

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN: 1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

El género de la música en la cultura global

Sagrario Martínez Berriel (Universidad de Salamanca)

Resumen

El objeto de este artículo es analizar en qué medida la música como parte esencial de la cultura contribuye a la transformación y/o afirmación de los estereotipos que están en la base de la dominación masculina. Para abordar este análisis se consideran tres argumentos interrelacionados: 1. La importancia de la música como eje de transformación de la cultura en la economía y la sociedad global. 2. La emergencia de las mujeres dentro de este proceso de reorganización del capitalismo. Y 3. La importancia de la música como creadora y correctora de los estereotipos de género.

Palabras clave

Cultura, convergencia cultural, música, género, sociología de la música.

Abstract

This article examines the extent to which music as an essential component of culture contributes to the transformation and/or reinforcement of the stereotypes that are the basis for male domination. It includes three interrelated arguments: 1. The importance of music as a vector in the transformation of culture in the global economy and society. 2. The emergence of women within this process of capitalist reorganization. And 3. The significance of music in the origination and counteraction of gender stereotypes.

Key words

Culture, convergence culture, music, gender, and sociology of music.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



El género de la música en la cultura global

Sagrario Martínez Berriel (Universidad de Salamanca)

Introducción

En *El arte de la sociedad*, Niklas Luhmann afirma que la cultura occidental ordenó jerárquicamente la estructura de las capacidades psíquicas asignando a lo “sensorial” -la percepción- un rango inferior que a las funciones reflexivas del entendimiento y la razón. Tal devaluación de la percepción estuvo condicionada por la intención de enfatizar la diferencia entre el ser humano y el animal, ya que ambos participan de esa misma condición. Sin embargo, según su opinión, la conciencia arranca de “un mundo de percepción” y “toda comunicación se sustenta en la primacía de la percepción” (Luhmann 2005: 18). Según este argumento, el arte, como dominio de la percepción, ocupa el centro de la comunicación y de la construcción de la sociedad, aunque nuestra cultura no le reconozca la importancia que sí concede a la razón.

El contrasentido del que arranca nuestra cultura y que critica Luhmann, va acompañado de una pretensión trascendente y universal del arte, que coloca a éste fuera de toda responsabilidad de orden social, sea en términos de género o de clases sociales. Parece de “mal gusto” en el sentido estético de la palabra, aducir que el arte está sometido a imperativos que tienen que ver con la sociedad y que se admita por tanto que su significado difiere entre hombres y mujeres, o entre comunidades, porque se entiende que su valor intrínseco tiene que ver con la emancipación de la humanidad, lo cual está por encima de todas las diferencias, territoriales, biológicas o aprendidas, que distinguen a las personas y a las comunidades. En contra de este punto de vista existe una dilatada trayectoria de investigación en las ciencias sociales que prueba la estrecha interdependencia e incluso identidad que existe entre el arte y la sociedad (Heinich 2002). Desde esta perspectiva, la escasa presencia de las mujeres en el ámbito de la música, de las letras y del pensamiento no se puede interpretar como un producto del azar, sino más bien como la causa y consecuencia, convertidas además en representación simbólica y en educación, de la crónica desigualdad en el acceso de éstas al poder, a la riqueza y al conocimiento.

1. De la singularidad y el género de la cultura

En los parámetros masculinos que han definido la cultura occidental son pocas las cotas que en singular, y hay que subrayar esta palabra, quedan por alcanzar a las mujeres respecto de

los hombres. Pero el discurso podría invertirse y la conclusión sería otra, si se tomara como referencia a los hombres respecto de las mujeres o si se tuviera en cuenta, por ejemplo, la desigual trayectoria de vida de unos y otras, así como la precocidad de las mujeres y su anterior madurez biológica; pero ese es otro tema. Por lo general, las proezas femeninas son, y sobre todo han sido, menos espectaculares –o menos espectacularizadas- que las de los hombres, porque la historia de la humanidad ha sido, hasta épocas muy recientes, narrada y referida a la vida pública y no a la esfera doméstica, donde ha transcurrido en prioridad la existencia de las mujeres. Por ello, en la historia de la música, citando a grandes rasgos a Lucy Green (2001) y a Florence Launay (2008): las mujeres no destacaron como grandes compositoras o instrumentistas sino como célebres cantantes. La voz como extensión del cuerpo y atributo de la naturaleza fue, en oposición a la técnica, dominio de los hombres, el cauce que propició a las mujeres abrirse paso en la profesión musical y gozar de reconocimiento público. Fuera de este camino, la limitada profesionalización de las músicas estuvo ligada a la pedagogía musical, dentro de los hogares y en los conservatorios, donde las mujeres ocuparon desde el principio de la institución un destacado lugar, especialmente mediante la enseñanza del piano, instrumento doméstico y femenino por excelencia.

