por las feministas que estudian el discurso musical.

A raíz de estas investigaciones, nos suscitará interés la configuración de un sujeto mujer universal a través del discurso musical, planteado por algunas corrientes feministas. Por esta razón insistiremos en analizar cómo resuelven esta problemática algunas de las principales tendencias feministas.

Por último, plantearemos un posible campo de estudio centrado en re teorizar la musicología, incorporando en nuestro análisis la presencia de las mujeres, con la finalidad de incluirla dentro del discurso de los estudios para la paz, evaluando las posibilidades de asumir competencias para una cultura de paz.

El estado de la cuestión de la musicología feminista

Las teorías de musicología feminista se desarrollan en paralelo a las teorías feministas tradicionales; no obstante, el nacimiento del feminismo en música es notablemente posterior que en otras disciplinas. Uno de los primeros estudios de musicología feminista propiamente dicho vendrá de la mano de la musicóloga Sophie Drinker en el año 1948, en el cuál argumenta contra el positivismo dominante en la época, ofreciendo una visión de la historia musical bastante divergente a la tradicionalmente aceptada¹. A raíz de estos estudios musicales, comenzó a surgir un interés relevante acerca de la temática de las mujeres y sus composiciones. Se buscaba principalmente, desde este punto de vista, grandes compositoras y obras maestras realizadas por mujeres (Ramos López, 2003: 20).

Si las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan impulsaron, de la mano de autoras como Hélène Cixous o Lucía Irrigaría, nuevas corrientes feministas, en la década de los ochenta, el psicoanalista de corte lacaniano Michel Poizat supuso un punto relevante en la historia de la musicología. De entre sus conclusiones, una de las que suscitó mayor inquietud fue la que afirmaba 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» (Ramos López, 2003: 87)². Adicionalmente, sus

¹ Ver *Music and Women*, Drinker, S. (1948)

² Conclusión reflejada en su obra *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*

estudios y los de la novelista y feminista Catherine Clément demostraron la gran cantidad de temáticas inexploradas en este campo.

Fruto de los citados antecedentes, comenzaron a publicarse gran cantidad de biografías de célebres sujetos femeninos del campo musical, no sólo centrándose en las compositoras, sino que el interés por el tema se amplió al ámbito de las intérpretes, las orquestas femeninas, las mecenas, las vocalistas, etc. De entre las conclusiones que se extraen de todos estos estudios podemos rescatar el hecho de que el sujeto femenino sí ha tenido un papel relevante en el hecho musical y el discurso subsiguiente. Los análisis historiográficos de la música nos muestran la presencia femenina en las composiciones musicales de prácticamente todas las etapas musicales existentes. La conclusión a que se llega es que en la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan *poder* en cualquiera de sus dimensiones. Tradicionalmente, dentro del plano musical, las posiciones que eran dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director; razón por la cual ha resultado de mayor dificultad encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones. Y no sólo estaban ausentes en lo referente al ejercicio de la música en particular, sino en todo ejercicio que relacionara el campo musical con funciones que conllevan poder económico, político, social, religioso o militar (Die Goyanes, 1998: 216). El sistema regente en el discurso musical configuró una historia de la música al modo patriarcal, en la que el sujeto femenino se convierte en sujeto de enunciación y objeto enunciado (Lorenzo Arribas, 1998: 28-29).

De estas constataciones nacerán la inquietud y el interés de la musicología feminista en la configuración de un sujeto con una identidad común universal, con el propósito de establecerse definitivamente dentro del campo de lo enunciable y pasar finalmente a consolidarse como sujeto de *reconocimiento* (Taylor, 1997: 293-294).

En paralelo al resto de teorías feministas, la musicología feminista propondrá también la redefinición de la categoría *varón* establecida como *bien social* e incluso *bien dominante*, y defenderá una justicia distributiva tanto en el campo musical como en el discurso histórico de esta disciplina.

