



**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:
abordagens metodológicas**

organização:
ISABEL PORTO NOGUEIRA
SUSAN CAMPOS FONSECA



ANPPOM

PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL
volume 3

Género, musicología histórica y el elefante en la habitación

TERESA CASCUDO
MIGUEL ÁNGEL AGUILAR-RANCEL

La categoría de género procede de disciplinas ajenas a la musicología. Ni siquiera fue conceptualizada originalmente en el ámbito de las ciencias sociales y humanas, donde, desde inicios de la década de los sesenta, se utilizaba con regularidad. El libro de la socióloga Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, publicado en 1972 (OAKLEY, 2005), puede considerarse como punto de referencia de la transposición del término desde la psiquiatría a las ciencias sociales para designar la clasificación social de lo masculino y lo femenino. En 1975, la antropóloga Rubin Gayle acuñó la expresión “sistema sexo/género” en el artículo “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”. Encuadrándose en el constructivismo epistemológico generalizado desde mediados de la década de los cincuenta, Rubin trasladó la distinción entre biología y cultura al análisis del conflicto social en términos psicoanalíticos y marxistas, entendiéndolo como el fundamento de la opresión sexual en el cuadro de la dominación estructural masculina. Un año después, en 1976, la historiadora feminista Natalie Zemon Davis introdujo el par sexo/género en el discurso historiográfico con una perspectiva relacional que incluía, tanto a los hombres, como a las mujeres:

It seems to me that we should be interested in the history of both women and men, that we should not be working only on the subjected sex more than an historian of class can focus entirely on peasants. Our goal is to understand the significance of the sexes, of gender groups in the historical past (ZEMON DAVIS, 1975, p. 90).

Se trata, además, de una categoría instrumental en la arena política. Los estudios de género han estado desde sus inicios imbuidos de un evidente sesgo ideológico, deudor de los diferentes movimientos que, a lo largo del siglo XX, han reivindicado la progresiva adquisición de derechos y reconocimiento social paritarios, bien para el colectivo de sexo femenino, bien para los colectivos de hombres y mujeres homosexuales, aún más marginales, y al contrario que las anteriores, no sólo relegados de los

ámbitos de poder, sino, incluso, activamente perseguidos social y jurídicamente. Como la crítica feminista, los estudios *gays*, una rama interdisciplinar que aplica una categoría de orientación sexual - y, por lo tanto, de género, si se conceptúa éste como las construcciones ideológicas sobre el sexo en el más amplio sentido del término - al estudio de las disciplinas humanistas, constituyen una secuela de la agenda política que, desde los años setenta, y con retraso respecto a los movimientos de liberación de la mujer, reclamaron el cese de las acciones represivas contra la comunidad *gay* y lesbiana y su plena equiparación en derechos civiles y aceptación social. Esta palpable influencia de la política fue una de las zonas menos consensuales de los estudios de género en su relación inicial con la musicología histórica (cf. VAN DEN TOORN, 1991 y la correspondiente respuesta en SOLIE, 1991).

28 Dentro del feminismo académico, la categoría género ha sido muy debatida y también está lejos de ser consensual (cf. SÁNCHEZ LEÓN, 2003). Si hay feministas que lo aceptan y defienden en la medida en la que su generalización consagra -académicamente, se entiende - objetos de estudio que, anteriormente, eran marginales, otras advierten que desdibuja el propósito transformador del feminismo a través de la reivindicación emancipadora de un sujeto mujer, es decir, que lo despolitiza al centrarse en la diferencia al tiempo que obvia el conflicto y la desigualdad. Es más, si se acepta lo que se propone desde posiciones no obstante feministas recientes, como es la de Barbara Risman (2004), de entender el género como estructura social, se aclara la posibilidad de que su estudio se realice desde multitud de enfoques metodológicos, cada uno de los cuales estará, necesariamente, marcado conceptual e ideológicamente, aunque no necesariamente de forma coincidente.

La introducción del género en la musicología histórica debe ser encuadrado en el contexto de la historia de la propia musicología, en particular en relación con dos problemas cruciales e interrelacionados. El primero es el de la crítica a la historiografía basada en el concepto de estilo y en las categorías autor y obra, un giro dado hacia 1970 y que, por lo tanto, coincide con la introducción del género en las ciencias humanas y sociales. No supuso un movimiento exclusivo de la musicología: acompañó una tendencia renovadora y aperturista más general que empujó a la historia hacia el campo de las ciencias sociales y cuyas consecuencias se prolongan hasta la actualidad, también en nuestra disciplina (cf. BORN, 2010). El segundo es el de la fractura que la separa, por así decirlo, desde su nacimiento, de la musicología sistemática, particularmente, de la teoría y la sociología de la música y de la etnomusicología (cf. SHELEMAY, 1996; BERGERON; BOHLMAN, 1996). Además, la aproximación que presentamos en este artículo debería ser complementada por el contexto creado, no sólo por estas subdisciplinas, sino también por el enfoque de la

musicología feminista. En este artículo, distinguiremos entre dicha musicología, esto es, la que centra su trabajo en la categoría mujer y en la que predomina el discurso de resistencia y compensatorio, por un lado, y musicología de género, por otro. Siendo ámbitos que se solapan, conviene salvaguardar la diferenciación analítica entre ambos, cosa que no siempre se hace.

Nuestro propósito es ofrecer una revisión bibliográfica a quienes, trabajando dentro de la musicología histórica, pretendan adentrarse en los estudios de género. Planteamos un mapa de las intersecciones entre la musicología histórica y estos estudios que incluye, en primer lugar, referencias generales no musicológicas, y, en segundo lugar, el comentario de las principales publicaciones que marcaron, a partir de inicios de la década de los noventa, la introducción de la categoría en la musicología histórica. La concentración sobre autores estadounidenses y la atención preferente sobre bibliografía producida en dicha década reflejan el estado de la cuestión: siendo cierto que se sigue desarrollando investigación en este ámbito, no parece haber surgido ningún cambio de orientación radicalmente novedoso, al menos en el ámbito de la musicología histórica. De nuevo, antes de avanzar, insistiremos en que no pretendemos hacer un repaso exhaustivo de la ingente literatura, ni de teoría feminista, ni de estudios de género, ni tan siquiera, de la producción musicológica que refleja de alguna forma la reflexión en torno a esta categoría. Las cuestiones comentadas en las dos primeras secciones del artículo son selectivas y pretenden contextualizar y, en cierta medida, normalizar el uso de la categoría en la investigación musicológica. No obstante, existen numerosas alternativas (HESS; FERREE, 1987; CANNING, 2006; WIESNER-HANKS, 2010), a las que se pueden sumar síntesis críticas como la sustancial revisión de Mary Hawkesworth (1997) o las relecturas de Lynn Hunt (1994) y Bonnie G. Smith (1998). Lo mismo se puede decir en lo que se refiere a la musicología (ERICSON, 1996; ABBATE, 2003; GROTTJHAN, 2010; KREUTZIGER-HERR, 2010).

El género de la psiquiatría a las ciencias sociales

Si atendemos a las estadísticas, los estudios de género constituyen una de las más dinámicas áreas de conocimiento y, en sus múltiples variantes, aspiran a una relectura de temas iluminando la presencia e influencia de colectivos que han permanecido ocultos en los discursos predominantes en la medida en la que eran grupos que se apartaban de un paradigma cultural masculino, machista, patriarcal y heterosexista. David Haig ha analizado a través de tres bases de datos de literatura en ciencias biológicas y exactas, ciencias sociales y artes y humanidades la presencia del término desde 1945 hasta 2001. Según muestra Haig, el género irrumpe en

la literatura académica en la década de 1950 y se generaliza en la de 1980 (HAIG, 2004).

30 Está documentado que, entre el siglo XV y la primera mitad del siglo XX, el término fue utilizado ocasionalmente como sinónimo de sexo. La temprana aparición decimonónica de género como sexo también ha sido observada por Joan W. Scott, autora a la que volveremos más adelante. Sin embargo, su uso habitual en los estudios de género remite a un neologismo surgido en la segunda mitad del siglo XX. Fue inicialmente utilizado por John Money, quien reservó “sex” para la clasificación biológica de masculino y femenino y “gender” para la identidad asumida por personas individuales. El autor utilizó esta diferenciación en estudios sobre personas con un autoasumido género “masculino” o “femenino”, pero que eran fisiológicamente ambiguos, esto es, hermafroditas o intersexuales (MONEY, 1955). Tomó el término de la categoría gramatical y siguió utilizándolo en publicaciones subsiguientes. Hasta los años sesenta, la utilización académica del término siguió a Money. A finales de esa década y comienzos de la siguiente, empezó a aparecer en conexión con conductas y elecciones personales, particularmente, con estereotipos de género, independientemente de que se considerasen biológicos o culturales (HAIG, 2004, p. 91-92). Stoller y, el también psiquiatra, Ralph Greenson introdujeron el concepto de “identidad de género” en 1963, complementado por Stoller con el de “rol” o “conducta de género” en 1968. No es éste el lugar para ir más allá en la discusión de la historia del término en el ámbito de las disciplinas en las que fue acuñado (para una revisión desde las ciencias sociales, cf. RISMÁN, 2012). Nos conformaremos finalmente con constatar que, en 2012, la distinción entre “sexo” y “género” estaba plenamente aceptada, tal como se muestra en la definición primaria estipulada por la Organización Mundial de la Salud:

“Sex” refers to the biological and physiological characteristics that define men and women. “Gender” refers to the socially constructed roles, behaviours, activities, and attributes that a given society considers appropriate for men and women. To put it another way: “Male” and “female” are sex categories, while “masculine” and “feminine” are gender categories.

En un primer momento, el movimiento feminista exploró desde mediados de los setenta - aunque sea imposible ignorar aportaciones previas como, entre otras muchas, las de la antropóloga Margaret Mead y la filósofa Simone de Beauvoir - las virtualidades que la diferenciación entre sexo y género ofrecía en la lucha contra la desigualdad: si se neutralizaba el fundamento biológico que parecía justificar la distinción entre hombres y

mujeres y se asumía que dicha distinción era comportamental, se anulaba un obstáculo mayor para las reivindicaciones igualitarias. Años más tarde, y en la égida de Zemon Davis, Joan W. Scott por primera vez y de forma específica, conceptualizó el género como categoría historiográfica; de hecho, el trasfondo del debate era político y originalmente localizado, no sólo en el feminismo, sino en los movimientos de izquierda.

La influencia y consistencia del pensamiento historiográfico de Scott justifica que nos detengamos un momento en su célebre artículo "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", originalmente publicado en 1986 y no siempre leído con la atención que merece. Lo que se suele obviar de la posición asumida por Scott es que su definición de género es compleja y dinámica. Formalmente, está compuesta por dos proposiciones y cuatro premisas: ella misma advierte que, estando interrelacionadas, deben ser, como anuncia el título, diferenciadas analíticamente. La doble proposición, podríamos traducirla de la siguiente manera: por un lado, género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre sexos - no es, por lo tanto, exclusivamente aplicable a los estudios de mujeres -, por otro lado, género es una forma básica de representación de relaciones de poder. El primer punto, contempla cuatro elementos. Se despliega, por un lado, en símbolos culturales que evocan representaciones múltiples - incluyendo representaciones contradictorias: ella cita el ejemplo de Eva y María - y, por otro, en conceptos normativos, habitualmente fijados en oposiciones binarias, que describen las interpretaciones de símbolos culturales y que el discurso historiográfico suele abordar como si fueran el resultado de un consenso. En tercer lugar, el género se construye, no sólo a través del parentesco, sino también en el espacio social, esto es, a través del trabajo y la política. Finalmente, en cuarto lugar, el género es también constitutivo de la identidad que, en su perspectiva, es, fundamentalmente, social e históricamente construida. En lo que se refiere al segundo punto, para Scott, la dominación y, particularmente, las diferentes formas de control de las mujeres a lo largo de la historia, serían apenas una parte de las múltiples posibles relaciones discursivas que podrían ser establecidas entre género y poder.

Su evaluación del uso de la categoría dos décadas después (SCOTT, 2008) destacaba tres aspectos: el carácter contextual de las investigaciones que utilizaban la categoría de género; el énfasis que ponían en el análisis historiográfico, esto es, en la manera como los historiadores concebían sus ideas sobre hombres y mujeres y lo masculino y lo femenino demostrando, finalmente, que "gender constructs politics". Sin embargo, la misma historiadora también señalaba como fracaso la reducida reflexión en torno a la cuestión de cómo "politics constructs gender", o sea, con sus palabras:

About the changing meanings of “women” (and “men”), and about the ways they are articulated by and through other concepts that seemingly have nothing to do with sex (such as war, race, citizen, reason, spirituality, nature or the universal) (SCOTT, 2008, p. 1424).

En su afirmación reaparece el cambio como problema historiográfico, implicado con la integración y desarrollo de la categoría de género dentro de la caja de herramientas epistemológica de los historiadores. Este artículo ya aludía al giro más recientemente dado por Scott a su concepción historiográfica de la categoría de género (2001; 2012). Así, manteniendo como ingredientes el carácter mutable del mismo y su definición fundamentalmente contextual, propone una historiografía que tenga en cuenta “what fantasies the identities of men and women - which so many historians take to be self evident - are articulated and recognized” (SCOTT, 2011, p. 21). Esto ha ocurrido en paralelo con una reevaluación del papel que la identidad y la narración tienen en la construcción de un supuesto sujeto femenino.

32

El cambio en el punto de vista que, más que enfocarse en el sexo, lo hace en el género, no se ha derivado sólo del retroceso, al menos teórico, del primer término frente al segundo, sino del modo en que este ha sido desafiado como categoría biológica y ha sido pensado como una categoría igualmente construida. La posición del llamado feminismo de segunda ola se puede sintetizar en la siguiente cita de Delphy: “le genre à son tour crée le sexe anatomique dans le sens que cette partition hiérarchique de l’humanité en deux transforme en distinction pertinente pour la pratique sociale une différence anatomique en elle-même dépourvue d’implications sociales” (DELPHY, 2000, p. 231). Referencial en este aspecto, han sido Thomas Laqueur (1990) y, dentro del campo de la teoría feminista postmoderna, la filósofa Judith Butler, quien ha pensado de forma radical la dualidad del “sistema sexo/género”. Butler se cuestiona si la naturaleza del sexo se produce discursivamente al servicio de una agenda política y estima que, si se contesta el carácter inmutable del sexo, esto supondría aceptar que estaría tan culturalmente construido como el género. De hecho, parafraseándola, puede que el sexo siempre hubiera sido género, disolviéndose por lo tanto la diferencia entre ambos conceptos (BUTLER, 1990, p. 9-10). Si el sexo fuera una categoría generizada - esto es, culturalmente construida - no tendría sentido afirmar que el género es la interpretación cultural del sexo. Según Butler, el género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza, género es “the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is and established as “prediscursive”, prior to culture, a political neutral surface *on which* culture acts.”

(BUTTLER, 1990, p. 10). De ahí concluye que la producción del sexo es un efecto de lo que ella llama el “aparato de construcción cultural” al que llamamos género. A pesar de ser ampliamente citada, el desafío teórico radical del pensamiento de Butler no ha tenido un eco tangible en la práctica historiográfica general y en la musicológica histórica en particular. Es más, su concepto interpretativo de género - entendido como una construcción basada en la repetición ritualizada - y su propuesta de un ser humano múltiple y “desgenerizado” (BUTLER, 1999, p. 34, 45-46, 190, 203), así como la utópica teoría de la acción social basada en la diferencia que lleva pareja, difícilmente se puede ubicar en un discurso historiográfico y destinado al estudio del pasado.

Llegamos, finalmente, a la propuesta de Barbara Risman, quien unifica de forma convincente las diferentes interpretaciones de la categoría de género caracterizándola como estructura social (RISMAN, 1998, 2004, 2012). En 1998, *Gender Vertigo: American Families in Transition* recogía estudios de casos que, partiendo de la consideración del género como estructura social, demostraban que redundaba en comportamientos “masculinos” o “femeninos” muy dependientes de las circunstancias en las que los individuos viven y actúan, esto es, de su “contexto interaccional”, y no tanto de comportamientos aprendidos. Así, por dar un ejemplo, muestra la equivalencia entre el “instinto maternal” - usamos esta expresión coloquial con intención - de padres que cuidan solos de sus hijos, y el “instinto maternal” de las mujeres que asumen el rol de madres: es decir ese llamado “instinto maternal” se explica de la misma manera por hombres y mujeres, se aprende y, además, es el resultado de una opción personal. Desarrollando las ideas ya expuestas en este libro, Risman defendió posteriormente que el género debe ser considerado una estructura social, tal como la economía o la religión (2004). Su conceptualización se integra en una propuesta “utópica” y de vastas consecuencias políticas: la de que sólo un mundo más allá del género podrá ser un mundo justo. Con sus palabras:

We argue that the classification of some human attributes as masculine and some as feminine, and the concomitant gendering of social institutions, oppresses all human beings and renders social interaction and social institutions inherently unequal for the following reasons: All males are shaped and pressured to be masculine and all females are shaped and pressured to be feminine. These attributes and behaviors are not equally valued or rewarded (RISMAN; LORBER; SHERWOOD, 2012).

A efectos académicos, y admitiendo las limitaciones que tiene el trasvase de conceptualizaciones sociológicas al ámbito disciplinario de la historia, su propuesta tiene la ventaja de reafirmar la pertinencia del uso de

la categoría de género en el campo de las ciencias sociales. La autora se basa en una noción del concepto de estructura - inspirado en *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, de Anthony Giddens, publicado en 1984 - como resultado simultáneo de la coacción social, por un lado, y de la acción de los individuos, por otro. Sobre todo, citando a Patricia Hill Collins - socióloga especializada en el estudio de la comunidad afroamericana de los Estados Unidos -, no pierde de vista la necesidad, detectada en los estudios feministas pero aplicable a los estudios de género, de servirse de una estrategia "both/and": "We cannot study gender in isolation from other inequalities, nor can we only study inequalities' intersection and ignore the historical and contextual specificity that distinguishes the mechanisms that produce inequality by different categorical divisions, whether gender, race, ethnicity, nationality, sexuality or class." (RISMAN, 2004, p. 443). Al hilo de la reivindicación que Scott hace de la "fantasía" - o imaginación - como tema de análisis historiográfico, es particularmente interesante la observación de Risman en el sentido de que, dentro del género entendido como estructura social, se deben incluir las normas interiorizadas y transformadas en reglas a seguir o a resistir por parte, tanto de hombres, como de mujeres. Las nuevas tendencias, por lo tanto, dan una importancia particular a lo que, aún a riesgo de complicar inútilmente el discurso, podríamos englobar bajo el concepto de identidad. No obstante, como Scott y Risman no se olvidan de subrayar, nunca se debe perder de vista que el objetivo último sería el de explicar los procesos complejos por los que transcurren los cambios sociales y la desigualdad.