En el presente, dado que existe un manifiesto “empoderamiento” femenino, los logros de las mujeres, además de que se premian y/o reconocen, están permitiendo cambiar la interpretación de la historia. Ejemplo de ello puede ser el reciente Premio Nacional de Música del año 2010, concedido en España a la prestigiosa compositora Elena Mendoza (Sevilla, 1973). De todas formas, somos deudores de una visión lineal de la historia en la que resulta inevitable establecer comparaciones entre hombres y mujeres; lo que no deja de ser tendencioso, porque las mujeres parecen obligadas a alcanzar hitos que ya han sido dominados anteriormente por los hombres sin salir del mismo guión. Por citar otra “extraordinaria” proeza femenina en singular, galardonada con el Premio Príncipe de Asturias: Edurne Pasaban logró el año 2010, hollar el techo del mundo; coronó los 14 ocho miles que constituyen la cima del planeta, convirtiéndose en la primera mujer (o segunda, dejo la polémica fuera de este foro) que ha llegado por su propio pie a lo más alto que permite la geografía.

La proeza de la alpinista española es una perfecta alegoría de la paradójica y dual condición femenina en el presente, así como un buen punto de arranque para analizar lo que se ha dado en llamar “el techo de cristal”. El límite que todavía no han conseguido superar las mujeres en su camino a la igualdad y ello a pesar de que en singular sí han pisado el techo el mundo. Aunque he

citado este hecho singular, más allá de la genialidad y la singularidad que contradicen la ley de los grandes números, estableciendo un principio inexpugnable sobre la razón de lo que es irreplicable, resulta imprescindible considerar en plural la situación de las mujeres, lo que tiene que ver con las más y no con la excepcionalidad.

La singularidad ha sido siempre el dominio por antonomasia del arte y se ha empleado con frecuencia como modelo moral de lo que puede llegar a hacer la mayoría. Sin embargo, con frecuencia, su significado exclusivo y heroico, sugiere también lo contrario, una meta inalcanzable que induce más al retraimiento y a la pasiva contemplación que a la imitación. En este sentido, la visión singular de la historia, de la ciencia y de la cultura, no sólo es una invención de la realidad, sino un obstáculo elitista, nada desdeñable, que impide la extensión de la democracia a toda la sociedad.

La existencia del “techo de cristal” prueba que las bases del poder en nuestra sociedad están dominadas por un modelo cultural masculino que discrimina y frena el reconocimiento de las mujeres. Pero al mismo tiempo y en modo inverso, el “empoderamiento” de las mujeres, empuja a la afirmación en todos los órdenes de la sociedad, de los valores que han configurado el estereotipo femenino como antítesis del pensamiento racional: la sensibilidad, lo estético y la espiritualidad. Precisamente porque estos valores han sido cultivados con especial ahínco a través del arte y en particular de la música, pretendo analizar en qué medida la música como parte esencial de la cultura¹ contribuye a la transformación y/o afirmación de los estereotipos que están en la base de la dominación masculina. Para ello, tomaremos en consideración tres argumentos interrelacionados: 1. La importancia de la música como eje de transformación de la cultura en la economía y la sociedad global. 2. La emergencia de las mujeres dentro de este proceso de reorganización del capitalismo. Y 3. La importancia de la música como creadora y correctora de los estereotipos de género

2. Convergencia cultural y sociedad global

La conversión de la cultura en un sector estratégico de la economía mundial, evidencia su

¹ Parece obligado señalar que cuando hablamos de cultura nos referimos a un complejo término, difuso y polisémico de usos contradictorios. La palabra cultura, a veces adopta su significado restrictivo e “ilustrado” y otras su más amplia dimensión antropológica. En este trabajo se emplean fundamentalmente esas dos acepciones. Una relativa a la música y a las artes y la otra referida al conjunto de normas, valores, etc., que caracterizan a la sociedad. Ver en Denys Cuchè (1998). *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998.

crucial importancia en el proyecto de construcción de una sociedad global. La cultura constituye el bien máspreciado de la economía global, al mismo tiempo que representa el cauce principal de legitimidad de la propia sociedad global. Gracias a la cultura se hace realidad el sentido de pertenecer a un mismo mundo.

Desde finales del siglo XX se manifiesta la progresiva tendencia a mercantilizar y masificar el consumo del arte y particularmente de la música, ofreciendo los mismos bienes culturales en múltiples soportes, lo que se ha dado en llamar “la convergencia de la cultura” (Jenkins, 2008a; López Cuenca, 2009). Un proceso que se caracteriza por la combinación de tres mecanismos fundamentales: 1. El flujo de contenidos culturales entre distintos soportes y por tanto la comunicación total entre las distintas artes. 2. La fusión de empresas multimedia. 3. La interactividad y movilidad de los usuarios, convertidos simultáneamente en lectores, espectadores e internautas.

