
EL ARTE SONORO COMO ARTE ASEXUADO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX¹

Carmen GAITÁN SALINAS

INTRODUCCIÓN

La mujer como naturaleza. Una ideología imperante hasta la mitad del siglo XX.

A través de las múltiples teorías y pensamientos surgidos a lo largo de la historia, la concepción de la mujer hasta mediados del siglo XX bien podría definirse bajo el calificativo de “lo otro”, pues no será más que un mero complemento en la sociedad patriarcal y universal establecida hasta el momento.

Dos van a ser principalmente los estereotipos de mujeres propuestos, a saber, la *femme fatale* y la mujer ideal.² Estos arquetipos se desarrollaron ampliamente en la pintura donde la mujer fatal fue normalmente representada por Lilith o Eva, y la mujer ideal estuvo encarnada por la Virgen María. Dicho pensamiento se debió en gran parte al cristianismo quien concibió a Lilith/Eva como el pecado y, por tanto, asociada a la carne, al sexo y al placer, aspectos que debían ser reprimidos y de los que el hombre debía alejarse. Por su parte, María constituyó la aceptación de su “no-ser”, de

1 Conferencia pronunciada por Carmen Gaitán Salinas en el Conservatorio Superior de Música de Málaga el 12 de mayo de 2011, en el marco de las prácticas del “Máster en desarrollos sociales de la cultura artística” (Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga) que realizó en nuestro Centro gracias a la colaboración entre ambas instituciones. [Nota de los editores]

2 Ambos prototipos quedan además ejemplificados en las dos mujeres protagonistas de *Carmen* de Bizet, a saber, Carmen como *femme fatale* y Micaela como la mujer dulce y recatada. Ver Susan McClary, “Sexual Politics in Classical Music”, En: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 53-80.

alguien que se subordina al hombre dando lugar al concepto de “sujeto-otro”.³

La Ilustración, como bien argumenta Celia Amorós⁴, hereda este pensamiento para establecerlo, dentro de los valores ilustrados (“*Liberté, Igualité, Fraternité*”), como universal y totalizador. En consecuencia, la mujer, en esa concepción de otredad y definición a través del hombre, se enuncia como alguien que no debe experimentar placer sino ofrecerlo y que debe rechazar su cuerpo puesto que es imperfecto, es decir, la mujer está condenada a su cuerpo en tanto en cuanto éste se rige por cuestiones puramente biológicas y obedece a un orden de lo natural. De ahí que el pensamiento decimonónico la inserte en contextos correspondientes a lo doméstico o a lo maternal, ámbitos que le son propios. Sin embargo, no hay que olvidar, según Celia Amorós, que el concepto de mujer-naturaleza es un concepto también construido desde las definiciones de cultura donde la mujer, entendida en términos rousseauianos como “naturaleza” propiamente dicha, debe ser controlada y domesticada. De este modo, el conjunto femenino asume su inferioridad por medio de la dominación patriarcal como algo puramente “natural”.⁵

La idea fue ampliamente desarrollada y tratada por los intelectuales de la época, incluso con un tono peyorativo que degradaba a la mujer, a la cual no consideraban únicamente parte de esta “naturaleza” sino que la vinculaban, además, con lo animal: La mujer es “dependiente, animalizada, que, al igual que los animales, desde tiempos inmemoriales no ha hecho otra cosa que repetirse a sí misma” (MOEBIUS, *La inferioridad mental de la mujer*, 1890).

Inmediatamente se establece un binomio central en el pensamiento de la Ilustración, un binomio que queda representado por los sustantivos “cultura/naturaleza” y que, siguiendo esa relación de opuestos, se extiende a otros tan identificativos como: “público/privado”, “dominante/dominado”, “superior/inferior” o “madurez/niñez”.

3 Ana Martínez-Collado, *Tendencias feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2008, pp. 36-38.

4 Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

5 C. Amorós, *Hacia una crítica...*, obra citada, pp. 31-39.

Aspectos respaldados por filósofos como Rousseau que perpetuaron la ideología patriarcal. Éste, en su *Émile* (1762), estableció que “el orden de la naturaleza quiere que la mujer obedezca al hombre”. Él enunciaba las tareas principales de la mujer:

La educación de las mujeres deberá estar siempre en función de la de los hombres. Agradarnos, sernos útiles, hacer que las amemos y las estimemos, educarnos cuando somos pequeños y cuidarnos cuando crecemos... Estas han sido siempre las tareas de la mujer, y eso es lo que se les debe enseñar en su infancia.⁶

La educación será precisamente uno de los condicionantes para las mujeres, ya que ésta girará en torno al aprendizaje de los buenos modales y de actividades y comportamientos propios de una mujer, útiles en su futura vida de casada y madre. Por ello, a las mujeres se les enseñaba, además de las labores del hogar, a agradecer a las visitas y al marido mediante el deleite de la música. La mayoría de ellas aprendían a tocar, sobre todo el piano, y a cantar, siendo éste uno de los instrumentos pensados como más femenino. Pero era solo la interpretación lo permitido a las mujeres y lo adecuado para ellas. Partiendo del principio de inferioridad de éstas, enunciado por Kant, las mujeres no tienen capacidad para componer, algo que, junto a los valores morales y de clases reinantes en la sociedad burguesa del XIX, tampoco estaba bien visto, pues la composición era, además de una actividad intelectual y creativa, una profesión remunerada. De este modo, compositoras como Clara Wieck-Schumann llegaron a creer que ellas no eran dignas de la composición,

Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer –no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Creerlo sería arrogante. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello.⁷

y a otras como Fanny Mendelshonn, se les privó a favor de hacer cosas “más propias de su sexo”.⁸

6 C. Amorós, *Hacia una crítica...*, obra citada, p. 35.

7 Citado en Pilar Ramos López, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, nº 213 (enero-junio 2010), p. 12.

8 Citado en Marisa Manchado Torres (coord.), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1998, p. 213.

Mientras tanto, Kant, en sus textos de la *Filosofía de la Historia*, sienta las bases de las relaciones de dominio en función de un “derecho personal de la naturaleza real” que “consiste en poseer un objeto externo como una cosa y usarlo como una persona”, lo que motivará a Kant a afirmar la “superioridad natural de las facultades del hombre sobre las de la mujer”.⁹

Teorías feministas posmodernas

A partir de los años 60 se producen las primeras reivindicaciones feministas en cuanto a la inserción y presencia de la mujer en el arte motivadas por la magna obra de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), en la que se explica la situación y rol de la mujer como causa del pensamiento educativo, económico y legislativo patriarcal del que depende y en el que se inscribe y no debido a la concepción biológica compartida hasta entonces: “La mujer –escribe Beauvoir- se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste en relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es el Absoluto: ella es el Otro”.¹⁰

De este modo, la presencia de mujeres artistas, y por extensión de compositoras, va a ser muy escasa en este periodo a excepción de algunas, como Georgia O’Keeffe, puesto que para *estar* en el mundo artístico las artistas deben rechazar todo aquello que tenga que ver con el ámbito femenino o, en otras palabras, ocultar su feminidad.¹¹ Y es que la mujer artista no tiene lugar en tanto en cuanto no existe el sujeto-mujer sino simplemente la mujer-objeto. Es decir, hasta comienzos del siglo XX, se había utilizado el cuerpo femenino como motivo de representación y como objeto de la mirada masculina, véanse las interpretaciones feministas de *Les Demoiselles d’Avignon*¹² o el texto crítico de Carol Duncan¹³, tratándolo como un objeto destinado a ser consumido/consumado al tiempo que se le negaba toda individualidad.