Género, sexo y biología

El predominio poco ponderado del paradigma construccionista contiene un doble peligro: el reduccionismo o nihilismo cognitivo y el cisma disciplinar y de conocimiento entre las ciencias humanas y sociales y las ciencias naturales y exactas. Por ello, en nuestra discusión sobre la categoría de género, es pertinente preguntarse lo siguiente: ¿qué tiene que decir sobre este asunto la biología? La generalización del término de género se ha dado de la mano con el retroceso del término de sexo, especial, pero no únicamente en el ámbito anglosajón. Richard J. Udry ha apuntado cómo en las ciencias sociales el término de género se toma como sinónimo de sexo biológico (UDRY, 1994). El autor también ha destacado la resistencia, desde las ciencias humanas y sociales, al reconocimiento de ningún hecho o influjo biológico (cf., además, HIRD, 2004). Así, Udry destaca tres motivos para explicar esta distancia: el desconocimiento disciplinar; no haber lugar para la ciencia biológica en el paradigma disciplinar; y que es políticamente incorrecto (UDRY, 1994, p. 563). La aceptación de condicionantes biológicos es equiparado con la aceptación de los constructos culturales de

opresión o discriminación que se levantan sobre ellos y se considera por ello ideológicamente conservadora: si la conducta tiene prevalencias fisiológicas, nada se puede hacer para cambiarlas (UDRY, 194, p. 161).

Sin pretender ser especialistas en biología, atendiendo a la importancia creciente que las diferentes disciplinas relacionadas con esa rama del saber tienen para los estudios musicales, merece la pena que intentemos hacernos con un punto de referencia. Para ello, recurriremos a tres artículos de alta divulgación de Anne Fausto-Sterling, actualmente profesora de Biología y Estudios de Género del Departamento de Biología Molecular y de la Célula y Bioquímica de la Universidad de Brown y autora de tres influyentes libros: *Myths of Gender* (1992), *Sexing the body* (2000) y *Sex/Gender: Biology in a Social World* (2012). Por cuanto el sexo se define en función de tres hechos biológicos básicos, la última cadena cromosómica, las gónadas - testículos y ovario - y la genitales externos, en su primer artículo (1993), Fausto-Sterling señala la existencia en la naturaleza de cinco sexos, de los cuales tres intermedios no se ajustan a las categorías bipolares previas y se podrían englobar como intersexuales. En su segundo ensayo (2000), Fausto-Sterling matiza esta afirmación, considerando que el sexo a nivel genético y celular, hormonal y anatómico muestran un altísimo grado de permutabilidad. Las identidades de género ofrecen, pues, la posibilidad de mucha variabilidad, constatación que obliga a conceptualizar de forma diferente su relación:

It might seem natural to regard intersexuals and transgendered people as living midway between the poles of male and female. But male and female, masculine and feminine, cannot be parsed as some kind of continuum. Rather, sex and gender are best conceptualized as points in a multidimensional space. [...] What has become increasingly clear is that one can find levels of masculinity and femininity in almost every possible permutation. A chromosomal, hormonal and genital male (or female) may emerge with a female (or male) gender identity. Or a chromosomal female with male fetal hormones and masculinized genitalia –but with female pubertal hormones - may develop a female gender identity (FAUSTO-STERLING, 2000, p. 22).

En el tercero (BLACKLESS et al., 2000), colectivo, un exhaustivo examen de literatura médica principalmente occidental lleva a los autores a concluir que, aproximadamente, un 17% de todos los nacimientos vivos no están conformes con el ideal de perfecto dimorfismo sexual a nivel cromosómico, gonádico, genético y hormonal. Evidentemente, y con todo lo aproximativo de cualquier estadística, un 98,3 por ciento de la población mundial se ajustaría fisiológicamente a ese ideal dimórfico, lo cual lo hace, si bien no absolutamente universal, si ampliamente prevalente.

La categoría sexo tiene, por lo tanto, su hecho fundacional en una generalizada bipolaridad de la función reproductora del ser humano. Esta bipolaridad es evidente y perceptible en cualquier sociedad humana histórica, y esa percepción es a su vez independiente de los recientes descubrimientos científicos que la explican a nivel cromosómico, hormonal, gonádico y genital. De ese dimorfismo fisiológico prevalente se deducen fenómenos biológicos, susceptibles de aculturación, pero tan notorios e influyentes - especialmente en sociedades no avanzadas tecnológica o médicamente - como la gestación, el sexo portador del *nasciturus*, el parto, la lactancia o la menstruación. Estos elementos fisiológicos pueden influir directamente en las variables más rudimentarias de la distribución intersexual del trabajo, otro hecho cultural fundacional. En lo que se refiere a la práctica musical, afectan de forma particular y directamente a la producción vocal (AGUILAR-RANCEL, 2013).

36

Como reconoce incluso la propia Butler - quien admite que su visión posestructuralista, “desnaturalizadora” del género es consecuencia de una experiencia vital traumática y de su deseo de contrarrestar su violencia - los posicionamientos naturalistas, biólogos y esencialistas, tanto como los de naturaleza cultural y constructivista, tienen agenda política. Lo dependiente de la naturaleza parece más fijo e inmutable y, por ello, conviene como paradigma explicativo a agendas ideológicas conservadoras. Lo dependiente de la cultura parece más laxo y mudable y, también por ello, se ajusta como paradigma explicativo a agendas ideológicas progresistas. Pero, en primer lugar, una deconstrucción del hecho biológico fundacional, no sólo significa dar la espalda al conocimiento aportado por las ciencias naturales. Puede retirar el suelo de los pies a toda argumentación, estudio y reclamación política, pues las construcciones de poder y de desigualdad se residen en cuerpos sexuados y reconocidos como tales, a los que, además, se les presupone una orientación hacia el sexo opuesto, por cuanto la sexualización es muy primordialmente binaria, con muy escasa aparición proporcional de seres humanos intersexuales. A los cuerpos que no se encuadran en este marco, los definimos negativamente. No es que de esa bipolaridad se tengan que deducir constructos de relaciones y obligaciones, sino más bien, que estos se excusan en ese dimorfismo sexual (STANLEY, 1984).

Es innegable que, sin tal dimorfismo, no hay lugar para constructos de opresión de género, porque este es referencial al sexo, comprobado o simplemente asumido. Pero la coartada ideológica represiva de tales mecanismos no justifica la negación de la fisiología, ni de la biología, que, como hemos apuntado brevemente, también podría ayudar a explicar constructos culturales. Hay, de hecho, estudios que demuestran, por ejemplo, la posible correlación entre dimorfismo sexual asociado a

cambios hormonales específicos y la diferente caracterización comportamental según criterios de sexo (UDRY, 2000).

La correlación estereotipada entre el binarismo reproductivo y la organización social, o entre naturaleza y cultura, incluso en la versión ligera del “fundacionalismo biológico” (NICHOLSON, 1999), es la justificación de quienes subrayan el carácter puramente ideológico y unidimensional del género, o sea, de quienes lo consideran una construcción basada exclusivamente en creencias. Vale la pena aclarar este punto porque, paradójicamente, grupos tradicionalistas y confesionales - que deberían incluirse entre quienes asumen el género como ideología - están utilizando actualmente la expresión “ideología de género” en la arena política para, en realidad, combatir el reconocimiento legislado de la igualdad de derechos de todos los ciudadanos, definidos al menos en teoría independientemente del sistema género/sexo, en lo referente a cuestiones relacionadas con otra importante estructura social: la familia. Así, según una definición estricta, podrían participar de dicha ideología del género, personas que, en el arco político, tanto podrían ser reaccionarias como liberales e, incluso, feministas (KROSKA, 2007). Es decir, basar la diferencia de roles entre hombres y mujeres en la idea de que cada uno “es lo que es” o en una interpretación particular del versículo del libro de Génesis, “Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios los creó, hombre y mujer los creó”, es, en realidad, ideología de género (cf. BADEN; GOETZ, 1997). Incluso se podría explicar dentro de la ideología de género lo que Scott ha llamado la “paradoja” feminista, que se puede sintetizar como la afirmación de una identidad natural femenina diferente, al tiempo que se reclama la inclusión igualitaria en el espacio de decisión política que se identifica como masculino (SCOTT, 1996; 1997; cf., además, DELPHY, 1980).