La teoría feminista siempre ha enjuiciado críticamente la significación social que ser varón comporta, de ahí que sólo una política y teoría de la justicia basada en el reconocimiento sea capaz de interrumpir la designación del bien social *ser varón* (Mirayes, 2003).

Muchos fueron los avances que gracias a estas demandas se consiguieron en el campo musicológico. Podemos mencionar, entre otros, la revisión de uno de los documentos musicológicos más relevantes, a saber, el *New Grove Dictionary of Music* (1980), y la compilación del *New Grove Dictionary of Women Composers*.

A partir de 1980 asistimos a una expansión de la musicología feminista en Estados Unidos. Paralelamente a las nuevas teorías feministas comienzan a surgir en el análisis del hecho musical nuevas tendencias y cambios de discurso. Con ello, el campo del estudio musical se amplía, y se deja de centrar exclusivamente en una visión histórica de la disciplina musical realizada por mujeres, para comenzar a analizar otro tipo de problemática que concierne a las compositoras y sus obras. Se comenzará, de este modo, a estudiar la exclusión de las mujeres en el repertorio clásico, la razón y los objetivos de la musicología feminista e incluso la problemática de esta misma disciplina. Adicionalmente, el interés por estos estudios se amplía hacia otros tipos de música no occidentales y hacia la música popular, con lo que se abre el horizonte de otras posibles perspectivas y corrientes como la nueva musicología, la hermenéutica, la sociomusicología o la narratología (Ramos López, 2003: 21-27, 35-51). A partir de ciertas declaraciones de estudiosas de la música, en relación a grandes músicos de la historia, como Beethoven o Schubert, los musicólogos tradicionales ignoraron en sus

estudios la perspectiva feminista y ejercieron una fuerte crítica a esta musicología feminista, tachándola de entre otros atributos, de esencialista.

En la primera mitad de los años noventa, junto al feminismo musicológico, surge una nueva corriente de estudio: *la musicología gay y lesbiana*, que posteriormente se enunció *musicología de género*. Tal vez el punto de partida de ésta perspectiva musical se origina a partir de la publicación de la colección de estudios *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, editada en 1994 por Philips Brett. La musicología de género, pese a ser muy reciente, se desarrolla en paralelo al movimiento *queer* tradicional, centrándose principalmente dentro del discurso musical, en cuanto a temática referente a la identidad, la experiencia y el cuerpo (Ramos López, 2003: 24-27).

La configuración del sujeto mujer desde el discurso musical

Uno de los aspectos que nos pueden resultar interesantes en este análisis sociológico vendrá dado por la tendencia feminista de configurar una identidad, entendida en categoría de la mujer. Desde este punto de vista, gran parte de las teorías feministas establecerán la demanda de un lenguaje que resulte idóneo para representar al sujeto femenino (Butler, 2001: 33). A raíz de estos planteamientos, surgirá la demanda de estudiar cómo en el lenguaje musical puede reconocerse plenamente el papel del sujeto femenino, categorizando de este modo una entidad femenina que, dentro de un sistema universal de patriarcado, establecido también desde el discurso musical, había sido víctima de la opresión masculina,

Estudios de musicología feminista concordarán con las teorías de Adorno, las cuales, desde la presuposición del hecho musical como algo que va más allá de la mera

estética y que estará dotada de una dimensión cultural, propondrán al mismo discurso musical como un factor de cohesión social, generador de identidades comunes.

La tendencia a la integración, a la uniformidad, de las formas sociales se ha extendido al mundo entero; se la puede encontrar en todos los países, incluso en aquéllos cuyos sistemas políticos son opuestos. Esa tendencia a la integración penetra en la música. Pues esta no es sólo un arte dotado de una esencia propia, sino que es también un hecho social (Adorno, 1985: 15).