9 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feminista@s...*, obra citada, pp. 42-44.

10 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feminista@s...*, obra citada, p. 113.

11 Maite Méndez Baiges, “Ocultar el cuerpo femenino”, En: *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 85-98.

12 Anna C. Chave, “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism”, *Art Bulletin*, vol. 76, nº 4 (diciembre 1994), pp. 597-611.

13 Carol Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas”, *Art Journal*, vol. 48, nº 2 (verano 1989), pp. 171-178.

Con la llegada del Movimiento para la Liberación de la Mujer a comienzos de los setenta y las primeras reivindicaciones políticas y culturales, las mujeres se insertan, no sólo en el ámbito social-político, sino también en el mundo artístico mediante nuevas formas de expresión, propiamente femeninas, que critican y contestan al sistema impuesto. Artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro realizaron una pintura que desembocó en una estética que podría definirse como femenina pues abogaban por una aceptación del cuerpo femenino como desencadenante de experiencias propias femeninas. Así, las artistas utilizaron su cuerpo como medio de creación y en relación a temas exclusivos femeninos como son la menstruación, la maternidad o lo autobiográfico. “Lo personal es político” se lleva hacia su máxima expresión ya que, como dijera Alba Sanfeliu, la situación de las mujeres no es algo particular y aislado sino que va más allá y que, por tanto, habla de la violencia ya sea directa, estructural o cultural, la guerra y la paz, la cual puede ser múltiple: “Ellas nos ofrecen su presencia en el terreno musical, haciéndose visibles, reconociéndose como creadoras y también como activas precursoras e innovadoras en los procesos de creación y construcción de la paz”.¹⁴

Estos primeros movimientos feministas reivindicaron ante todo el concepto de igualdad lo que llevó a las historiadoras a una recopilación y recuperación de las mujeres artistas y compositoras para provocar su inclusión en la historia pasada, presente y futura. Pero el igualitarismo promulgado por Beauvoir también ha tenido sus críticas. Como bien apunta Martínez-Collado dos son las faltas principales, a saber, que la autora no explica el por qué el discurso de lo “otro” mantiene una relación tan estrecha con el discurso del opresor y que, debido a esa igualdad deseada, perpetúa la neutralidad femenina para ser igual al hombre.¹⁵

La crítica literaria feminista, en concreto Gayle Greene y Coppélia Kahn, empujada por los trabajos de Hélène Cixous quien defendía una *écriture féminine*, va a ocuparse de la configuración social de la mujer en el ámbito de la escritura reclamando dos aspectos: la reinterpretación de conceptos tenidos como “universales” y la recuperación de una perspectiva

14 Alba Sanfeliu Bardia, *Las mujeres, la música y la paz*, Barcelona, Icaria, 2010, pp. 11-15.

15 A. Martínez-Collado, *Tendencias feminist@as...*, obra citada, pp. 116-117.

femenina.¹⁶ Para la crítica literaria feminista el lenguaje y la forma de escribir es la manera de integrarse en el mundo, algo que podría extenderse a la escritura musical, por ello, si las mujeres pasan a ser parte de la historia de la literatura también lo serán de la historia en general y, con ellas, tomarán parte las etnias y las diferentes tendencias sexuales.

La principal figura dentro de la crítica literaria viene representada por Elaine Showalter quien aboga por una “ginocrítica”, esto es, un estudio de la literatura desde las propias bases feministas y no en relación a los presupuestos establecidos de origen patriarcal. No obstante, Showalter es consciente de que existen dos esferas de la cultura femenina entre las que se desarrolla la actividad de la mujer escritora: lo que se considera adecuado para ellas y lo que a ellas les gusta, pero “la cultura femenina reinterpreta «la actividad y los objetos de las mujeres desde una perspectiva centrada en la mujer...El término supone una afirmación de igualdad y una consciencia de la hermandad, de la comunidad femenina»”.¹⁷

En consecuencia, la crítica literaria feminista se dirige hacia un terreno que está marcado por la diferencia y no por lo universal, pretende así distinguir una producción propiamente femenina y hacer emerger los patrones universales hasta el momento establecidos.

Pero no será hasta la llegada de la posmodernidad cuando el concepto de identidad se cuestione ampliamente, y es que si algo caracterizó a este periodo fue precisamente su estado de crisis. Para los teóricos posmodernos, reunidos su mayoría en torno a la revista *October* dirigida por Rosalind Krauss,

El objetivo de una afirmación de la posmodernidad se traducía en la afirmación de la necesidad de que los propios planteamientos del vanguardismo moderno se sometieran a autocritica para localizar en qué sentido el programa moderno de construcción de una sociedad emancipada dejaba fuera a una multiplicidad de sujetos no suficientemente contemplados en una teoría de la historia pensada en los términos de un sujeto unívoco y su modelo universalizado.¹⁸

16 Gayle Greene y Coppélia Kahn, “Los estudios feministas y la configuración social de la mujer”, En: *100%*, Mar Villaespesa (comisaria), Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1993.

17 Citado en Elaine Showalter, “La crítica feminista en el desierto”, En: *100%*, obra citada, p. 108.

18 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feminist@s...*, obra citada, p. 135.

Ya no existe un sujeto único, no hay una sola cultura, no se dispone de una forma universal de representación. La posmodernidad será el momento histórico y teórico de la diversidad y de la multiplicidad. La mujer quiere escindirse del sistema impuesto creando su propia forma de ver y leer el mundo, pero, al mismo tiempo, como expone Braidotti esta emancipación no debe ser una aceptación de los valores tradicionales porque entonces no se estaría hablando de una verdadera emancipación.

De este modo, puesto que la posmodernidad se va a centrar en cuestionar el lenguaje y cómo los significados de éste están determinados y condicionados por los valores “universales” de la cultura, surge la crítica de la representación la cual viene a desbancar las pretendidas imágenes reales del mundo, estas son los estereotipos, construidas por la propia cultura, como Brian Wallis dice en “What’s Wrong With this Picture?” (1984):

Las representaciones son aquellas construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo –escribe Brian Wallis–: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales, como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como “hechos naturales” y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad.¹⁹

El lenguaje, por tanto, se considera como el elemento primordial a tratar por la postmodernidad y, hay que señalar, que por lenguaje se entiende todo aquello que produce significado, por ello, tiene lugar la crítica de la representación debido a que las imágenes también son creadoras de significado. Sin embargo, respecto a la música habría que tener en cuenta el amplio debate sobre si ésta tiene o no significado. De cualquier manera, ésta también es un lenguaje y, en consecuencia, susceptible de generar concepciones identitarias. Tal y como recoge Pilar Ramos, para Nicholas Cook “la música está preñada de significado, no sólo refleja un mensaje verbal”²⁰ y apunta la propia autora “a no ser, naturalmente, que afirmemos que todos los significados no verbales son sociales”.²¹

19 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feminist@s...*, obra citada, p. 137.