La publicación, a principios de los noventa, de *The Body and Social Theory* (SHILLING, 1993), entre otros, puede ser considerada como referencia del giro epistemológico que pasó a considerar el cuerpo como punto de encuentro primordial de la biología, la psicología y la sociología (cf. DAVIS, 1997). La irrupción del cuerpo como categoría fue, como vemos, más o menos contemporánea de la del género (también en la historiografía, cf. CANNING, 1999). Fue en gran parte motivado por la creciente conciencia de que la experiencia corporal es fundamental en la creación de conocimiento, evidenciada por la ampliación conceptual que introdujo el género como categoría que incluía a hombres y a mujeres. Este fenómeno, por lo tanto, se debió, en parte, al influjo de la teoría feminista y a la generalización del concepto de género, pero también tuvo en la influencia del pensamiento de Michel Foucault un estímulo significativo después de que fuera traducido al inglés a inicios de la década de los ochenta. Fue particularmente importante su conceptualización del cuerpo como el principal lugar donde se materializa el ejercicio del poder y se

construye la subjetividad, base de su propuesta de una “historia política del cuerpo” y del concepto de “biopolítica”, neologismo introducido en 1974 en una conferencia pronunciada en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro y que se recuperó y resignificó a partir de la década de los noventa en la obra de otros autores. Ese estímulo, no obstante, también ha encerrado un doble peligro, del que la musicología histórica no se ha visto completamente libre. Nos referimos a la reducción de sus virtualidades, por un lado, a la insistencia sobre la resistencia del cuerpo al orden político y, por otro, a la mera constatación de la dimensión cultural de la fisiología de los cuerpos (cf. POTTE-BONNEVILLE, 2012). Volviendo a la relación del cuerpo con el género, nos queda advertir de qué manera - ya no desde la filosofía, sino desde las ciencias sociales y la historia - se fundamenta la idea de que “gender-different bodies exist only within the framework of historically variable forms of gender distinction” (LINDEMANN, 1997, p. 72). La propuesta de entender el cuerpo como forma social e historizada implica, siguiendo a Gesa Lindemann (1997), superar el sistema sexo/género, ya que éste presupone un marco que reproduce el binarismo al que venimos haciendo referencia en esta sección. Sitúa su construcción, por un lado, en la percepción visual del mismo, o sea, en su imagen objetivada y colectiva, y, por otro, en su experiencia sensorial, que también incluye la memoria de sensaciones pasadas.

Hacia una musicología de género

La categoría de género, consolidada, como hemos visto, en la década de los ochenta, empezó a tener sus primeras consecuencias visibles en el ámbito de la musicología histórica muy a principios de la década siguiente. *Feminine endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), de Susan McClary y *Gender and the Musical Canon* (1993a), de Marcia J. Citron, y *Musicology and difference* (1993), editado por Ruth A. Solie, entre otros puntualmente señalados por Paula Higgins (1993), pueden considerarse, con matices a los que aludiremos seguidamente, referenciales en este punto. Se puede admitir que, en parte, estos libros dan continuidad a la tendencia englobada bajo la doble etiqueta de historia o vida de las mujeres (cf. CASCUDO, 1998). Con todo, también marcaron la introducción - impulsada sobre todo por la musicología feminista - de nuevos enfoques fundamentados, como venimos diciendo, en la categoría de género.

Los artículos contenidos en el libro de Citron, *Gender and the musical canon*, se pueden proponer como modelo de aplicación al ámbito de la musicología histórica de la categoría de género, tal como había teorizado Scott en 1986 y, además, aderezada con la discusión de lo que, entonces, constituía la reflexión teórica contemporánea sobre dicha categoría en el campo del feminismo, representada en autoras como Elaine

Showalter, Judith Butler o Tania Modleski. A diferencia de McClary, cuyo método de análisis está muy condicionado por el binarismo masculino/femenino, Citron eligió la perspectiva adecuada para analizar la forma en la que el género se negoció durante el siglo XIX en diversas instancias de poder (cf., además, CITRON, 1992). Esta perspectiva, al contrario que la de McClary, permitía dar cuenta, conceptual y metodológicamente, no sólo de la historicidad del proceso de construcción del género, sino, formulado, quizá, de forma más contemporánea, de la densa red de interrelaciones de la que forma parte. Frente a esta perspectiva, más próxima de la historia social, la apropiación por parte de McClary de la categoría de género se relaciona, por un lado, con la influencia de enfoques deconstructivistas y psicoanalíticos de inspiración foucaultiana que también se asocian, a su vez, con la llamada “New Musicology” (cf. VAN DEN TOORN, 1995, una visión muy crítica sobre esta tendencia, cf., entre otros, KRAMER, 1995; MILES 1995, 1997; PASLER, 1997; GREER; RUMBOLD; KING, 2000). Su análisis, de carácter interpretativista y fundamentado en una concepción semiótica de la música que la asimila a un texto y que le da pie a usar como modelo las propuestas de Teresa de Lauretis (1984), se centra en demostrar hasta qué punto la composición es también una práctica condicionada por el género y basada en subjetividades que se expresan mediante códigos, también ellos, generizados. Sin embargo, deja en un plano secundario cualquier tipo de consideración sobre condiciones históricas y sociales (cf. SEIDMAN, 1997), incluyendo en esta categoría el saber disponible sobre historia y teoría de la música (cf. TREITLER, 1993, 1999; cf. como contraejemplo, SCOTT, 2003).

El concepto de “diferencia” fue articulado con la categoría de género en el citado libro editado por Ruth A. Solie en 1993. En musicología y otras ciencias humanas y sociales la categoría de diferencia, sea de sexo, género, orientación sexual, pero también de raza o clase social, ha sido una importante herramienta conceptual para estudiar - según apunta la propia Solie - el papel que la música despliega en la construcción y refuerzo de ideologías dominantes e, igualmente y a la inversa, en cómo puede desafiarlas y resistirlas. No es sólo una cuestión de reflejar o desafiar ideologías de diferencia, sino también de escudriñar las aportaciones culturales y musicales de las “comunidades de diferencia”, bien en aras de un objetivo de reivindicación política, pero también de una más plural y diversificada visión de la actividad cultural humana a lo largo de la historia. En el volumen, que según la editora aborda por primera vez la categoría de “diferencia” en la música, Solie traza el panorama de los debates conceptuales sobre la “diferencia”, aunque no explicita los móviles políticos que subyacen a los diferentes planteamientos. El concepto de “diferencia” puede operar en los márgenes del esencialismo, como muy bien observa la autora (SOLIE, 1993), pero la oposición al mismo como una forma de

marginalización es un arma de doble filo, pues la ausencia de una “diferencia” reconocida puede ser una excusa conceptual para la aquiescencia a una norma convencional preestablecida y dominante, además de que la abolición de la diferencia deja desprovisto al académico de una útil herramienta conceptual con la que abordar las expresiones, actividades y vivencias de individuos o grupos fluctuantes no incluidos en un paradigma masculino patriarcal y heterosexual. Es el conflicto entre los proyectos aparentemente opuestos de “igualar” [“saming”] o “alterizar” [“othering”] abordado por Naomi Schor (1989).

40 Los artículos contenidos en este libro se pueden agrupar entre los que muestran una perspectiva contextualizadora y los que, centrados en el texto musical, y aún abriendo nuevas posibilidades hermenéuticas, parecen incurrir a veces en la tentación esencialista de neutralizar las virtualidades críticas de la categoría de género. Compárese, en este sentido, el artículo de Gretchen A. Wheelock, que aborda la construcción histórica del modo menor apoyado en la perspectiva que proporciona la categoría de género, con el de Lawrence Kramer, que en su análisis del *Carnaval* de Robert Schumann (por otro lado, un ejemplo de hermenéutica musical) da por válido un paradigma atemporal de lo femenino y de lo masculino. Esta última vía interpretativista, que concibe el análisis como hermenéutica subjetiva y propone la suma de posibles lecturas, audiciones e interpretaciones (en el sentido de ejecuciones) del texto musical, combinada con el recurso a la categoría de género, es una tendencia anunciada por McClary e ilustrada en trabajos posteriores (por ejemplo, BORGERDING, 2002).

McClary, a principios de los noventa, también participó en el debate generado por una ponencia de Maynard Solomon sobre la homosexualidad de Schubert publicada como artículo en 1989, dando así una notable resonancia, en el ámbito de la musicología, a la articulación de la categoría de género con prácticas u orientaciones sexuales (SOLOMON, 1989; McCLARY, 1993). Un año después, en 1994, apareció, entre el entusiasmo y la crítica, *Queering the pitch*, la primera colección musicológica de ensayos gays y lesbianos que incidía sobre el repertorio histórico (BRETT; WOOD; THOMAS, 1994). Siguiendo una tendencia más amplia, este tipo de estudios fueron reagrupados bajo el término “cajón de sastre” de estudios “queer” (cf. TAYLOR, 2008). Ante la acusación por la musicología tradicionalista de sólo pretender sacar compositores del armario y de establecer relaciones simplistas de este hecho con sus obras, los editores de *Queering the Pitch* ofrecían una respuesta matizada. Reconocían el derecho a la militancia civil de gays y lesbianas en cualquier campo, pero declaraban que el “destape” de preferencias sexuales no era el asunto de la edición y que el énfasis en las políticas de identidad no era un objetivo prioritario. Con todo, alegaban

que, partiendo de que el ensayo crítico o académico siempre se relaciona con la identidad y sus políticas subsiguientes incluso cuando éstas no se declaran, al menos, eran honestos en su acercamiento desde un posicionamiento explícitamente *gay*. La supuesta neutralidad de los acercamientos musicológicos tradicionales partían muy preferentemente de una no posicionada neutralidad, implícito soporte de una agenda esencialista y conservadora, donde lo “normal” era entendido aquí como normativizado heterosexismo, elevado a una “categoría universal y natural”.

Como apuntan Davide Daolmi y Emmanuele Senici (2000), los estudios “queer” han ido convirtiéndose en un “aparato interpretativo y discursivo que alberga la ambición de visitar la historia e interpretar el presente desde una perspectiva globalmente homosexual” (DAOLMI; SENICI, 2000 p. 140; cf., además, TAYLOR, 2008). Estos autores apuntan que la homosexualidad y sus manifestaciones siempre han estado marginalizadas y reprimidas y que por ello el método investigador puede tener que ser intuitivo, pues los datos necesarios para documentarlas están normalmente ocultos (DAOLMI; SENICI, 2000, p. 143). El hecho evidente de la ocultación histórica de la homosexualidad no tiene sin embargo por qué presuponer nuevas herramientas disciplinares, sino un acercamiento cauto, con la posible consecuencia de extraer conclusiones aproximativas o “probables” en base a datos circunstanciales, como de forma tan sugerente y efectiva ha hecho, por ejemplo, Gary C. Thomas con la eventual orientación homoerótica de Handel (THOMAS, 1994). En la medida en que la conducta homosexual se ha visto sometida a diferentes grados de coerción, persecución, ocultamiento o marginalización durante buena parte de la historia de la cultura occidental cristiana y postcristiana, ha producido comportamientos sometidos a un variable, pero bastante consistente y persistente silenciamiento, secretismo u ocultamiento. Eso limita de forma evidente los testimonios escritos que podrían documentarlo, y obliga al investigador a un acercamiento deductivo, circunstancial, contrastante y a conclusiones más frecuentemente sumativas que demostrativas. De aquí no se deduce que, como ocurre en el citado estudio de Thomas sobre Handel, esas conclusiones cautelosas y basadas en pruebas circunstanciales no puedan ofrecer altos grados de probable veracidad. Es la prudencia y proceso en el manejo de fuentes y herramientas disciplinares lo que parece adecuado para el estudio de una conducta secularmente reprimida.

La incorporación del cuerpo en el ámbito de los estudios de género para abordar épocas, géneros y autores habituales en la musicología histórica ha tenido una defensa muy particular en las publicaciones de Suzanne Cusick, quien también podríamos encuadrar en el campo de la musicología feminista. Su punto de partida no fue muy diferente del de la historia de vida de las mujeres, esto es, hacerse la pregunta básica de dónde estaban las mujeres en la cultura del barroco (2009). Sin embargo, modificó

su enfoque al elegir, como categoría preferente, el cuerpo y, en consecuencia, la relación histórica - y no principalmente semiótica - entre género y sexualidad. Data de 1994 el artículo “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”, que es uno de los pocos trabajos de reflexión teórica con los que contamos. La autora propone en este texto la idea de que la teoría musical feminista debía teorizar “the practices of performing bodies, the bodies most likely to enact metaphors of gender or to enact the constitution of gender itself.” (CUSICK, 1994, p. 17). Este programa se basaba en la consideración de que toda elección musical - composicional e interpretativa - estaba condicionada por el género en tres aspectos: “not for what the instrument or medium seemed to represent but for what its performance encouraged one to enact; or for how it characteristically interacted; or for how its performance characteristically negotiated the relationship of body and mind.” (CUSICK, 1994, p. 20). Cusick concluía que esta perspectiva tenía, incluso, consecuencias en la disciplina, porque diferenciaba en términos de género la interpretación - “performance” - de la composición - “teoría”. La primera sería “femenina”, mientras que a la segunda se le atribuirían cualidades “masculinas”, o, en otras palabras, la primera sería la propia del cuerpo, mientras que la segunda, lo sería de la mente. La misma autora ha proseguido esta línea en sus estudios sobre música antigua, en especial sobre la compositora, poeta y cantante Francesca Caccini (CUSICK, 1993, 1994, 1999, 2000, 2009). Cusick es, además, editora de *Women and Music*, que se presenta como *A Journal of Gender and Culture*.

La cuestión de la subjetividad femenina corporeizada en una “escritura” también ella femenina, esto es, una escritura considerada como la voz del cuerpo femenino (cf. CISOUX, 1975), y, eventualmente, su simétrica binaria, una subjetividad masculina corporeizada en una escritura masculina, es otra cuestión central en todos estos debates. Su introducción en la musicología histórica llegó principalmente de la mano de Carolyn Abbate (1989, 1993), quien, no obstante, prescinde del binarismo biólogo que la introducción a este párrafo revela y que parece latente en los trabajos de McClary y Cusick. Abbate propone que la música, en la ópera, subvierte y desafía este paradigma binario esencialista, dando la “voz” (corporeizada y audible, pero también autorial, dramaturgica y dramatólogica) a las mujeres (cf. también, en lo que se refiere a ópera y estudios de género, CORINNE; SMITS, 1995; DELLAMORA; FISCHLIN, 1997; SMART, 2000). En ese ámbito encontramos otro ejemplo de teorización del cuerpo en su confluencia con los estudios de género y los temas propios de la musicología histórica que se plasma en el trabajo de Roger Freitas en torno a los castrados (2003, 2009). Uno de los aspectos más interesantes de esta investigación es que supera plenamente el recurso a cualquier discurso compensatorio o de resistencia. Basándose en Laqueur,

su tesis es la de que el éxito de los castrados durante el barroco se debía, no sólo a la vocalidad, sino al hecho de que residía en un cuerpo ambiguo, intermedio entre hombre y mujer, y entre adolescente y adulto, que respondía a las expectativas eróticas del público contemporáneo. Esto es, los castrados no fascinaban por su voz pese al cuerpo, sino por su voz y también por su cuerpo.

Los enfoques que podemos agrupar bajo el concepto de escritura/*performance* corporeizada son independientes de la técnica utilizada para desarrollarlos y argumentarlos. Esto explica que, en los trabajos que se encuadran en esta línea, encontremos - conforme aquello que se quiere mostrar - diversas aproximaciones analíticas, tales como, entre otras, la teoría shenkeriana, la narratología o la semiología, además de aproximaciones formalistas más tradicionales y típicas del análisis del estilo tonal. Cuando esas mismas decisiones compositivas se abordan a partir de los conceptos de identidad y subjetividad, esta situación no varía. Es, además, común el problema del estatus que se le otorga a la fisiología, por un lado, y al carácter metafórico de gran parte de la terminología empleada, por otro. El recurso a la metáfora - cuando no al estereotipo - es consustancial a la representación del género, o sea, forma parte de los fundamentos epistemológicos para que se pueda considerar que un sonido, un gesto o una combinación de sonidos y gestos se pueda identificar como masculino o femenino. La posibilidad teórica de una "escritura generizada" interpeló particularmente al campo de la teoría de la música, donde recibió una interesante respuesta por parte de Fred Everett Maus, a la que merece la pena prestar atención (cf. EVERETT MAUS, 1993). No sólo plantea el trabajo y el discurso de los musicólogos -predominantemente hombres - que hasta entonces se dedicaban a la teoría musical en la perspectiva de género, sino, lo que es más importante, subraya la importancia de la incorporación de herramientas hasta entonces marginales - sobre todo, aquellas de carácter interpretativo o discursivo de la escucha - y el abandono del espejismo atemporal en el que gran parte del trabajo teórico de los musicólogos se desarrollaba. Su propuesta, de hecho, es cercana a las de una musicología contextual o relacional, y aboga por la multiplicación y combinación de nuevas categorías desde las que explicar la música, así como por la subversión de aquellas que, en un momento dado, parezcan fijas e inmutables.

Ian Biddle introdujo, en 1999, la categoría de masculinidad (cf. TOSH, 2004) en el ámbito de la musicología histórica (BIDDLE, 1999, 2011): como hemos visto, el artículo antes citado de Evert Mauss había hecho lo propio en el ámbito de la teoría de la música seis años antes. Una década más tarde, Biddle editó, juntamente con Kirsten Gibson, *Masculinity and western musical practice* (2009). La manera como ambos reivindican la masculinidad como categoría historiográfica cierra en cierto

sentido el proceso abierto dos décadas antes por McClary y Citron. De hecho, su propuesta parte de la aceptación del legado de la musicología feminista como factor fundamental para el desarrollo de un tipo de musicología crítica definida por su distancia frente a la ansiosa aspiración a la “autonomía disciplinaria” que parece caracterizar la musicología más convencional, para la cual “textuality, form or social histories of dissemination and reception appear to operate as if they could subsist solely in the clearly defined and autonomous musical field” (BIDDLE; GIBSON, 2009, p. 10). Su propuesta, además, confirma, en primer lugar, el predominio de una óptica fundamentalmente constructivista (la “música” como constructora de género) y discursivista (relación de los discursos sobre género con la “música”, incluyendo los discursos sobre el cuerpo). En segundo lugar, acepta que la reivindicación positiva de la diferencia (de género) y de la otredad (también de lo silenciado y lo oculto) se puede resolver dentro de la academia.

El elefante en la habitación

44

La estela dejada por el empleo del género como categoría en la musicología histórica es muestra de una genuina preocupación por renovar la disciplina, al tiempo que refleja tendencias que, si bien son comunes con el resto del campo historiográfico, tal como las hemos introducido en las dos primeras secciones de este artículo, debemos tener en cuenta. En particular, la adopción de la categoría de género desestabiliza la identidad disciplinaria de la musicología convencional, definida por la centralidad de lo que nombra con el término “música”, basándose en el principio de la autonomía de la obra de arte. Además, en segundo lugar, introduce el problema accesorio de la explicación de la creatividad -supuestamente implicada en todos los aspectos de la práctica musical - mediante argumentos de carácter históricos y sociológicos que, de la misma manera, contribuyen a erosionar los fundamentos de la sacralización del “artista”. En tercer lugar, cabe explicitar la naturaleza de las construcciones que el género saca a la luz, las cuales, ideológicamente, se refieren a alteridades históricamente reprimidas, minusvaloradas o marginalizadas. En definitiva, la repugnancia a esas categorías implica un posicionamiento por un mundo de dos sexos establecidos y marcados, con poderes y roles establecidos -unas cosas son esencialmente masculinas y otras, esencialmente femininas -, con predominio blanco occidental y por supuesto partiendo de un heterosexismo universal, normativo y compulsivo.

Sin embargo, en la musicología histórica, esta desestabilización sólo llega, por así decirlo, hasta un cierto punto, haciendo que, tal vez, sea adecuado caracterizar su influjo como “reformista”. De hecho, incluso la propia Citron, en el momento álgido de la introducción del término,

recordó que la musicología de género no se podía olvidar de que lo importante era “la música” (CITRON, 1993b). La mayoría de los trabajos considerados se mueven dentro del canon más o menos consensual establecido sobre las categorías de autor, obra y, consecuentemente, época. Si lo analizamos desde la perspectiva de la prolongación de la versión musicológica de la fase de la “historia de las mujeres”, lo que verificamos hasta ahora es el predominio del estudio de figuras femeninas que, de alguna manera, intentaron hacerse con los atributos del “autor” - sobreentendido como autor masculino - o que pertenecían a una clase social que las investía con la autoridad suficiente para permitirse la “resistencia” a las imposiciones de género. En lo que se refiere a la categoría historiográfica de obra, es cierto que la musicología de género lleva pareja la introducción de enfoques que desgastan, como ya hemos apuntado, su concepción ontológica autónoma, para situarla en el ámbito de la significación. Sin embargo, por un lado, no parece que haya vehiculado una renovación sustancial en lo que se refiere al canon historiográfico. Es aceptable pensar, como Lynn Hunt, que no tendría por qué hacerlo. Por otro lado, es en este nivel en el que se evidencia de forma más clara el peligro, del que la musicología histórica no se ve completamente libre, de la esencialización del género basada en su identificación con determinadas categorías exclusivamente binarias y atemporales.

45

En segundo lugar, hay una cuestión que sobrevuela el tópico de los estudios de género, pero que se relaciona particularmente con la musicología “queer”, *gay* o lesbiana: la de la interacción entre la subjetividad de quien investiga y la identidad del método y herramientas disciplinarias. Como subgrupo dentro de los estudios de género, lo “queer” se diferencia de los estudios sobre la feminidad y la masculinidad, aunque a la vez incluye lo lésbico. ¿Cuál es entonces la coherencia conceptual del término “queer”? ¿Alteridad de identidad sexual, alteridad de identidad de género, alteridad respecto a la orientación sexual predominante? Orientación sexual, dislocación en la identidad de género y/o sexo, el término políticamente práctico de “queer” parece diseñado para subsumir muy diferentes variables de alteridad de género, salvo al sexo mujer y el género femenino, eso sí, heterosexual. Cabe plantearse cuál es el grado de identificación que cada sujeto o colectivo incluidos en este “cajón de sastre” muestra respecto a los otros, y, dada la muy diversificada naturaleza de estas “alteridades” cabría cuestionarse su coherencia y oportunidad.

En tercer lugar, destacaremos el predominio del paradigma constructivista y, en particular, de la óptica discursivista. Sobresale el estudio de la música - ya sin comillas y entendiéndola en el más amplio sentido de la palabra - como representación de significados asociados al género: así, estos estudios están preocupados por mostrar las maneras en que la música conforma estereotipos, procesos de diferenciación y

resistencia, tal como el género conforma el discurso, los gestos y los significados musicales. Es decir, la música se presenta, sobre todo, como uno de los lugares donde el género construye, si no política, al menos, sí - y parafraseando a Scott - ideología, siendo, sin embargo, minoritaria la reflexión sobre cómo la política construye el género en la música. Al habernos enfocado en el terreno de la musicología histórica, todavía ha quedado más marcada la tendencia hacia la aplicación de la categoría en los estudios culturales, fundamentada en la idea de que la cultura es el lugar por excelencia de las representaciones, particularmente de las de género.

46 En la mayor parte de los casos, sin embargo, se reproduce la coincidencia - también detectada en otros ámbitos - de las categorías de las que se parte con aquellas que se pretende revisar o criticar, creando una especie de *loop* esencialista, aporías que, cuando no se reducen a la mera constatación, perpetúan los estereotipos y, además, persisten en la reducción de la diferencia a una relación marcada por la jerarquización binaria (sobre este tema cf., en una perspectiva asumidamente feminista, MACARTHUR, 2009). El recurso a la categoría de diferencia de género puede servir a un objetivo marginalizador, pero también a uno libertario. Y esa misma categoría puede integrar el cambio, o las mutaciones socioculturales de las que es objeto con el transcurso histórico. Igualmente, la focalización en una categoría específica de género, digamos por ejemplo de “homosexuales”, tampoco tiene que saldarse con una visión homogeneizadora que obvie o suprima las otras “diferencias” o rasgos identitarios que fragmentan y diversifican esa “comunidad de diferencia”. Las “categorías de diferencia” son desde luego construcciones y, como tales, herramientas que hay que utilizar con mesura a la hora de estudiar “agrupaciones humanas”, marginalizadas u objetivadas por un rasgo identitario, que, desde luego, no es el único aplicable a cada individuo concreto, y que, según las circunstancias, tampoco tiene que ser siquiera el más definitorio de las personalidades, identidades o vivencias individuales. En última instancia, y como venimos apuntando, ni siquiera el biologismo es forzosamente inmutable ni represor, aunque históricamente se haya manifestado y utilizado como tal.

Antes de concluir, se impone la referencia a la forma en que los estudios de género han influido en el entorno hispanohablante y lusófono de la musicología histórica (cf., además, RAMOS, 1997, 2003; MANCHADO, 1998; HOLANDA; GERLING, 2004; MELLO, 2006, 2007; CAMPOS FONSECA, 2012). Parece que, al margen de la musicología feminista y de la historia musical de las mujeres, se delinean dos tipos de aproximaciones: el del análisis de la generización de la escritura musical (HOLANDA, 2006) y el del estudio de prácticas musicales en la perspectiva de la musicología feminista, pero integrando de forma distintiva la categoría de género (DEZILLIO, 2010, 2011, 2012; CAMPOS

FONSECA, en prensa). Algunos proyectos en curso prometen nuevas aproximaciones (entre otros, PALACIOS, 2012; BRAGA, 2012; AGUILAR RANCEL, 2013).

Su marginalidad plantea, desde luego, un asunto que todavía no había aflorado en nuestra discusión. La categoría de género se introdujo en la musicología histórica coincidiendo con la feminización de los departamentos universitarios norteamericanos, proceso correlativo que, en el caso de la musicología no anglosajona no se dio de la misma manera. En lo que se refiere al ámbito hispanohablante y lusófono, este punto de inflexión ocurrido hacia 1990 fue contemporáneo, en términos generales, del establecimiento de la musicología histórica como disciplina claramente universitaria, pero no necesariamente con la feminización de su práctica, lo que, en dicho entorno, es un fenómeno mucho más reciente, casi diríamos, incipiente: el rostro de la musicología histórica del entorno hispanohablante y lusófono sigue siendo en la actualidad mayoritariamente masculino, blanco y, puestos a aventurar la atribución de categorías, seguramente también heterosexual (cf. MELLO, 2006). Esto coincidió, introduciendo todos los matices necesarios, con la prolongación del éxito y la perdurabilidad de los discursos compensatorios y reivindicativos, ya no de la igualdad de derechos de todos los ciudadanos, sino de los “compositores nacionales” que no formaban parte del canon internacional y del “patrimonio nacional” que, hasta entonces, había sido recuperado y estudiado en circunstancias profesionales precarias.

Desde luego, estas circunstancias que, en muchos aspectos, son todavía actuales, justifican que se abriguen dudas acerca de la pertinencia de importar categorías historiográficas como la de género. El motivo de esta reserva no está, como podría sospecharse, en los peligros que dicha importación despliega si se encuadra bajo una explicación fundamentada en el concepto de hegemonía cultural y en las dinámicas de resistencia o asimilación que genera. Más bien, debería venir pareja al siguiente planteamiento: ¿cómo podemos servirnos de ella en un entorno académico bilingüe, fragmentado y mal delimitado simbólicamente e institucionalmente de forma a reforzar su integración y evitando caer en la autocomplacencia adanista? En realidad, ésta es una pregunta que todo proyecto investigador desarrollado en español o portugués debería plantearse en algún momento. Por lo tanto, la confluencia de la historia de la música con los estudios de género, en el entorno hispanohablante y lusófono, tendría mucho que ganar en la medida en la que se extiende ante sí un vasto campo disciplinar, multidisciplinar e interdisciplinar por explorar. Al mismo tiempo, también tendría algo que perder, porque su éxito depende de la existencia de una red que, tal como se hizo a principios de la década de los noventa en el seno de la academia anglosajona, dé la batalla y produzca, no sólo publicaciones fundamentadas y bien divulgadas, sino también polémica, y

que, además, se encuadre en una reflexión más vasta sobre la identidad académica de la musicología en el siglo XXI. Por ejemplo, actualmente, en el ámbito germánico está ocurriendo un movimiento de este estilo impulsado a partir de centros localizados, entre otras ciudades, en Hannover, Hamburgo, Viena, Padeborn, Oldenburgo o Basilea, que se articulan, desde 2008, en torno al *Jahrbuch Musik und Gender*.

48 En el contexto de la musicología histórica, de todas formas, parece que lo que se ha estabilizado es, como venimos insistiendo, una apropiación reformista de la categoría de género. Si se estima, más allá de los prejuicios, que la actividad social y cultural de identidades tradicionalmente marginales de sexo, género y orientación han sido y son relevantes, dentro y fuera de esa su marginalidad ética y social, de ello se deriva que detectar y estudiarlas es la base para una relectura enriquecedora y plural de la historia de la música y de la historia cultural. Y esas identidades fluidas de compositores e intérpretes, como las de sus propias audiencias - más allá del grado en que valoremos la proyección de las mismas en su obra creada o interpretada o en su recepción -, también constituyen un testimonio enriquecedor de una experiencia vital, histórica y actual, no por secularmente escondida o silenciada, menospreciada o condenada, menos fértil y real. En su versión maximalista, aceptar su uso como categoría teórica e historiográfica pulveriza los límites territoriales y fundamentos ontológicos del saber musicológico. Implica la desintegración -distópica o utópica dependiendo del punto de vista - de la identidad disciplinaria de la musicología histórica que se veía, no sólo amenazada en su objeto, sino en la propia identidad del sujeto académico. Éste debería necesariamente, no sólo explicitar el tipo de activismo y la definición ideológica donde se encuadra, sino definirse a sí mismo en términos del par sexo/género. Requeriría, sobre todo, una reflexión previa acerca de cuál es el fundamento teórico e historiográfico del significado o del resignificado que atribuimos a dicha categoría en el curso de la investigación. En este sentido, lo que hemos resumido en las dos primeras secciones de este artículo es apenas una muestra de un debate que, ahora mismo, es transnacional y que seguramente, en este preciso momento, está siendo actualizado en salas de aula, discos duros de ordenadores diseminados en todo el mundo, debates virtuales y presenciales, en la corrección de galeras de nuevos libros y artículos... El pragmatismo, que necesariamente también orienta la trayectoria académica, no anima a que se dé este paso radical. Acabamos de tropezar con el elefante en la habitación.

REFERENCIAS

- ABBATE, Carolyn. Elektra's voice: Music and language in Strauss's opera. In: PUFFETT, Derrick (Org.). *Richard Strauss: Elektra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 107-27.
- _____. Opera or the envoicing of women. In: SOLIE, Ruth (Org.). *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 225-258.
- _____. Musicología e *gender studies*. In: *Enciclopedia della musica*. v. 2, *Il sapere musicale*. Turin: Giulio Einaudi, 2002, p. [773]-781.
- AGUILAR-RANCEL, Miguel Ángel. *Los contratenores*. Conceptualizaciones sobre una tipología vocal desde una visión del siglo xxi. Tesis inédita en proceso (Doctorado), Universidad de La Rioja.
- BADEN, Sally; GOETZ, Anne Marie. Who needs [sex] when you can have [gender]? Conflicting discourses on gender in Beijing. *Feminist Review*, v. 3, p. 3-25, 1997.
- BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (Orgs.). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- BIDDLE, Ian. Policing masculinity: Schumann, Berlioz and the gendering of the music-critical idiom. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 124, n. 2, p. 196-220, 1999.
- _____. *Music, masculinity and the claims of history: the Austro-German tradition from Hegel to Freud*. Farnham: Ashgate, 2011.
- BIDDLE, Ian; GIBSON, Kirsten, (Orgs.). *Masculinity and western musical practice*. Farnham: Ashgate, 2009.
- BLACKLESS, Melanie; CHARUVASTRA, Anthony; DERRYCK, Amanda; FAUSTO-STERLING, Anne; LAUZANNE, Karl; LEE, Ellen. How sexually dimorphic are we? Review and synthesis. *American Journal of Human Biology*, v. 12, n. 2, p. 151-166, March 2000.
- BLACKMER, Corinne E.; SMITH, Patricia Juliana (Orgs.). *En travesti: women, gender subversion, opera*. New York: Columbia University Press, 1995.
- BORGERDING, Todd Michaël (Org.). *Gender, sexuality, and early music*. Routledge: New York, 2002.
- BRAGA, Helena Lopes. Para a história da invisibilidade lésbica na musicologia: Francine Benoit. *LES Online*, v. 4, n. 1, 2012. Disponible en: <<http://www.lespt.org/lesonline/index.php?journal=lo&page=article&op=viewArticle&path%5B%5D=58>>. Consultado en: 4 mar. 2013.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble*. Routledge: New York & London, 1999 [reed.].
- BORN, Georgina. For a relational musicology: music and interdisciplinarity, beyond the practice turn: the 2007 Dent Medal address. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 135, n. 2, p. 205-243, 2010.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (Orgs.). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. Routledge: New York & London, 1994.

CAMPOS FONSECA, Susan. Los estudios de género y música en España: retos y resistencias. *Música y Educación: revista internacional de pedagogía musical*, v. 25, n. 2, jun. 2012, p. 100-102.

_____. Voces de memoria: libretistas y compositoras en la era de María Lejárraga. In: CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María (Orgs.). *Libretos en femenino: María Lejárraga y el modernismo musical en España*. Logroño: Universidad de La Rioja. En prensa.

CANNING, Kathleen. The body as a method? Reflections on the place of the body in gender history. *Gender and History*, v. 11, n. 3, p. 499-513, 1999. (Reimpreso en CANNING, 2006, p. 168-192.)

_____. *Gender history in practice: historical perspectives on bodies, class and citizenship*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994. In: MANCHADO, Marisa (Org.). *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Editorial Horas y Horas, 1998, p. 179-190.

50

CISOUX, Hélène. *Le rire de la Méduse. L'Arc*, v. 61, p. 39-54, 1975.

CITRON, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.

_____. Gender and the field of musicology. *Current Musicology*, v. 53, p. 66-75, 1993.

CUSICK, Suzanne G. Gendering modern music: thoughts on the Monteverdi-Artusi controversy. *Journal of the American Musicological Society*, v. 46 n. 1, p. 1-25, spring 1993.

_____. Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music*, v. 32, n. 1, p. 8-27, winter 1994.

_____. There was not a lady who failed to shed a tear. *Early Music*, v. 22, n. 1, p. 21-43, 1994.

_____. Gender, musicology, and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Markt (Orgs.). *Rethinking music*. Oxford: OUP, 1999, p. 471-498.

_____. Performing/composing/woman: Francesca Caccini meets Judith Butler. In: MACARTHUR, Sally; POYNTON, Cate (Org.). *Musics and feminisms*. Sydney: Australian Music Centre, 1999, p. 87-98.

_____. On Musical Performances of Gender and Sex. In: BARKIN, Elaine; HAMESLEY, Lydia (Org.). *Audible traces: gender, identity, and music*. Zurich: Carciofoli Verlaghaus, 1999, p. 25-48.

_____. Vocality, Power and Female Bodies in Early Modern Italy. In: SEEFF, Adele (Org.). *Attending to early modern women: crossing boundaries*. Newark: University of Delaware Press, p. 80-98, 2000.

- _____. Género e música barroca. *Per Musi*, v. 20, p. 7-15, 2009.
- _____. *Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- DAOLMI, Davide; SENICI, Emanuele. *L'omosessualità é un modo di cantare*. Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica. *Il Saggiatore musicale*, v. 7, p. 137-178, 2000.
- DAVIS, Kathy. Embodiment theory. In: DAVIS, Kathy (Org.). *Embodied practices: feminist perspectives on the body*. London: Sage, 1997, p. 1-23.
- DELLAMORA, Richard; FISCHLIN, Daniel. *The work of opera: genre, nationhood, and sexual difference*. New York: Columbia University Press, 1997.
- DELL'ANTONIO et al. Round Table 3: Directions in Musicology. In: GREER, David; RUMBOLD, Ian; KING, Jonathan (Orgs.). *MUSICOLOGY AND SISTER DISCIPLINES: PAST, PRESENT, FUTURE. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997*. London: Oxford University Press, 2000, p. 179-229.
- DELPHY, Christine; LEONARD, Diana. A materialist feminism is possible. *Feminist Review*, v. 4, p. 79-104, 1980.
- DEZILLIO, Romina. Mujeres para armar: narrativas y consumos "imaginarios" de una música corporizada en "la mujer álbum-revista" (1899-1902). *Revista Argentina de Musicología*, v. 11, p. 75-98, 2010.
- _____. Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955. In: SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA, 8. *Actas...* Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Universidad Católica Argentina, 2011. Disponible en: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf>>. Consultado en: 4 mar. 2013.
- _____. El ojo en la cerradura: mujeres, música y feminismos. In: Silvina Luz Mansilla (Org.), *Dar la nota*. El rol de la prensa en la historia musical argentina. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, p. 101-135, 2012.
- ERICSON, Margaret D. *Women and music: a selective annotated bibliography on women and gender issues in music, 1987-1992*. New York: G.K. Hall, 1996.
- EVERETT MAUS, Fred. Masculine discourse in music theory. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 2, p. 264-293, 1993.
- FAUSTO-STERLING, Anne. The Five Sexes: Why Male and Female are not enough. *The Sciences*, p. 20-24, mar-apr. 1993.
- FAUSTO-STERLING, Anne. The five sexes, revisited. In: *Sciences*, v. 40, n. 4 Jul/Aug 2000, p. 18. (Reprinted In: PRINCE, Althea; SILVA-WAYNE, Susan (Orgs.). *Feminisms and womanisms: a women's studies reader*. Toronto: Canadian Scholars Press, 2004, p. 133ff.
- FREITAS, Roger. The eroticism of emasculation: confronting the Baroque body of the castrato. *The Journal of Musicology*, v. 20, n. 2, p. 196-249, spring 2003.

_____. *Portrait of a castrato: politics, patronage and music in the life of Atto Melani*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GAYLE, Rubin. The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex [1975]. In: NICHOLSON, Linda (Org.). *The second wave: a reader in feminist theory*. New York: Routledge, p. 26-62, 1997.

GERLING, Cristina M. P. C.; HOLANDA, Joana Cunha de. Estudos de gênero em música a partir da década de 90: escopo e abordagem. *Revista da Academia Nacional de Música*, v. 15, p. 93-107, 2004.

GROTJAHN, Rebecca; VOGT, Sabine (Orgs.). *Musik und Gender: Grundlagen - Methoden - Perspektiven*. Laaber: Laaber-Verlag, 2010.

HAIG, David. The inexorable rise of gender and the decline of sex: social change in academic titles, 1945-2001. *Archives of Sexual Behavior*, v. 33, n. 2, p. 87-96, apr. 2004.

HESS, Bess B.; FERREE, Mira Marx (Orgs.). *Analysing gender: a handbook of social science research*. Beverly Hills: Sage, 1987.

HIGGINS, Paula. Women in music, feminist criticism, and guerrilla musicology: reflections on recent polemics. *19th-Century Music*, v. 17, n. 2, p. 174-192, 1993.

52

HIRD, Myra J. *Sex, gender and science*. Chippenham y Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2004.

HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de Sonata de Louvação (1960) e Sonata para Piano (1961)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6604>> . Consultado em: 4 mar. 2013.

HUNT, Lynn. The challenge of gender: deconstruction of categories and reconstruction of narratives in gender history. In: MEDICK, Hans; TREPP, Anne-Charlott (Orgs.). *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1998, p. 57-97.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

HAWKESWORTH, M. Confounding gender. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 22, n. 3, p. 697-702, 1997.

KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1995.

KREUTZIGER-HERR, Annette (Org.). *Gender studies in der Musikwissenschaft - quo vadis? : Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag*. Zürich & New York: Olms. Serie: Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 3, 2010.

KROSKA, Amy. Gender ideology and gender role ideology. In: RITZER, G. (Org.). *Blackwell Encyclopedia of Sociology*. London: Blackwell, p. 1867-1869, 2006.

- LAQUEUR, Thomas. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- LINDEMANN, Gesa. The body of sexual difference. In: DAVIS, Kathy (Org.). *Embodied practice: feminist perspectives on the body*. London: Sage, p. 73-92, 1997.
- MACARTHUR, Sally. *Towards a twenty-first century feminist politics of music*. Farnham, Surrey & Burlington: Ashgate, 2010.
- MANCHADO, Marisa. *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Editorial Horas y Horas, 1998.
- McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1991. Reprinted in 2002.
- _____. Music and sexuality: on the Steblin/Solomon debate. *19th-Century Music*, v. 17, n. 1, p. 83-88, 1993.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia/Electronic Musicological Review*, v. 11, 2007.
- MILES, Stephen. Critics of disenchantment. *Notes*, v. 52, n. 1, p. 11-38, 1995.
- OAKLEY, Ann. *The Ann Oakley reader: gender, women and social science*. Bristol: Policy Press, 2005.
- ORGANIZACIÓN Mundial de la Salud. Disponible en: <<http://www.who.int/gender/whatisgender/en/index.html>> . Consultado en: 7 ene. 2013.
- PALACIOS NIETO, María. Cuando lo periférico se sitúa en el centro: homoerotismo en la cultura musical madrileña de los años 20 a partir de la obra de Adolfo Salazar. In: CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA, 8. *Actas...* Logroño, 2012.
- PASLER, Jann. Directions in musicology. *Acta Musicologica*, v. 69, n. 1, p. 16-21. , 1997
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. Les corps de Michel Foucault. *Cahiers Philosophiques*, v. 130, n. 3, p. 72-94, 2012.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar. Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII. *Revista de Musicología*, v. 20, p. 231-244, 1997.
- _____. *Feminismo y música*. Introducción crítica. Madrid: Narcea, 2003.
- RISMAN, Barbara J. *Gender vertigo: American families in transition*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- _____. Gender as social structure. Theory wrestling with activism. *Gender & Society*, v. 18, n. 4, p. 429-450, 2004.

_____. Gender as a social structure: crossing disciplinary boundaries to advance science and equality. *About Gender. International Journal of Gender Studies*, v. 1, n. 2, p. 1-29, 2012.

RISMAN, Barbara J.; LORBER, Judith; SHERWOOD, Jessica Hoden. Toward a world beyond gender: a utopian vision. In: AMERICAN SOCIOLOGICAL SOCIETY MEETING, 107. *Annals...* Denver, 2012. Disponible en: <<http://www.ssc.wisc.edu/~wright/ASA/Risman-Lorber-Sherwood%20Real%20Utopia%20Proposal%20--%20Beyond%20Gender.pdf>>. Consultado en: 1 ene. 2013.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. Eva fuimos todas. La identidad de la historiadora de género. In: TOUBERT, S. (Org.). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, p. 161-213, 2003.

SCHOR, Naomi. The essentialism which is not one: coming to grips with Irigaray. *Differences*, v. 1, n. 3, p. 38-58, 1989.

SCOTT, Derek B. Erotic representations from Monteverdi to Mae West. In: SCOTT, Derek B. (Org.). *From the erotic to the demonic: on critical musicology*. Oxford: Oxford University Press, p. 17-32, 2003.

54

SCOTT, J. W. Gender: a useful category of historical analysis. *American Historical Review*, v. 91, p. 1053-1075, 1986.

_____. *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. "La querelle des femmes" in late twentieth century France. *New Left Review*, v. 1, n. 26, p. 3-19, 1997.

_____. *Gender and the politics of history*. Ed. rev. New York: Columbia University Press, 1999.

_____. Fantasy echo: history and the construction of identity. *Critical Inquiry*, v. 27, n. 2, p. 284-304, Winter 2001 (incluido en SCOTT, 2012.).

_____. Unanswered questions. *The American Historical Review*, v. 113, n. 5, p. 1422-1430, 2008.

_____. *The Fantasy of Feminist History*. Durham: Duke University Press, 2012.

SEIDMAN, Steven. *Difference troubles: queering social theory and sexual politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Crossing boundaries in music and musical scholarship: a perspective from ethnomusicology. *The Musical Quarterly*, v. 80, n. 1, p. 13-30, 1996.

SMART, Mary Ann (Org.). *Siren songs: representations of gender and sexuality in opera*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

SOLIE, Ruth A. What do feminist want? *The Journal of Musicology*, v. 10, p. 399-411, 1991.

_____. (Org.) *Musicology and difference*. Berkeley: University of California Press, 1993.

SOLOMON, Maynard. Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini. *19th Century Music*, v. 12, n. 3, p. 193-206, spring 1989.

STANLEY, Liz. Should "sex" really be "gender" or "gender" really be "sex"? ANDERSON, R.; SHARROCK, W. (Orgs.). *Applied sociology*. London: Allen & Unwin, 1984, p. 1-19.

TAYLOR, Jodie. Playing it queer: understanding queer gender, sexual and musical praxis in a "new" musicological context. Tese (Doctoral) – Queensland Conservatory of Music, Griffith University, 1998. Disponible en: <<https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/ofgceb17-dace-e807-ce5e-bf673e3f3201/1/>>. Consultado en: 4 mar. 2013.

THOMAS, Gary C. Was George Frideric Handel gay? On closet questions and cultural politics. In: BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary (Orgs.). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York & London: Routledge, 1994, p. 155-203.

TOSH, John. Hegemonic, masculinity and the history of gender. In: DUDINK, Stefan; TOSH, Josh; HAGEMANN, Karen (Org.). *Masculinities in politics and war: gendering modern history*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 41-60.

TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, p. 483-497, 1993.

_____. The historiography of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Orgs.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, p. 356-377, 1999.

UDRY, J. Richard. The nature of gender. *Demography*, v. 31, n. 4, p. 561-573, 1994.

_____. Biological limits of gender construction. *American Sociological Review*, v. 65, n. 3, p. 443-457, 2000.

VAN DEN TOORN, Pieter C. Politics, Feminism and contemporary music theory. *The Journal of Musicology*, v. 9, p. 275-299, 1991.

_____. *Music, politics, and the academy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

WIESNER-HANKS, Merry. *Gender in history: global perspectives*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

ZEMON DAVIS, Natalie. Women's history in transition: the European case. *Feminist Studies*, v. 3, n. 3-4, p. 83-103, 1976.