Este sentimiento de configuración de identidades comunes a través del discurso musical ha sido utilizado en prácticamente todas las culturas existentes a lo largo de la historia de las civilizaciones. El ejemplo más claro se hace patente en la configuración de los himnos nacionales, los cuáles tienen el propósito de establecer vínculos identitarios comunes a todo el colectivo social del estado. En muchos estados de régimen autoritario hemos sido testigos de innumerables obras musicales censuradas, y músicos y compositores apresados, exiliados o ajusticiados por crear y ejecutar músicas que pudiesen disgregar la unidad nacional. De este modo, cualquier afrenta o discriminación a una identidad común de un colectivo social está a menudo justificada sobre bases estéticas. Durante el Holocausto, los prisioneros de los campos de exterminio eran humillados y torturados para hacerlos lo suficientemente “inhumanos” como para ser aniquilados. Incluso la música se convirtió en un instrumento de humillación, cuando los prisioneros en los campos Nazi fueron forzados a tocar y bailar vales vieneses durante las ejecuciones.

Atendiendo a estas afirmaciones, necesariamente se nos plantea un fuerte debate; ¿puede de este modo entrar dentro del discurso musical la configuración de la identidad de la mujer como mujer?

La nueva musicología, en consonancia con las teorías musicológicas feministas nos propondrán una reconstrucción, al modo usual de Derrida, del lenguaje musical con el interés por la re teorización de la disciplina para redefinir el sujeto femenino añadiendo la perspectiva musical a sus construcciones (Ramos López, 2003: 38).

En este análisis de la perspectiva musical de género, en el que finalmente se propondrá establecer un discurso musical paralelo al tradicional y patriarcal, se pueden distinguir claros enfoques cercanos a las teorías de Irigaray, en términos de la redefinición del sujeto femenino. Atendiendo a este enfoque, se configura un discurso musical femenino como una cuestión de *ausencia lingüística*, construyendo el sujeto de la mujer desde lo que *no es un hombre* (Butler, 2001: 43). Esta directriz musicológica, replantea la utilización del discurso musical como configurador de identidades étnicas, dotando de una cierta ambigüedad a las categorías estables, o dicho de otro modo, desestructuralizando dicotomías tales como música culta-popular, local-internacional o etnomusicología-musicología (Ramos López, 2003: 37).

Frente a esta postura musicológica femenina hemos visto planteadas otras alternativas contrapuestas. En primer lugar, debemos tomar en consideración los postulados de la musicóloga Suzanne Cusik, en los que se nos afirma que «la reflexión entre lo masculino y lo femenino en las composiciones de varones no es sino una manera de perpetuar el canon y de excluir a las mujeres de la arena más prestigiosa de la vida musical, reforzando en suma el patriarcado» (Ramos López, 2003: 26).

Pero centrémonos principalmente en el problema de la configuración de una identidad universal del sujeto femenino a través del discurso musical. Para ello analicemos el valor del lenguaje de la música en cuanto a su dimensión comunicativa. Desde este punto de vista, la música «es, sin duda, el más universal de los elementos comunicativos y el que más directamente toca las sensaciones del individuo» (Muela

Molina, 2001: 134). Su virtualidad radica principalmente en la facilidad para expresar emociones y sentimientos. Así, este lenguaje, desprovisto de un carácter conceptual, puede producir similares sensaciones, impresiones de carácter universal (Hormigos Ruiz, 2008: 189).

No obstante, cualquier discurso musical está fundado en una serie de códigos que permiten identificar el sonido y asociarlo con una imagen, objeto, situación o espacio determinado. Por esta razón, cada sujeto descifrará un código musical de diferente manera, dependiendo de su contexto individual (Hormigos Ruiz, 2008: 190). Podemos afirmar pues, que la conformación de una identidad referente a un discurso musical se configurará en base a una intersección de contextos particulares, no sólo de recuerdos, vivencias y situaciones individuales carácter cultural, sino de carácter cultural en general.

Estas teorías concuerdan en gran medida con los estudios de Judith Butler, en los que, contraargumentando a los discursos de Beauvoir e Irigaray, afirma que no se puede generar una identidad del género universalizable, descartando los contextos particulares de cada individuo.

