

DOSSIER MUSICIENNES. EN: *REVISTA CLIO, HISTOIRE, FEMMES ET SOCIÉTÉS*

Agnès Fine y Mathiled Dubesset, París, Presses Universitaires du Mirail,
2007, 311 pp. (<http://clio.revues.org/index2152.html>)¹

por *Marta Flores*

Universidad Nacional del Comahue

Este número de la revista Clío actualiza las investigaciones de la Historia de la Música desde el protagonismo femenino. A través de contribuciones de diversas autoras, asistimos al despliegue de las prácticas y prohibiciones sociales en torno de un arte que, para la mujer ha significado permisos e interdicciones, espacios públicos y privados, honores y censuras. Como recuerda una de las responsables del dossier, Agès Fine, el campo es inmenso y no se pretende agotarlo. El núcleo del volumen es la investigación acerca de prácticas musicales concretas en relación a representaciones de la mujer y de lo femenino. Contiene trabajos históricos, sociológicos y musicológicos e incluye reseñas de algunas obras importantes aparecidas a partir de 1997.

El Editorial de Agnès Fine comienza recordando una cita del compositor Richard Wagner en una carta de 1850a su amigo y colega Franz Liszt: *La música es una mujer*, y continúa, cerrando la idea muy en el pensamiento romántico: *y el poeta es el hombre que debe fecundarla en el amor* (p. 20). En todo caso, el poder creador reside en el universo masculino y lo *femenino por naturaleza* implica, en este contexto, ser materia maleable para la creación. Curiosa metáfora que, además, oculta la dependencia de la música respecto de la poesía que concretó tanto Wagner en sus óperas, como Franz Liszt en sus poemas sinfónicos.

El primer artículo, “Cantar y encantar en Grecia Antigua” toca un tema ineludible en la historia de la música antigua: la de Safo, mujer poeta y décima musa. Ana Iriarte utiliza como epígrafe unos versos de Eurípides que le sirven para situarnos en un punto determinado del devenir griego y para ayudarnos a internarnos en el conflicto entre la *música ancestral* y el *universo femenino*. Este coro de Eurípides ha sido interpretado como una desvalorización de las poetas Corina de Tanagra, Praxilla de Sicione, Telesina de Argos y de la

1 Traducción del francés de la autora de la reseña.

misma Safo, al confrontarlas con los poetas de la época arcaica. Sin embargo, para Iriarte, la afirmación del poeta trágico toma un sentido más profundo si la situamos en el momento histórico correspondiente y la vemos como la evocación de un hecho incontestable: que el Siglo de Oro ateniense, cumbre de la civilización griega, no ha legado a la posteridad ni un solo nombre de una mujer música célebre.

Tal como lo atestigua la iconografía del siglo de oro ateniense, la actividad musical era muy intensa en el gineceo y, afirma Iriarte, no sería correcto decir que las mujeres honestas, hijas y esposas legítimas de ciudadanos atenienses estuvieran excluidas del universo musical en su conjunto. Sin embargo, el ámbito de desarrollo de estas mujeres músicas, cultivadas, ejecutantes de la grave lyra apolínea, soporte material por excelencia de la *mousiké* (poesía, danza, sonidos que transmiten la tradición cultural griega). En tanto el *aulos*, doble oboe relacionado con las fiestas dionisiacas, estaba presente en los banquetes, ámbito masculino y por lo tanto público, en manos de ciertas mujeres, de ninguna manera admitidas en el gineceo.

De alguna forma, la música es mujer porque ha sido considerada una expresión por excelencia de lo femenino. En su artículo acerca de la música en el mundo romano, Christophe Vendries recuerda que el ideal cultural de las parejas de la élite tenía representaciones bien codificadas: el hombre era representado con un *volumen*, rollo de pergamino, símbolo de las letras y la mujer con una lyra o una cítara (ambos instrumentos de origen griego). El espacio doméstico estaba dominado por esta división y toda joven de buena familia debía aprender a cantar acompañada de la lyra, de la misma manera, recuerda Vendries que en el siglo XVIII, debería aprender a tocar el piano.

Vendries aborda cuestiones de la teoría musical de Aristides Quintiliano que, a comienzos del imperio, puede ser considerado una síntesis de los conocimientos musicales grecos romanos. Para este teórico existían sonidos *masculinos* (aneimenoí los más firmes, pero también los más graves) y *femeninos* (steroi más suaves o relajados y también los más agudos) Sin embargo, una cosa es clasificar un instrumento a partir de su tésitura y otra, a partir de su carácter. Para el teórico romano, la trompeta, por sus connotaciones bélicas, es un instrumento básicamente masculino, en tanto el *aulos* frigio, *plañidero* y *fúnebre* tiene características femeninas.

Respecto de la citarodia en Roma, el autor menciona la reputación de *afeminados* y la censura social consecuente, que músicos citaristas, cantantes y, peor aún, los bailarines sufren en la Roma Imperial porque no responden a los cánones de vestimenta y comportamiento esperado del varón: *él es una mujer porque canta, toca la cithara y se ocupa en engalanarse* (Dion Cassius, LXII, 6,3 cit. por Vendries, p. 53).

Anne Paradis y Marie Baltazar sitúan su trabajo en la actividad musical de los monasterios medievales. Una vez más las imágenes iconográficas nos sirven de fuente para el estudio de la “Señora Música” y de sus representaciones profanas y religiosas. Estas imágenes muestran la continuidad judeo cristiana pero imbuida de tradición griega. En efecto, el referente de la música en el *quadrivium*, la figura de Pitágoras, tal como el gran teórico del siglo V, Boecio, lo había situado se transforma en Santa Cecilia, pero luego también en un herrero barbudo que toca unas campanillas.

Luego de indagar en bajo relieves y frescos medievales, pero también en las mismas ornamentaciones de los antiguos órganos, finalizan las autoras reseñando la representación de Cecilia-Señora Música que, a partir del siglo XIII se sitúa como símbolo indiscutido de la música pero que desde el siglo XVIII tendrá un compañero, que no es ni un herrero, ni un barbudo, ni un pagano, sino un ángel. (p. 97)

Con Caroline Giron-Panel nos adentramos en el siglo XVII, el de la Venecia de Antonio Vivaldi, plétórica de *concerti grossi* y de óperas. Por otro lado, la formación del músico se hace cada vez más rigurosa, porque se requiere cada vez más virtuosismo. Los *ospedali*, teóricamente orfanatos, instituciones de caridad, se transformaron en auténticas escuelas de música para niñas que podían encontrar aquí un complemento necesario para la educación de una señora que renunciaría a la música en el mismo momento de abandonar el *ospedale* para ingresar al hogar de su marido. En tanto, el oficio musical estaba vedado y las mujeres no podían subir a escena (recordemos que los roles femeninos de las óperas estaban a cargo de los *castrati*) ni tocar a la vista del público (en las iglesias las ejecutantes de instrumento se situaban detrás de un telón) en aquella Venecia donde “todo el mundo” hacía música.

Julie Deramond toma como eje de su trabajo una figura femenina medieval pero a través de de las representaciones de dos músicos modernos: Giuseppe Verdi y Arthur Honegger. Las dos visiones del mismo personaje son diferentes, teñida cada una de las circunstancias históricas e ideológicas que las vieron nacer. Por un Giuseppe Verdi, (comprometido con la Joven Italia) compone en 1845 una Giovanna d’Arco enamorada del rey pero con cabal conciencia de su misión en la tierra y con su país y en conflicto con su padre. En tanto, en 1938, el suizo residente en París, Arthur Honegger, sobre el texto de Paul Claudel, en su oratorio dramático *Juana de Arco en la hoguera* nos habla de una feminidad sacrificada en pro de la santidad, de una corporeidad que es dejada de lado para que el alma pueda vivir su gozo eterno.

La antropóloga Alice Tausin indaga acerca de la relación entre la Mujer y la música en la etnia mora de Mauritania. A partir del análisis de cuentos y

de algunos hechos recientes de transexualismo, la investigadora nos muestra que la música es constitutiva de la identidad femenina. Sin embargo, para el dogma musulmán existe una equivalencia entre la música y lo femenino, lo que excluye a ambas del ámbito religioso, porque las considera una amenaza para el orden social y simbólico.

Tauzin realiza una descripción de una orquesta integrada sólo por mujeres que es producto de la decadencia del orden tradicional marroquí bajo la influencia de las ideas feministas y del avance de prácticas que llevan a una mayor paridad de oportunidades entre varones y mujeres.

Aquí cabe remarcar la distinción entre música *de* mujeres y música *sobre* o *para* mujeres. La simple preposición *de*, nos remite al protagonismo femenino en tanto compositora, creadora y, si se quiere, reformuladora de cánones estéticos. En el contexto de la lírica caballeresca medieval, cortesana y enamorada pero siempre pensada desde el universo masculino, la presencia de trovadoras está atestiguada por miniaturas y bajorrelieves.

Nos dice Martine Jullien que la tradición manuscrita de la lírica occitana nos ha transmitido cuatro recopilaciones realizadas en Venecia a fines del siglo XIII, decoradas con miniaturas de cada trovador al comienzo de la selección de poemas que se le atribuyen. En estas recopilaciones se escurrieron varias mujeres. Ocho de ellas tienen una actitud de canto pero están desprovistas de todo rasgo personal. No podemos saber quiénes han sido estas poetisas-músicas cuya identidad, velada desde la representación, nos lleva a dudar de su existencia real. Estas representaciones dan cuenta cabal del amor cortés porque cristalizan la visión ideal de la dama inaccesible y perfecta, la *donna*, cantada por los trovadores.

El magnífico ensayo de Cécile Prévost-Thomas y Hyacinthe Ravet acerca de la actualidad de las investigaciones sobre música y género en la Sociología da cuenta de las diversas corrientes de las que la producción francófona tiene la característica de haberse volcado a las publicaciones sociológicas, más que a las históricas o musicológicas. En Francia, las investigaciones acerca de la historia de las compositoras surgen a fines de la década de 1970 y podemos enumerar *La création étouffée* (la creación sofocada), *Musique sorcière* de Meri Franco-Lao, traducido del italiano al francés en 1978 (la edición castellana fue publicada bajo el título *La Música bruja*, Barcelona, Icaria, 1980).

La creación musical en femenino es el título del siguiente acápite. Aquí las autoras plantean las preguntas centrales de la musicología feminista: ¿Quiénes fueron esas compositoras? ¿Qué compusieron? ¿Cómo hicieron para ejercer su arte pese a las prohibiciones sociales que pesaban sobre ellas? ¿Por qué no conocemos sus obras? ¿Por qué han sido sistemáticamente olvidadas?

Los trabajos de Jacqueline Rousseau-Dujardin y de Françoise Escal han contribuido al estudio de las obras de la compositora barroca Elisabeth

Jacquet de la Guerre y de las románticas Clara Schumann, Fanny Hensel y Pauline Viardot.

Los debates entre las musicólogas feministas, de filiación claramente culturalista, por un lado, pero por otro también íntimamente relacionadas con la New Musicology y aquellos investigadores que prefieren un punto de vista más *naturalista* en cuanto a la ausencia de genios musicales femeninos ocupa en el artículo que reseñamos un lugar importante. No dejan de citar las autoras al polémico *Feminine Endings*, de Susan MacClary (del que se cumplen veinte años en el 2011) ni a otro clásico: *Gender and Musical canon*, en el que Marcia Citron estudia las prácticas musicales y sus prohibiciones y permisos hacia la mujer.

En consonancia con otras investigaciones, las autoras señalan la naturalización de las diferencias y desigualdades de las mujeres en las oportunidades de acceso a la expresión musical y la confrontación a los estereotipos sociales sobre el músico que lo transforman en un bohemio y por lo tanto en un modelo no deseable para la mujer que deberá optar entre música y maternidad.

Este volumen de Clio incluye una entrevista con una compositora argentina contemporánea: Beatriz Ferreyra, nacida en Córdoba en 1937, quien realizó gran parte de su carrera en Francia, concretamente en el Groupe de recherches Musicales bajo la dirección del eminente compositor Pierre Schaeffer.

Sus obras se incluyen en la música acusmática y así se define Ferreyra, como *un músico de música acusmática*. (p. 209) Todavía sin femenino en castellano, la mujer que hace música, sigue siendo un músico, pero uno que debe tener en cuenta interdicciones y prejuicios respecto de su propia capacidad de creación musical.

Música y mujer, mujeres músicos, *Musiciennes* (desde una línea de trabajo no muy frecuentada por la Musicología argentina) descubre, devela no sólo que la historia de la música tal como ha sido escrita ha dejado invisibles las obras de las compositoras sino que la música culta occidental y la pop music conllevan en su construcción sonora una visión androcéntrica del mundo. Esta visión se naturaliza aún en aquellas que pretenden realizar trabajos vinculados con la creación y la práctica musical pero que desestiman sus propias obras.