

**Mujeres para armar: narrativas y consumos
“imaginarios” de una música corporizada
en La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)**

Romina Dezillio

Mujeres para armar: narrativas y consumos “imaginarios” de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)*

Atravesado por la idea de que la condición de género produce significaciones en todas las instancias de la actividad musical, este trabajo analiza los discursos acerca de las mujeres profesionales en el ámbito del teatro musical presentes en el semanario *La Mujer Álbum-Revista*, editado en Buenos Aires entre 1899 y 1902. Mediadas por los valores de la hegemonía patriarcal, estas significaciones se materializan en una serie de implicancias, restricciones y acciones modélicas que normativizan el *ser* y *hacer* de los cuerpos, alcanzando el *ser* y *hacer* de la música misma. En este sentido, las diferencias respecto de la valoración de la ópera, la zarzuela, el sainete o el teatro de variedades expresadas en el semanario, se estudian a partir de su relación con los cuerpos femeninos que las producen y con las narrativas articuladas por y en torno de éstos.

Palabras clave: Género, feminismo, cuerpo, recepción, narrativas.

Kits for making women: Narratives and “imaginary” consumption of embodied music in *La Mujer Album-Revista* (1899-1902)

Taking into account the gendered nature of musical activity, the present paper attempts the analysis of discourse concerning professional women in musical theatre within texts from the weekly magazine *La Mujer Álbum-Revista*, published in Buenos Aires between 1899 and 1902. This exploration reveals how a series of implications and restrictions involving gender, influenced by the values of patriarchal hegemony, reach both the female bodies and the music itself. In this sense, discrimination regarding the value of opera, zarzuela, sainete or vaudeville is analyzed in the light of the relationship between music genre, female performing bodies and the narratives articulated around them.

Keywords: Gender, feminism, body, reception, narratives

* El trabajo con dicha publicación corresponde a mi desempeño dentro del Proyecto F-831, “La música en la prensa periódica argentina” de la Universidad de Buenos Aires, correspondiente a la programación científica 2006-2009. El estudio pormenorizado del semanario dio como resultado un escrito titulado “El ojo en la cerradura: mujeres, música y feminismo en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)”, actualmente en prensa como capítulo de libro, y dos ponencias presentadas en congresos: “Géneros musicales y género femenino. Un análisis de la recepción erotizada de las cantantes en el semanario porteño *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)”, XI Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, abril de 2010; y “Mujeres, música y feminismo en el semanario porteño *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)”, XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, agosto de 2010.

I. Introducción

El ingreso de las mujeres al mundo público de la música en el siglo XVII parece haber sido cuestión de fuerza mayor. Ellas se profesionalizaron allí donde los varones ya no podían sustituirlas: su propio cuerpo, su propia voz. El desempeño en la ópera y en el escenario de concierto como cantantes se produjo, en buena medida, por las exigencias de un público que reclamaba los “encantos de la voz femenina” (Rieger 1983: 175). La visibilidad y el éxito profesional alcanzados por las cantantes significaron, en muchos casos, un incremento de la vigilancia sobre su conducta, el sometimiento a las reglas impuestas por los empresarios y el convertirlas en *tema* de inspiración e imaginación erótica para la prensa periódica. Al mismo tiempo, la presencia de cantantes femeninas ejerció una fuerte influencia en la sensibilidad y el gusto de la audiencia.

Para 1900, la ciudad de Buenos Aires contaba con una oferta teatral que incluía la ópera, la zarzuela, el sainete y el teatro de variedades entre los géneros dramático-musicales más consumidos. A pesar de las diferencias en la valoración de estos géneros y en la constitución social, cultural y étnica del público, todos compartían la presencia fascinante de las cantantes. *Prime donne*, divas, *divettes*, tiples y artistas *fin de siècle* constituían, para buena parte del público y de la prensa periódica, la máxima belleza de los géneros.

Qué modalidades adoptó la recepción que la crítica hizo de la fascinación de la audiencia y la propia, y en qué medida mediaron los valores de la hegemonía patriarcal en el consumo de las voces femeninas y en la significación atribuida a la música por ellas interpretada, son las preguntas que atraviesan este análisis. En este sentido, es éste un intento por contribuir a una historia crítica de la música en Argentina, a partir de una perspectiva de género que trascienda las barreras del canon y que considere la experiencia de mujeres y varones.¹

Para ello me centro en el análisis de una publicación periódica porteña llamada *La Mujer Álbum-Revista*, editada semanalmente desde febrero de 1899 hasta el mismo mes del año 1902. Propiedad del caricaturista español Eduardo Sojo, el semanario se desarrolló como una publicación no especializada dedicada al entretenimiento, la recepción del espectáculo teatral y dramático-musical, y la vida social porteña, con un énfasis explicitado en el material ilustrativo.² El interés puesto en las ilustraciones –entre las que encontramos

¹ Para un análisis de la teoría de la recepción musical y sus implicancias ver Everist (1999: 378-402).

² Eduardo Sojo llegó a Buenos Aires en 1883 tras haber dirigido e ilustrado varias revistas de humor gráfico en su país. Al poco tiempo de su arribo fundó *Don Quijote*, periódico heredero de las características de su labor anterior, que se desempeñó contemporáneamente al desenvolvimiento de *La Mujer*. Ver Gigante (2007).

caricaturas, reproducciones de obras de arte en color, fotograbados y fotografías nocturnas— creará un vínculo de dependencia de la imagen de la mujer para dar orden y sentido a los textos de esta revista.

Durante los tres años de edición, *La Mujer Álbum-Revista*³ traza dos etapas bien diferenciadas. La primera de ellas está caracterizada por una recepción erotizada de las cantantes famosas, mayormente extranjeras, de la época; la segunda se dedica a dar cuenta del desempeño creciente de las mujeres bonaerenses en el ámbito de la interpretación instrumental, la enseñanza, la promoción y en menor medida la composición como profesiones significativas y legítimas por fuera del espectáculo.⁴ El estudio de la primera etapa de este semanario ilumina algunos aspectos de los hábitos de consumo de los distintos públicos y de las modalidades adoptadas por la crítica para con la música y las mujeres, que comparten e intercambian elogios y agravios como dos caras de una misma moneda.