«Si una *es* una mujer, desde luego no es todo lo que es; el concepto no es exhaustivo [...] porque el género no siempre se establece de manera coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque interseca con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, resulta imposible desligar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en que invariablemente se produce y se mantiene» (Butler, 2001: 35).

La demanda de la definición de un discurso musical universalizable de la mujer se centra principalmente en la necesidad de la configuración de una identidad que designe ciertas características definitorias como ser humano de género femenino. La finalidad de

esta consolidación del discurso musical femenino vendrá dada por la necesidad humana vital del *reconocimiento* al sujeto mujer oprimido históricamente en el campo de la doctrina musical (Taylor, 1997: 293,294). No obstante, desde la idea de *identidad* para una política del reconocimiento, defendida por autores tales como Charles Taylor, se nos plantea un nuevo debate, puesto que si bien parte de la idea de la existencia de una base universalista en aras de este mismo reconocimiento, también debe necesariamente respetar la identidad individual o personal.

«Todo el mundo debería ser reconocido por su identidad única. Pero aquí el reconocimiento significa algo más. Con la política de la igualdad de dignidad, se pretende que lo que se establezca tenga un valor universal: un paquete idéntico de derechos y de exenciones; con la política de la diferencia, se nos pide que reconozcamos la identidad única de un individuo o de un grupo, el hecho que sea diferente de todos los demás. La idea es que precisamente esta diferenciación es lo que ha sido ignorado, encubierto, asimilado a la identidad dominante o mayoritaria. Y tal asimilación constituye el pecado capital contra el ideal de autenticidad» (Taylor, 1997: 304).

En términos de discurso artístico y musical, esta idea ya ha sido advertida por varios teóricos que, al destacar la virtualidad de fomentar una cohesión grupal en el proceso de socialización emprendido por discursos artísticos y musicales, nos destacan vehementemente la delgada línea existente entre la autoagrupación y las diversas formas de exclusión (Díez Jorge, 2004: 64).

A raíz de estas teorías se nos va a plantear un interrogante que de ningún modo va a presentar una fácil resolución. ¿Cómo se podrá construir un lenguaje de la música formulado por mujeres, que sea universal y englobe a todo el género femenino, sin que se base en una caracterización establecida del sujeto mujer y, de este modo, se asiente sobre formas de exclusión hacia diferentes sujetos de este mismo género?

No queremos dar por concluido con esto el debate suscitado. De hecho, estas teorías nos van a abrir un número sustancial de inquietudes frente a las cuales nos deberemos enfrentar en futuras investigaciones.

Reflexión personal: hacia una re teorización de la musicología que ofrezca competencias para hacer las paces

A medida que hemos ido investigando en el tema que nos atañe, hemos podido extraer una conclusión que nos puede servir de directriz para futuros estudios. A la luz del planteamiento y de la reflexión iniciada, advertimos que, efectivamente, el discurso musical a lo largo de la historia nos ha ofrecido una visión en la que se ha obviado la perspectiva de género. En realidad, la visión que se nos ha planteado ha estado configurada por un sujeto que ha reunido una intersección de características que comportan el hecho de ser blanco, adulto, heterosexual y occidental. Desde la directriz de los estudios para la paz que planteamos, podemos afirmar que esta perspectiva nos presenta una visión *degenerada* de la disciplina musical. Y nos referimos al concepto *degenerado* en la significación específica de un adjetivo que califica la cuestión desde el sentido que le aplica el debate feminista. De este modo, el discurso musical también habrá hecho patente su vertiente *sexista*, construida socialmente como forma de discriminación, o de relación dominante de poderes por el género masculino (Martínez Guzmán, 2001). El debate de lo biológico y la naturaleza en el campo musical está prácticamente superado. Es realmente anómalo actualmente encontrar estudios que defiendan que las aptitudes musicales vienen marcadas por una componente biológica y genérica, con la pretensión de poder afirmar que el hombre es más capaz para el hecho musical que la mujer. Por esta razón, la exclusión de la mujer en el campo musical debe encontrarse apoyada y fundamentada en otros principios. No sería descabellado pensar

que, puesto que la mujer es igual de competente que el hombre para ejecutar el ejercicio de la música, esta componente de exclusión del género femenino en el discurso musical hubiese estado construida desde la base del miedo o la vulnerabilidad (Martínez Guzmán, 2001; 2005: 34-36).

Puesto que el papel social de la música de las mujeres ha estado más insertado en el ámbito privado, asignando el ámbito público al género masculino, a partir de la re teorización de los estudios musicales que nos presenta la musicología feminista, se deberían rescatar también estas formas musicales, con sus valores propios, puesto que comportan una serie de instancias válidas para establecer una cultura de paz. Géneros musicales como las nanas, canciones de trabajo o canciones empleadas para la educación de los niños podrían ser finalmente concordantes con la Ética del Cuidado (Comins Mingol, 2007), puesto que el hecho musical en sí comparte ciertos valores esenciales con esta doctrina, tales como la paciencia, la perseverancia la templanza, el esfuerzo o el tiempo.³

En definitiva, por estas razones nace mi inquietud por fomentar la incorporación del campo musical al discurso de los estudios de la paz, ya que finalmente, la música puede ser capaz de fomentar valores pacíficos en el ser humano. Además, en el campo del discurso pacífico feminista, la incorporación de la dimensión musical y el énfasis de los valores específicos femeninos a través del discurso musical pueden servirnos no sólo para explicar con toda objetividad y justicia el reconocimiento de los derechos de género, sino también pueden resultar de gran utilidad para construir culturas para hacer las paces.

³ Algunas de estas conclusiones han sido extraídas de diálogos mantenidos con la profesora Comins, al intentar establecer una relación entre la Ética del Cuidado y el discurso musical.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. (1985): *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona, Editorial Laia.
- BUTLER, JUDITH (2001): *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.
- COMINS MINGOL, IRENE (2007): «La Ética del Cuidado: contribuciones a una transformación pacífica de los conflictos», en ESPINAR RUIZ, EVA Y ELOÍSA NOS ALDÁS (ed.): *Género, Conflicto y Construcción de la Paz. Revista Feminismo/s. Revista del Centro de estudios sobre la Mujer, número 9*, Alicante, Universidad de Alicante.
- DIE GOYANES, AMELIA (1998): «Mujeres en la música», en MANCHADO TORRES, MARISA (ed.): *Música y Mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas.
- DÍEZ JORGE, ELENA (2004): «Arte y Paz», en LÓPEZ MARTÍNEZ, MARIO (ed.): *Enciclopedia de Paz y Conflictos*, Granada, Universidad de Granada.
- HORMIGOS RUIZ, JAIME (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor.
- LORENZO ARRIBAS, JAIME (1998): «La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas», en MANCHADO TORRES, MARISA (ed.): *Música y Mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas.
- MARTÍNEZ GUZMÁN, VICENT (2001): «Roles masculinos y construcción de una cultura de paz», en Hombres por la igualdad, disponible en <http://www.hombresigualdad.com/emak-rolesmasculinos-guzman.htm>. Fecha de consulta, 27-01-2009.
- MARTÍNEZ GUZMÁN, VICENT (2005): *Podemos hacer las paces. Reflexiones éticas tras el 11-S y el 11-M*, Bilbao, Desclée De Brouwer.
- MIRAYES, ALICIA (2003): *Democracia Feminista*, Valencia, Cátedra.
- MUELA MOLINA, CLARA (2001): *La publicidad radiofónica en España. Análisis creativo de sus mensajes*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- RAMOS LÓPEZ, PILAR (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea.
- TAYLOR, CHARLES (1997): *Argumentos filosóficos*, Barcelona, Paidós.