20 Citado en Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p. 142.

21 Citado en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, 142.

La postmodernidad plantea una nueva forma de pensar contra lo que hasta el momento se había entendido como verdad unívoca y propone una nueva construcción del sujeto o, en otras palabras, la necesidad de deconstruir el sujeto. Ahora habrá que reinventarlo y representarlo de manera distinta para sacar a flote lo real, las múltiples verdades.

La sexualidad es uno de los puntos centrales del pensamiento occidental y también lo es para el psicoanálisis, de ahí que Freud y Lacan desarrollaran sus teorías en torno a dicho concepto y a la oposición hombre/mujer. Para Freud la mujer será, por su carencia de pene, inferior y para Lacan el falo se establecerá en el sentido de autoridad y de poder absoluto, el falo es la figura del Padre por el cual se construyen las identidades y quedan supeditadas al mismo.

Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1976) defiende que el sujeto, en su complejidad y multiplicidad, tiene una predisposición natural a pensar, esto es, a conocer el deseo tanto libidinal, puesto que el sujeto es un ser sexuado, como del propio ser; es lo que lo convierte en un individuo racional.²² Mientras que Jacques Derrida, impulsor del término deconstrucción, lo concibe como una forma de pensar la filosofía. Él, tal y como escribe en su obra *Posiciones* (1972), entiende el pensamiento occidental basado en las estructuras binarias como un sistema de jerarquías en el que el primer término es fundamental y el segundo existe en definición al primero. Así, el logos se enfrenta a la escritura siendo el primero superior y el segundo inferior, por ser la caída del propio logos. Se produce así una distancia entre ambos términos, una *différance*. La deconstrucción, en resumidas cuentas, pretende desmontar el “logos” y el sistema de opuestos; intenta acabar con la visión falocéntrica imperante. En consecuencia, se interesa por el concepto de identidad fuera del binomio masculino/femenino abriendo el abanico a un mayor número de posibilidades.

Se trata de encontrar las características que hacen diferentes a las mujeres y de establecer la diferencia sexual como un nuevo modo de pensar el sistema occidental.

22 Citado en Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 41.

Y es que la mujer es capaz de entender ambos sexos, pero debe escribir desde sus propios planteamientos, sin condicionantes ni patrones, pues como recogió Virginia Woolf:

Sería una lástima terrible –escribe– que las mujeres escribieran como los hombres o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mudo; ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno sólo? ¿No debería la educación buscar y fortalecer más bien las diferencias que no los puntos de semejanza?²³

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX

No se nace mujer, se llega a serlo

SIMONE DE BEAUVOIR

Para poder hablar de la construcción de la identidad femenina en el ámbito musical habrá que preguntarse en primer término por qué no ha habido grandes mujeres compositoras, pues son ellas quienes deben poder construirse a sí mismas a través de su propia música, en palabras de Susanne Cusik: “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”.²⁴

Esta cuestión tiene unos antecedentes concretos. El artículo de Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971), ponía ya en entredicho la ausencia de las mujeres en la Historia del arte y el tratamiento dado a éstas. Años más tarde, Estrella de Diego en su texto “Figuras de la diferencia”²⁵ analiza de forma pormenorizada el artículo de Nochlin haciendo hincapié en que es necesario valorar la Historia del arte desde otros parámetros para poder dar lugar a otra forma de pensamiento.

23 Citado en R. Braidotti, *Feminismo, diferencia...*, obra citada, p. 203.

24 Cit. en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 63.

25 Estrella de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol.2), Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, pp. 434-451.

Y es que esta disciplina se ha articulado siempre en torno a dos conceptos claves, a saber, el de grandes maestros y el de grandes obras o, en otras palabras, el de genio y el de canon, de tal manera que si se asumen ambos se está participando de una visión otorgada desde el poder, una visión patriarcal de la que las mujeres quedan excluidas.

Ahora bien, esa Historia universal del arte explicada en todas las instituciones educativas no es más que una suma de singularidades y excepciones pues, como bien apunta Estrella de Diego, “entre las artistas rescatadas figuran pocos Leonardos [...] los Leonardos abundan poco también dentro de la producción masculina”²⁶ considerándose así como normalizado todo lo realizado por estos pocos grandes artistas mientras que todo lo que no se corresponde con ello queda excluido.

Para De Diego el concepto de genio es algo construido cuyo origen reside en la antigüedad clásica donde se relaciona esta cualidad con la capacidad procreadora masculina.²⁷ Para Nochlin “el genio, por su parte, se concibe como un poder misterioso y atemporal que de alguna forma impregna la persona del Gran Artista”²⁸ aunque, basándose en los estudios de Piaget y otros, afirma que

En el desarrollo de la razón y la imaginación en los niños pequeños, la inteligencia –o, indirectamente, lo que hemos dado en llamar “genio”- es una actividad dinámica y no una esencia estática, y es una actividad de un sujeto en una situación. Como nos revelan otras investigaciones en el campo del desarrollo infantil, estas capacidades, o esta inteligencia, se cultivan de forma gradual, paso a paso, desde la infancia. Y los patrones de adaptación-acomodación pueden llegar a establecerse en el sujeto integrado en el entorno en un fase tan temprana que podrían parecer innatos a un observador entrenado.²⁹

26 E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas ...*, obra citada, pp. 436-437.

27 E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas ...*, obra citada, pp. 438.

28 Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, En: *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 286.

29 L. Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, En: *Amazonas...*, obra citada, pp. 288-289.

Por ello, y según la respuesta de la propia Linda Nochlin, “las mujeres no han sido grandes artistas porque son incapaces de ser grandes artistas, porque están excluidas del concepto de «genio» (falo)”³⁰. Generalmente las mujeres no participaron de la idea de genio debido a dos cuestiones básicas, el determinismo biológico y las circunstancias sociales basadas, ante todo, en una limitación de la educación.

Del mismo modo, en música no han existido mujeres “genios” compositoras, tal y como enunció ya en 1774 Antonio de Eximeno y, posteriormente, Luise Adolpha le Beau (1878) y Pauline Oliveros (1984).³¹ Tan sólo se han intentado recuperar el nombre de algunas de ellas como Barbara Strozzi y Clara Wieck-Schumann, si bien éstas han sido tratadas como rarezas dentro de la Historia de la música que no han llegado a tener repercusiones en las creaciones siguientes. Por eso las mujeres deben crear su propia forma de componer según su forma de pensar, deben componer elaborando sus propios patrones al igual que lo hicieron las mujeres con la escritura.

No obstante, ¿qué patrones se deben seguir si éstos son los creados y utilizados por los compositores masculinos? ¿No son estos patrones los que condicionan y clasifican la “gran obra”, los que constituyen el canon? El problema reside en que, debido a la imposibilidad de la mujer de ser genio, no existen patrones creados por mujeres para la música y, en consecuencia, no ha existido un canon femenino.