Las distintas modalidades de relación que el par mujeres y música va adquiriendo son las que se ponen de manifiesto en cada nuevo desafío asumido por *La Mujer*, que acompaña la profesionalización de su crítica musical con un abrazo a la causa del naciente movimiento feminista. En su primera etapa aquí estudiada, sin embargo, el semanario se encuentra lejos del lenguaje específico o de la conciencia social. Con aire más bien provocativo, los cronistas acompañan la recepción de los consumos teatrales que, en la ciudad de Buenos Aires hacia finales del siglo XIX, comenzaron a delimitarse en términos de lenguajes sociales.

La Mujer participó de la operación de selección y orientación de las pautas de consumo que constituyó a la ópera como patrimonio de la porción de la sociedad autocalificada como *high-life* y posicionó a los géneros llamados chicos (zarzuela, sainete, circo, drama criollo, teatro de variedades) como el espacio de socialización del público *popular* (Pasolini 1999: 227-272). Sobre todo en su primer año, sin embargo, *La Mujer* se ocupaba de todos estos géneros dramático-musicales en igual medida, quizá porque, más allá de las diferencias de lenguajes artísticos específicos, todos ellos *gozaban* de la presencia de mujeres cantantes en calidad de máxima expresión de una música corporizada (López Cano 2005). Así, *prime donne*, divas, *divettes*, triples y artistas *fin de siècle* proporcionaron un vasto reservorio para la imaginación erótica de sus redactores.

Esto permite pensar que los mundos de sentido y las identificaciones vinculados a cada uno de los espectáculos musicales en cuestión mantienen una relación de dependencia con los cuerpos femeninos que los producen y con

³ En adelante me referiré al semanario como *La Mujer*, citando su contenido, cuando corresponda, en el siguiente formato: año de publicación en números romanos / número: página.

⁴ Realicé una base de datos sobre la información musical contenida en la revista, que puede consultarse en Internet a través del campus virtual de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Véase <http://campus.filo.uba.ar> (ingresar a “investigación y posgrado”, “equipos” y seleccionar el proyecto F-831).

las narrativas articuladas por y en torno de ellos.⁵ Para ello, es necesario tener en cuenta la construcción que de su propia identidad hicieron las artistas: las extravagancias, delirios y libertades que les valieron, no solo la “mala fama” por subvertir el “destino” que la sociedad les tenía asignado, sino también la fascinación del público. Reflexionar acerca de la “vida corporal” de la música se justifica en tanto

los cuerpos no solo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos [sino que] ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece imprescindible para establecer lo que los cuerpos ‘son’ (Butler 2002:11).

Dos secciones de *La Mujer* aparecidas durante 1899 son las que constituyen, principalmente, el *corpus* de este análisis: una columna que lleva el nombre y acompaña la caricatura de alguna de las cantantes que componen la escena local o internacional, y otra en la que, bajo el título de “El eterno femenino”, los redactores intentan resolver el “enigma” de la feminidad por medio de estereotipos –que ilustran esta vez con fotograbado de mujeres, en muchos casos anónimas– como “Rubia”, “Criolla”, “Ideal”, entre muchos otros. El cruce entre ambas secciones pone de manifiesto cuánto de lo dicho sobre música en este semanario surge bajo la influencia de lo opinado sobre mujeres y proporciona un ejemplo del modo en que la condición de género *significa* en todas las instancias de la actividad musical⁶. Esta significación se materializa en una serie de implicancias, restricciones y acciones modélicas que normativizan el *ser* y *hacer* de los cuerpos, alcanzando el *ser* y *hacer* de la música misma.

El análisis de dichos discursos a partir de la óptica feminista nos proporciona por lo menos dos miradas hacia el pasado de la música: una de ellas permite releer la historia de la actividad musical tomando el género como foco del análisis y la otra posibilita reponer el contexto ideológico que define el deber ser de la feminidad y la masculinidad de una época determinada. Igualmente relevante, entonces, resulta involucrar la dimensión personal y política que se juega simbólicamente en estas representaciones de lo femenino a finales del siglo XIX y comienzos del XX en Buenos Aires, cuando un feminismo incipiente estaba intentando negociar sus propósitos con las expectativas de la sociedad burguesa. El concepto de género como término crítico de la sociología de la cultura pone de manifiesto “

el carácter representacional de las identidades, es decir, el modo en que las posiciones genérico-sexuales de los cuerpos se entrelazan como todo un aparato discursivo de significación y valor que modela culturalmente las imágenes de lo masculino y de lo femenino (Richard 2002: 45-46).

⁵ Al hablar de narrativas estoy refiriéndome a las “tramas argumentales que organizan temporal y semánticamente los acontecimientos que constituyen [toda] experiencia, funcionando como un factor importante de construcción identitaria” (Vila 1996).

⁶ Ver Citron (2000).

Para abordar las preocupaciones en torno a la construcción musical del género que desde hace tiempo la musicología ha problematizado de la mano de la crítica feminista, existe una amplia bibliografía⁷. Distintas instancias de reproducción de estructuras sociales, marcadas por los efectos normativos del género, han sido reveladas en todas las modalidades de desenvolvimiento del discurso musical: creación, interpretación, recepción. Por su parte, los aportes de la semiótica de la música permiten analizar algunos procesos por medio de los cuales la música produce significaciones, entendiendo estas últimas como

el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones y relaciones [...] que construimos con y a partir de la música (López Cano 2007).

II. *La Mujer Álbum-Revista*: confesiones, complacencias y complicidades

Desde la redacción de *La Mujer*, íntegramente conformada por varones con la excepción de una colaboración femenina durante unas pocas semanas en 1900⁸, el semanario se autoproclama a favor del movimiento feminista:

La Mujer debe responder por completo a la noble aspiración feminista que empieza a sentirse en la culta sociedad argentina, y henos aquí, casi inadvertidos, en el camino de la gran conquista: *la igualdad instructiva*, que es el problema del progreso moderno (*La Mujer*, II/40: 4).

Sin embargo, este apoyo al reclamo feminista de la igualdad instructiva entre varones y mujeres no tiene un correlato en la democratización de espacios y recursos, sino que, por el contrario, el semanario se expresa a favor de explicitar licencias para unos y limitaciones para otras. Esta línea demarcatoria, que designa a los varones para el desempeño público y circunscribe a las mujeres al ámbito privado y a su rol reproductivo, se proyecta simbólicamente hacia todo el sistema de representación universal que establece a la mujer del lado de la naturaleza en nombre de su gran sensibilidad y posibilita al varón la hegemonía cultural sobre la base de su supuesta propensión al pensamiento racional. Esta naturalización de la desigualdad de oportunidades entre varones y mujeres

⁷ Para una nómina detallada de tales estudios ver Cook y Tsou (1994).

⁸ Durante el mes de noviembre de 1900 integra la redacción, en calidad de directora literaria la señorita María A. Bahamonde. Cuatro números después, sin demasiadas explicaciones, se informa de su renuncia "en razón de lo ímprobo de la tarea anexa al expresado cargo, que obliga a desatender otras obligaciones preteritorias". *La Mujer Álbum-Revista*, Año II, número 45.

permea todo el semanario, cuyo programa inicial se lee a continuación:

Esta es nuestra opinión respecto de ese monumento de los tiempos de Adán. Después de esto, esperamos que **ustedes reflexionen sobre el particular y hagan ustedes las apreciaciones que gusten**. No imponemos nuestra opinión, ni cercenamos los derechos de nadie (*La Mujer*, I/1: portada; el resaltado es mío).

No parece haber dudas de quiénes están invitados a opinar acerca de “ese monumento de los tiempos de Adán”, o, en todo caso, no parece haber posibilidad alguna de que los monumentos opinen sobre sí mismos.

Desde esta perspectiva hacen circular los redactores su mirada sobre la naturaleza y la sexualidad femenina, que influye, como veremos, en las discusiones sobre música. En la columna dedicada a proporcionar retratos de diferentes cantantes cada semana, el autor se excusa por su falta de conocimiento técnico sobre la música de la siguiente manera:

Pero no son estos artículos, no deben ser, los que están consagrados a la que llamarían labor crítica los chicos de la prensa. Únicamente acostumbro acompañar al dibujo gracioso del caricaturista con algunas líneas, más bien reflejo de impresiones, que de opinión, y en ellas pongo, a lo sumo, algo que explique al lector la fisonomía moral, detalles y rasgos de carácter, para dar con ellos un parecido de la artista, no el retrato verdadero (*La Mujer*, I/19: 2).

Cabe aclarar que la caricatura de la protagonista de la semana es de autoría del editor y propietario de la revista, Eduardo Sojo. Llama la atención que, imposibilitado de dar detalles acerca del desenvolvimiento profesional de la cantante sobre el escenario, el autor se anime a hablar de su fisonomía moral. Resulta menos llamativo, entonces, que rara vez lo haga y que en su lugar se dedique a describir la impresión que los cuerpos de estas mujeres suscitan en el propio. Lo interesante es que esta corporalidad implicada parecería ser intrínseca al hecho musical –y por eso lícita– y especialmente desbocada respecto de aquellos cuerpos que la voz modela. Así, en una reseña de la actuación de Matilde de Lerma (Figura 1) en el Teatro de la Ópera, el redactor confiesa:

No entiendo de música ni una nota, pero yo interpreto a mi modo los tecnicismos de los críticos musicales; y así, para mí, **el centro de la voz es la boca y una boca infantil, está hecha para recibir besos y caramelos**. [...] Más de uno habrá en la Ópera que al verla tan fogosa y apasionada, y tan extraordinariamente potente, expansiva y vibrante, regresará a su casa, después de oírla, excitadísimo y soñando con amarla y verse amado por ella [...] (*La Mujer*, I/19: 2; el resaltado es mío).



Figura 1. Matilde de Lerma, según caricatura de Demócrito (Eduardo Sojo). *La Mujer*, I/19: 2.



Figura 2: Regina Pinkert, según caricatura de Demócrito (Eduardo Sojo). *La Mujer*, I/24: 2

Poco nos dice esta crítica acerca de la actuación de Matilde de Lerma en el teatro de la Ópera, pero nos habla, en su lugar, del modo en que el cuerpo del cronista se vio afectado por los estados emocionales suscitados por la música. Por otra parte, este fragmento revela la empatía y relación de reciprocidad que el autor da por hechas entre él y sus congéneres a la hora de la experiencia musical.

Hacia finales del '800, la cantante polaca Regina Pinkert (1869-1931) fue una de las que proporcionó una solución al problema de la sucesión de la afamada Adelina Patti, en lo que hace al repertorio de agilidad (ver Figura 2). La literatura especializada destaca su acrobacia vocal –incluyendo la técnica para los picados, trinos y ágiles gorjeos–, un timbre de voz cristalino y nítido y un extenso registro que alcanzaba el mi sobreguido (Echeverría 2000: 58). En el mes de julio de 1899, el autor de los retratos de *La Mujer*, ubicado entre la ironía y la fascinación, recurre a la metáfora del fuego para significar la intensidad de su deseo, que hace extensible a “todos los espectadores”, evidenciando, una vez más, que su interlocutor ideal es masculino:

Regina Pinkert, cantaba la parte de Rosina [El barbero de Sevilla]. Y en los pasillos, durante los entreactos, no se hablaba más que de su voz y de sus ojos. Pero ¡de qué manera! [...] ¡Cantaba como un ángel! ¡Miraba como un demonio! Esto último se decía en sentido figurado, para expresar de algún modo el infierno lleno de hogueras que sentían arder en el pecho, por debajo del frac y de la camisa, todos los espectadores. (*La Mujer*, I/24: 2)

Cuando la mente del autor piensa en música, todo parece pasar por su cuerpo. ¿Es esta *mente musical* pura corporalidad? La semiótica de la música contribuye a trascender la conclusión mecanicista que la apelación al cuerpo de la mujer como objeto (Bovenschen 1983: 43) podría arriesgar apresuradamente y permite colocar a la música en el centro de la acción y la reacción. Aunque esta perspectiva no compensa la ausencia de las voces femeninas en el discurso acerca de la música, permite encausar el análisis en dos sentidos: de un lado pone en evidencia la paradoja que disipa la idea de la música como objeto autónomo, ya que esta columna crítica no hace sino expresar valores estéticos a partir de la metáfora del género y los supuestos roles sexuales de varones y mujeres en la sociedad; y del otro, recupera el problema de la exclusión de las mujeres de la opinión participativa. No sólo no hablan ellas, ni de otras como ellas, sino que cuando se trata del juicio estético musical, tampoco son interpeladas.

En su calidad signica, la música permite al escritor a cargo de dar su opinión acerca de las cantantes en el semanario *La Mujer* experimentar intensas fantasías respecto de su propio cuerpo, proyectarlas hacia otros cuerpos que considera iguales al suyo y, en tanto tales, susceptibles de compartir los mismos deseos y ensueños en torno de un “objeto perfecto” que encarna la materia sonora con las virtudes atribuidas a la feminidad. Estos atributos de seducción, tan altamente valorados a la hora de dejar volar la imaginación al compás de la

música, no funcionan del mismo modo al juzgar los cuerpos femeninos fuera del radio de acción de ésta. Cuando se trata de “poner en orden” los rasgos que definen el género femenino, las taxonomías se rigidizan y se expresa un rechazo hacia las mujeres deseadas y deseantes.

III. Una taxonomía de los cuerpos

Los redactores de *La Mujer* (aquellos que se postulaban dispuestos a batallar por la igualdad instructiva de la mujer en los albores del siglo XX), no manifestaban reparos para expresarse a partir de ideas machistas, e inclusive racistas, acerca de las mujeres, develando las diferencias percibidas entre éstas y sus preferencias dentro de las opciones.

Aunque la teoría y el plan de acción feministas han dejado de referirse a las mujeres como un colectivo homogéneo sólo en épocas recientes, las diferencias *entre* las mujeres se materializaron en la práctica y en los discursos culturales de todas las épocas y delinearón taxonomías afines a los intereses de los grupos hegemónicos que, lejos de ajustarse a la realidad, ponen de manifiesto “el campo de fuerzas dentro del cual se desarrolla la lucha por el sentido” (Vila 1996).

La Mujer dedica la sección “El Eterno Femenino” a dirimir sus propias contradicciones en materia de diferencias entre mujeres. Así, la mujer blanca y rubia, en su carácter de objeto de admiración y contemplación, sustentada en los ideales de virtud y abstinencia del placer, conforma la opción hegemónica. La morena, por su parte, representa la vía de acceso, no solo fácil sino obligada, al goce. El redactor lo explicita sin sonrojos:

Con unos cabellos negros y una tez morena, es fácil entenderse. Enseguida se sabe lo que quieren los ojos de mirada franca y viva y decidida que cuando nos miran parece como que llegan hasta el alma. Engañan también a veces, pero cuando tal sucede, el daño se cura pronto y bien. [...] La falsía que en ella produce dolor al pronto, grande e intenso, pero poco duradero, porque a la par que el dolor siéntese repugnancia. ¡Las rubias son el peligro! Son las que saben hacer heridas incurables. **La morena no tiene disculpa si no quiere, porque para querer nació, según dice el cantar del pueblo.** El mismo que en otro verso asegura por el contrario, que las mujeres rubias nacieron para ser queridas. **Tienen pues obligación las unas de enamorarse, las otras de que las enamoren únicamente.** [...]

Me parece que no podrás quejarte de mí, si eres rubia, querida lectora. [...] Si esto hago contemplando, en el retrato que hoy se publica, a una rubia que está de perfil, calcula tú lo que yo sería capaz de hacer con una rubia que estuviera de frente (*La Mujer*, I/15: 3; el resaltado es mío).

El redactor parece querer elogiar a las rubias o a esta rubia del retrato en particular, sin embargo la expresión elegida para indicar su disposición a todo es asimilable a una amenaza. Por último, el autor reclama una aceptación pasiva de lo dicho por parte de las mujeres, es decir una no-respuesta, al tiempo que pone de manifiesto que la seducción femenina funciona como un factor de poder en unas y es el motivo de sumisión y humillación en las otras:

Pero no te rías, lectora rubia quien quiera que seas al llegar a este punto. No te ofendas, morena, por lo que te he dicho. [...] Y deseo que ninguna mujer se embravezca conmigo por lo que dejo escrito (ibid.).

Quisiera resaltar el hecho de que son pocas las ocasiones en que los redactores de este semanario dirigen su voz a interlocutoras femeninas. Estos giros en la enunciación son esporádicos en las columnas abordadas en este trabajo, pero otras secciones misceláneas que incluyen poemas, chistes, cuentos breves o algunas columnas que tienen lugar hacia el período final de la publicación, como "Crónica de la moda", indican la presencia de lectoras dentro del público consumidor de la revista. Un análisis del modo en el que las propias mujeres habrían recibido comentarios como el arriba citado excede los límites del presente estudio, pero sería interesante para intentar dimensionar la conciencia que las mujeres tenían de sí mismas.

III.1. UNAS: cuerpos hegemónicos

Manifiestan saber mucho sobre las mujeres los redactores de *La Mujer*; llegados a este punto y a pesar de las ambigüedades que oscilan entre la condescendencia y el prejuicio, podríamos afirmar que no se trata de una revista femenina sino *acerca de* lo femenino. Emitidos como juicios irrefutables, las opiniones de los varones expresan lo que las mujeres sienten, lo que las mujeres desean, lo que ellas necesitan. Así, por ejemplo, se postula a la mujer como ensimismada en la pasividad y la monotonía del hogar porque

en la vida pública y en las luchas exteriores de la existencia social no se [la] reclama, [motivo por el que] se reconcentra en las íntimas necesidades de su espíritu, y aparece más egoísta por lo mismo que no despiertan su actividad los intereses *de todos*, de los cuales se ha hecho cargo el hombre (I/23: 9; cursiva en el original).

Estos varones que se hacen cargo de las necesidades y del bien común también parecen conocer de qué se trata la vida doméstica, razón por la que posiblemente se aseguraron la no participación en ella:

La vida doméstica es muy pasiva, para la imaginación sobre todo, y la imaginación de la mujer necesita actividad constante. Su coser es maquinal, hasta cuando no cose a máquina. Su labor es

hija de la costumbre, y manual siempre. Sale bien o mal, sin que la imaginación intervenga. Los ojos están fijos en el lienzo; pero la imaginación vuela por otros mundos. En sus soledades, la mujer es toda monólogos (ibídem).