La “convergencia” hace de la cultura un único e indiferenciado patrimonio de la humanidad, sin obligaciones identitarias, ni jerarquías manifiestas; lo que supone una erosión de los Estados como representantes legítimos de las culturas nacionales, frente a la supremacía de los intereses empresariales internacionales, encargados de promover bienes e imaginarios mundializados.

De este modo, prospera una difusión y “confusión” de los límites entre la cultura culta y popular, así como entre sus funciones de educación y evasión. Asistimos en consecuencia, a la unificación virtual del mundo mediante imágenes, sonidos e ideas que viajan instantáneamente y se mezclan sin las limitaciones impuestas por la territorialidad, lo cual resulta vital para consolidar el sistema social global, calificado precisamente de “capitalismo cultural” (Rifkin 2000).

Dentro de este sistema capitalista, las prácticas culturales, especialmente proclives a la “hibridación” (Canclini 2006), tienden a asumir cada vez más una funcionalidad política; de ahí el pujante interés por las políticas culturales como principio de convivencia. Por ello, como señala George Yudice (2002: cap1): asistimos a la definitiva disolución del sentido trascendente de la cultura en favor de su utilidad como “recurso”. La cultura y el arte ya no se experimentan en modo trascendente sino en su utilidad aplicada a innumerables campos de interés económico y social, como la tolerancia multicultural, la igualdad de género, o el planeamiento urbano y el turismo.

Abandonada o cuando menos debilitada, la utilidad identitaria y nacional de la cultura en el sentido trascendente; su interés para el Estado decrece, en cambio su dimensión económica tiende a expandirse. Por ello, este nuevo paradigma está suponiendo un auténtico caos en el

conjunto de la sociedad. Evidentemente un mundo global y multicultural, con fronteras erosionadas por los movimientos migratorios y por la expansión del ciberespacio, presiona en favor de una cultura sin parámetros nacionales; pero al mismo tiempo, el sentido de identidad nacional se resiste a perder su significado asociado a una cultura, sedimentada en el territorio y organizada a la vez que protegida como monopolio del estado.

En el caso de España, donde el componente nacional y estatal de la cultura es determinante para su existencia, la nueva gestión de la cultura está creando una gran conflictividad. Entre los múltiples cambios cabe destacar: poner precio a los bienes culturales, considerar el patrimonio natural como un bien cultural, hacer valer lo intangible, entablar competencia entre el valor de lo reproducido mecánicamente y el espectáculo en vivo y trasladar el mecenazgo de la “alta” cultura a la empresa privada y a los gustos del público. Todo ello, está resultando un golpe de estado a la cultura (SGAE 2010). Este proceso es en extremo relevante porque, no hay que olvidar que, en el año 2008, según “la cuenta satélite de la cultura”, la aportación al PIB de las actividades culturales representa un destacado 3%, alcanzando un 3.8%, si se añaden las actividades vinculadas a la propiedad intelectual. Una cifra notablemente superior a la media europea (su valor se sitúa en un 2.7%) que pone de manifiesto la masiva influencia de la cultura española a nivel mundial, lo que sin duda tiene que ver con el hecho de que el español es la segunda lengua más hablada en el mundo. La importancia de este dato es sumamente importante si tenemos en cuenta que a nivel nacional refleja la supremacía de la cultura frente al sector de la Agricultura y de la Energía, lo que denota una profunda transformación de la sociedad española (MCU 2009).

El papel de la cultura no es sólo crucial en términos de crear un sistema global; la globalización también incentiva el valor de lo local. De hecho, y de acuerdo con Jean-Pierre Warnier (2002: 117): “la cultura es una máquina de crear diferencias”. Estado, mercado y sociedad, en sus múltiples interdependencias, producen continuas diferencias culturales. Los esfuerzos que ejerce el mercado en favor de homogeneizar la cultura, por portentosos que sean, no limitan la vitalidad de las culturas locales, sino que con frecuencia la alientan (Featherstone 1996). En este vaivén entre lo local y lo global, los artistas y los músicos en particular destacan como privilegiados representantes del patrimonio cultural que identifica a un país. De ahí la importancia que tiene subrayar que el reconocimiento exterior de España se debe en gran medida, aunque no suele reconocerse, a los artistas e intelectuales que proyectan su talento en el vasto universo de la cultura global. En este sentido, y con gran acierto, el director de la SGAE ha

destacado la notable importancia que ejerce la música latina en la difusión del español en todo el mundo, y fundamentalmente en países como Estados Unidos o Canadá (Bautista 2001).