Las mujeres -en palabras de Rosi Braidotti- no tienen un pasado o edad de oro: no tenemos manera alguna de salir excepto construyéndonos, esto es, hacia adelante. El estatuto intelectual, político, social y económico de las mujeres todavía debe ser construido, todavía se halla delante de nosotras, aún está por llegar.³²

Puesto que no se han valorado a las mujeres compositoras, éstas no han podido crear escuela ni realizar obras suficientemente importantes para estar integradas en el canon. Un canon que es constituido por composiciones, obras artísticas en general, de hombres blancos, occidentales y

30 Citado en E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas* ...obra citada, p. 439.

31 P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 65.

32 R. Braidotti, *Feminismo, diferencia,...*, obra citada, p. 65.

heterosexuales, siendo las figuras más relevantes Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler, etc. Pilar Ramos recoge la reflexión sobre el canon que elabora Marcia Citron:

La canocidad ejerce un poder cultural tremendo en cuanto que codifica y perpetúa las ideologías de algún grupo o grupos dominantes. Estos valores ejemplares establecen las normas para el futuro. Las obras que no están a la altura son excluidas u omitidas y, en consecuencia, potencialmente ignoradas. Los cánones no son intelectualmente puros, sino que representan distintos intereses, el menor de los cuales no es el comercial.³³

Susan McClary y Marcia Citron establecen factores por los que la mujer no ha pertenecido al canon: “la exclusión de las mujeres de la formación institucional, las dificultades para publicar, su dedicación a géneros «menores», (como la canción y las piezas para piano solo), su carencia de «status» profesional y su falta de originalidad”.³⁴

Por su parte, Griselda Pollock³⁵ piensa que las mujeres no deben entrar en el canon impuesto hasta ahora ya que, al hacerlo, estarían corroborando el poder patriarcal y sometándose al mismo.

En cuanto a las “artes menores” Parker y Pollock animan a recuperarlas como un territorio femenino en el cual eran ellas quienes tomaban las riendas. Las dos teóricas se plantean “¿son menores esas artes porque las mujeres se dedican a ellas o se dedican a ellas las mujeres porque son menores?” y por paralelismo cabría preguntarse si la composición de canciones, género tradicionalmente femenino, es también un arte menor reivindicando así una crítica de arte, en su sentido más amplio, feminista.³⁶

La mujer compositora, al igual que la artista y la escritora, debe entonces crear su propio patrón para construirse a ella misma creando, si no un canon nuevo o distinto, al menos no supeditado a los presupuestos patriar-

33 Citado en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 67.

34 Citado en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 67.

35 Laura Tarfí-Prats, “Introducción: Griselda Pollock: Una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural”, En: *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Griselda Pollock (ed.), Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2010, p. 26.

36 Citado en E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas...*, obra citada, p. 446.

cales. Nicholas Cook es uno de los estudiosos que ha reflexionado sobre este asunto. En su capítulo dedicado a “Música y género”³⁷ explica cómo se puede construir la identidad a través de la forma de componer. Beethoven, en tanto que hombre viril, de fuerte carácter y enunciado como “genio”, se expresa afirmante y con decisión en sus composiciones imponiéndose por encima de todo. Cook recoge los comentarios realizados por Susan McClary sobre la *Novena Sinfonía* de Beethoven en la que, debido a sus acordes repetidos y la insistencia en éstos, la feminista llega a interpretar casi una violación del hombre hacia la mujer, comentarios que, sin duda, causaron una gran polémica en el ámbito de la musicología.

McClary en su texto “Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music” mencionado por Cook establece diferencias de la configuración del género y de la identidad entre Beethoven, como paradigma de la figura de genio y del patriarcado, y Schubert, compositor de orientación sexual “desviada” pues, al parecer, era homosexual. Así, McClary dice del principio de la *Sinfonía Incompleta* de Schubert: “nos invita a renunciar a la seguridad de una tonalidad central, estable y, en su lugar, a experimentar –e incluso *disfrutar*– un sentido sensible del yo”, en contraposición a las composiciones de Beethoven que

se esfuerzan por definir la identidad por medio de la consolidación de las fronteras del ego... Schubert tiende a desdeñar el deseo por se orientado hacia un fin en aras de una imagen mantenida de placer y una sensación abierta y flexible del yo, dos cosas que son por completo ajenas a las construcciones de masculinidad que se adoptaban entonces como naturales, y también a la forma musical tal y como se interpretaba habitualmente en la época.³⁸

Pero, al mismo tiempo las formas musicales condicionan también la creación del género. Es bien conocida la dicotomía existente en una forma sonata, en concreto en la exposición de un primer movimiento, por ejemplo, entre el tema A y el tema B. Normalmente el primero se establece de manera más rítmica y con mayor carácter mientras que el segundo viene a constituir la parte amable y delicada de la sección. Esta idea es un pensa-

37 Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 132-158.

38 Citado en N. Cook, *De Madonna...*, obra citada, p. 142.

miento muy extendido y recogido por los compositores, Vicent d'Indy es uno de ellos:

La segunda idea, por contraste, absolutamente delicada y con una elegancia melódica, es afectiva casi por medio de su verbosidad y su vaguedad moduladora de lo femenino eminentemente seductor: sutil y elegante, la curva de su ornamentada melodía va extendiéndose progresivamente.³⁹

Finalmente, D'Indy dirá del tema B de la reexposición que tras la "activa batalla del desarrollo [la sección central de la forma sonata], el ser de la delicadeza y la fragilidad ha de someterse, bien por violencia o por persuasión, a la conquista del ser de la fuerza y el poder".⁴⁰

Una construcción de la identidad de la mujer, por tanto, no podía seguir estando controlada por los patrones masculinos patriarcales. Tampoco querían las mujeres seguir siendo menospreciadas como "genios", ni querían dejar de poder insertarse en los recorridos artísticos actuales (salas de conciertos, discográficas, repertorios educativos, etc.). Muchas compositoras del siglo XX se han interesado por estos aspectos, si bien unas se han centrado especialmente en desbancar los esquemas compositivos mientras otras han intervenido en el supuesto canon, estableciéndose a la misma altura que sus compañeros de profesión.

Susan McClary en el texto "Getting Down Off The Beanstalk: The presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde *Genesis II*" se propone analizar cómo Janika Vandervelde es capaz de romper con los patrones impuestos hasta el momento poniendo de manifiesto que esta herencia de la construcción patriarcal es aprendida desde la infancia a través de la escucha musical.

El cuento infantil, *Jack y las habichuelas mágicas*, le sirve a la autora para comenzar su reflexión. Toma como punto de partida la música creada para el mismo con ocasión de un concierto dedicado a los niños, en la que aprecia cierto paralelismo entre el crecimiento de la habichuela hacia las nubes

39 Citado en N. Cook, *De Madonna...*, obra citada, p. 141.

40 Citado en N. Cook, *De Madonna...*, obra citada, p. 141.

para alcanzar al Gigante, símil de la penetración, y el ascenso de la música hacia el punto climático, situación que la autora define de edípica⁴¹ y que relaciona con el impulso sexual (a lo que denomina *gesture* por su evidente fisicidad).

McClary rechaza el hecho de que la figura de la mujer haya sido interpretada según dos estereotipos, a saber, “la mujer dócil” y “la mujer devora-hombres”, tal y como se hace explícito en el análisis de la ópera *Carmen* de Bizet,⁴² y defiende la posible existencia de otro modo de representación de la experiencia femenina. Para llevar a término esta idea, analiza minuciosamente la obra *Génesis II* (1983) de Janika Valdervelde con una intención casi filológica y dando lugar a una interpretación metafórica de sus elementos. La autora comienza describiendo la composición como un parto, aspecto que no es nuevo en la producción femenina ya que Mary Kelly había realizado su obra *Post-partum document* (1973-1979), y pone en relación esta composición con otras producidas a lo largo de la historia para demostrar cómo el discurso dominante patriarcal ha imperado también en la música, esto es, se sirve de la historiografía para justificar que algunos elementos musicales compositivos de *Génesis II* se encontraban ya en la producción creada en la Edad Media, en la música del siglo XVII y en la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Sin embargo, McClary no se olvida del contexto que rodea a la obra y la contrapone a otras realizadas por compositores coetáneos. Así, examina cuidadosamente el *gesture* procedente de la sección cadencial dentro de obras de Steve Reich o de Philip Glass, en concreto la banda sonora de la película *Koyaanisqatsi*, llegando a la conclusión de que éstas otorgan al oyente una sensación de frustración, pues no vuelven a un estado estable y permanecen, en cambio, en lo dinámico, trastornando al público. Según esta interpretación de la obra de Glass, y por extensión de Janika Vandervelde, se estaría recurriendo para su comprensión a un empleo de la Teoría de la Recepción defendida por Ernst Kris⁴³ quien pensaba

41 S. McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, En: *Feminine endings...*, obra citada, p. 112.

42 Susan McClary, “Sexual Politics in Classical Music”, En: *Feminine Endings...*, obra citada, pp. 53-80.

43 Anne D’Allewa, “Psychology and perception in art”, En: *Methods & Theories of Art History*, United Kingdom, Laurence King Publishing, 2005.

que la experiencia estética era esencial en el hecho artístico. Así, la música adquiere sentido y causa un efecto u otro en el espectador pudiendo producirse la “sensación de frustración del oyente”.⁴⁴

McClary plantea además un pensamiento teleológico en cuanto a la función y finalidad de la música. Estableciendo como punto de inflexión el Renacimiento, la música habría estado principalmente al servicio de la iglesia hasta ese momento para, después, transformar su objetivo y servir al apetito libidinal. En este segundo periodo se asientan las formas de composición y los patrones básicos de la armonía que facilitarán a la sociedad patriarcal el control del deseo sexual femenino, afirmando la jerarquía masculina mediante un elemento musical fundamental, el *gesture* de la cadencia ya que con ella se apaga el clímax y, como si de una eyaculación se tratara, el deseo sexual masculino queda satisfecho.⁴⁵

En resumidas cuentas, Janika Vandervelde desobedece las convenciones sociales a través de su música creando dos patrones concretos: el patrón cíclico y rítmico del comienzo que aporta estabilidad y el patrón tonal dado por las cuerdas que, mediante la lucha y el esfuerzo contra el ritmo constante, se resisten a la estabilidad. Así se invierten los presupuestos clásicos: ahora el primer tema es el estable y el segundo el más agresivo. A la mitad de la pieza el violín y el cello se entrometen en el patrón estable del piano encaminándose hacia la cadencia, *gesture*, donde se crea un silencio y se deja al oyente expectante, ésta es la frustración, pues después no retorna hacia un final estable. *Génesis II* cuestiona, por tanto, el binomio masculino/femenino evidenciando aspectos que considera de herencia fálica.

Por otro lado, Pirkko Moisala se basa en las teorías de Rosi Braidotti para estudiar a la compositora Kaija Saariaho a través de una entrevista. Ella, por influencia de Braidotti, piensa que una mujer compositora crea su identidad y su subjetividad en torno a tres dominios, a saber, las diferencias entre los hombres y mujeres, las diferencias entre las propias mujeres y las diferencias existentes en el individuo, además de intervenir el contexto

44 S. McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, En: *Feminine Endings...*, obra citada, p. 123.

45 S. McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, En: *Feminine Endings...*, obra citada, p. 124-125.

social en el que ésta se desarrolle. Por tanto, Moisala elabora su teoría a raíz del concepto de nomadismo de Braidotti⁴⁶ para explicar la identidad: "The negotiation of gender, «the nomadic mode...as an art of existence» (Braidotti 1994, 159), may involve various strategies to present (or perform, if you like) gender or to cover or even mask it".⁴⁷ Este último concepto, el de "mascarada", va a ser uno de los conceptos claves en la postmodernidad como un cuestionamiento no sólo de la subjetividad e identidad femenina sino de la subjetividad propiamente dicha:

El concepto de lo femenino como «clase», como concepto inamovible y compacto se empieza a tambalear siendo sustituido por la noción de «mascarada» -las mujeres no sólo se disfrazan de hombre, sino que cuando parecen «mujeres» también van disfrazadas, dado que se disfrazan de mujer, pues el concepto «mujeres» es una invención del lenguaje.⁴⁸

Del mismo modo, la "mascarada" está presente en la música ya que las composiciones pueden mostrar también la otra cara de la moneda, un aspecto que no es revelado y que, sin embargo, se hace presente. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el ciclo de canciones de Schumann, *Frauenliebe und Leben* (*Amor y vida de mujer*), donde no sólo se narra la vida estereotipada de la mujer del siglo XIX, a saber, el ámbito doméstico o el matrimonio, sino que se está poniendo de manifiesto, en palabras de Ruth A. Solie, un *Herrenleben* o *Herrenliebe* (*Vida y amor de hombre*).⁴⁹

Kaija Saariaho sintió desde muy joven que debía dedicarse a la música como compositora. Sin embargo, en su país, Finlandia, no existían apenas mujeres compositoras, sólo era conocido Jean Sibelius. Aún así, sin tener modelos de mujeres compositoras anteriores, ni en la historia ni en su país, a los que remitirse, Saariaho no desistió y se produjo, en consecuencia, una

46 Este nomadismo Braidotti lo explica como una conjunción de la subjetividad, la diferencia sexual y la praxis crítica/política. La subjetividad nómada tiene que ver con el devenir del sujeto y con la construcción del mismo sin tener en cuenta el pasado. R. Braidotti, *Feminismo, diferencia...*, obra citada, p. 66

47 Pirkko Moisala, "Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject", En: *Music and Gender*, Pirkko Moisala y Beverly Diamond (editoras), Illinois, University of Illinois Press, 2000, p. 167.

48 E. de Diego, "Figuras de la diferencia", En: *Historia de las ideas ...*, obra citada, p. 448.

49 Ruth A. Solie, "¿La vida de quién? El género del «Yo» en el ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann", *Quodlibet*, nº 22 (Febrero 2002), p. 109.

contradicción entre su imagen de compositora y la imagen de ella misma como mujer quizás por esa “ansiedad de autoría” de la que habla Marcia Citron.⁵⁰ No obstante, Saariaho resolvió este problema a lo largo de su vida enmascarando su feminidad y situándose en un estado neutro de la subjetividad para poder entrar así en el canon y en el mundo profesional compositivo. Kaija Saariaho, quien tan solo tuvo profesores masculinos en su educación musical, expresa sus dificultades respecto a esto y las diferencias propiciadas en las creaciones musicales respecto a sus compañeros:

I never had to waste my time with Oedipal problems like many [male] colleagues did because I never had the possibility of identifying with my teacher. I have a feeling that some young male colleagues have quite unclear and uncertain musical identities. If you listen to compositions made by young composer, it sounds as if there is a little this and a little that. You hear that this person is talented, but you wonder, what is his own style in music, how will be? I do not know if this is because they identify themselves completely with some composer they admire. I never had such an opportunity. I have never been an angry young man who needed to, at some point, break his ties with history.⁵¹

En cuanto a los patrones, debido a que Clara Wieck-Schumann, Barbara Strozzi, Nadia Boulanger, etc., no trascendieron lo suficiente en el mundo teórico-musical, Kaija Saariaho recurrió a modelos procedentes del ámbito de la literatura y reparó en escritoras como Virginia Woolf o Edith Södergran. Pero pronto la compaginación de lo profesional y la vida privada empezó a complicarse hasta tal punto que para ella ambos mundos quedaron disociados puesto que, en principio, parecían irreconciliables,⁵² algo que con la llegada de la maternidad olvidó siendo capaz de penetrar las dos partes de su vida.

Saariaho ha defendido siempre el término *composer* para ambos sexos obviando el compuesto *woman composer*, tal y como se le denominaba a ella,

50 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, p. 170 y Pilar Ramos, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 67.

51 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, pp. 176-177.

52 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, p. 170.

pues su intención no era hacer una música para y por mujeres sino simplemente componer música al igual que lo hacían sus colegas masculinos. No obstante, aunque ella pretendió alejarse del feminismo el simple hecho de negar su esencialismo, su feminidad, para subsistir en un mundo patriarcal la hace diferente⁵³, la convierte en una de esas rarezas en la música del siglo XX igual que las habían sido sus predecesoras en los siglos XIX o en la Edad Media, como Hildegarda de Bingen. Con la experimentación de las nuevas tecnologías este carácter neutral se acentuó aún más y cada vez se le pudo denominar menos como *woman composer*.

La conclusión es que Saariaho ha tenido que buscar estrategias en sus composiciones, como *Verblengunden* (1982-1984) o *Stilleben* (1988), que le permitan desarrollarse como compositora, lejos de ser una *women composer*, dentro de la dominación masculina. Para Moisala “she has skillfully negotiated a new feminist subjectivity free from the restricting, conventional «womaness» without inmasculating⁵⁴ herself, without losing her positive individuality as a woman”.⁵⁵

Finalmente, las teorías feministas no procuran más que dilucidar otras formas de expresión, una forma de crear donde las mujeres sean las que construyan su propia identidad a través de su arte y su música, como dijera Adrienne Rich:

Escuchar y observar en el arte y la literatura, en las ciencias sociales, en cualquier descripción del mundo, en busca de los silencios, las ausencias, lo que no se dice o queda codificado, pues allí encontraremos el verdadero conocimiento de la mujer. Y al romper estos silencios, al dar nombre a nuestro yo, al descubrir lo oculto y al hacernos presentes, empezamos a definir una realidad que tiene sentido para nosotras, que afirma nuestro ser.⁵⁶

53 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland...”, En: *Music and Gender*, obra citada, p. 174.

54 El término *inmasculation* es utilizado por Fetterley para designar la sumisión de la mujer y la identificación del hombre respecto a ésta. P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, p. 176.

55 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland...”, En: *Music and Gender*, obra citada, p.177.

56 A. Martínez-Collado, *Tendencias feminista@s...*, obra citada, pp. 165-166.

EL ARTE SONORO COMO ARTE ASEXUADO

Avanzado el siglo XX, y gracias al cuestionamiento llevado a cabo por la vanguardias históricas en general respecto a los conceptos circundantes al arte (autonomía de la obra de arte, la obra de arte, la obra musical, el arte, el canon, la institución arte, etc.), el arte contemporáneo viene a proponer una interrelación entre todas las artes, pues ahora se diluyen las barreras y los límites entre unas y otras. Ya no es necesario, como dijera Clement Greenberg,⁵⁷ centrarse en la especificidad del medio artístico sino que ha llegado el momento en el que las disciplinas interactúan entre sí. Como consecuencia surgen los denominados *happenings*, *performances* y *actions* tan desarrollados a partir de la década de los 50.

De ahí también que surjan nuevas manifestaciones artísticas con distintas intenciones y diferentes elementos fundamentales. Un ejemplo de ello es el arte sonoro para quien el sonido es un factor esencial. Ahora bien, parte de este “sonido” no participa del concepto de música sino que, en ocasiones, es un sonido producido por cualquier cosa y fuera de las convenciones de la música tradicional occidental. Un sonido perteneciente al arte sonoro puede ser tanto un sonido como un ruido (fuerte/débil, agradable/desagradable, etc.) que normalmente interactúa con algún otro lenguaje artístico. Así, dentro del arte sonoro, se dan cita todas aquellas manifestaciones artísticas que se sitúan fuera del ámbito musical y que, sin embargo, hacen del sonido su elemento fundamental.

Por ello, el concepto de arte sonoro es imposible de acotar en tanto en cuanto el arte sonoro está formado por sonidos no procedentes ni insertados en la música convencional. La música experimental, la música electroacústica, los paisajes sonoros, las esculturas sonoras, la poesía sonora, por citar algunos, son susceptibles de estar incluidos bajo este título.

En palabras de Manuel Rocha Iturbide, uno de los mayores estudiosos en Sudamérica sobre arte sonoro, “las obras del arte sonoro combinan un recurso intermedia y diferentes lenguajes artísticos dotando a la experiencia plástica de una cualidad temporal”.⁵⁸

57 Clement Greenberg, “La pintura moderna”, En: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-120.

58 Manuel Rocha Iturbide, “¿Qué es el arte sonoro?”, *Artesonoro.net*, <<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>> (Consultado 08/05/2011.)

Sin embargo, para William Furlong

el sonido nunca se ha convertido en un área discreta y distintiva de la práctica artística al igual que otras manifestaciones y actividades que si lo fueron en los años sesenta y setenta. Nunca hubo un grupo de artistas identificable que trabajara exclusivamente con el sonido (a pesar de que fue usado consistentemente por ellos a través del siglo XX), de manera que no podemos aceptar un campo de práctica artística etiquetada como 'arte sonoro' así como uno podría estar de acuerdo con categorías como las de Arte POP, Arte Minimal, Arte Paisaje, Arte del cuerpo, Video Arte, etc. Otro factor es la diversidad de funciones y roles que el sonido ha ocupado dentro del trabajo de varios artistas. Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma, se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarkablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales.⁵⁹

Lo más interesante, sin duda, es el hecho de que el arte sonoro supone una nueva dimensión del arte, el tiempo, dando lugar a una amalgama de artistas muy heterogénea puesto que a él se van a dedicar tanto los artistas plásticos como los músicos, surgiendo un nuevo creador "bicéfalo" mitad artista mitad músico.⁶⁰

El arte sonoro, cuyo origen más remoto puede probablemente encontrarse en el futurismo italiano y los *intonarumori* de Luigi Russolo y, posteriormente, en el movimiento Fluxus, huye de las formas musicales convencionales y del *status* del compositor. Aparece para establecerse como un arte asexuado pues ya no van a existir connotaciones de género en la forma propiamente dicha de la composición ni muchas de las barreras establecidas anteriormente a las mujeres, aunque sí seguirá siendo un campo extenso para desarrollar obras de alto contenido feminista.

59 M. Rocha Iturbide, "¿Qué es el arte sonoro?", *Arte sonoro.net*, obra citada.

60 Manuel Rocha Iturbide, "El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina", *Resonancias*, Febrero 2004, <<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>> (Consultado 08/05/2011)

Un ejemplo de ello es la artista performativa Laurie Anderson⁶¹ quien estudió en Chicago historia del arte y escultura. Su dedicación a la música no viene dada únicamente por la música electrónica sino que desarrolló un tipo de canciones de técnica *multi-track* en las que aúna la música pop y un acompañamiento musical sugerido por las imágenes proporcionadas por el texto de la canción escrito por ella misma. Dicha experimentación no es original de Anderson sino que ya John Cage había empezado a investigar-la mediante su obra *Indeterminacy* (1959). Las canciones, a menudo, eran acompañadas por fotografías relacionadas con el texto siendo una de las más características la denominada *It's Not the Bullet That kills You-It's the Hole* (1976) la cual venía a ser una crítica en general al artista masculino contemporáneo representado como macho. En concreto, hacía referencia indirectamente al artista Chris Burden quien se disparó un tiro en su propio brazo.

La mayoría de las artistas y compositoras de tendencias feministas y de género se sintieron atraídas por esta nueva disciplina experimentando, a través de las posibilidades que ofrecía, métodos y técnicas que nada tienen que ver con el sistema musical del patriarcado, con el canon musical o con el concepto de autonomía de la obra musical defendido por Theodor Adorno o Carl Dalhaus.⁶²

Así Pauline Oliveros crea un nuevo concepto de música denominado "*sonic meditations*". Esta acordeonista que se dedicó a la *performance*, a la música electrónica y a la experimental, comienza a explorar modos diferentes de componer. A partir de 1971 combinó la composición tradicional oral con distintas técnicas electrónicas. *Bye bye Butterfly* (1965) constituye una de las primeras muestras de estos experimentos. Consistió en una cinta grabada con una composición que había realizado en el San Francisco Tape Music Center utilizando dos osciladores Hewlett Packart, dos amplificadores en cascada, un tocadiscos con una grabación y dos cintas grabadas en *delay* sobre la que Oliveros improvisó a tiempo real. Además se incorporaron voces, principalmente femeninas, que aludían a los modos de interpretar

61 Notas del CD *Women in electronic music 1977: New music for electronic & recorded media*, New York, New World Records, 2006, pp. 22-24.

62 P. Ramos López, *Feminismo y música...*obra citada, pp. 115-124.

y componer del siglo XIX. De esta manera se defendían los derechos de la mujer en contra de las situaciones vividas tiempo atrás, instaurándose la intervención como un adiós no sólo al siglo XIX sino también a su moralidad burguesa y a su represión ejercida contra el sexo femenino.

Este gusto por la inclusión de aspectos mecánicos de Pauline Oliveros en el mundo sonoro va a ser heredado por una de sus seguidoras. Hildegard Westerkamp aboga por la figura del *cyborg* en la música, utilizado ya por artistas plásticos como el fotógrafo Yasumasa Morimura. El *cyborg* es un individuo mitad hombre, o mujer, y mitad máquina o robot que personifica al individuo de la sociedad del siglo XX.

Westerkamp ha querido reflejar el *cyborg* en sus creaciones y para ello ha compuesto *Breathing Room* (1990) donde la respiración de una persona, la suya propia, es el elemento principal junto a los cantos de pájaros y los sonidos de máquinas, tratados todos ellos tecnológicamente en el estudio. Es precisamente este lugar un espacio especial para la artista pues ella lo comprende en una doble vertiente, a saber, como el lugar donde sus voces pueden producirse pero también un sitio claustrofóbico que le impide, en ocasiones, respirar. Esta producción es una de las más representativas de la compositora pues en ella se encuentra encapsulado su estilo. Hildegard Westerkamp se define a sí misma como una compositora *soundscape*, es decir, como una productora de sonidos en contexto. El término fue inventado por R. Murray Schafer quien, según el texto de Andra Mc Cartney, lo definió como "the sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment",⁶³ mientras que *sonic environment* significa "the ever-present array of noises, pleasant and unpleasant, loud and soft, heard or ignored, that we all live with".⁶⁴

La explicación de por qué es para Westerkamp tan importante la respiración como para incluso convertirla en el factor principal de su com-

63 Andra Mc Cartney, "Cyborg Experiences: Contradictions and Tensions of Technology, Nature, and the Body in Hildegard Westerkamp's «Breathing Room»". En: *Music and Gender*, obra citada, pp. 319-320.

64 A. Mc Cartney, "Cyborg Experiences...". En: *Music and Gender*, obra citada, p. 320.

posición es debido al valor que para ella tiene el cuerpo. Éste es algo de lo que no se puede desvincular y, en consecuencia, está presente a lo largo de todas sus obras como un elemento inherente a ella, intrínseco a su persona. He aquí el pensamiento feminista de la aceptación de la sexualidad femenina y del cuerpo femenino como un aspecto que no debe ser rechazado por las mujeres y que, por el contrario, debe ser considerado y no reprimido. Por ello, la autora crea un ambiente centrado en la respiración sobre un pulso constante proporcionado por los latidos del corazón, influencia de Pauline Oliveros de la que poco a poco empezó a adoptar las *sonic meditations*. Durante su enseñanza en la Simon Fraser University en la década de los 80 Hildegard Westerkamp pudo ver cómo sus alumnos fueron aprendiendo a interactuar con sus propios cuerpos y a equalizar y filtrar las frecuencias con ellos mismos.

No obstante, la respiración es algo más profundo para la compositora. La respiración no es únicamente un modo de crear y componer sino que es la muestra de un hondo respeto hacia el medio ambiente como factor acústico activo. Así Robert Fried llegó a decir “breathing brings us into intimate communion with our environment. We can think of the lungs as external organs, always exposed to the atmosphere”.⁶⁵

Las composiciones de Hildegard Westerkamp constituyen, por tanto, una combinación de lo natural/corporal, la respiración, con lo mecánico, el sonido exterior de las máquinas, que pretenden una concienciación del medio ambiental en el que el ser humano se desenvuelve a través de la respiración como canal de unión entre ambas partes.

Por su parte, España no se ha quedado atrás en la incorporación de las nuevas disciplinas artísticas. Compositoras de la talla de Diana Pérez Custodio, actual ocupante de la cátedra de Composición para Medios Audiovisuales del Conservatorio Superior de Música de Málaga, han experimentado con la música, sus diferentes vertientes y su relación con otras artes. Diana Pérez, quien se define como artista sonora y está sensibilizada con las teorías y los problemas de mujeres, dota a su obra de un contenido feminista y de género, pues como ella misma dice “lo sexuado no es la mú-

65 A. Mc Cartney, “Cyborg Experiences...”. En: *Music and Gender*, obra citada, p. 322.

sica sino la fuente de origen. La experiencia condiciona a la hora de componer pero no hace diferente al resultado musical". Para Pérez Custodio "la discriminación no está en el mundo de la música, está simplemente en el mundo por el mero hecho de ser mujer".⁶⁶

De ahí que en su obra haya una preocupación por la identidad femenina y por el sujeto femenino en general. Quizás es *Renacimiento* (2006), la tercera ópera de su *Trilogía 1* compuesta por *Taxi* (2003) y *Fonía* (2004), la que mejor transmite este interés. Construida mediante un lenguaje totalmente cotidiano y con voces de familiares, *Renacimiento*, además de ser una obra autobiográfica, pone de manifiesto las vidas de las mujeres y el amor femenino. La autora explicaba así su tercera ópera mixta:

Renacimiento está concebida como el elemento final de un tríptico. La primera de las óperas que lo integran, *Taxi* (2003), nos sumergía en un viaje interior a través del cual la protagonista, físicamente desdoblada en una cantante y una bailarina y guiada por un actor-taxista, experimentaba como mujer los límites de su propia realidad. La segunda, *Fonía* (2004), enfrentaba a sus dos protagonistas masculinos, un cantante lírico y un cantaor flamenco, con la resbaladiza cuestión de definir el amor. Ahora, *Renacimiento* cierra el círculo volviendo a una protagonista femenina, entera, sola y cotidiana, que vive una situación, de nueva, de viaje: sólo que ahora se trata de un viaje exterior. Sufre, divaga, y un sueño le enseña las claves para iniciar su particular proceso de "renacimiento". El amor como estado concreto, no necesariamente aplicado a nada ni a nadie sino como vehículo de lucidez y crecimiento personal, es su herramienta. Algunos textos musicales del Renacimiento español se abren paso entre un tejido sonoro aparentemente muy sencillo.⁶⁷

La obra, estrenada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo para la exposición *Contos dixiatis* (2007), estaba inspirada en la música del renacimiento y constaba tan sólo de una soprano que efectuaba algún tipo de percusión sobre una grabación en cinta, además de un vídeo que permaneció expuesto durante una semana y que fue interrumpido en dos ocasiones para representar la ópera. Ahora bien el problema era, según Claudio Zulián, director artístico,

66 Entrevista a la compositora, Málaga (Conservatorio Superior de Música) 06/05/2011.

67 Diana Pérez Custodio, "Renacimiento: videoinstalación y espectáculo cantado", *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº4 (2009), Junta de Andalucía, pp. 176-177.

[...] articular una videoinstalación con un momento escénico, en el que la imagen tenía que vaciarse en parte de significación para acoger la actuación de la cantante-actriz. Finalmente pensé que podría utilizar de manera irónica el esquema de la “escena primordial” psicoanalítica y su relación con el sujeto. La videoinstalación se configura entonces como la “escena primordial” del espectáculo, en el que vuelve como fragmento, como fantasma, como imaginación y punto ciego. Una escena primordial que no alude esta vez al coito de los padres, sino, irónicamente y en consonancia con el título, al nacimiento. Y, adundando en la ironía, no al nacimiento de las personas, sino al de los objetos de consumo [...].⁶⁸

La “soprano-chamana” narra así una historia, como si de un cuento se tratara, perteneciente a la vida cotidiana. Se presenta en una estructura binaria con una bisagra central constituida por un sueño que la lleva de la realidad desesperante de su vida, donde ella actúa casi como una autómatas, a otra más alentadora protagonizada por el amor.

La ópera llega a alcanzar tales niveles de emotividad y credibilidad que, anecdóticamente, uno de los presentes en el estreno, acostumbrado a centrar su vida en él mismo y descuidar, de algún modo, a su mujer, decidió aquella noche, en lugar de irse a celebrar la inauguración y pasar la noche fuera, volver a su casa con su esposa y su hijo pequeño.⁶⁹

Otra de sus obras, también de temática feminista, es *12 Piedras, ritual* (2009), que versa sobre el dolor de la mujer en todos sus grados. Ésta, concebida como un *rito in música* por su alto componente escénico y no como ópera, consta de una actuación en directo de tres mujeres que desempeñan distintas funciones y que interactúan con doce piedras.

La estructura de la obra está basada en un compás de seguiriya de doce partes, de ahí que haya doce piedras y doce secciones, siendo las más intensas las coincidentes con las acentuaciones del compás. Estas doce secciones se agrupan en cinco fases relacionadas a su vez con los cuatro elementos. La primera fase, a modo de introducción, es donde el compás de seguiriya se hace presente y donde se produce la desestructuración de cada una de las protagonistas mientras que la fase 2, *Tierra*, es la que trata del

68 D. Pérez Custodio, “Renacimiento...”, *Papeles del Festival...*, obra citada, pp. 178-179.

69 Entrevista a la compositora, Málaga (Conservatorio Superior de Música) 06/05/2011.

dolor físico, la tercera, *Agua*, atiende a cuestiones referentes a la pérdida provocada por el paso del tiempo, seguida de la fase 4, *Aire*, donde se reflexiona sobre la erosión de las relaciones, para concluir en la última fase, *Fuego*, en la que se produce la catarsis que da pie a la calma. Y el ritual podría volver a empezar.

Pero sin duda alguna, gran parte del espectáculo sonoro se debe a las piedras. Las dos primeras son “piedras preparadas” o “piedras castañuelas” que incorporan un micrófono para amplificar el sonido. Las otras están constituidas por sensores que hacen que las piedras reaccionen de diferentes maneras ante la interacción de las mujeres intérpretes.⁷⁰

12 Piedras, ritual, supone una reflexión del sufrimiento y del dolor que la mujer tiene que soportar a lo largo de su vida ya sea físico o emocional y que, al parecer, le es indisociable, tal y como expresa el *leitmotiv* de la obra “Y si me quedo sin mi dolor, ¿con qué me quedo?”.⁷¹

Finalmente, los artistas plásticos también han experimentado con el sonido. La conocida artista Louise Bourgeois creó entre los años 2001-2005 una obra expuesta en *La Exposición Invisible*⁷² que constaba de una instalación con un espejo central en cuyos ángulos diagonales se establecían dos sillas para ser ocupadas por el espectador y, al fondo, se emplazaban dos pequeños altavoces por los que se oía una banda sonora compuesta por sonido de agua, murmullos y cuentos infantiles cantados por Bourgeois.

La obra, denominada *C'est le murmure de l'eau qui chante*, muestra algunos de los aspectos más relevantes en la producción de Louise Bourgeois. La aceptación del cuerpo; la preocupación por la identidad; la relación familiar, especialmente con su madre, están presentes en la obra que a través del espejo plantea las cuestiones de identidad y del cuerpo mientras que los cuentos remiten a su infancia vivida. De esta manera, la obra permite “comprender a la artista y descubrir a la mujer, las cuales no son independientes. En el caso de Bourgeois constituye una necesidad llegar a conci-

70 Ver Diana Pérez Custodio, “12 Piedras, ritual”, *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº5 (2010), Junta de Andalucía, pp. 11- 21.

71 D. Pérez Custodio, “12 Piedras, ritual”, *Papeles del Festival...*, obra citada, p. 17.

72 VV. AA., *La Exposición Invisible*, MARCO y Centro José Guerrero, 2007.

liarlos, de modo que su obra refleja esta lucha incesante por aceptarse a sí misma".⁷³ Jiménez Arenas continúa diciendo "Bourgeois no separa sus vivencias como mujer de su expresión plástica. Manifiesta así una postura que las feministas han reivindicado como un modo de aceptar su feminidad y su sexo".⁷⁴

Por tanto, Louise Bourgeois al igual que pudieran hacer otras artistas plásticas, no han dejado de plasmar su condición femenina en su producción, bien de modo reivindicativo bien como experiencia de género, dentro de la nueva tendencia conformada por lo denominado como arte sonoro. Y es que, el arte sonoro se puede definir como asexuado solamente en su forma pues el contenido sigue siendo, en ocasiones, algo *personal* que, a menudo, se convierte en *político*.

73 Isabel M^a Jiménez Arenas, *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006, p. 184.

74 I. M^a Jiménez Arenas, *La expresión...*, obra citada, p. 185.