

SUSAN MCCLARY



**CADENCIAS  
FEMENINAS:  
MÚSICA, GÉNERO  
Y SEXUALIDAD**

TRADUCCIÓN

MARÍA PAULA TORRES ANABALÓN

EDICIÓN

DANIELA FUGELLIE Y LORENA VALDEBENITO

CADENCIAS FEMENINAS: MÚSICA, GÉNERO Y SEXUALIDAD

Susan McClary

Traducción de María Paula Torres Anabalón

Edición de Daniela Fugellie y Lorena Valdebenito

Título original: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991; segunda edición 2002. ISBN 0-8166-4189-7.

---

Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Alameda 1869 – Santiago de Chile

mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726

www.uahurtado.cl

---

Impreso en Santiago de Chile, por C y C impresores

Primera edición mayo 2023

**Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.**

**Este proyecto fue financiado por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, convocatoria 2021.**

ISBN libro impreso: 978-956-357-423-4

ISBN libro digital: 978-956-357-424-1

Coordinadora colección Música

Daniela Fugellie

Dirección editorial

Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva

Beatriz García-Huidobro M.

Diagramación interior

Gloria Barrios A.

Diseño portada

Francisca Toral R.

Imagen de portada

iStock



Grupo de  
Editoriales  
Universitarias  
AUSJAL

Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

Orfeo

Fe - li - cis - si - mo il

pun - to Che la can - di - da ma -

MÚSICA • ENSAYOS

- gno di pu - ra fe - de

à me por - g

Se tan - ti co - ri ha - ves - si Quant' oc - chi ha'

SUSAN MCCLARY

- ter

no **CADENCIAS**

chio - me Han que - sti

**FEMENINAS:**

**MÚSICA, GÉNERO**

**Y SEXUALIDAD**

- me - ni il ver - de mag - gio

Tut - ti col -

**uah**/Ediciones  
Universidad Alberto Hurtado

- rie - no e tra - boc - can - ti Di quel pia - cer ch'og -

gi mi fa



# Índice {

Prólogo	
Cadencias femeninas y los estudios sobre música y género en el contexto latinoamericano	9
Cadencias femeninas a los 30	15
Cadencias femeninas en retrospectiva	19
Capítulo I	
Introducción: una “chica material” en el castillo de Barbazul	37
Capítulo II	
Las construcciones de género en la música dramática de Monteverdi	91
Capítulo III	
Las políticas sexuales de la música clásica	125
Capítulo IV	
Excesos y marcos: la representación musical de la mujer loca	173
Capítulo V	
Bajando de los frijoles mágicos: la presencia de la voz de una mujer en Genesis II de Janika Vandervelde	225
Capítulo VI	
Esta es la historia que mi gente no cuenta: el tiempo y el espacio musical según Laurie Anderson	257
Capítulo VII	
Vivir para contarlo: la resurrección de lo carnal por Madonna	285
Biografías	319
Bibliografía	323



Prólogo: Cadencias femeninas y los estudios sobre música y género en el contexto latinoamericano }

El año 2011 la revista *Trans* publicó el “Dossier: Música y estudios sobre las mujeres”, editado por Susan Campos Fonseca y Josemi Lorenzo Arribas<sup>1</sup>. El *dossier*, que contiene diez artículos de investigación abocados al rol de las mujeres en la educación, interpretación y creación musical en contextos históricos y sociales diversos, conmemoraba los veinte años desde la publicación del libro de Susan McClary que presentamos aquí por primera vez en traducción al español, con el título de *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*. Susan Campos y Josemi Arribas aludían en su introducción a la importancia de este libro, describiéndolo como un

---

<sup>1</sup> Susan Campos Fonseca y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), “Dossier: Música y estudios sobre las mujeres”, en: *Trans* 15 (2011), con contribuciones de Susan Campos Fonseca, Josemi Lorenzo Arribas, Susan McClary, Colleen R. Baade, Nieves Hernández Romero, Leticia Sánchez de Andrés, Isabel Porto Nogueira, Francisca Ferreira Michelin, Matilde Olarte Martínez, Isabel Ferrer Senabre, Rosa Iniesta Masman y Eduardo Viñuela. Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/16/trans-15-2011>.

“clásico” que remeció los cimientos de la tradición musicológica: “Podría decirse que *Feminine Endings* supuso entonces una especie de ‘reforma’ teológica de la Musicología, porque cuestionaba a un tiempo su fe patrilínea, sus presupuestos etno-históricos y el culto a la Escritura sobre la que se sostenían; en síntesis, su mitología”<sup>2</sup>. Veinte años después, los autores confirmaban la vasta recepción e influencia de *Cadencias femeninas* en España y en América Latina, si bien observaban que, al año 2011, ninguno de los escritos de Susan McClary había sido traducido al castellano. Por su parte, los trabajos reunidos en el *dossier* demostraban por sí mismos cómo los estudios de género y la teoría feminista pasaron a formar parte del marco teórico de la (etno)musicología, aportando en nuevas lecturas críticas sobre diversos fenómenos musicales y culturales.

Dicho *dossier* incluyó también un escrito de la propia Susan McClary, “Feminine Endings at Twenty”<sup>3</sup>, donde la autora comenta la inesperada recepción de su libro, que abarcó desde el extremo positivo de docenas de correos electrónicos recibidos donde personas diversas afirmaban que el libro habría cambiado su vida, hasta el extremo negativo de críticas coléricas e indignadas vertidas en publicaciones académicas. De esta manera, el conjunto de ensayos que pretendía insertar a la musicología en debates ya aceptados en las humanidades y las ciencias sociales generó una crisis de paradigmas violentos en la musicología, a la par que en la academia anglosajona una nueva ola de los estudios de género liderada por Judith Butler avanzaba en la siguiente etapa de la reflexión teórica, cuestionando la división binaria del género como un esencialismo. Como observaba Susan McClary dos décadas después, el momento de publicación de su libro fue desde todo punto de vista desacertado, ya que al mismo tiempo que la musicología conservadora se alarmaba por su forma irreverente de desnudar paradigmas patriarcales en la música docta y popular, la nueva ola feminista criticaba al libro por situarse decididamente desde lo “femenino”, quedando en un incómodo lugar intermedio. Por estas razones, constata que “el proyecto

---

<sup>2</sup> Susan Campos Fonseca y Josemi Lorenzo Arribas, “XX Aniversario de *Feminine Endings* (1991-2011): Presentación del dossier”, en: *ibíd.*: 1-5, 2.

<sup>3</sup> Susan McClary, “Feminine Endings at Twenty”, en: *ibíd.*: 1-10.



de examinar construcciones de género en la música clásica nunca ocurrió realmente”<sup>4</sup>. Pese a estas intensas reacciones iniciales, *Cadencias femeninas* trascendió a las diferencias conceptuales entre la segunda y la tercera ola feminista y ha suscitado desde entonces el interés de lectoras y lectores mucho más allá de los límites de la musicología y de la academia anglosajona; el libro tuvo una segunda edición el 2002 y ha sido traducido a diferentes idiomas, todo lo cual avala su categoría de “clásico” de los estudios sobre las mujeres en la música.

Nuevamente han pasado poco más de diez años desde la publicación del *dossier* de la revista *Trans*. En esta última década, hemos visto el surgimiento de una cuarta ola feminista, la que en Chile y América Latina ha sido particularmente relevante. El 2018 fue un año importante para el feminismo a nivel global. Esto, debido al impulso colectivo de carácter femenino y plural que pronto se transformó en un potente movimiento que se manifestó de diversas formas. Las múltiples demandas de las mujeres, tanto las demandas históricas contra la desigualdad, la opresión, la discriminación, y el sexismo, así como por la libertad para decidir sobre el propio cuerpo, se sumaron a las actuales demandas contra el femicidio y otras violencias de género que se escucharon con fuerza a nivel internacional a través de dos importantes consignas: #NiUnaMenos y #Me Too, que propiciaron la lucha contra la no violencia hacia las mujeres. Ejemplo de esta cuarta ola feminista y su fuerte énfasis decolonial e interseccional fue también la performance del colectivo de académicas chilenas “Las Tesis”, que rápidamente tuvo eco a nivel mundial por su impactante denuncia antipatriarcal, anticapitalista y antineoliberal.

La efervescencia del movimiento feminista a nivel global se vivió en Chile a través de lo que los medios y la academia nacionales designaron como nuestra “Primavera feminista” o “Mayo feminista chileno”<sup>5</sup>. Este movimiento surge en un momento clave para la sociedad chilena, la que

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*: 3.

<sup>5</sup> Ver Camila Ponce, “El movimiento feminista estudiantil chileno de 2018: continuidades y rupturas entre feminismos y olas globales” *Izquierdas* 49 (2020): 1544-1570; Salomé Sola-Morales y Carla Quiroz, “El Mayo feminista chileno de 2018 en la cresta de la cuarta ola. Uso y apropiación de las redes sociales”, *Revista Punto de Género* 15 (2021): 201-232.

venía demostrando su cansancio por el clasismo, las discriminaciones, las desigualdades, la desprotección social, la cada vez más evidente corrupción de la clase política y el abuso económico de los poderosos y el empresariado, con una creciente desconfianza hacia la institucionalidad imperante. Sin duda, el gran foco del Mayo feminista chileno fueron las universidades y los establecimientos educacionales, los que funcionaron como espacios de legitimación y de impulso para la lucha contra el patriarcado, lo que se volvió cada vez más visible tras las múltiples denuncias por abusos y acosos sexuales que las mujeres comenzaron a realizar de forma creciente. Tanto mujeres del mundo estudiantil como académico se unieron para manifestar su repudio hacia los modelos de relaciones de desigualdad que, históricamente, habían naturalizado e invisibilizado estos actos en los espacios escolares y académicos.

Una de las demandas surgidas en este contexto fue la necesidad imperativa de incorporar literatura de y sobre mujeres en nuestros planes de estudio. En el caso de la musicología chilena, durante los últimos 10 años se comenzaron a dar los primeros pasos en la inclusión de los estudios de género y las mujeres en la música. Como antecedente se puede mencionar el IV Congreso Chileno de Musicología: “Música y mujer: una mirada interdisciplinaria” que se desarrolló en Santiago en enero de 2007, cuya conferencia inaugural estuvo a cargo de la musicóloga española Pilar Ramos, autora de *Feminismo y Música. Introducción crítica* (2003), uno de los primeros libros en español sobre música y mujeres y que es heredero de las propuestas de Susan McClary y otras autoras internacionales. En este evento, la temática central fue la crítica a la visión androcéntrica que ha tenido la música en todos sus ámbitos; entre ellos, en la composición, la dirección, la interpretación, la investigación, la formación y la docencia. Algunas de las ponencias presentadas en este congreso fueron editadas por la etnomusicóloga Lina Barrientos como *dossier* para la *Revista Musical Chilena*<sup>6</sup>. El 2017, coincidiendo con el centenario del nacimiento de

---

<sup>6</sup> Lina Barrientos (ed.), “Música y mujer”, en: *Revista Musical Chilena*, 213 (2010), con contribuciones de Lina Barrientos, Pilar Ramos, Alejandro Vera, Miguel Castillo-Didier, Luis Merino Montero, Carla Pinochet Cobos, Manuel Mamani Mamani y Guadalupe Becker.

Violeta Parra, se realizó en Chile el III Coloquio de Ibermúsicas sobre Investigación Musical titulado “Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género”, que contó con la participación de investigadoras de Costa Rica, Perú, Colombia, Uruguay, Panamá, Paraguay y Chile y fue publicado como libro digital<sup>7</sup>. Otro antecedente fue el III Congreso Chileno de Estudios en Música Popular “Género y sexualidad en la música popular: prácticas, articulaciones y disputas” celebrado en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en enero de 2018, abriendo las temáticas sobre las mujeres en la música hacia el ámbito del género y el estudio de las identidades de género, las disidencias sexuales, la performance LGBTIQ+, entre otros.

Pese a estos avances, la literatura sobre y de mujeres en español continúa siendo insuficiente en el campo musical, especialmente en ámbitos que nos permitan pasar de los estudios de caso a la reflexión teórica, abriendo nuevas posibilidades epistemológicas. En este sentido, traducir al español este clásico iniciador de la musicología feminista constituye en sí mismo un acto performativo que, esperamos, contribuya a la reflexión crítica e invite a ahondar en el proyecto original de Susan McClary al instarnos a combinar la teoría musical con la teoría cultural, el análisis musical con la perspectiva de género, cuando treinta años después constatamos que dicho ejercicio dista mucho de haber agotado sus posibilidades. Para quienes conocimos este clásico en su idioma original, en nuestra lengua materna la pluma conscientemente provocadora e irreverente de la autora nos apelará aún más, desafiándonos a repensar nuestras propias estrategias autorales y las posibilidades de verter nuestra propia subjetividad en una escritura musical sólidamente fundamentada.

Traducir *Cadencias femeninas* a treinta años de su publicación nos presenta diferentes desafíos. Uno de ellos ha sido la traducción del título (*Feminine Endings*) dadas las diferentes acepciones que pueden encontrarse en estos términos y lo que sugiere cada una de ellos en una dimensión

---

<sup>7</sup> Juan Pablo González (ed.), *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio Ibermúsicas sobre investigación musical*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura, 2017.

musical y discursiva (cadencia, conclusión, finales, femicidios, términos, entre otros). Esto es un reflejo del modo de escribir de la autora a lo largo del texto, donde juega de forma consciente con una multiplicidad de posibles lecturas. Otro de los desafíos fue el tratamiento de sus referencias temporales. Consideramos que todos los indicios de la temporalidad del texto, al ser un reflejo de realidad del momento histórico en que fue escrito, nos invitan a llevar nosotros mismos este tipo de análisis crítico al contexto presente, a analizar cuánto —o si es que— han cambiado las estructuras y las narrativas subyacentes en la cultura popular, tanto dentro de la música como en otros tipos de producciones. De este modo, esperamos que la traducción de esta obra brinde nuevas miradas y puntos de partida para observar el mundo con nuevos ojos y que quienes la lean puedan, al igual que nosotras, ver reflejadas algunas de sus frustraciones y anhelos, así como encontrarse con nuevas posibilidades esperanzadoras.

Este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo de la propia Susan McClary, quien en plena pandemia del Covid-19 colaboró con entusiasmo en esta iniciativa gestada desde el fin del continente, demostrando en todo momento que su gran calidad profesional es reflejo de su gran calidad humana. La traducción fue también posible gracias al apoyo del Fondo del Libro y la Lectura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. A Alejandra Stevenson y Beatriz García-Huidobro de Ediciones Universidad Alberto Hurtado les agradecemos por su constante apoyo y su interés en este proyecto.

MARÍA PAULA TORRES ANABALÓN, traductora  
DANIELA FUGELLIE y LORENA VALDEBENITO, editoras

## Cadencias femeninas a los 30<sup>1</sup>

*Susan McClary*<sup>2</sup>

Cuando *Cadencias femeninas* apareció por primera vez en 1991, jamás hubiera predicho que a alguien podría importarle treinta años después. De hecho, durante su primera década, el libro fue recibido apenas como algo más que un escándalo frente al cual todos, especialmente aquellos que no lo habían leído, se sintieron llamados a expresar su vehemente opinión. Así, las furiosas denuncias no tardaron en llegar; incluso los “defensores” del libro moderaron sus reseñas con curiosas expresiones (“si tan solo...”, “¿por qué ella tuvo que...?”). Si en esos tiempos los Estados Unidos todavía hubieran llevado a cabo quemadas de brujas, seguramente habrían sido muchas las oportunidades para haberme encontrado amarrada a la hoguera. En efecto, la American Academy of Arts and Sciences decretó por entonces que yo nunca sería una opción para las elecciones.

---

<sup>1</sup> Texto traducido al español por Marcelo Rebuffi.

<sup>2</sup> Case Western Reserve University.

Gradualmente, las controversias se calmaron un poco y *Cadencias femeninas* dejó de ser el centro de atención. Nunca abandonó las imprentas, pero dejó de provocar indignación; se convirtió en una obra más asociada a la Nueva Musicología, mientras yo pasé a escribir libros sobre teoría modal del siglo XVI, cultura del siglo XVII, y producciones de ópera<sup>3</sup>.

Por razones que no me quedan del todo claras, *Cadencias femeninas* está experimentando una especie de renacimiento. El libro en sí no ha cambiado —no hay nuevas ediciones que corrijan los muchos errores que supuestamente tenía, ni tampoco fue actualizado para incluir músicos posteriores a la Madonna de mediados de la década de 1980—. ¿Qué pasó, entonces? Puede que no sea yo la mejor persona para responder a esa pregunta, puesto que para mí es el mismo libro que compilé alrededor de 1990. Nadie puede controlar la recepción de una obra luego de lanzarla al mundo.

En consecuencia, debo concluir que el mundo mismo (o al menos esa parte del mundo que se preocupa por la musicología) ha cambiado en cierto sentido. En efecto, ha pasado mucha agua bajo el puente durante las tres últimas décadas. Desde entonces, la mayoría de las transgresiones enumeradas por mis primeros detractores se han convertido en normas dentro de la academia y la cultura en general. Mientras que las discusiones sobre sexualidad parecían tabúes en ese momento, ahora constituyen un subcampo de estudio dentro de la musicología. Mientras que los teóricos intentaban mantener una división estricta entre mente y cuerpo, muchos han llegado a aceptar e incluso celebrar las dimensiones somáticas de la música. Mientras que las críticas feministas y poscoloniales del canon parecían blasfemias, ahora son casi necesarias en las conferencias previas a las producciones de *Madama Butterfly* o *Carmen*. Mientras que aunar repertorios clásicos y populares desataba tempestades, la generación posterior de eruditos ha aprendido a recibir todas las músicas con más calma.

---

<sup>3</sup> Algunos de mis otros libros son *Georges Bizet: Carmen* (1992); *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (2000); *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (2004); *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (2012); y *The Passions of Peter Sellars: Staging the Music* (2019).

No pretendo haber causado nada de esto con *Cadencias femeninas*. A lo sumo, el libro señaló posibles caminos para la investigación musicológica a aquellos cada vez más frustrados por la estrechez de la disciplina. Incluso antes de que apareciera *Cadencias femeninas*, el enfoque de los estudios musicales había comenzado a cambiar. La convención anual de la American Musicological Society de 1990 presentó, por primera vez, sesiones dedicadas al hip hop, feminismo y teoría queer. Colegas como Philip Brett, Lawrence Kramer, Suzanne Cusick, Robert Walser, Richard Leppert y muchos otros han trabajado para llevar estos temas al centro de la musicología norteamericana. También incluiría en nuestras filas al recientemente fallecido Richard Taruskin, comprometido incansablemente tanto con los contextos ideológicos como con la música misma; aunque evitó la música popular (que ha constituido la corriente principal de la “música occidental” desde el advenimiento de la era de las grabaciones), su logro monumental, *The Oxford History of Western Music*, incluye discusiones serias sobre compositoras mujeres y queer.

Eventos más recientes han acelerado la transformación de los estudios musicales. El asesinato de George Floyd en Minneapolis (2020) significó un verdadero terremoto para todas nuestras instituciones. Mientras que sólo unos pocos profesores en conservatorios y departamentos de música habían intentado promover la diversidad en la programación de conciertos y planes de estudio, ahora todos deben reconocer el hecho desagradable de que nuestros campos siempre han sido regidos por una supremacía blanca y patriarcal. Enfrentados a las nuevas circunstancias, los profesores de los cursos de historia de la música han tenido que buscar urgentemente compositores negros, latinoamericanos o mujeres para agregar a sus programas de estudio estándar. Nuestras asociaciones profesionales, la American Musicological Society y la Society for Music Theory, han entrado en una crisis sin precedentes. En cierto sentido, muchos de mis colegas se asemejan a la imagen de Judith en el castillo de Barbazul que abre *Cadencias femeninas*, al ser confrontada repentinamente con todas las desigualdades, omisiones, preconcepciones racistas, misóginos y homofóbicos de sus disciplinas.

Mi libro ofrece un relato de mi propia conmoción surgida del reconocimiento de estos temas a fines de la década de 1980. Si sobreviví a ese

trauma inicial es porque ninguno de estos problemas perjudicó mi amor por la música. Todo lo contrario: comprender los problemas asociados con el canon me ha animado a comprometerme con una gama mucho más amplia de músicas y culturas. Treinta años después de *Cadencias femeninas*, puedo asegurar que me preocupo más que nunca por estudiar música (incluyendo a Beethoven, a cuyos cuartetos he dedicado un seminario completo cada dos años desde 1980).

Me siento profundamente honrada de que mis colegas en Chile hayan trabajado para que *Cadencias femeninas* esté traducido al español. Más que nada, este libro tuvo el efecto de abrir muchas puertas, permitiendo el estudio de áreas nunca consideradas apropiadas o siquiera posibles en musicología. Espero que esta nueva edición inspire a nuevos lectores a llevar los estudios musicales en direcciones que nunca antes había imaginado.

SUSAN McCLARY  
Cleveland, Ohio  
Octubre 2022



## Cadencias femeninas en retrospectiva<sup>1</sup> }

En 1991 publiqué una colección de siete ensayos titulada *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*<sup>2</sup>. Algunos capítulos del libro ya se habían publicado como artículos en revistas especializadas y otros habían circulado como copias mecanografiadas en estilo *samizdat*, como fotocopias de fotocopias pasadas de mano en mano entre personas interesadas en los enfoques feministas de la interpretación de la música. El libro tenía una apariencia bastante común: letras blancas en un fondo gris llano, donde la única decoración era una franja angosta con cinco listones de colores. Ninguna persona que hubiera visto aquella portada podría haber predicho la explosión disciplinaria que provocaría ese delgado volumen.

---

<sup>1</sup> Prólogo de Susan McClary para la edición de 2002 de *Feminine Endings*.

<sup>2</sup> *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*.

Aunque las ideas presentes en estos ensayos fueron recibidas como radicales —e incluso escandalosas— dentro de la musicología, solo trajeron hacia los estudios de la música el tipo de proyectos que hace tiempo eran comunes en otras áreas de las humanidades. Desde principios de la década de los setenta, la crítica feminista ha proliferado en los estudios literarios y de cine, mientras que la musicología, la historia del arte y la filosofía —campos tradicionalmente más conservadores— se quedaban atrás. En los años inmediatamente anteriores a la publicación de mi libro, el campo de la musicología en Norteamérica parecía cada vez más tolerante a nuevos modos de pensamiento. De hecho, en 1990, la reunión de la Sociedad Americana de Musicología en Oakland, presentó sesiones dedicadas no solo a temáticas feministas, sino que incluso a artistas de rap y crítica homosexual/lésbica, tópicos impensados tan solo dos años antes.

*Cadencias femeninas*, que apareció solo tres meses después de la reunión de Oakland, celebraba estas nuevas licencias disciplinarias explorando un amplio rango de repertorios desde un conjunto de perspectivas teóricas nuevas para la musicología, e incluso para otras disciplinas. Las preguntas sobre género y sexualidad fueron un tema central en esta colección de ensayos: las representaciones culturales de la mujer y el hombre en la ópera, las construcciones de deseo y placer en la música en distintos momentos históricos y las metáforas de género que predominan en el discurso de la música. Al escribir los diferentes ensayos de esta colección, me vi constantemente confrontada con la obviedad de estas preguntas; de seguro no es ningún secreto que las óperas presentan personajes con géneros definidos, que gran parte de la audiencia obtiene una gran satisfacción sensual a través de la imáginería musical, que los teóricos y críticos de la música frecuentemente se apoyan en analogías sobre hábitos culturales de pensamiento basados en una oposición binaria entre hombre y mujer. Aun así, pocos académicos y académicas, con la excepción de un número muy pequeño de musicólogas feministas, se habían referido a estos aspectos de la práctica musical<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> La primera colección importante de estos incluye a Carol Neuls-Bates (ed.), *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (Nueva York:

Poco a poco me fui interesando en la relativa ausencia de tales discusiones en nuestra disciplina, casi al mismo nivel que en la formulación de sus respuestas. Como resultado, el capítulo inicial “Una ‘chica material’ en el castillo de Barbazul” analiza un rango de elementos de género en la música y se refiere a cómo las prioridades tradicionales del campo han servido para blindar a la música, no solo de la crítica feminista, sino que también de cualquier tipo de interpretación cultural. No hay duda de que hoy en día escribiría este capítulo de forma diferente, ya que en la última década hemos presenciado una efusión extraordinaria de artículos y libros sobre temáticas similares: el año en que apareció *Cadencias femeninas*, por ejemplo, también fue la fecha de la primera Conferencia de Teoría Feminista y Música, la que reunió académicas y académicos de todas partes del mundo para debatir una variedad deslumbrante de metodologías e interpretaciones. Algunos elementos de ese primer capítulo —especialmente su llamado a la acción y sugerencias provisorias de futuros temas de investigación— al poco tiempo fueron desarrollados por completo y, por consiguiente, se volvió algo desfasado. Sin embargo, al momento de concebir el libro, esta polémica que se extendía para justificar la crítica musical feminista parecía absolutamente necesaria. Efectivamente, el capítulo todavía constituye una introducción útil para quienes aún no han considerado o aceptado la necesidad de aquellas líneas de investigación, especialmente cuando se complementa con algunos de los esfuerzos más recientes por explicar la breve historia de esta subdisciplina<sup>4</sup>.

---

Harper & Row, 1982); Jane Bowers y Judith Tick (eds.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (Urbana: University of Illinois Press, 1986); Eva Rieger, *Frau, Musik, und Männerherrschaft* (Frankfurt: Ullstein, 1981); y Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, (trad.) Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988; reimpresso, 1999).

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, Ruth Solie, “Introduction: On ‘Difference’”, en Ruth Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1993); y también mi artículo “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”, *Feminist Studies* 19 (verano de 1993): 399-423. La edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* publicada en 2000 incluye por primera vez entradas sobre el estudio del género y la sexualidad en la musicología.

Sin embargo, aunque el primer capítulo enfatizara los aspectos relacionados al género en *Cadencias femeninas*, el libro también hizo surgir una gran cantidad de temáticas además del género. En primer lugar, los ensayos performaban interpretaciones culturales, no solo de las letras y argumentos dramáticos, sino que también de la música en sí misma. Durante los últimos doscientos años, los estudiosos de la música occidental se han concentrado cada vez más en temas estructurales, apelando al concepto de la autonomía para asegurar que la música quedara excluida de la crítica cultural. Ciertamente, la noción de autonomía de la obra de arte jugó un rol crucial a principios del siglo XIX, cuando los músicos estaban rompiendo los lazos con las formas tradicionales de patronazgo y comenzaban a lidiar con las presiones del mercado. Ejercer el derecho a componer de acuerdo a los impulsos artísticos de cada quien fue una estrategia poderosa para muchos músicos, aunque también se convirtió en un elemento crucial de la mitología del genio romántico auténtico, una mitología explotada completamente en función del *marketing*<sup>5</sup>. Cuando las aspiraciones ideológicas del romanticismo no pudieron mantenerse durante la revolución de 1848, conservadores y liberales derrotados por igual buscaron refugio en la posición apolítica del formalismo<sup>6</sup>. Los escritos de Eduard Hanslick, y luego Igor Stravinsky, cimentaron la noción de que la música no tiene más contenido que la música misma, y esta actitud continúa prevaleciendo en los estudios de la música occidental.

De vez en cuando han surgido algunos desafíos al reino de la autonomía musical, siendo el más notable de ellos el trabajo de Theodor W. Adorno<sup>7</sup>. Asimismo, los modelos antropológicos de análisis cultural que se han desarrollado dentro de la etnomusicología ofrecen modos de entender los proce-

---

<sup>5</sup> Ver, por ejemplo, Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (Nueva York: Columbia University Press, 1994); Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1992); y Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell, 1990).

<sup>6</sup> Sanna Pederson, "Romantic Music under Siege in 1848", en Ian Bent (ed.), *Music Theory in the Age of Romanticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

<sup>7</sup> Ver especialmente el libro de Richard Leppert de lecturas y comentarios sobre el pensamiento musical de Adorno, *Essays on Music* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2002).

dimientos musicales y filosofías como articulaciones de ideologías sociales. Y aunque tales enfoques han sido aplicados en su mayoría a tradiciones no occidentales y folclóricas, también entregan perspectivas extraordinarias sobre las creencias que sostienen la música docta europea. Considero, hasta cierto punto, que los marcos interpretativos empleados en *Cadencias femeninas* acercan temáticas familiares para la antropología, la sociología y los estudios culturales a la exploración de “nuestra propia” música. Si bien muchas veces busco explicar en mis escritos lo que parecen ser significados intencionados, estoy mucho más preocupada de las premisas subyacentes a las convenciones y procedimientos básicos de la música, premisas que no necesariamente han sido dimensiones conscientes del proceso de composición, pero que aun así dejan sus huellas e influyen a los auditores<sup>8</sup>.

Tales modelos de crítica comenzaron a aparecer en los estudios literarios y de cine hace aproximadamente veinte años y han llevado a aquellas disciplinas a alejarse de los hábitos de reverencia al culto y a acercarse a la interpretación cultural. Sin embargo, por diversas razones, este tipo de análisis tuvo poco efecto en la musicología norteamericana, a excepción del trabajo de Rose Rosengard Subotnik<sup>9</sup>. Y así, la tarea de llevar la crítica cultural a la disciplina recayó en gran parte sobre las teóricas feministas. Parte de la controversia que rodea mi trabajo tiene que ver más con mi negación a honrar las pretensiones de autonomía que generalmente se le conceden a la música docta que con mis argumentos sobre género *per se*. De hecho, muchos de los académicos que citan a *Cadencias femeninas* como una influencia importante en sus trabajos no se enfocan en temáticas de género, pero aun así encuentran que los modelos de interpretación musical presentados en el libro son indispensables al estudiar una amplia gama de otras temáticas<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Ver mi libro *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2000).

<sup>9</sup> Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), y *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

<sup>10</sup> Ver, por ejemplo, Philip Bohlman, “Musicology as a Political Act”, *Journal of Musicology* 11, núm. 4 (otoño de 1993): 411-436; Marc Weiner, *Undertones of Insurrection: Music, Politics, and the Social Sphere in the Modern German Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993); y Edward Said, *Musical Elaborations* (Nueva York: Columbia University Press, 1991).

Otro aspecto importante de *Cadencias femeninas* es la inclusión de ensayos sobre música antigua, el repertorio clásico estándar, el arte de la performance posmoderna, y la canción popular dentro de un mismo volumen. Dispuse el libro de esta forma, en parte para transgredir los límites que usualmente separan estas músicas en categorías totalmente diferentes. Lo que el teórico cultural Andreas Huyssen denomina “la gran división” entre el modernismo y la cultura de masas, una oposición binaria que ha regulado lo que se enseña en la universidad y que ha influenciado profundamente la comercialización de conciertos y grabaciones, ha comenzado a colapsar, haciendo mucho más fluido el panorama musical<sup>11</sup>. La generación de académicos que formaron sus identidades durante los años sesenta es responsable, en gran parte, de este cambio: los músicos y oyentes de mi edad (nacida en 1946) o más jóvenes, que habitan un mundo en el que resuenan el rock y el rap, aunque nos enfoquemos principalmente en la música docta, nos cuesta mucho más ignorar o denigrar la música que nos rodea. El universo de la “música occidental” contiene todas estas ricas vetas culturales y entender la música de nuestro propio tiempo requiere que atendamos mucho más de lo que tradicionalmente abarcaba la academia. Escribir sobre Monteverdi y Madonna bajo el mismo marco sirve a ese propósito. Así como la musicología ha expandido sus horizontes en la década de los noventa, cada vez más libros han seguido este modelo heterogéneo, abriendo así la disciplina a una variedad de formas culturales mucho más amplia<sup>12</sup>.

También decidí incluir esta variedad de músicas porque mi trabajo se basa en las comparaciones entre distintas épocas y repertorios. Concentrarse exclusivamente en una variedad de música muchas veces significa tener

---

<sup>11</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo, Katherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1992); Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (Nueva York: Routledge, 1993); Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Andrew Dell’Antonio (ed.), *Beyond Structural Listening: Postmodern Modes of Hearing* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, próximamente).

que aceptar las premisas y convenciones de esa música como si fueran universales. Solo cuando me muevo entre repertorios distintos se pueden ver en relieve las suposiciones específicas de cada uno. Por ejemplo, el sistema tonal del siglo XVIII puede parecer, en un comienzo, un proceso puro como la forma en que la música debe ser hecha si no se estudian otros repertorios; en cambio, si además se conoce el rango de opciones formales disponibles en el madrigal del Renacimiento, o las formas en que los músicos de blues pueden operar indefinidamente dentro de un mismo esquema armónico, entonces las connotaciones ideológicas de la música tonal instrumental comienzan a surgir como hábitos culturales de pensamiento por derecho propio. Por lo tanto, aunque cada repertorio requiera de un conjunto diferente de herramientas de análisis formal, se puede plantear el mismo tipo de preguntas —preguntas relacionadas a inquietudes sobre el género, la sexualidad, la subjetividad y el cuerpo— de la misma manera para todas ellas. Lo que la musicología estudia ya no es determinado por una jerarquía elitista del valor estético. En su lugar, los temas conectados con la formación cultural —cómo las diferentes músicas contribuyen a la formación del yo o representan modelos de interacción social— han comenzado a tomar el escenario principal.

Finalmente, quisiera referirme a la prosa poco ortodoxa de *Cadencias femeninas*. El proceso de traducir el libro a otros idiomas me devolvió este elemento una y otra vez, cuando mis pacientes traductores y traductoras me pedían que les explicara giros expresivos poco comunes y expresiones coloquiales desconcertantes. Como descubrieron, mi estilo de escritura se basa en gran parte en las yuxtaposiciones de registros de habla radicalmente distintos: los coloquialismos surgen continuamente para bajarle el tono a formulaciones teóricas complejas, proliferan las alusiones bíblicas o de canciones pop ligeramente veladas, y los juegos de palabras se vuelven cruciales para la estructura retórica de ensayos individuales (los muchos usos a través del libro de la frase “finales femeninos”, algunos de ellos medianamente indecorosos, son ejemplo de esto).

Pero escribo de esta manera tanto como una resistencia ante las convenciones rígidas de la prosa académica convencional como también para simular en mi escritura algo semejante a las radicales yuxtaposiciones,

giros y disyuntivas discursivas que caracterizan la música en sí. Describir la música utilizando un lenguaje rígido, poco colorido y desprovisto de placer es contradecir el extravagante tira y afloja de la experiencia de la música. Decidí hace bastante tiempo (de hecho, en respuesta a un comentario de un lector que exigía que limpiara mi prosa de sus imágenes y metáforas) que, si no podía divertirme al escribir, entonces no valía la pena hacerlo. Se puede, además, interpretar mis trasgresiones lingüísticas como una representación del mismo tipo de excesos y subversiones de las muchas mujeres y compositoras discutidas a lo largo del libro: en otras palabras, mis procedimientos formales se esfuerzan en representar dentro del lenguaje los procesos musicales que busco describir.

*Cadencias femeninas* ha tenido un efecto profundo en la musicología norteamericana. Esto no significa que todo el mundo esté de acuerdo con sus argumentos —¡todo lo contrario!—. Tampoco es para insinuar que mi trabajo por sí solo ha producido esta transformación en el campo, ya que muchos otros y otras (que hemos sido catalogados como “los nuevos musicólogos” por quienes aún desconfían del uso de tales métodos) han contribuido con investigaciones similares de gran calidad<sup>13</sup>. Pero mi libro fue el impulso que inició un debate sin precedentes sobre las ideas de una disciplina que ha intentado evitar la controversia por mucho tiempo, y ha sido el blanco principal de una posterior serie de ataques por académicos más convencionales, así como por quienes están casados con posiciones teóricas más radicales.

Nadie, creo, se propone expresamente cambiar una disciplina. El fallecido historiador de la ciencia Thomas Kuhn argumenta que lo que él denominó como cambios de paradigma ocurren cuando ciertos actores comienzan a enfocarse en las anomalías: detalles que frustran las explicaciones

---

<sup>13</sup> El término “nueva musicología” es usado mayoritariamente por quienes se oponen a los cambios de la disciplina; en otras palabras, no es un estandarte con el que marchen de manera unificada las personas asociadas a ese término. Otros autores y autoras generalmente agrupados como “nuevos musicólogos” son Lawrence Kramer, Rose Subotnik, Gary Tomlinson, Carolyn Abbate, Robert Walser, Richard Leppert y Philip Brett. Ver Joseph Kerman, “American Musicology in the 1990s”, *Journal of Musicology* 9, núm. 2 (primavera de 1991): 131-144; y Charles Rosen, “Music a la Mode”, *New York Review of Books*, 23 de junio de 1994, pp. 55-62.



entregadas por las teorías reinantes. En un principio, como explica Kuhn, estos actores intentan hacer calzar los datos problemáticos dentro de los esquemas que han heredado, pero gradualmente las excepciones (lo que Jacques Derrida llamaría “suplementos”)<sup>14</sup> pesan mucho más que el modelo establecido, y se debe idear uno nuevo para tomar su lugar, aunque el reemplazante no puede competir inicialmente con el predecesor por la completitud de su información. Quienes han dedicado su vida profesional a llenar los detalles del modelo previo, a menudo se resisten al cambio, pues temen que todos sus esfuerzos serán desestimados junto con su paradigma. Por consiguiente, los cambios de paradigma no suceden sin despertar ansiedades, resentimientos y antagonismos<sup>15</sup>.

En el caso de la musicología, los suplementos desestabilizadores han involucrado en su totalidad preguntas sobre significados culturales, el tipo de temáticas que comúnmente se abordan en los estudios lingüísticos, pero que hasta hace poco se evitaban en la investigación musical. Tal como reconozco en el primer capítulo de *Cadencias femeninas*, un puñado de musicólogos —entre los más destacables, Joseph Kerman, Leonard B. Meyer, Charles Rosen y Edward T. Cone— han practicado la crítica musical desde la década de los sesenta. Pero, aunque se hayan ganado el respeto de la disciplina, se mantuvieron como voces más o menos aisladas que pedían la inserción de proyectos críticos dentro de la corriente principal de la profesión. Cuando comencé mi carrera, estas voces solitarias me parecían fascinantes y empoderadoras, porque legitimaban el tipo de preguntas que yo quería hacer sobre la música. Finalmente, Kerman y Meyer se convirtieron en defensores personales de mis ideas, algo por lo que les estoy en extremo agradecida. No he tenido contacto directo con los demás, pero la mera existencia de sus libros sostuvo mis esfuerzos, especialmente durante las etapas más tempranas. Si la influencia de la teoría literaria, de

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology*, (trad.) Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976), especialmente la parte 2.

<sup>15</sup> Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1970). Ver además mi texto “Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism”, *Perspectives of New Music* 32 (invierno de 1994): 68-85.

los estudios socioculturales, el feminismo y la Escuela de Frankfurt es cada vez más evidente en mi trabajo, es porque no podría haber llevado a cabo ninguno de mis proyectos sin los ejemplos de estos pioneros.

En 1985, Kerman publicó *Contemplating Music*, un libro que reflexionaba de manera crítica sobre el estado de la disciplina en ese momento<sup>16</sup>. Y aunque puede que su intención no haya sido causar estragos, su versión de la historia de la disciplina —las razones para la dominación del positivismo y de la ausencia de la mayoría de las líneas de investigación que en ese momento eran cruciales para otras áreas de las humanidades— causó la indignación de los académicos más tradicionales (es decir, los que estaban profundamente dedicados al paradigma preponderante) y sirvió como una invitación expresa para quienes estábamos considerando nuevos enfoques. De hecho, la consiguiente aparición de la *new musicology* o “nueva musicología” hizo parecer que Kerman nos hubiera invocado tan solo con nombrar estas nuevas áreas como posibles categorías, casi de la misma forma en que los nigromantes medievales pronunciaban encantamientos para conjurar un gólem. Sin duda, la mayoría de nosotros ya había comenzado a trabajar en estas áreas antes de que apareciera *Contemplating Music*, pero el libro de Kerman designó un espacio provisorio dentro de la disciplina, incluso si a veces él está (en retrospectiva) algo perplejo al observar lo que desencadenó su encantamiento.

Los defensores de los métodos musicológicos tradicionales a menudo pasan por alto el hecho de que nadie está pidiendo la discontinuación de proyectos relacionados con la edición de fuentes, la investigación de archivos o el estudio de las dimensiones formales de la música. Tal trabajo sigue siendo crucial para todos nosotros, porque los métodos críticos se apoyan fuertemente de las partituras, los datos históricos y los métodos de análisis producidos por quienes se concentran en estos aspectos de los estudios musicales. Quienes nos asociamos con métodos críticos solo pedimos que la disciplina también permita el espacio para la interpretación cultural. Por supuesto que, bajo la lógica del suplemento de Derrida, se predeciría que

---

<sup>16</sup> Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

tales proyectos no podrían incluirse sin transformar hasta cierto punto el campo como un todo, lo que traería, en resumidas cuentas, un cambio de paradigma. Y pareciera que nuestro trabajo ya está haciendo un llamado a cuestionar muchas de las premisas de los modelos de historiografía y análisis anteriores. Pero si cierto grado de desestabilización ha ocurrido, las nuevas preguntas y horizontes que se han abierto lo compensan sobremanera.

Como resultado directo o indirecto del trabajo basado en el feminismo, muchas áreas de investigación han comenzado a emerger en la musicología. De manera más obvia, los estudios sobre la historia de las mujeres en la música están floreciendo, especialmente ahora que las partituras y las grabaciones hacen que la música esté disponible. Y mientras que los primeros quince años de esta tarea necesariamente estuvieron concentrados en localizar a mujeres músicas olvidadas y a investigar los contextos en que operaban, las investigaciones más recientes han comenzado a abordar específicamente sus composiciones, lo que, en otras palabras, está llevando hacia los trabajos de mujeres los métodos de análisis y crítica previamente reservados para la música canónica.

Gran parte de este trabajo requiere desarrollar nuevos modelos teóricos: discusiones sobre la imaginería erótica en la música de Hildegard von Bingen, por Bruce Holsinger, por ejemplo, o las interrogantes de Suzanne Cusick sobre *La liberazione di Ruggiero* de Francesca Caccini, o la intrincada consideración de la sintaxis de Ruth Crawford por Ellie Hisama<sup>17</sup>. Antes de que tales trabajos comenzaran a aparecer, las mujeres compositoras a menudo parecían ser seleccionadas para proyectos de investigación y cursos especializados basándose solo en su género; ahora prestamos más atención al mérito artístico y al contenido de lo que producían. Y estos nuevos modelos desarrollados para interpretar la música de mujeres se mantienen para transformar la teoría y el análisis musical.