3. La música como “alma” de la globalización

Desde el punto de vista de la globalización, la realidad y el sentimiento de que compartimos un mundo aporta a la música cambios en sus límites internos, al mismo tiempo que en sus funciones y utilidades sociales. Respecto a lo que delimitamos como música (en plural), lo más remarcable es su tendencia creciente a la deslocalización, sea debido a los medios electrónicos y a las migraciones en masa que ponen en circulación las distintas músicas del mundo fuera de sus propios contextos, sea debido a la mezcla y ensanchamiento de los materiales sonoros que acapara la música, haciendo un único universo de todas las culturas musicales y sonidos del mundo (Pousseur 1984). En cuanto a sus aplicaciones sociales, lo más destacable es la constante mediación de la música en la mayor parte de las funciones y actividades sociales, privadas y públicas, así como su profusa utilización en la creación de ambientes y paisajes simulados como urbanismo de la ciudad global (Martínez Berriel 2008b).

La importancia de la música para la globalización es decisiva por dos razones fundamentales: 1º. Porque se trata de un bien de consumo masivo, inagotablemente renovable y de cuantiosa rentabilidad, que no requiere traducción, ni ocupar lugar. Y 2º. Porque cumple la función de un ideal universal en el que expresar nuestra común humanidad salvando el tiempo y las distancias.

La música aún con especial capacidad el valor económico y el espiritual, e incluso intenta, pese a la dificultad que ello entraña, hacerlos compatibles. No olvidemos que el sonido llega donde ni siquiera alcanza la vista y que su poder de unir en la distancia es sumamente eficaz tanto en términos de identidad, en sentido permanente, como de circunstancial identificación colectiva. Por ello, la música es un medio privilegiado para transitar con excelencia las inquietudes humanitarias de la globalización: el dialogo igualitario entre las culturas, la paz mundial y el desarrollo sostenible. En su poder de cohesión en la distancia radica el interés que posee para construir un imaginario mundial e inventar un proyecto de "soberanía sin territorialidad" (Appadurai 1996) en el que quepan todas las variadas formas de lealtad y filiación que la movilidad humana y las comunicaciones generan.

Precisamente porque la música, o las músicas han cultivado con ahínco la mitología de un

mundo sin fronteras, su utilidad para autentificar el proyecto de la globalización y promover la tolerancia y el entendimiento multicultural es primordial. Tanto la música culta, como la popular - admitiendo una falsa dicotomía que no hace justicia al mutuo diálogo que ahora y siempre han mantenido- participan del intento de crear una identidad global. La música “culta”, dado su tradicional elitismo, nada tiene que hacer para considerarse mundial. Se define como universal que es “más” que global, su propia historia se confunde con “la música de las esferas”, por tanto es un bien que se considera de todos y para todos. No en vano su hegemonía está institucionalizada, tanto en los conservatorios como en las escuelas y orquestas. En todos los teatros del mundo, las orquestas sinfónicas conservan e intercambian un mismo patrimonio cultural, tanto más homogéneo en la medida en que se privatizan los bienes culturales y que desaparecen las políticas de excepción cultural. Pocas comunidades hay más internacionales y hermanadas en el mundo que la que constituye la música clásica. Los músicos son extranjeros en cualquier lugar, o por decirlo inversamente, en cualquier lugar donde puedan hacer música encuentran su hogar. Son nómadas vocacionales y se lo pueden permitir porque poseen un lenguaje sin territorio; por eso son activos creadores de la globalización (Martínez Berriel 2008a).

En cuanto a la música popular, su alcance tiende igualmente a ser global. Valga como máximo exponente de este ideal, la World Music: una “marca” creada ex profeso bajo la mística de “Folklore del mundo” (Barañano et al 2004) en la que se juntan “todas” las sonoridades del mundo, sin jerarquías, ni siquiera las que derivan de la intensidad de las distintas fuentes sonoras (Giannattasio 2000; Muns 2007). Los estudiosos de la etnomusicología critican no obstante, su pretendido sentido de igualar el valor de todas las culturas porque consideran que se trata de un producto comercial “exótico” que afianza en la práctica las distancias que separan y dan valor a nuestra cultura respecto a la del Tercer Mundo.

4. La emergencia de las mujeres y los porqués del “techo de cristal”

El movimiento de emancipación de las mujeres ha sido un continuo recordar que la historia ha sido narrada por los hombres y que las mujeres deben recuperar su espacio negado por el dominio patriarcal. La recuperación de la historia en clave femenina ocurre al tiempo que las mujeres destacan como actores privilegiados de la nueva economía global (Sassen 2003). Destacan en los dos extremos de la pirámide social: en la parte superior por la expansión de una capa de mujeres directivas con un alto nivel de ingresos y formación y en la parte inferior, en el último

eslabón del sector servicios y de la economía informal. Evidentemente, el proceso es complementario: las elites femeninas requieren para su liberación el trabajo descualificado de las mujeres inmigrantes, por ello, los flujos migratorios tienden a ser más femeninos (Gregorio Gil 1998). El resultado de todo ello es la creciente visibilidad y responsabilidad pública de las mujeres en todos los ámbitos de la sociedad como representantes de los hogares; en unos casos por razones de deliberada independencia femenina, y en otros, por pura obligación del mercado de trabajo, porque la “desindustrialización” e “informalización” de la economía dan creciente protagonismo a las mujeres.

Ciñéndonos a la economía de la cultura, las mujeres son actores –¿o actrices?- de primer rango. Dentro de ella, una parte sustancial de la economía se centra en la expansión de los servicios personales relacionados con el empoderamiento femenino y la “tradicional” atención al ornamento y culto al cuerpo que ha caracterizado a las mujeres. Lo que se traduce en la expansión de sectores de consumo como la moda, la belleza, la cosmética, etc., circunstancia que por extensión está conduciendo a una creciente estetización y ornamentación de toda la sociedad.

A pesar del empoderamiento femenino, la presencia de las mujeres en los puestos de dirección de la empresa, de la política y de la cultura sigue siendo limitada. De ahí la reiterada discusión sobre el “techo de cristal”; un argumento sobre el que existe una extensa literatura psico-sociológica² que evidencia la rigidez de los estereotipos que definen en nuestra cultura lo que es y debe ser la masculinidad y la feminidad. En el caso de España, una reciente estadística referida a las cifras de empleo del III trimestre del 2008 señala que las mujeres constituyen el 42.21% del total de la población ocupada, mientras que su presencia en la dirección de la administración pública y de empresas de 10 o más asalariados/as, alcanza tan solo a un 23.38% (IM 2008). La escasa proporción de mujeres en puestos de liderazgo, tanto si se compara con respecto a los hombres como respecto de la población femenina en el mercado de trabajo, denota la inflexibilidad masculina de las estructuras de poder. Las cifras señaladas cobran aún más relevancia si se tiene en cuenta que las estadísticas del Ministerio de educación prueban que los mejores expedientes académicos y los más cualificados proyectos de investigación post-doctoral son obtenidos abrumadoramente por las mujeres. Y que el número de ellas matriculadas en la universidad desde hace algunos años ha superado al de los hombres (INE-IM 2008; Díaz-Aguado

² Para conocer una reciente bibliografía y disponer de un análisis experimental del fenómeno en España ver: Molero, Fernando (2009). *Mujer y liderazgo en el siglo XXI: Una aproximación psicosocial a los factores que dificultan el acceso de la mujer a los puestos de alta dirección*. Madrid: Instituto de la Mujer.

2002).

Ante estos hechos, la pregunta parece inevitable: ¿las mujeres temen el poder, o es que no pueden acceder a él porque existen mecanismos que las desaniman y vetan?

Considero que la respuesta es doble, como la pregunta. Por un lado, las mujeres no quieren optar a la obligación del poder porque tal determinación les obligaría a abandonar o declinar su propia vida privada y afectiva. Por otro lado, existen trampas que desaniman a las mujeres a tomar ese camino. Entre otras, el hecho de que casi no existan mujeres en ese rango es ya un primer obstáculo insalvable, pues imitar es la forma más elemental de aprender. Y para imitar se necesitan modelos, no sólo en el mundo real sino en el simbólico. De ahí la importancia del arte y concretamente de la música en la inculcación de los estereotipos de género.

Se puede añadir también que la incompatibilidad cultural de las mujeres con el poder tiene que ver con la educación y potenciación de los sentimientos e inversamente que la predisposición de los hombres a ejercer el poder obedece al control de los mismos. “Los niños no lloran” o “llorar es de niñas” es un principio básico en la educación de los estereotipos de género. La conclusión es que los sentimientos son más fuertes en sus consecuencias que la propia educación formal. Parece en definitiva que las mujeres prefieren su estereotipo de seres dulces y abnegados que asumir el modelo masculino que se asocia al poder. Y que “ser jefa” se interpreta como frustración en tanto que negación de la feminidad. De hecho, las encuestas sociológicas prueban que las mujeres directivas se han visto obligadas a posponer o abandonar su vida reproductiva, y que acusan una cierta culpabilidad por el hecho de privilegiar la profesión y delegar el cuidado de sus hijos, o por renunciar abiertamente a tenerlos. En cambio, este comportamiento no se aprecia como frustración en los hombres (Kaufmann 2007).

5. La música y los estereotipos de género

La definición de la masculinidad y la feminidad es una invención cultural. Una construcción que toma aires de naturalidad a base de incrustarse en todos los intersticios de la vida y de la organización social, desde el espacio como sede física de la sociedad, hasta la música, la más social y etérea de las artes. Igual que la historia de la arquitectura y de la ciudad ha sido escrita por hombres y para los hombres (Durán 1998), la historia de la música, en su versión universal, ha dejado fuera a las mujeres (Manchado Torres 1998; Ramos López 2003). El peso de la cultura es tan abrumador en nuestra existencia y nos condiciona hasta tal punto que es imposible

determinar dónde empieza y dónde acaba todo lo que aprendemos para ser y comportarnos diferencialmente como hombres o mujeres. Se admite como evidencia, en todo caso, que en las competencias de uno y otro género existe siempre un juego de recíprocas dependencias y dominios, de identificaciones y rechazos.

En la cultura occidental, el predominio de lo masculino es un hecho social inseparable del primado absoluto de la racionalidad, llevada a todos los órdenes de la vida, incluida la música tonal como planteó Max Weber. Ello ha significado el descrédito o cuando menos la ignorancia de lo que en contraposición se ha calificado de femenino: la irracionalidad y los sentimientos. Este dualismo se plantea con meridiana claridad en el mito más ejemplar de la cultura occidental³: La Odisea. En ella se narra cómo Ulises en el nostálgico camino de regreso a su “patria” tuvo que ser amarrado al mástil de la nave para no sucumbir al embriagador canto de las sirenas que le perdían.

La inclusión de los estudios de género en las ciencias sociales, una de las perspectivas más creativas y prolíficas de la investigación social en las últimas décadas, prueba al mismo tiempo que alimenta el “empoderamiento” de las mujeres. En el ámbito de la musicología ha quedado patente que la música no es, como se había enseñado, un arte etéreo, sino una institución básica de la sociedad, y toda la sociedad está vertebrada por el género. De este modo, a la vez que ocurre la recuperación de la oculta historia de las mujeres en la música, cobra renovada fuerza una concepción social de la misma, entendida como una práctica social, vital y con frecuencia íntima, en la que participan hombres y mujeres, en lugar de una sucesión de genios masculinos y obras singulares.

Desde esta perspectiva sociológica, es importante demostrar cuál es el papel de la música en la construcción del género y en la afirmación del poder masculino. Un argumento apenas considerado en su enorme trascendencia para el conjunto de la sociedad por el prejuicio que persevera, como ya se ha dicho anteriormente, en colocar el arte en la periferia del conocimiento, como un recurso de evasión, redundando en la nefasta división de la cultura en dos dimensiones antagónicas: arte y ciencia, espíritu y materia. Una oposición propia de la Ilustración que elimina del arte su función cognoscitiva y de educación ciudadana tal como ocurría en la Polis. Según la erudita observación de Hannah Arendt en la *Condición humana*, en la Polis el Arte no tiene valor de cambio porque es la única obra humana que goza de naturaleza divina. Los mortales solo

³ Para continuar esta reflexión sobre el dominio patriarcal es muy interesante leer en la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, el capítulo titulado: *Odiseo, o Mito e Ilustración*.

pueden ser imperecederos por las obras y actos que escapan al tiempo: el arte y la vida contemplativa. El arte se entiende así como refugio de eternidad y modelo de buena educación ciudadana (Arendt 2005: 43-46).

En nuestra concepción autónoma del arte y de la música, propia de la modernidad, se entiende por el contrario que es privativo de su ámbito la singularidad y la libertad de decir lo que se quiera siempre que se admita que lo que en él ocurre no tiene más trascendencia que la evasión ni más significado que el puramente estético. En este convenio cabe todo, incluido lo que la sociedad condena. La única condición es admitir que es arte y no realidad. Por ello, apenas se ha considerado la contribución de las artes a la opresión y a la emancipación de las mujeres; porque se da por sentado que la igualdad se logra eliminando las desigualdades en el acceso a la educación, a la propiedad o al trabajo como factores que determinan la explotación y sumisión femenina y que la cultura viene después como consecuencia. El esquema subyacente, por otra parte un clásico postulado del marxismo, está desestimado. Las ideas tienen igual protagonismo en la construcción de la realidad social que las cosas.

Desde mi punto de vista el papel de la música no es secundario en absoluto en la construcción del género. Lo que ocurre en el “mundo de la música” (las instituciones, los actores, los medios y el público) y lo que supone la música como cauce de sociabilidad e identidad en un sentido local y global, no es algo intrascendente, en tanto que circunscrito a la imaginación y alejado del conocimiento, sino todo lo contrario: un ejemplo vivo de la sociedad, de cómo es y de cómo se ve a sí misma. En el entramado de relaciones vivas y creativas que constituye la música, transita de forma muy significativa la vitalidad de la cultura en el amplio sentido antropológico de la palabra. Toda la vida social está impregnada de música. Es inútil crear una distancia entre música y sociedad porque ambas son una misma cosa. Por eso lo que ocurre en el arte y en la música es el modelo de lo que es la sociedad. En este sentido, en el camino de emancipación de las mujeres, corregir las diferencias en los niveles de educación y formación no es suficiente para modificar la cultura que educa a las mujeres en arcaicos papeles de sumisión.

Ha cambiado más la realidad social de las mujeres que la representación de ellas. Por ello, el “último” peldaño, el que se ha dado en llamar “techo de cristal”, no ha sido alcanzado por las mujeres; porque éstas, a diferencia de los hombres, están dominadas por los sentimientos, lo que supone un enorme contratiempo para ejercer el poder. Y los sentimientos se han educado especialmente a través de la música.

La música pone voz y sonido a la definición cultural de lo que significa la masculinidad y la

feminidad; expande y simboliza, como ningún otro arte, los modelos de hombre y mujer que una sociedad da por válidos. Pero también y al mismo tiempo es un privilegiado cauce para deshacer tales estereotipos. La eficacia de su mediación en la definición del género es manifiesta a lo largo de la historia. Prueba de ello es su primigenia función en el drama como instrumento de educación para la vida en común. Aristóteles explicó en *La Poética* en qué se sustenta esa función social de la música. Desde su punto de vista, la mimesis, como condición natural humana, permite a quien participa del drama (danza, música y teatro) identificarse emocionalmente con lo que ocurre en la escena. De ahí su convicción de que la música moldea y altera nuestros estados anímicos. Sin duda, a través de la poderosa experiencia viva y de identificación que ésta promueve, transcurre una parte nada despreciable de la historia de la humanidad. La que tiene que ver principalmente con lo más inamovible de las desigualdades de género: los sentimientos.

La música, como señala Theodore Zeldin en su elocuente *Historia íntima de la humanidad*, ha canalizado el entendimiento entre las personas y entre las culturas de los pueblos, por ello se puede definir como “el arte de la hospitalidad” porque “un estado de ánimo es más contagioso que una idea” (1997: 85). Gracias a su mediación, por ejemplo, los trovadores difundieron a ambos lados de los Pirineos el sentido del amor del mundo árabe, un sentimiento de amor idealizado hacia las mujeres que puso en cuestión el rudo trato y consideración que entonces poseían. De todas formas, no hay una bondad intrínseca en el arte ni en la música; de hecho, otros muchos ejemplos muestran en sentido inverso, su mediación como despiadado insulto a la condición femenina y proclama a la violencia de género.

Conclusión

Herder, musicólogo y precursor del romanticismo, decía que es un insulto a la humanidad hablar de la cultura en singular; lo afirmaba a sabiendas de que quienes defienden la existencia de una única cultura se refieren por definición a la suya. La cultura occidental ha sido devastadora con las “minorías”, considerando dentro de ellas, ni más ni menos que a la mitad de la humanidad, las mujeres. La música como la cultura tiene género y además es arte y parte de su construcción social. Nos guste o no, nos hacemos hombres y mujeres escuchando y/o practicando músicas diferentes que nos conducen a frecuentar territorios segregados. Prueba de ello es que una encuesta relativamente reciente sobre los hábitos musicales de los jóvenes en España constata que los hombres prefieren los sonidos duros, radicales y ruidosos, mientras las mujeres se inclinan

por los sonidos suaves, melódicos y románticos (Megías y Rodríguez 2003). Las trayectorias de la profesión y afición musical muestran tendencias igualmente divergentes (Martínez Berriel 1993, Launay 2008): las mujeres predominan como aficionadas, en cambio los hombres como profesionales. En cuanto a la profesión, las mujeres sobresalen como solistas, especialmente cantantes, pero son minoría como instrumentistas. De hecho, la profesión escénica por su idiosincrasia es en prioridad masculina. Las mujeres son minoría en las orquestas sinfónicas y prácticamente están excluidas como instrumentistas en las bandas de jazz.

En las últimas cifras disponibles sobre la cultura en España (*Anuario de estadísticas culturales*, 2010), las mujeres representan el 54.2% del alumnado de enseñanzas regladas de música y el 40.5% del profesorado (MCU, 2010), descendiendo a un 30% la proporción en las orquestas sinfónicas, tanto en la Nacional, como en el resto de agrupaciones locales. El puesto de director se puede afirmar que es prácticamente un coto internacional masculino. Pese a todo, algo está cambiando; uno de los primeros carteles publicitarios del Instituto de la Mujer, al poco tiempo de su creación, presentaba a una niña dirigiendo una orquesta, en el pie de la foto decía: “no limites su educación, es una mujer del siglo XXI”. Felizmente, en este siglo, aquella niña que hoy es mujer, puede comprobar que ya no es necesario ser hombre para dirigir una orquesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. 2004. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Appadurai, Arjun. 1999. “Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía postnacional”. *Nueva Sociedad*, 163: 109-124.
- Arendt, Hannah. 2005. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Baraño *et al.* 2004. “World Music ¿el folklore de la globalización?” en: *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, eds. Josep Martí y Silvia Martínez, 411-428. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Bautista, Eduardo. 2001. “La difusión de la música en español”. Centro virtual Cervantes. http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/activo_del_espanol/3_la_difusion_de_la_musica/bautista_e.htm. [Consultado, 13-12-2010].
- Díaz-Aguado, María José. 2002. *Prevenir la violencia contra las mujeres construyendo la igualdad desde la educación*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Featherstone, Mike. 1996. “Localism, globalism, and cultural identity” en: *Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*, eds. Rob Wilson and Wimal Dissanayake, 46-77. Durham: Duke University Press.

- García Canclini, Néstor. 2003. "Noticias recientes sobre la hibridación". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 7 (artículo 2). <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>. [Consultado 10-11-2010].
- Giannattasio, Francesco. 2000. "L'esthétique e(s)t le marché: quelques réflexions sûr le commerce de la world music", *TRANS-Revista Transcultural de Música* 5 (artículo 4). <http://www.sibetrans.com/trans/trans5/giannattasio.htm>. [Consultado 10-11-2010].
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Gregorio Gil, Carmen. 1998. *Migración femenina*. Madrid: Narcea.
- Gómez Muns, Rubén. 2007. "Diversidad cultural y circulación musical en contextos urbanos. El caso de las *Músicas del mundo*". CIES-ISCTE-IUL. <http://conferencias.iscte.pt/viewpaper.php?id=44&cf=3>. [Consultado 13-11-2010].
- Heinich, Nathalie. 2002. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- INE-Instituto de la mujer. 2008. *Mujeres y hombres en España*. <http://www.migualdad.es/MUJER/mujeres/cifras/empleo/profesiones.htm> [Consultado 13-11-2010].
- Jenkins, Henry. 2008a. *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2008b. "Sobre cómo sacar provecho de las nuevas competencias mediáticas en la escuela". *Educ-ar*. Argentina. <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/henry-jenkins-sobre-como-sacar.php>. [Consultado 13-11-2010].
- Kaufmann, Alicia E. 2007. *Mujeres directivas: transición hacia la alta Dirección*. Madrid: CIS.
- Launay, Florence. 2008. "Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée". *Travail, genre et sociétés*, 19: 41-63.
- López Cuenca, Antonio. 2009. "Artes visuales y convergencia tecnológica". *Revista de Occidente* 333: 36-49.
- Luhmann, Niklas. 2005. *El arte de la sociedad*. Madrid: Herder.
- Manchado Torres, Marisa [comp.] 1998. *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Editorial Horas y Horas.
- Martínez Berriel, Sagrario. 1993. *La armonía y el ritmo de una ciudad*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- _____. 2008a. "Elites migratorias transnacionales: los músicos de orquestas clásicas en España", *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12 (artículo 16). <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art16.htm>.

_____. 2008b. "La Música en la ciudad sin límites", *Música, ciudades y redes*. Recurso electrónico. Conservatorio superior de música de Salamanca: Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Megías, Ignacio y Rodríguez, Elena. 2003. *Jóvenes entre sonidos. Hábitos, gustos y referentes musicales*. Madrid: Injuve-FAD.

Ministerio de Cultura. 2009. "Cuenta Satélite de la cultura".

http://eu.www.mcu.es/estadisticas/docs/CSCE/Principales_Resultados-2010.pdf [Consultado: 18-11-2010].

_____. 2010. "Anuario de estadísticas culturales",

http://www.mcu.es/estadisticas/docs/capitulos_graficos/AEC2010/c_ensenanza8-2010.pdf [Consultado: 18-11-2010].

Molero, Fernando *et al.* 2009. *Mujer y liderazgo en el siglo XXI: Una aproximación psicosocial a los factores que dificultan el acceso de la mujer a los puestos de alta dirección*. Madrid: Instituto de la Mujer. http://www.inmujer.migualdad.es/mujer/mujeres/estud_inves/757.pdf. [Consultado: 18-11-2010].

Pousseur, Henry. 1984. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza.

Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea.

Rifkin Jeremy. 2000. *La era del acceso, la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.

Sassen, Saskia. 2003. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños.

SGAE. 2010. *Anuario SGAE de las Artes escénicas, Musicales y audiovisuales*. Madrid: Fundación Autor/SGAE.

Warnier, Jean Pierre. 2002. *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Yudice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Zeldin, Theodore. 1997. *Historia íntima de la humanidad*. Madrid: Alianza.

Sagrario Martínez Berriel

Profesora titular de sociología en la Universidad de Salamanca. Estudios de Postgrado en el CIS y en la Universidad de la Sapienza en Roma. Entre sus investigaciones en sociología de la música destacan el libro: "La armonía y el ritmo de una ciudad" y el artículo: "Élites migratorias transnacionales. Los músicos de orquestas sinfónicas en España". somberriel@usal.es

Cita recomendada

Martínez, Sagrario. 2011. "El género de la música en la cultura global". *·TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa].