EL SILENCIO DE LAS BRUJAS. LA PRODUCCIÓN ACTIVA DE LA AUSENCIA FEMENINA EN HISTORIA DE LA MÚSICA, EN EL MARCO DE LOS GENOCIDIOS/EPISTEMICIDIOS DEL PROYECTO MODERNO.

MARTÍN ECKMEYER Y CECILIA TREBUQ

HACER CREER

Este artículo parte de los planteamientos de Ramón Grosfoguel (2013) sobre los procesos históricos que produjeron las estructuras de conocimiento fundantes del proyecto civilizatorio moderno, noción que retoma los planteos de Inmanuel Wallerstein sobre su alcance en tanto sistema mundial y economía mundo. Implicando además en su desarrollo aspectos vinculados a la producción de diferencia con base en las nociones de raza y género, como ha puntualizado Aníbal Quijano (2000), en base a lo que Boaventura de Sousa Santos llama "epistemicidios", es decir, la supresión de los conocimientos vinculados con grupos poblacionales subalternizados -que acompaña su genocidio- perpetrada "en nombre de la razón, las luces y el progreso" (Santos & Meneses, 2014, p. 236). Además, todos estos autores dan cuenta de que el horizonte histórico de este proceso comienza en el "largo siglo XVI", es decir, en los albores de la Edad Moderna.

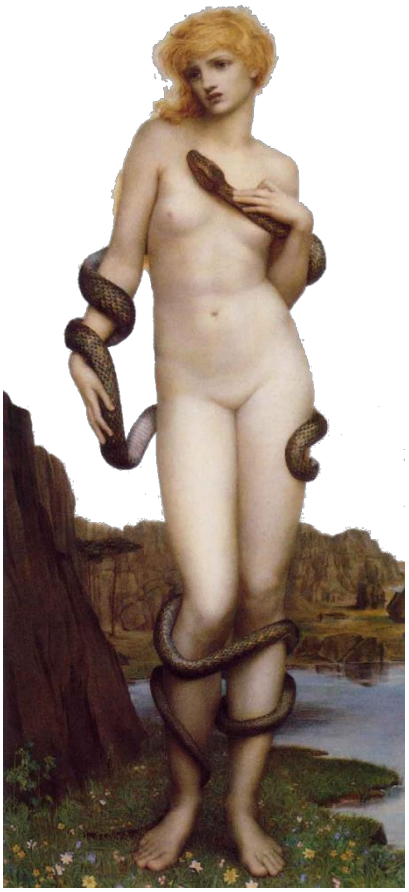
Dentro del proyecto civilizatorio moderno, y como forma de producción de estos epistemicidios, se ubican en un rol protagónico las formas de contar la historia, que como sabemos, para esta cultura del Norte Global será fundamentalmente escrita, es decir, historiografía. Dentro de este subconjunto, la historiografía musical será especialmente útil para producir una cultura afirmativa, lo que en términos de Herbert Marcuse (1967) es la producción de todo un universo simbólico como afirmación del orden existente, haciendo que en el médium del arte los conflictos de la vida material aparenten resolverse satisfactoriamente y las personas "se sientan felices, aunque no lo sean en absoluto" (Marcuse, 1967, p.70). Así, el repertorio de un puñado de hombres blancos de la élite europea occidental se transformará en sinónimo de "la música", bajo coordenadas muy

particulares que desde una perspectiva global constituyen una forma muy anómala de producción musical: “obras” de “compositores” concebidas en el silencio de un musicar idealizado, apartado de todo lazo comunitario y función social, y producidas como matriz, partitura silente que, sancionando una relación jerárquica inapelable, produce la autoridad del autor, con signos de autoritarismo (Cook, 2001).

Este enorme procedimiento de metonimia histórica, en donde el sentido común global se reduce a la actividad de un puñado de hombres europeos, es posible en la medida en que la misma cultura afirmativa, a través de la crítica y la teoría, pero sobretodo de la historiografía musical, despliega una pléyade de conceptos analíticos y descriptivos sobre la música que, aunque sólo sirven para explicar ese arte particular y minoritario hecho canon, serán percibidos como único modo teórico válido para pensar la música y su historicidad. El hecho de que siempre que remontemos nuestras conciencias al pasado de la música lo hagamos mediante las categorías de estilo -como barroco, renacimiento, etc.- es una demostración cabal de esto, ya que esos estilos, por un lado, están concebidos como síntesis en torno a parámetros muy específicos de la música, sobre todo de la armonía (una noción exclusiva de occidente y de la música de élite); pero al mismo tiempo, como señala Éric Michaud (2017), la misma categoría de estilo conlleva marcas de raza y género. Basta leer a su principal introductor en la historia del arte, Heinrich Wöllflin: “La posibilidad de distinguir a los maestros, de reconocer ‘su mano’, se basa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas [...] junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza” (1915, p. 25). El estilo es un credo blanco y patriarcal que ha sido asimilado al sentido común sobre el arte y su historia, y que, en su formulación específicamente musicológica, cuatro años antes, en simultáneo por parte del británico Charles Hubert Parry y el alemán Guido Adler, será sancionado con el rango de ley: “El estilo de una época, una escuela o un artista, o el arte musical como obra, no surge por casualidad […] sino que se fundamenta en las leyes del desarrollo” (Adler, 1911, p. 13).

Como señala Leonardo Waisman (2016) si bien es cierto que en los círculos musicólogos el concepto de estilo ha sido objeto de múltiples críticas y

revisiones, “seguimos utilizándolos a manera de abreviaturas y seguimos escribiendo como si creyéramos en su existencia real” (Waisman, 2016, p. 57). ¿Cuál es la razón por la cual todes creemos firmemente en su existencia y en su poder explicativo? O parafraseando algunas preguntas formuladas por Grosfoguel (2013) en términos generales ¿Cómo es posible que los hombres de cinco países alcanzaran tal privilegio epistémico hasta el punto de que hoy en día se considere su música superior al del resto del mundo? ¿Cómo lograron monopolizar la autoridad de la música en el mundo? ¿Por qué lo que hoy conocemos como música y teoría musical se basa en la experiencia y la visión del mundo de hombres de estos cinco países? ¿Cómo es que en el siglo XXI, con tanta riqueza y diversidad epistémica, estemos todavía anclades en estructuras tan provinciales?



Armonía, hija de Ares y Afrodita, diosa de la cohesión social, llamada Concordia por los romanos. Aquí, rodeada y maniatada por su amado Cadmo, convertido en serpiente. Mediante esta figura ambigua, el mito nos revela la función patriarcal y domesticadora de la armonía

Al menos en parte, consideramos responsable a la producción en la modernidad de los principios teórico musicológicos mediante marcas de género, en donde emerge en posición central la noción de armonía.

Justamente, según la musicología fundada por Adler y aún vigente, la historia musical se dirime por el factor diferencial y evolutivo en el manejo que los compositores hacen de la armonía. Concepto que según Jacques Attali es la metáfora y anuncio del orden social y económico de la modernidad occidental, elaborada para hacernos creer en un orden consensual del mundo (Attali, 2011). En el médium de la armonía las tensiones propias al orden material de la vida y las disputas atravesadas por la condición de género se resuelven de modo consensual, los conflictos no existen y se canalizan las divergencias en una idealización integradora. Mundo ficcionalmente feliz, pero fundamentalmente

afirmativo, que naturalizará, para todes, al orden jerárquico, capitalista, patriarcal, racista y colonial como el único posible e incluso, al que todes anhelamos.

En los términos que utilizamos para referirnos a la armonía funcional abundan las marcas de género, que desnudan la faceta más violenta y opresiva de la operación: hablamos de “dominio” de la armonía, de “depuración” de las escalas, de “regulación” de la disonancia, de “resolución” de la tensión o, mucho más preocupante, de la “sensible”. Si observamos una personificación de la armonía (que incluye desde luego todos estos estereotipos en torno a la sensibilidad y la divergencia, que es necesario domesticar), y mientras la miramos repetimos las palabras “dominio”, “depuración” o “regulación”, comprendemos inmediatamente hasta qué punto toda nuestra forma de pensar la música en la academia está marcada por un pensamiento explícitamente patriarcal.

Esta idea consensual de música se resume de forma explícita en el concepto popularizado por Walter Piston de “periodo de la práctica común”, en el cual se incluyen todos los grandes hombres del canon historiográfico, que se define por la adopción, precisamente, de la armonía funcional tonal como elemento central en el momento de máxima intensidad de la modernidad. En ese momento, el siglo XVIII, leemos con prístina claridad estas marcas epistémicas en la obra, musical y teórica, de Jean Phillipe Rameau, músico al servicio del hombre más poderoso del sistema mundo moderno, el rey de Francia. En 1722 Rameau es el primero en teorizar la armonía, en un libro cuyo título no deja lugar a dudas: “Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales”. La reducción y domesticación de esta alegoría femenina, su reclusión en el proyecto moderno en un rol subordinado y doméstico es ley de la naturaleza. Todo esto se había expresado antes en música, en una obra del antecesor de Rameau, Jean Baptiste Lully, cuya ópera “Cadmo y Harmonía” de 1673 hace gala de todos los procedimientos que el libro de Rameau sancionará como ley. La música produce el mundo patriarcal, se anticipa de forma presentacional, incluso, a la sanción proposicional de sus preceptos.

Podemos decir entonces que, mientras la historiografía musical afirmativa sanciona el rol femenino en la música, expulsando a las mujeres de su

participación en el canon, al mismo tiempo toda la estética musical moderna, a través de sus elementos y conceptos más importantes, cristaliza en base a las ideas de dominio, domesticación, regulación y depuración, todas las cuales arrastran importantes marcas de género,

CUANDO LAS BAILARINAS SE HICIERON BRUJAS

El proceso histórico del genocidio/epistemicidio hacia las mujeres, que va del siglo XV al XVIII, se corresponde además con otro de índole historiográfica de "producción activa de ausencias" (Santos, 2018) por el cual los saberes y el musicar inscriptos en las mujeres desaparecen a tal punto que no sólo nos olvidamos de ellas, sino que naturalizamos la creencia de que es verosímil que nunca hayan existido, haciendo que concibamos al pasado musical como un arte exclusivo de hombres blancos de la élite de cinco países occidentales, y que todes lo aceptemos como ley universal en flagrante contribución a la metáfora del consenso en la armonía, con su disolución de las tensiones de la vida social que a su vez se convierte en alegoría de todo rol femenino posible: la concordia.

El proceso historiográfico opera de forma valorativa y en retrospectiva, produciendo un imaginario que incide en nuestro tiempo en las inequidades de género que habitan todas las instancias profesionales vinculadas a la música, como la ejecución, la dirección, la composición y también la investigación. Incluso la docencia, en donde los cargos directivos también forman parte del panorama desigual. Pero el proceso histórico, que abarca el largo siglo XVI, es mucho más tangible: se inscribe ni más ni menos que en la caza de brujas y la violencia física hacia las mujeres, lo cual nos permite hablar abiertamente de "genocidio".

Desde luego todo esto ocurre en simultáneo con otros genocidios/epistemicidios, perpetrados por ejemplo contra los andalusíes, los indígenas americanos o los africanos subsaharianos, grupos que requieren ser fuertemente disciplinados para dar lugar al despliegue expansionista del proyecto moderno, pero que a su vez conocían formas culturales y sociales con otras matrices de género, que, si eran patriarcales, consistían en formas de "baja intensidad" (Segato, 2013). La simultaneidad de todos estos procesos con el específico dirigido hacia las

mujeres es prueba suficiente de su carácter programático y estructurante del proyecto moderno.

La construcción de un nuevo orden patriarcal, que hacía que las mujeres fueran sirvientas de la fuerza de trabajo masculina, fue de fundamental importancia para el desarrollo del capitalismo. Sobre esta base pudo imponerse una nueva división sexual del trabajo que diferenció no sólo las tareas que las mujeres y los hombres debían realizar, sino también sus experiencias, sus vidas [...] la división sexual del trabajo fue, sobre todo, una relación de poder [...] una acumulación de diferencias, desigualdades, jerarquías y divisiones" (Federici, 2018, p.206)

La producción de diferencia social universal para la conformación del capitalismo global requirió de la clasificación de la humanidad a partir de un patrón binario basado en indicadores biológicos que permitiera adjudicar a cada quien una función definitiva en el proyecto moderno colonial. Al igual que la raza, el género es también una "invención" moderna, y se constituye en eficaz instrumento de dominación social para el capitalismo moderno, atribuyendo un "valor desigual tanto a las personas, su trabajo y sus productos, como también a los saberes, normativas y pautas de existencia" (Segato, 2013, p.52). Raza y género permitieron biologizar la diferencia, hacerla "natural". Se constituyeron en la condición de posibilidad de la modernidad europea occidental, pasando a ser "el signo en los cuerpos de una posición en la historia" (Segato, 2013, p. 53). Emergen así nuevas identidades geoculturales que, según Federici (2018), pasarán a ser concebidas en términos de funciones laborales, haciendo de las relaciones de género, relaciones de producción. Reposicionando las relaciones de dominación a través de esta ficción biológica, el trabajo doméstico naturalizado de las mujeres pasará a ser el trabajo mediante el cual se produce la fuerza de trabajo, principal mercancía del capitalismo.

La caza de brujas no formó parte entonces de un ataque en sí contra las mujeres, sino de una estrategia para la separación crucial entre producción y reproducción, que implicaba quebrar todas las formas de sociabilidad y sexualidad colectivas que alguna vez habían servido para crear lazos de solidaridad comunal. Por ser ellas las encargadas de la transmisión del conocimiento de generación en generación, por poseer un conocimiento

ancestral y por tener un rol principalísimo en las comunidades en tanto que eran líderes y organizadoras de formas de organización económica, política y social similares a las comunas (Grosfoguel, 2013), junto al genocidio de las mujeres se consolidó la destrucción del universo de prácticas, creencias, sujetos y relaciones sociales cuya existencia pasarán a ser incompatibles con la disciplina del trabajo capitalista.

Dentro del mundo popular subalterno (De Martino, 2008), es en este momento en el que ocurren, como parte del proceso de intervención de la cultura popular (Burke, 2014) la multiplicación de los casos de epidemias colectivas de baile, coreomanía o tarantismo, cuya denuncia atraviesa toda Europa occidental entre los siglos XVI y XVII. Se trata de episodios de danza popular y comunitaria, inscriptos en la cultura de la fiesta y la plaza pública, parte de la historia popular medieval. Nada nuevo para el siglo XVI, salvo porque comienzan a ser denunciados "desde arriba" con un fin disciplinario, por lo que el cientificismo moderno los convertirá en eventos de histeria colectiva, siendo las causantes "mujeres mentalmente trastornadas que poseen características de personalidad anormales y exhiben reacciones catárticas al estrés" (Bartholomew, 1994, p.281). Varias de ellas, serán quemadas en tanto brujas. La más célebre es la epidemia de baile de Estrasburgo del año 1518, en donde, según se denuncia, una mujer comienza a bailar frenéticamente en la calle y provoca que se sumen hasta 400 personas, que luego de bailar sin parar por un mes terminan sufriendo desde ataques cardíacos hasta muerte por agotamiento. Convergen aquí con prístina claridad el disciplinamiento de las mujeres, de la música popular, del cuerpo y su sexualidad, y de todos los saberes desechados por la modernidad. En el caso del tarantismo el nexo es directo, ya que se trata de una práctica muy antigua de medicina popular mediante la música y la danza (Rouget, 1985, p. 158)

El largo siglo XVI, vital en la expansión del proyecto moderno, coincide con la periodización que de la caza de brujas hace Brian Levack (1995), quien además ubica como momento de mayor intensidad de las persecuciones y ejecuciones el lapso entre mediados del siglo XVI y finales del XVII (1995, p.237). Justamente para nosotres ese es el lapso de mayor intensidad de la reclusión y

disciplinamiento de las mujeres en el ámbito musical, sobre todo en el culto o de élite, en el que advertimos tres etapas: la segregación de la mujer en la composición musical; la expulsión de la mujer de la esfera pública de producción y discusión; y la conformación de la imagen de música díscola y cortesana, haciendo de la participación activa de la mujer en la música una anomalía y una expresión de lo prohibido y socialmente condenable.

DE LA TROVADORESA A LA DAMA EDUCADA: UN MEDIOEVO DE COMPOSITORAS

En la confección de una imagen de su propio pasado que naturaliza la evolución de la cultura occidental, la invención de un medioevo musical como época "oscura" ha jugado un rol crucial para la acomodación de un pasado necesario que funcione como predecesor de un presente consensuado y armonioso que redunda en la idea de modernidad (Treitler, 1991). Conforme estas nociones se han instalado en nuestros imaginarios, se configuró también la imagen de que en la música anterior a la modernidad las mujeres no tuvieron ningún lugar. Sin embargo, las fuentes históricas nos permiten acceder a una imagen diferente. Porque más que un mundo estático en el que cada estamento aceptaba sin más el lugar que se le designaba en el orden social, el feudo medieval europeo es un mundo dinámico y litigante, que presenta un panorama de permanente tensión y conflicto en las relaciones de clase y género. Por ejemplo, las siervas fueron menos dependientes de sus parientes de sexo masculino, se diferenciaban menos de ellos física, social y psicológicamente, estaban menos subordinadas a sus necesidades de lo que luego lo estarían las mujeres "libres" y, dado que la base del trabajo en el feudo era de subsistencia, la división sexual del trabajo era menos pronunciada que en la sociedad capitalista (Federici, 2015).

En la producción musical, no sólo hay una importante participación y relevancia de las mujeres en todos los estratos de la sociedad feudal, sino que también, como los roles de compositor, intérprete y público no estaban delimitados, era inexistente su identificación exclusiva mediante marcas de género, como ocurre en la actualidad. Esto es importante para contrarrestar el sesgo historiográfico que, por ejemplo, intentó empequeñecer el rol histórico de las trovadoresas dentro de la poesía cortesana, de quienes la historia musical afirmativa sostuvo

que copiaban el repertorio de los varones adaptándolo a temas femeninos. Como observa John Tasker Grimbert esto no es más que un “sesgo que ha orientado injustamente la forma en que los estudiosos evalúan la contribución de las mujeres a la poesía medieval” (Grimbert, 1999, p. 23)

Compositores y teóricos medievales no identificaron los registros vocales o ciertos instrumentos mediante una apelación a la “masculinidad” o “feminidad”, por lo que, hasta la llegada de la modernidad, el género no fue factor que determinara las posibilidades o funciones de las personas en la práctica musical. Lo que sí ocurre, como dan cuenta numerosas fuentes y documentos históricos, es una importante participación de la mujer en lo que hoy llamamos composición, producción teórica y debate estético, en la cultura medieval de élite. Una presencia muy activa en la producción musical. Por razones de espacio mencionaremos aquí de forma muy panorámica que en siglo XII, en el ámbito cortesano, deslumbran las trobairitz, quienes escribían versos, cantaban y recitaban en paralelo a los trovadores hombres, como Clara d’Anduza, Azalais de Porcairages, Maria de Ventadorn, Tibors de Sarenom, Castelloza, Garsenda de Proença, Gormonda de Monpeslier, entre muchas otras. Una muestra del prestigio social de estas artistas es su participación en los tensó, debates o contrapuntos musicales entre trovadores, en pie de igualdad con los hombres, como el que protagonizaron Giraut de Bornelh y Alamanda de Castelnau, en el cual mencionan otro, entre Beatriz de Día y Raimbaut d’Aurenga, todes trovadores del más alto nivel. Es sintomático del epistemicidio no sólo el silencio sobre todas ellas, sino el reducir el valor musical de estos contrapuntos, como hizo la historiografía afirmativa, definiéndolos como relaciones entre caballeros y sus amantes extramatrimoniales, de forma muy funcional al elemento historiográfico clave de la producción de la ausencia femenina: reducirla a una cortesana sin ningún valor artístico.

Pero incluso en el ámbito eclesiástico aparece una prolífica obra musical femenina, siendo el caso más famoso el de Hildegard Von Bingen, abadesa quien trataba y debatía con papas, emperadores y figuras políticas de mucho peso, como Bernardo de Claraval o Federico Barbarroja, quienes escuchaban y seguían sus consejos. Muchas otras religiosas aparecen como músicas

acreditadas por sus contemporáneos entre los siglos XII y XIII como Matilde de Magdeburgo, Adelheid von Landau, Gertrudis de Helfta (apodada “la grande”) o la abadesa María González de Agüero, a quien se le atribuyen algunas de las composiciones del códice de Las Huelgas, manuscrito polifónico del siglo XIV. En el ámbito popular y la cultura de la plaza pública las fuentes documentales conservadas permiten evidenciar la profusión de juglaresas en las fiestas populares y también en la corte. Mujeres artistas de variedades, incluyendo la música, que actuaban junto a compañeros varones, contenían un elemento perturbador más: al provenir del contacto con Al-Ándalus por el oeste o de músicas zíngaras por el este, sus ancestros eran mestizas, estigma racial, popular y de género que las hará desaparecer de la historia. Sin embargo, sabemos incluso que, cuando formaban grupos femeninos, se las llamó en Inglaterra “glee maidens”, o en italia “soldaderas” debido a que ganaban la soldada o sueldo diario por sus servicios musicales.

LA EXPULSIÓN DE LA MUJER DE LA COMPOSICIÓN ENTRE EL SIGLO XVI Y XVII

Los tratados y manuales en boga a partir del siglo XVI dedicados a la formación del hombre y la dama cortesana en el “buen comportamiento”, como Il Cortigiano de Baldassarre Castiglione, nos aportan indicios acerca de la participación musical femenina, y lo que se esperaba de ellas en cuanto a saberes: “quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas ; y sepa danzar bien, […] y con dar buena opinión de sí, todas aquellas otras consideraciones que han sido enseñadas al Cortesano” (Castiglione, 1873, p.301). Sin embargo, es muy claro como en esta época comienza a tematizarse con firmeza que las prácticas y comportamientos medievales que acabamos de mencionar en el apartado anterior deben ser ahora sancionados y extirpados, en base a marcas de género:

no quiero que use esos ejercicios tan impropios para ella, quiero que aun aquellos que le convienen los trate mansamente, y con aquella delicadeza blanda que, según ya hemos dicho, le pertenece. Y así en el danzar no querría verla con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas disminuciones fuertes y replicadas que traen

más arte que dulzura; asimismo los instrumentos de música que ella tañiere, estoven que sean conformes a esta intención; imagina agora cuan desgraciada cosa sería ver una mujer tañiendo un atambor, ó un pífaro, u otros semejantes instrumentos; y la causa desto es la aspereza dellos, que encubre ó quita aquella suavidad mansa, que tan propriamente y bien se asienta en las mujeres (Castiglione, 1873, pp.299-300).

Es evidente que, tras el relajamiento de la jerarquía social feudal y antes de la estabilización de la de la Edad Moderna, se esperará de las damas de la élite la capacidad de especular sobre la música, cantar y acompañarse, aunque paulatina y firmemente, se vayan reservando estas prácticas al interior del espacio doméstico, como atestigua la innumerable saga de pinturas de Vermeer, Steen o Terborch, poblados de mujeres tocando instrumentos, cantando o tomando clases siempre en el interior de los hogares de los sectores más pudientes, como analiza Ramón Andrés (2013). Conforme la práctica musical vaya adquiriendo los rasgos del trabajo en la sociedad moderna-capitalista, las mujeres tendrán cada vez más obstáculos para ejercer la profesión musical. Será a partir de este momento en que las carreras profesionales de las músicas mujeres comiencen a desarrollarse bajo un estricto control y prácticamente de forma exclusiva bajo la tutela de una institución, un patrocinador o un tutor musical masculino (Rose, 2005), que muchas veces se convertía convenientemente en marido. El caso de la compositora Francesca Caccini es paradigmático, sobre todo en su tratamiento historiográfico, puesto que si bien fue quien dirigía la música de los poderosos Médici hasta 1627, además de publicar comercialmente la más importante colección de monodias y hasta estrenar un suerte de ópera de temática proto-feminista, la Signora Francesca parece estar destinada a sufrir los embates patriarcales de la academia: fue flagrantemente omitida de todos los libros de historia de la música, que convenientemente hacen desaparecer a la ciudad de Florencia justo cuando ella se hace cargo de la música; cuando apareció en los conciertos de fines del siglo XX se la llamó “la hija de Giulio Caccini”; y actualmente, para empeorar las cosas queriendo mejorarlas, recibe el mote de “la Monteverdi de Florencia” (Agúndez, 2018). Incluso, aunque lo desmitificó Suzanne Cusick (2009), la historiografía pretendió ver en su casamiento el fin de su carrera musical.

Muchísimas otras mujeres del siglo XVI y XVII fueron famosas y exitosas músicas, como Maddalena Casulana, Raffaella Aleotti, Lucrezia Vizzana, Chiara Margarita Cozzolani, Isabella Leonarda, Isabel de Medici y su hija Eleonora Orsini. Como vemos, las mujeres pudieron así desarrollar su actividad profesional dentro del ámbito musical, aunque conforme avanzó el "largo siglo XVI", cada vez con más restricciones de forma tal que el rol de las mujeres en la producción musical en la esfera pública comienza a ser visto como una anomalía.

LA MUSA, LA CONSUMIDORA Y LA DÍSCOLA A PARTIR DEL SIGLO XVIII

La transformación de la producción musical en un mercado de «obras» de música en los siglos XVII y XVIII (Rose, 2005; Cook, 2001), requerirá redefinir y repartir los roles de la cadena de producción musical a partir de relaciones de autoridad, donde en lo más alto de la jerarquía se ubicará la figura del compositor, identificada a partir de aquí con la masculinidad. Por su parte, la reclusión de la mujer música a la "privacidad" del trabajo doméstico implicará su exclusión del rol de productora de la matriz productiva, que es la obra. No es casual entonces que a la mujer se le reserve el rol de intérprete, cuya función será reproducir lo creado por el compositor, el matricero (Attali, 2011) y como alternativa, estarán las numerosas mujeres mecenas, que en este periodo se multiplican y que, en este siglo, el de la sanción de la armonía, se transforman en una alegoría complementaria: la musa. El célebre caso de Cristina de Suecia, musa inspiradora de la Accademia dell'Arcadia en la que revistaron Corelli, Marcello o Scarlatti; María Teresa de Austria y su hija, María Antonieta; la Margravina Guillermina o Catalina I de Rusia, todas ellas inspiran, pero no hacen, a diferencia de contextos cortesanos previos, como el concerto delle donne de Ferrara, Florencia o Roma, en donde las nobles como Anna Guarini o Eleonora Orsini producían la música.

Reproducción e inspiración, pero nunca producción ni decisión; este es el rol musical femenino a mediados del XVIII, cuando sólo un exclusivo seleccionado de intérpretes "vedettes" (Attali, 2011) tendrá el "privilegio" de vivir de la profesión a partir de reproducir las obras-mercancía publicitando el stock disponible para su venta. Aunque siempre en un sentido subalterno y de excepción, como de prestado, en un mundo musical cada vez más reglado por la masculinidad.

Entonces, para la historia musical afirmativa, las compositoras Anna Bon y Rosa Badalla no sólo serán simplemente maestras di viola, sino que serán inmortalizadas tocando detrás de las rejas como era costumbre en los ospedali de Venecia. Aun cuando por fuera de ese contexto tuvieron carreras muy prolíficas, la primera como compositora de la corte de Bayreuth y la segunda, como autora de partituras en el mercado editorial de Milán.

Las omisiones y sesgos como estos, sumados a la paulatina pero firme conversión de la domesticidad de la "vida privada" en norma social femenina, hacen despuntar la contrafigura femenina, opuesta a la piadosa musa y la sumisa armonía: la díscola, la mujer discordante en tanto profesional y libre. Imagen producida en retrospectiva, generando la cortesana, la que sólo puede haber adquirido fama y prestigio por ser el objeto sexual de algún hombre poderoso: a eso serán reducidas Élisabeth Jacquet de La Guerre, gran compositora para el clave en la corte de Luis XIV, y sobre todo Barbara Strozzi, aunque fue "el compositor -hombre o mujer- más prolífico de música secular impresa de mediados del siglo XVII" (Glixon, 1997, p. 311). A su transformación retrospectiva de compositora en prostituta no pudo resistirse ni siquiera Wendy Heller, musicóloga de simpatías feministas (Heller, 2019, p.184)

El enclaustramiento y la consecuente expulsión de las mujeres de toda participación y deliberación política sobre el bien común favorecerá no sólo la configuración de un lugar subordinado de las mujeres en la producción musical, sino también la naturalización de su posición en tanto "consumidoras", lo que posibilitará además la configuración de un nicho de mercado específico: una música para las damas de los sectores medios y altos de la sociedad recluidas en la privacidad del hogar.

Como vemos, con el paso a la modernidad capitalista los roles de género en la producción musical, al igual que en el resto de la sociedad, quedarán profundamente trastocados, dando así comienzo a un nuevo tiempo y un nuevo espacio musical, una nueva realidad intracomunitaria caracterizada por mayor desigualdad en materia de sexo/género como nunca antes se había conocido en la cultura de Europa. A la configuración de la esencialización y biologización de "lo femenino" también contribuirá la teoría musical utilizando categorías para la

sintaxis musical que emerge en el s. XVIII, caracterizando lo irracional y débil como “femenino” en los finales, los tiempos, las relaciones tonales, entre muchos otros descriptores.

¿Cómo atender a esta producción activa de ausencias desde nuestra condición en la universidad del sur global? No se trata de “agregar” mujeres a la configuración de un canon musicológico que, como hemos dicho, ha sido diseñado por la modernidad para naturalizar la opresión de las mujeres, así como de todas las culturas sometidas por la modernidad/colonialidad. Contar la historia desde el sur global implica recuperar desde la historia y transformar en emergentes las voces y sonidos transculturales de las prácticas producidas como ausentes por la historiografía afirmativa. “Provincializar” la música europea, parafraseando a Dipesh Chakrabarty, apartarse de la razón categorial de la armonía y el estilo, que en su propia codificación epistémica arrastran sesgos de clase, raza y género; abrir la historia musical a ese mundo sonoro hecho de muchos mundos que es el musicar global, nos devolverá sin dudas una historiofonía producida, también, por las manos y los cuerpos de multitud de mujeres. Desde las narradoras y rapsodas de las estepas del Asia central, las compositoras en el qin y el pipa chino, las tocadoras del daf persa y las improvisadoras en el Ud árabe, hasta las guitarreras y cantaoras flamencas o las bailadoras del fandango latinoamericano, el musicar transcultural del sur global nos enseña que ese pasado sin mujeres es sólo una pequeña invención mezquina de la cultura afirmativa moderna y patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

Adler, G. (1911) Der Stil in der Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Agúndez, D. (2018). Francesca Caccini. La Monteverdi de Florencia. Ritmo 923: 80-81

Andrés, R. (2013). El luthier de Delft: Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza. Barcelona: Acantilado.

Attali, Jaques. (2011) Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música México: siglo XXI.

Bartholomew, R. (1994). Tarantism, dancing mania and demonopathy: The anthro-political aspects of ‘mass psychogenic illness’. Psychological Medicine, 24(2), 281-306. doi:10.1017/S0033291700027288

Burke, P. (2014). La cultura popular en la Europa moderna. Alianza Editorial.

Castiglione, B (1873) Los cuatro libros del cortesano, Madrid: Librería de los Bibliófilos.

Cook, N. (2001)] De Madonna al Canto Gregoriano, Alianza, Madrid.

Cusick, S. (2019) Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power. The University of Chicago Pess

De Martino, E. (2008). El Folclore progresivo y otros ensayos. Museu d'Art Contemporani.

Federici, Silvia. (2015). Caliban y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón

Glixon, Beth L. (1997). "New light on the life and career of Barbara Strozzi". The Musical Quarterly. 81 (2): 311–335. doi:10.1093/mq/81.2.311

Grimbert, J.T. (1999). Diminishing the Trobairitz, Excluding the Women Trouvères. Tenso 14(1), 23-38. doi:10.1353/ten.1999.0011.

Grosfoguel, R. (2013) Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. Tabula Rasa. Colombia, nro. 19:31-58.

Heller, W. (2019). La música en el Barroco. Madrid: Akal.

Levack, B. (1995) La caza de brujas en la Europa moderna. Madrid: Alianza

Marcuse, H. (1967[1937]). Cultura y sociedad. Buenos Aires: Sur

Michaud, E. (2017) Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte. Adriana Hidalgo.

Quijano, Aníbal, «Colonialidad del poder y clasificación social», Journal of World-Systems Research, vol. VI, núm. 2, verano-otoño de 2000, pp. 342-386. Número especial: «Fests- chrift for Immanuel Wallerstein», part. I, pp. 342-386.

Rose, S. (2005). Music in the marketplace. En Carter, T., Butt, J. Cambridge History of Seventeenth Century Music, Cambridge University Press,

Rouget, G. (1985). Music and trance: A theory of the relations between music and possession. The University of Chicago Press

Santos, B. de Sousa y Meneses, M. P. (eds.) (2014). Epistemologías del sur (Perspectivas). Madrid: Akal.
Santos, Boaventura de Sousa (2018) “Introducción a las epistemologías del sur”, in Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLACSO
Segato, R. (2013) La Crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
Treitler, L. (1991, 01). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. Journal of the Royal Musical Association, 116(2), 280-298.
Waisman, L. (2016) Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales. Resonancias vol. 20, n°38, enero-junio, pp. 55-69.
Wölfflin, H. (2007 [1915]). Conceptos fundamentales de Historia del Arte. Espasa