---

<sup>17</sup> Bruce Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer* (Stanford, California: Stanford University Press, 2001); Suzanne Cusick, "Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence", en *Musicology and Difference*, pp. 281-304; y Ellie Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

La palabra “género” no solo aplica a las mujeres; sin embargo, aunque los estudios de género en la mayoría de las disciplinas surgieron de la investigación feminista, aun así, traer a mujeres músicas a la sala de clases hace surgir interrogantes de género en general. Puede que no acostumbremos pensar en nuestros grandes compositores en estos términos, pero los trabajos recientes han comenzado a examinar qué tan profunda ha sido la influencia de las ideologías de género en la cultura para el canon dominante. Así, el teórico David Lewin ha demostrado que Jean-Philippe Rameau justificó sus teorías tonales en parte apoyándose en asociaciones culturales compartidas entre melodía y feminidad, y entre una base armónica sólida y la masculinidad. En contraste con un modelo previo en el que la armonía emerge como un producto de la actividad melódica, las teorías de Rameau postulan que la armonía es la generadora, de hecho, la progenitora, de la razón musical, y que mantiene a raya las melodías disciplinadas y lascivas. Lawrence Kramer y Jeffrey Kallberg han traído a la luz las interrogantes sobre la masculinidad que han marcado por tanto tiempo la recepción de Schubert y Chopin. Y Jean-Jacques Nattiez ha demostrado hasta qué punto Wagner pensaba sobre su propio proceso creativo como una negociación entre los aspectos femeninos y masculinos de su genio, aspectos que tuvieron que cambiar de sexo para poder acomodarse a las ideas de Schopenhauer<sup>18</sup>.

Los debates sobre las versiones particulares de la masculinidad a menudo han jugado un rol crucial en momentos clave de transformación estilística, tales como las polémicas sobre la *seconda prattica* de Artusi y Monteverdi, o los conflictos en las revistas de música alemanas en torno a 1848, que llevaron a la formulación de la música “absoluta” como concepto, o el surgimiento del modernismo como una reacción ante el romanticismo sentimental y la cultura de masas, siendo ambos tachados de “femeninos”

---

<sup>18</sup> David Lewin, “Women’s Voices and the Fundamental Bass”, *Journal of Musicology* 10, núm. 4 (otoño de 1992): 464-482; Lawrence Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Jeffrey Kallberg, “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne”, *Representations* 39 (1992): 102-133; y Jean-Jacques Nattiez, *Wagner Androgyne*, (trad.) Carolyn Abbate (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993).

en los panfletos de la vanguardia<sup>19</sup>. En retrospectiva, parece sorprendente que la disciplina pudiera haber pasado por alto por tanto tiempo la retórica de géneros de los documentos cruciales asociados con estos momentos de crisis, pues las temáticas de género siempre han existido en abundancia, incluso antes de que el feminismo entrara a formar parte de la discusión.

Ahora que hemos empezado a darnos cuenta de la prevalencia de tales temas, nos encontramos narrando la historia del cambio estilístico en la música occidental de distintas maneras. Si algunos de nosotros queremos negar la independencia radical que tiene la música docta respecto a la vida cultural, es porque la estamos elevando a un nuevo nivel de importancia (junto a la literatura, el cine y otras expresiones) donde toman lugar muchos aspectos clave de la formación social. Al redefinir la música docta europea como una práctica cultural, podemos comenzar a hacerle los tipos de preguntas que han circulado desde hace bastante tiempo dentro de la antropología, pero que entraron por primera vez en las disciplinas humanistas con el trabajo de historiadores críticos como Michel Foucault. Proyectos como los que tengo en mente probablemente no se podrían haber llevado a cabo en un momento anterior de la historia intelectual. Por todo el tiempo en que tanto la música docta como el yo soberano fueron considerados como autónomos y autogenerados, ninguno pareció depender de las ideologías sociales. Pero en la década de los ochenta, un número cada vez mayor de teóricos culturales comenzaron a postular que el yo puede ser entendido como una construcción formada en la intersección de una amplia gama de discursos.

No es coincidencia que muchos de los teóricos que levantaron estas preguntas por primera vez operasen en posiciones previamente desvinculadas de la corriente principal: mujeres, homosexuales, personas de color,

---

<sup>19</sup> Ver Suzanne Cusick, "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy", *Journal of the American Musicological Society* 46, núm. 1 (primavera de 1993): 1-25; Pederson, "Romantic Music under Siege in 1848"; Catherine Parsons Smith, "A Distinguishing Virility": On Feminism and Modernism in American Art Music", en Susan C. Cook y Judy S. Tsou (eds.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music* (Urbana: University of Illinois Press, 1994, pp. 90-106); y Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", en Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

y quienes crecieron en contextos coloniales y poscoloniales. Para este tipo de personas, que en su mayoría habían sido formadas por la cultura occidental, pero que continuamente se encontraban enfrascados en el rol del otro, el impacto de las ideologías culturales en la producción de las realidades sociales era relativamente claro. Con el ascenso del feminismo, la liberación homosexual y la crítica poscolonial, además del género y sexualidad, se han cuestionado categorías tales como la raza, la etnia, el cuerpo, las emociones y la subjetividad. De hecho, mi propio trabajo en los años posteriores a la publicación de *Cadencias femeninas* se ha enfocado principalmente en estos últimos temas<sup>20</sup>.

Hablemos del cuerpo, por ejemplo. No tenemos que buscar más allá del siglo XX, en donde una serie de tipos de baile inicialmente escandalosos han transformado no solo los salones de baile, sino también las formas en las que un amplio espectro de personas, de todas las clases, se han entendido a sí mismas. La música ragtime, el rock, el punk y el grunge vienen con sus propias actitudes físicas y sociales; cada una tuvo bastante oposición en su propio tiempo, además de un profundo impacto en el paisaje cultural<sup>21</sup>. Pero también podemos analizar las políticas de la música del siglo XVII en términos del cuerpo: el contraste marcado entre el cuerpo disciplinado y formal de la danza cortesana francesa y las metáforas físicas impulsadas por el deseo y que desafían el cierre en las sonatas italianas. No hay misterio alguno en por qué los absolutistas de Versalles buscaban evitar que sus cortesanos escucharan cualquier tipo de música venida de Italia<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Para artículos recientes sobre la subjetividad, ver mis textos “Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music: Identity and Difference in Brahms’ Third Symphony”, en *Musicology and Difference*, pp. 326-344; “Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music”, en *Queering the Pitch*, pp. 205-233; y “Narratives of Bourgeois Subjectivity in Mozart’s ‘Prague’ Symphony”, en Peter Rabinowitz y James Phelan (eds.), *Understanding Narrative* (Columbus: Ohio State University Press, 1994, pp. 65-98).

<sup>21</sup> Ver mi texto “Music, the Pythagoreans, and the Body”, en Susan Leigh Foster (ed.), *Choreographing History* (Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 82-104); y “Theorizing the Body in African-American Music”, en coautoría con Robert Walser, *Black Music Research Journal* 14 (primavera de 1994): 75-84.

<sup>22</sup> Ver mi texto “Unruly Passions and Courtly Dances: Technologies of the Body in Baroque Music”, en Sara Melzer y Kate Norberg (eds.), *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France* (Berkeley y Los Ángeles:

De igual manera, las emociones han sido entendidas en términos radicalmente diferentes en varios momentos de la historia. Los madrigalistas italianos articulan la emoción no como tipos, sino como aquello que excede la norma racional: de ahí su dependencia cada vez mayor de la inflexión cromática, que acabó por hacer desaparecer los ideales neoplatónicos que habían regulado el contrapunto renacentista. Algo paralelo ocurre en el transcurso del siglo XIX, donde la emoción una vez más es tratada como aquello que se escapa del control racional. En tales culturas, las emociones pueden ser atesoradas como la única dimensión “auténtica” de la experiencia humana; pero los sentimientos, entonces, son puestos en contra de la convención social y la razón, produciendo un sentido alienado de subjetividad que asume la necesidad de una lucha constante entre el interior privado y el exterior público.

En contraste, la confianza en el contrato social del siglo XVIII concibió las emociones como dimensiones de la experiencia que podían ser tomadas en cuenta y representadas por medios completamente racionales. El elaborado aparato de la teoría de los afectos, por ejemplo, sirvió para extender el poder de la razón a los recovecos del alma humana, iluminando, e incluso domesticando, al más violento de los tipos emocionales. La performance de las emociones en la ópera sería busca demostrar la posibilidad de articular e incluso imponer control sobre todos los sentimientos posibles. Incluso si los habitantes de la era de la razón no siempre se comportaron de acuerdo a tales modelos, esta visión de la vida emocional permeó todas las áreas de la producción cultural de aquella época<sup>23</sup>.

Antes de que el feminismo comenzara a plantear interrogantes relacionadas con el género, temáticas vinculadas con el cuerpo y las emociones

---

University of California Press, 1998); y “Temporality and Ideology: Qualities of Motion in Seventeenth-Century French Music”, *ECHO 3* (noviembre de 2000), disponible en [www.humnet.ucla.edu/ECHO](http://www.humnet.ucla.edu/ECHO).

<sup>23</sup> Ver mi texto “Second-Hand Emotions: Toward a History of Western Interiority”, *Contemporary Sound Arts: Essays in Sound 3* (diciembre de 1996): 92-104; y Robert Walser, “Deep Jazz: Notes on Interiority, Race, and Criticism”, en Joel Pfister y Nancy Schnog (eds.), *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1997).

se consideraban poco relevantes. La mayoría de los musicólogos preferían lidiar con estructuras formales e información objetiva; dejaron los elementos emocionales y corporales de la música —considerados demasiado subjetivos como para la discusión académica— para cada auditor. Aunque tanto hombres como mujeres tienen cuerpos y sentimientos, estas dimensiones de la experiencia fueron consideradas como materias “femeninas” y solo con la introducción de las temáticas orientadas al género en la musicología se ha vuelto posible realizar una investigación seria sobre el cuerpo y las emociones. De este modo, en un sentido muy importante, estas labores tienen todo que ver con el género, al menos con las formas en que nuestra cultura le ha asignado determinados elementos de la vida humana a la masculinidad y otros a la feminidad. Tales preguntas aparecen ahora en la vanguardia de la investigación humanista en Norteamérica, y la musicología se posiciona en el centro mismo de aquellos proyectos.

La legitimación de los cuerpos y las emociones en el discurso musicológico también abre otras puertas. Por primera vez los académicos están comenzando a escribir sobre la experiencia del cuerpo al interpretar música: el exquisito relato de Suzanne Cusick sobre cómo su cuerpo se involucra con una pieza de órgano de Bach, por ejemplo, nos dice mucho sobre los placeres táctiles y cinéticos de la creación musical<sup>24</sup>. Y la licencia para hablar sobre la respuesta emocional ha impulsado el desarrollo de ensayos sobre la escucha donde individuos analizan sus propias identificaciones afectivas con óperas, música de piano o determinadas divas. Debido a que las interpretaciones estándares de la música usualmente han asumido orientaciones heterosexuales, los ensayos sobre la escucha han sido particularmente empoderadores para homosexuales y lesbianas amantes de la música; por ejemplo, en los ensayos de *Queering the Pitch*, el artículo de Philip Brett sobre los placeres de tocar piano a cuatro manos, *The Queen's Throat* de Wayne Koestenbaum, y la colección editada por

---

<sup>24</sup> Suzanne Cusick, “On a Lesbian Relation with Music: A Serious Effort Not to Think Straight”, en *Queering the Pitch*, pp. 67-84. Ver también Kevin Kopelson, *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire* (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1996).



Corinne Blackmer y Patricia Juliana Smith, *En Travesti: Women, Gender, Subversion, Opera*<sup>25</sup>.

En resumidas cuentas, la entrada de los temas de género a la musicología ha abierto un amplio rango de áreas de investigación. Es bastante posible que el género ya haya dejado de ser el enfoque principal en sí mismo, a medida que cada vez más académicos observan las temáticas de género en sus investigaciones como una cuestión de rutina. Más importante que el hecho de que los musicólogos ahora estudien el género o las emociones o las representaciones, es el hecho de que finalmente estén lidiando con el contenido musical. En algún lugar del camino, la disciplina perdió de vista los significados culturales, que habían permanecido al centro de todas las demás humanidades. Sin duda, es difícil escribir o hablar efectivamente sobre la música, y nuestros intentos siempre quedan cortos ante la experiencia sonora en sí misma; sin embargo, nuestra negativa por siquiera abordar los significados ha hecho que la musicología sea un campo cada vez más árido y esotérico.

El legado a largo plazo de *Cadencias femeninas* involucra, más allá de los determinados argumentos que defiende, el hecho de que le otorgó licencias a los académicos norteamericanos para discutir sobre significados e intercambiar interpretaciones; ha impulsado el desarrollo de los estudios culturales en la musicología, y ha hecho que la música sea más accesible para las personas que trabajan en disciplinas alejadas de la música. No he modificado el libro para esta nueva edición: se mantiene como un documento de un momento particular de mi propia historia intelectual y también de la disciplina<sup>26</sup>. El mundo no se ha quedado quieto desde la primera publicación; por ejemplo, las carreras dinámicas de Diamanda

<sup>25</sup> Philip Brett, "Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire", *Nineteenth-Century Music* 21, núm. 2 (otoño de 1997): 149-176; Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Nueva York: Poseidon, 1993); y Corinne E. Blackmer y Patricia Juliana Smith, *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (Nueva York: Columbia University Press, 1995).

<sup>26</sup> Ni siquiera he modificado el infame pasaje sobre la Novena Sinfonía de Beethoven, aunque redirigiría a los lectores interesados a Robert Fink, "Beethoven Antihero: Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure; or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime", en *Beyond Structural Listening* (2004).

Galás, Laurie Anderson y Madonna merecen por igual (y reciben) nuevos estudios. Mis propias publicaciones sobre la música del siglo XVII, ideologías tonales, interpretaciones narratológicas de la música instrumental, e incluso *Carmen* han sobrepasado mis primeras formulaciones. Sin embargo, *Cadencias femeninas* ha obtenido el estatus de texto clásico: sigue siendo leído y citado y todavía contribuye a conformar ideas y direcciones en la academia que nunca habría esperado o anticipado. En la medida en que ha tenido el efecto de estimular el debate dentro de una comunidad de académicos preocupados por la interpretación de la música, sus esfuerzos han valido la pena.

SUSAN McCLARY  
Los Ángeles, febrero 2002