La caracterización del trabajo doméstico como carente de toda instancia creativa es sólo uno de los argumentos que han contribuido a profundizar el desdén por la creatividad femenina en el ámbito artístico (Rieger 1983). La adjudicación de necesidades frívolas para contrarrestar la monotonía, por los varones supuesta, colabora en el mismo sentido. Peor aún, parecería que cuando se habla de mujeres, el dinero todo lo puede comprar:

Comprenderá **el lector** que no es esta revista llamada a meterse en lo del *meeting* del comercio. *La Mujer*, en estas cosas mercantiles, no se ocupa más que de ir de compras, ver escaparates, y tener un ratito de charla con tal o cual determinado muchacho simpático, que está ya habilitado por su principal y que sabe decir algunas frases agradables, que ha leído cuando leyó *La Mujer Adúltera* por sentirse con aficiones literarias.

Nosotros deseamos al comercio toda clase de prosperidades y de géneros y deseamos que se le proteja porque el día que no hubiere tiendas, las mujeres se volverían locas de pena y de aburrimiento. Y los hombres ricos no serían queridos con delirio (*La Mujer*, I/23: 6; el resaltado es mío).

La causa por la naturalización de la desigualdad de oportunidades entre varones y mujeres no es bandera de un solo bastión. Las instituciones se encargaron de restringir las posibilidades de acción y desenvolvimiento social de las mujeres con bastante éxito. Seguros de lo que dicen, los redactores del semanario comentan que para poner fin a “las alegres horas del baile, las espléndidas noches de teatro, las tardes serenas del paseo, las venturosas citas del amor” en la vida de una mujer, no hay nada como el matrimonio, instancia en la que las “preocupaciones y serias responsabilidades de la ‘mujer de su casa’ [significan un] punto final de todas las vanidades e ilusiones femeniles” (*La Mujer*, I/40: 4). El discurso moral religioso, que tiene intervenciones esporádicas pero oportunas dentro de la publicación, asegura que

todas las bellas cualidades que adornan a la mujer dimanen de la religión, porque religión es fe, esperanza, caridad, amor de esposa, de madre, de hija, de hermana; en una palabra: religión es virtud (*La Mujer*, I/10: 6).

III.2. OTRAS: cuerpos subversivos

La alteridad en cuestiones de mujeres, según *La Mujer*, tiene sede en Francia. Se dice que a finales del siglo XIX Buenos Aires quería ser la “París sudamericana”, pero la redacción del semanario quiere dejar claro que las libertades e insurrecciones que la *belle époque* conquistó para los cuerpos femeninos, podrán ser motivo de disfrute, no de aceptación. No sabemos en qué medida han recorrido las calles de París estos señores pero, al considerar sus hábitos de lectura, descubrimos que se toman la literatura al pie de la letra:

Yo no sé donde se meterán en París las mujeres honradas; pero a juzgar por lo que esos escritores presentan como estudio de la vida y costumbres de su época y de su nación, debemos suponer que las mujeres honradas allí no van a ninguna parte. Hacen bien.

En cambio, la apoteosis de la trota-calles esa, se encuentra en cuanto se publica. No la fustiga nadie más que los escritores naturalistas; el resto de los literatos la idealiza. [...] El escultor hace estatuas, cuadros el pintor, versos el poeta, y no ha faltado músico a quien ellas se acercaran, pidiéndole que, en honor suyo, también les tocasen algo (*La Mujer*, I/27: 3-4).

El párrafo citado manifiesta cómo el redactor confunde las representaciones que de las mujeres hace el arte francés con una supuesta “naturaleza” de las mujeres parisinas. Del mismo modo, al referirse a las artistas del teatro de variedades, las *femmes fatales* o las *divettes* del *café concert*, parecería incapaz de advertir “la función de [las acciones de estos personajes] como un proceso y una construcción artificial” (Ecker 1983: 7), y en su lugar percibe una esencia que subvierte el rol de la mujer burguesa y amenaza con adquirir el poder que el hombre se ha adjudicado por derecho natural. Las artistas, en nuestro caso aquellas ligadas a la *performance* musical, parecerían haber estado menos condicionadas por el orden social en razón de un mayor número de oportunidades de acción y del espacio socialmente atribuido. Sin embargo, esta independencia personal y profesional cotidiana se tradujo como incompatible con el papel femenino tradicional. Esto las hizo depositarias de muchos de los vicios y las desviaciones de la sociedad:

Y es, nada menos que Liana de Pougy o, como quien dice, **el mismísimo demonio**. Mujer célebre, no por su historia, sino por su vida privada, que es pública. Artista de café conciertos y des Folies-Bergères. Gran gastadora de salud y de fortunas considerados como bienes ajenos. [...]

En París, abundan y viven en la abundancia todas estas artistas que usan del arte como de un adorno para su hermosura, que se colocan en un escenario como en un pedestal donde realce mejor su escultura de carne, y que ganan sumas fabulosas hasta cuando se obligan por

contrato con un empresario a trabajar gratuitamente. [...]

¿Será verdad que el premio de la virtud y el pago de la bondad están reservados en la otra vida para los virtuosos y para los buenos y en esta es donde se pagan y **se premian el vicio y las artes de los malos?** [...]

Y ahora ya sabéis, lectores, como vive y de qué vive Liana de Pougy, una de las reinas de la *main gauche* de ese pueblo-rey. Ahora sabéis por el retrato, qué cara tiene, de manera que sin esfuerzo alguno de imaginación conocéis su vida y sus hechos. **Lo que nadie podrá descubrir nunca son sus sentimientos, por la sencilla razón de que no los tiene y vive únicamente de sensaciones** (*La Mujer*, I/33: 3, el resaltado es mío).

Resulta un poco apresurada la línea trazada entre buenos y malos –aunque debería decir entre buenas y malas– y débil la justificación de estos atributos, si es que fuera posible acreditar en premios y dinero las buenas o malas acciones. Ganar grandes sumas de dinero convierte a estas mujeres en mercancía y su comportamiento se asimila indefectiblemente al del dinero. Así se dice en el retrato que el segundo número de *La Mujer* le dedica a La bella Otero:

Todo la sonrío, todo la alhaga [*sic*] y todo la encumbra. Sin embargo, pasará la Otero, como pasa todo lo que es material y efímero (*La Mujer*, I/20: 2).

Seis años después, en 1906, La bella Otero se presentaba en el “Teatro Nacional” de Buenos Aires de la mano del empresario Víctor Silvestre, y los discursos periodísticos afirmaban que estaban ante un “acontecimiento sensacional” que quedaría “en la historia de la vida argentina como un hecho memorable” (*Caras y Caretas*, citado en Orgambide 2001: 109-110). La opinión apresurada del redactor de *La Mujer* evidencia que la “mala fama” de la Bella Otero llegó bastante antes que ella a Buenos Aires, pero no fue suficiente para disipar el delirio del público.

III.3. AMADAS: cuerpos de la música

Los juicios en torno a las mujeres artistas que hasta el momento he analizado intentan constituir una doble base heurística: en una primera instancia, son indicios del proceso de construcción que fija los contornos, los movimientos y los alcances de los cuerpos de las mujeres y los materializa como resultado y efecto del poder (Butler 2002: 19). En este sentido, en la materialidad de los cuerpos puede leerse cifrada la materialidad de la norma reguladora, y es fácilmente identificable la agencia de estos discursos en lo que hace a las prácticas de identificación. Es decir que el límite que divide los cuerpos legítimos de los ilegítimos es el mismo que ordena la diferencia entre el bien

y el mal. Así jerarquizados los discursos, queda claro cuál es el lugar que se espera que escojan las *buenas* mujeres. En segundo lugar, las opiniones sobre las mujeres que circulan en el semanario son necesarias para contextualizar la metáfora del cuerpo femenino que atraviesa toda la crítica musical y que oculta las condiciones en las que se produce.

La experiencia musical permite a los involucrados la incorporación de significados que circulan en la sociedad desde antes. El sentido de la música se reactualizará para el sujeto a partir de este momento, gracias al intenso lazo de significación que se ha creado entre éste y el objeto sonoro. Es esta relación la que posibilita la experiencia de apropiación de la música en tanto ésta aparece como una proyección del propio mundo interior, es decir, de algo que ya se tiene. Sin embargo, la música abre una dimensión que excede los límites de lo real y, en este sentido, extiende las posibilidades de la mente –a partir de hacerse “vocera” de los deseos, aspiraciones, emociones, fantasías– y del cuerpo, gracias al componente gestual y motor que participa en la *performance* y en la audición musical. Si la música como experiencia abre nuevos espacios de acción para la mente y el cuerpo, tanto de quiénes la producen como de aquellos que la escuchan, bastan sólo unas pocas preguntas para reintroducirnos en el análisis de este trabajo: ¿qué mundos se abren ante los redactores de *La Mujer* cuando escuchan la música que aman?, ¿cómo inciden su conocimiento del mundo y sus propios condicionamientos a la hora de escuchar?

La presencia de Gemma Bellincioni y su desenvolvimiento en la ópera *La Sonámbula* de Vincenzo Bellini nos proporciona algunas respuestas:

Declaro, a todos los críticos musicales, que soy un profano en la materia. A mí me parece muy bien que haya orquesta en los teatros, y me gusta una buena orquesta. Pero, de la música, lo que yo prefiero son las cantantes.

En música, no me den ustedes a Wagner, ni a Mozart, ni a Rossini ni a ninguno de esos grandes hombres. A mí denme ustedes a la Bellincioni, Elena Fons o la Borghi-Mamo. No falto ni una noche. Comprendo toda la hermosura de las notas que emiten. Pero ¿y la hermosura de la garganta? ¿Se ha de tirar? Para mí todas las óperas son admirables y especialmente *La Sonámbula*. ¡Qué bonita es el aria aquella que canta la tiple cuando sale en enaguas! La Bellincioni, vestida así, es decir, sin el vestido, y pasando sobre el abismo, y dando el sí, es una diva, que haría divagar al mismo San Antonio. ¡La ópera! ¿A quién no le gusta la ópera? Yo deliro hasta por las operarias. Una tiple, una contralto, y una corista en variedad de metros, eso es para perder el juicio que se tenga, y con el juicio el dinero que siempre será menos todavía. Añádase que, casi siempre, con las cantantes, vienen también unas bailarinas, para amenizar el espectáculo (*La Mujer*, I/15: 2).

Insiste el redactor en ubicarse fuera del ámbito de la crítica y cabría preguntarse si es esta posición de *outsider* la que le posibilita la actitud *irreverente* hacia los “grandes hombres”. No parece ser ingenua la polaridad puesta de manifiesto entre grandes compositores y grandes cantantes femeninas. En el ámbito público del 1900, las grandes compositoras brillaban todavía por su ausencia, mientras que hacía ya mucho tiempo que las *divas* ejercían su profesión con aparente legitimidad. Sin embargo, la valoración que en el semanario se hace de ellas tiene que ver con una gama de representaciones que los cuerpos femeninos llevan inscriptas. Reactualizadas por medio de la música, esas representaciones aparecen como una invitación a la acción y una posibilidad de concreción de fantasías eróticas. Ante la carencia de medios para analizar los rasgos técnicos de la composición y la interpretación, que el redactor señala en otros críticos de la época, el medio de expresión por él preferido parece ser el de la metáfora erótica o sexual. De esta manera, ligada a la posibilidad de trascender los límites físicos del cuerpo a partir de la experiencia musical, aparece el recurso de la metáfora como la vía predilecta de pasar por el cuerpo ideas abstractas.

Dentro de los estudios semióticos que se han aplicado a la música se encuentra la “teoría de la metáfora” formulada por Mark Johnson (1987; ver Peñalba 2005). Dicha teoría se fundamenta en la idea de que parte de nuestro pensamiento es metafórico “en cuanto implica proyectar patrones cognitivos de un dominio a otro”. Así, para poder pensar la música, en tanto concepto abstracto, necesitamos proyectar esquemas mentales vinculados a experiencias vividas corporalmente. Estos esquemas mentales se denominan “esquemas encarnados” y surgen como consecuencia de una experiencia corporal reiterada. La apelación a lo corporalmente experimentado para pensar fenómenos abstractos posibilita la elaboración de significados.

No resulta sorprendente entonces que, alejado de los medios para referirse a la música según el carácter específico (pretendido universal y autónomo) que otros críticos empleaban en sus escritos, los redactores de *La Mujer* recurran a la metáfora del deseo y el placer sexual como indicadores del nivel de goce vivido en la experiencia musical. Es más llamativo descubrir que, mientras que los cuerpos femeninos aparecen claramente diferenciados según sus actos y sus relaciones de sumisión o subversión al poder, a la hora de expresar estados emocionales de gran intensidad, los receptores califican a las “buenas” con los atributos a partir de los cuales se condena a las “malas”. Simultáneamente, para presentar lo masculino se asume una “universalidad desencarnada” (Butler 2001: 44) que pretende legitimar las opiniones en nombre del consenso:

Si la Lorini es instrumento, yo me declaro tan músico por lo menos como el compositor alemán [Richard Wagner] y estoy dispuesto a tocar más que Rubinstein. [...] Que dé el sí y ya verán ustedes cómo salen tocadores hasta de debajo de las piedras (*La Mujer*, I/16: 2).

Es tal la certeza de empatía del redactor a la hora de expresar lo que esas voces corporizadas significan para los varones involucrados en la experiencia musical, que siente la necesidad de develar los intelectualismos de su –más cuidadoso– colega Enrique Frexas, crítico musical del diario *La Nación*:

Y sé que asistió [Enrique Frexas] a la representación de *El Barbero de Sevilla*, porque he leído en *La Nación* su reseña acerca de la interpretación de la obra. ¡Con cuanto entusiasmo se expresa! ‘Tuvo por protagonista, –dice– *nada menos* que a Regina Pinkert, una *Rosina* de primer orden’.

Por poco se le escapa escribir lo que yo hubiera escrito: ‘una mujer de primer orden’. Pero a mí que no me diga. Lo que no estuvo en su pluma, estuvo en su pensamiento (*La Mujer*, I/24: 2).

Los fragmentos citados también permiten observar una diferenciación dentro del teatro lírico dada por la construcción de un público erudito en materia teatral y musical y cultivada por la figura del crítico especializado. Wagnerianos de un lado y adoradores del *bel canto* por el otro, materializaban sus ideas de modos contrapuestos: análisis técnicos de la ópera como género y debilidad crítica. Esta debilidad crítica era compensada por las pasiones ligadas a las experiencias del cuerpo, que, a diferencia del cultivo del espíritu, no requerían la mediación del especialista.

El éxtasis causado por las divas de la ópera y expresado en los mismos términos con los que se sanciona la “fácil virtud” de las *divettes*, no se hace extensible a las cantantes del género chico (zarzuela, sainete, teatro por secciones, teatro de variedades). Para referirse a Clotilde Perales, una actriz y cantante del teatro por secciones, el autor elige no aludir a sus dotes eróticas sino a las falencias que su cuerpo en escena parece no compensar. Por otra parte su figura parecería ser el particular elegido para desplegar generalidades acerca del género y de las mujeres que dentro de él se desempeñan:

Otra *divette* del género que no debe llamarse chico, porque es el género chicas, para todo aquel que de buen bascongado [*sic*] se precie.

Por regla general, en que no deja de haber excepción, son más encantadoras que cantadoras estas muchachas que no se nos presentan en función entera y que admiramos por secciones. [...] Pocas son las que pueden reunirlo todo. Buena voz, buena figura, buena pronunciación y buena ortografía. No puede la crítica ser exigente en este punto y sucede a menudo que de mostrarse severa, los espectadores se indignan porque ellas con su gracia, vienen a ser en el teatro contemporáneo una especie de institución vigente, y tienen al público por ganado. [...]

A la Perales, fuera de que se porte bien en las tablas, no debe

exigírsele otra cosa (*La Mujer*, I/13: 2).

Finalmente, parecería que hay una diferencia jerárquica situada en los cuerpos, que lleva las marcas del estatus social del propio género musical. Los consumos teatrales en Buenos Aires a finales del siglo XIX implicaron una lucha entre los distintos sectores de la heterogénea sociedad bonaerense, donde se ponía en juego la representatividad de la “alta cultura”. La élite local se esforzó en constituirse como un interlocutor ideal de la cultura europea; este proceso involucró la selección dentro de la oferta teatral y musical de la ciudad y le valió a este grupo la apropiación del teatro lírico. Desarrollada fundamentalmente de la mano de compañías extranjeras, dicha apropiación significó un ejercicio de identidades que se definía también a través de los rituales y de la erudición implicados en los consumos teatrales, se codificaba en la sala de concierto y se proyectaba como metáfora del “aprendizaje civilizatorio” en el seno de las relaciones sociales (Pasolini 1999: 229). La admiración que el público manifestaba hacia las *prime donne* favorecía la recepción de los espectáculos, dado que la crítica rara vez se oponía a las preferencias de la audiencia. Por otra parte, ellas eran la materialización y la posibilidad misma de experimentar el arte lírico. Sin embargo, este prestigio no estaba por fuera de la belleza erótica y del privilegio de una cierta autonomía respecto de las convenciones sociales que estos cuerpos representaban.

Los sectores populares inmigrantes y nativos constituían un público étnicamente diverso pero más bien homogéneo en cuanto a las preferencias y gustos artísticos. El lugar dentro de uno u otro sector social tuvo un correlato en los hábitos de consumo teatral y musical. Así, la percepción del género chico como un teatro de consumo popular fue resultado de la misma operación selectiva, organizadora e ideológica que acompañó la exaltación del género lírico como “metáfora de buen gusto y comportamiento civilizado” (Pasolini 1999: 254). No sorprende, por lo tanto, el menosprecio explicitado por la crítica hacia las cantantes que no alcanzan el estatus de divas. Denominadas *tiples* o *divettes*, no parecen merecedoras de los elogios ni de las fantasías que despiertan las *prime donne* en los varones de la élite porteña. A pesar de su sarcasmo, y de su burla en muchos casos, los redactores de *La Mujer* no se atreven a discutir el veredicto de la *high-life*, pero no dudan en expresar reservas hacia los gustos populares, incluso el gusto por las mujeres.

La estratificación del público condujo, sobre todo, a garantizar la identificación sin mediaciones entre teatro lírico y público de élite. Esta misma identificación valuaba la figura de la diva por sobre el resto de sus congéneres cantantes, constituyéndola como *objeto* indefectiblemente deseable...

IV. Conclusiones.

La Mujer Álbum-Revista no era una publicación para un público erudito, sin embargo se alineaba –de un modo particular– con esta ideología de valoración del género operístico por sobre el resto de las manifestaciones del teatro musical. Si bien a lo largo de la publicación pueden rastrearse las huellas de una mirada condescendiente hacia las clases dominantes y su rol de guía en el ejercicio del consumo musical, al referirse a las cantantes se abre un mundo de sentido que permite trascender la moral y las buenas costumbres. Es probable que la novedad de la fotografía insertada en las publicaciones periódicas, a la manera de las revistas ilustradas, colaborara en servir de disparador de esas trasgresiones “imaginarias”, compartidas por los lectores masculinos. Llamados a opinar acerca de la música vocal interpretada por mujeres, los redactores parecen cifrar su unidad de valor, más que en las opiniones técnico-musicales que no están en condiciones de proveer, en una invitación al placer que los cuerpos femeninos tendrían cifrada en su belleza. Esto no implica que la música tenga un papel secundario, por el contrario, creo que es la música la que suscita estas narrativas que se nutren de varias fuentes de significación: los valores patriarcales –institucionalizados en las relaciones y prácticas sociales– que definen los roles de varones y mujeres; la legitimación y jerarquización del género operístico por encima de otros géneros dramático-musicales y el atributo de belleza como la máxima cualidad artística posible para las mujeres dentro del arte.

A lo largo de este escrito he intentado poner de manifiesto la incidencia de la corporalidad que, altamente involucrada en la escucha musical, se patentiza en la crítica de finales del siglo XIX y principios del XX. El semanario analizado, por estar plagado de opiniones acerca de las mujeres, permitió reponer los discursos normativizados por la diferencia de género, que contextualizan y dimensionan las valoraciones sobre el quehacer musical. De esta forma, este trabajo representa una modesta muestra de la manera en que el *ser* y el *hacer* de los cuerpos quedaron codificados según su género en el devenir de la tradición musical vocal y de las dificultades que las mujeres sufrieron para profesionalizarse dentro de dicha tradición. Así, los mismos discursos y prácticas que desde los cuerpos regulan la actividad musical parecerían configurar una escena donde la crítica se dirime entre el placer y el deber.

Bibliografía

- Ariza, Julia
2009 "Bellezas argentinas y *femme de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)". En: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, 81-106. Buenos Aires: Edhasa.
- Auza, Néstor Tomás
1988 *Periodismo y feminismo en la Argentina, 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bosch, Mariano G.
1905 *Historia de la ópera en Buenos Aires: origen del canto i la música: las primeras compañías y los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.
- Bovenschen, Silvia
1983 "¿Existe una estética feminista?" En: Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, 21-58. Barcelona: Icaria.
- Butler, Judith
2002 *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
2001 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Citron, Marcia J
1994 "Feminist Approaches to Musicology". En: Susan C. Cook y Judy Tsou (eds.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, 15-34. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
2000 *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press.
- Corrado, Omar
2004/2005 "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5-6: 17-44.
- Clément, Catherine
1988 *Opera or the Undoing of Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cook, Susan C. y Judy Tsou
1994 "Introduction: 'Bright Cecilia'". En Susan C. Cook y Judy Tsou (eds.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, 1-14. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Echeverría, Néstor

2000 *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires: Claridad.

Everist, Mark

1999 "Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value". En: Nicholas Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, 378-402. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Femenías, María Luisa

2006 "Releyendo los caminos de la exclusión de las mujeres". En: María Luisa Femenías (comp.), *Feminismos de París a La Plata*, 39-65. Buenos Aires: Catálogos.

Ford, Charles

1991 *Così?: Sexual Politics in Mozart's Operas*. Manchester: Manchester University Press.

Gigante, Ágata

2007 "La Mujer. Álbum Revista dedicado a las familias". En Laura Malosetti Costa (dir.). *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón", Instituto Universitario Nacional de Arte*, 213-217. Buenos Aires: IUNA.

Johnson, Mark

1987 *The body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press

López Cano, Rubén

2007 "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico. Disponible en: www.lopezcano.net.

2005 "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, Cuerpo y Cognición", *TRANS Revista Transcultural de Música*, 9, www.sibetrans.com/trans/.

McClary, Susan

1992 *George Bizet: 'Carmen'*. Cambridge: Cambridge University Press.

1991 *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Orgambide, Pedro

2001 *La Bella Otero: reina del varieté*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pasolini, Ricardo O.

1999 "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales". En: Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930*, 227-273. Buenos Aires: Taurus.

- Pelinsky, Ramón
2005 "Corporeidad y experiencia musical". *TRANS Revista Transcultural de Música*, 9. www.sibetrans.com/trans/.
- Peñalba, Alicia
2005 "El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música". *TRANS Revista Transcultural de Música*, 9. www.sibetrans.com/trans/.
- Ramos López, Pilar
2003 *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Richard, Nelly
2002 "Género". En: Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Rieger, Eva
1983 "¿'Dolce semplice'? El papel de las mujeres en la música". En: Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, 175-196. Barcelona: Icaria.
- Solie, Ruth
2001 "Feminism". En: Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York-Londres: Macmillan.
- Tarasti, Eero
2002 "¿Es la música un signo?". En: Jesús Martín Galán y Carlos Villar Taboada (eds.), *Los diez últimos años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid. [Trad de Rubén López Cano del Cap. 1 de Eero Tarasti, *Signs of Music . A guide to Musical Semiotics*. Berlín y Nueva York: Mouton de Gruiter, 2002].
- Vila, Pablo
1996 "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS Revista Transcultural de Música*, 2. www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm.