

10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias. Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

Musicología feminista: un resumen crítico.

María José Fernández Molina y Favio Shifres.

Cita:

María José Fernández Molina y Favio Shifres (2022). *Musicología feminista: un resumen crítico*. 10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias. Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/534>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/OWc>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



MUSICOLOGÍA FEMINISTA: UN RESUMEN CRÍTICO.

María José Fernández Molina, Favio Shifres.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio para el
Estudio de la Experiencia Musical.

Resumen

El presente trabajo presenta un recorrido sintético de las principales líneas de investigación de la musicología feminista en los últimos 30 años. El objetivo del mismo es sistematizar los principales tópicos de la especialidad junto con las aportaciones de sus principales referentes con miras a identificar lagunas temáticas y sesgos conceptuales. Se examinaron obras de las principales referentes del campo (como Ruth Solie, Marcia Citron, Susan McClary y Nicola Dibben), y se pudieron identificar cuatro vertientes de investigación: (i) la visibilización de las mujeres en los campos de producción musical; (ii) el análisis de la retórica y el lenguaje musical desde una perspectiva de género; (iii) las disputas de poder al interior de la disciplina conforme la estructura patriarcal de la academia en general y la especialidad en particular; (iv) la contribución de la producción y el mercado musical al establecimiento de los estereotipos de género. Se puede apreciar que estas líneas de investigación no impactan en las ontologías de música y producción musical propias de la cultura occidental eurocentradas. Por ello, a pesar de las aportaciones importantes, esta perspectiva musicológica contribuye a consolidar las categorías impuestas por el pensamiento moderno que parecerían denunciar.

Palabras claves: Musicología - feminismo - retórica musical - estereotipos de género - mercado musical

Introducción

La musicología feminista es una subdisciplina de la musicología que busca instalar la perspectiva de género en los estudios musicales. Considera que la música refleja y promulga un orden social que se caracteriza por la subalternación derivada de la construcción del género. Se plantea como objetivo visibilizar las condiciones de producción, valoración, consumo y estudio de la música que derivan de esa lógica de subalternación. Sus orígenes se remontan unos 50 años atrás en los estudios que ampliaron el área de la musicología tradicional en dirección a la inclusión de las mujeres de manera sistemática. Sin embargo, es recién a comienzo de los años noventa cuando la disciplina se consolida a partir de la producción de una serie de trabajos referenciales que señalaron ámbitos de indagación que la musicología había ignorado y que esta perspectiva comenzó a iluminar.

En este trabajo presentamos una síntesis de dichos ámbitos con el objeto de mostrar algunas de sus contribuciones al campo epistemológico musical. El mismo se inserta en un trabajo mayor que procura mostrar cómo la perspectiva feminista mainstream, a pesar de la importancia de sus aportes al campo musicológico contribuye,



paradójicamente, a otras invisibilizaciones y subalternaciones que, entramadas en la estructura patriarcal de la sociedad moderna, dejan por fuera otras prácticas.

Para esa revisión, tomaremos aquí referencias correspondientes al momento en el que la musicología feminista se consolida como una sub-disciplina per se durante la década de 1990. Esta decisión se basa principalmente en que estos son los años en los que aumenta considerablemente la cantidad de textos escritos sobre el tema, y es también cuando se incorpora a las temáticas una visión más crítica sobre el feminismo, la diversidad de género y sexualidades.

Autoras como Marcia Citron (1993), Susan McClary (1991), Ruth Solie (1993), Nicola Dibben (1999), entre otras, comienzan a examinar la estructura patriarcal que sustenta tanto las prácticas musicales como los marcos teóricos con los que se describe y se prescriben dichas prácticas en la musicología occidental. Estos estudios impactaron en las relaciones de género al interior de la disciplina y ampliaron su base epistemológica, contribuyendo a movimientos tales como la New musicology y la Musicología crítica (Clayton et al., 2003; Beard y Glod, 2005).

En lo que sigue, presentamos una síntesis de algunos trabajos conspicuos. Su elección no es casual. Estas autoras y sus trabajos representan líneas temáticas, metodologías y estilos argumentativos que brindan un panorama abarcador del campo. El objetivo de esta presentación se vincula tanto a señalar sus contribuciones como a discutir algunas de sus lagunas y sesgos.

Tópicos y miradas

La visibilización de las mujeres en la producción musical

Marcia Citron, es una musicóloga estadounidense que escribe principalmente en torno al canon musicológico y cómo las mujeres han quedado fuera del mismo en parte por su exclusión del mundo de la profesionalidad. Para dar cuenta de tal exclusión, Citron describió el camino más habitual que recorría una obra musical en los siglos XVII Y XVIII desde que era compuesta hasta que se hacía conocida (luego de publicarse y tocarse varias veces). De este modo, dejó en claro la manera en la que las mujeres eran excluidas injustamente de este camino debido a sus nulas chances de adquirir estatus profesional como músicas. Su educación musical era muy acotada, tenía lugar por fuera de las instituciones y no incluía instrucción en la composición. En este marco, Citron toma los casos de dos músicas: Cécile Chaminade (Francia, 1857-1944) y Mabel Daniels (Estados Unidos, 1878-1971). Ambas tuvieron acceso a una educación musical limitada por su condición de ser mujeres. En el caso de Chaminade, su padre no le permitió asistir al conservatorio. Por el contrario, Daniels sí pudo hacerlo, aunque solo pudo cursar unas pocas asignaturas ya que algunas de ellas, como Contrapunto, eran exclusivamente para varones por ser consideradas demasiado complejas y fuera del alcance del intelecto femenino. Citron mostró que, si bien existía en occidente la música compuesta e interpretada por mujeres, sus posibilidades en el mundo de la música eran casi inexistentes. La red de contactos, las publicaciones y buenas reseñas eran prácticamente imposibles.

En la misma dirección, Citron advierte sobre el desprecio de la crítica musical cuando eventualmente se daba la posibilidad de que alguna composición de una mujer se



publicara con su nombre (recordemos que también existían casos en que las obras se publicaban solo con iniciales o con seudónimos masculinos). Quienes recepcionaban la música de mujeres generalmente expresaban gran rechazo y menospreciaban la misma cayendo en estereotipos asociados a lo femenino: demasiado sensible, débil o pobre tratamiento del lenguaje, etc.

En resumen, esta autora destaca la invisibilización de la mujer en la historia de la música teniendo en cuenta las formas de trato y el rol de los estereotipos en esas relaciones, como así también en análisis del sistema musical profesional y su funcionamiento en diferentes épocas. Esta línea de trabajo en la disciplina permitió señalar patrones de comportamiento social que no solamente afectaron a los actores sociales (en este caso las compositoras), sino también produjeron un importante sesgo en los metarrelatos de la disciplina (típicamente la Historia de la música y los “compositores-héroes”)

La mirada feminista de la retórica y el lenguaje musical

Por su parte, Susan McClary, referente de la New Musicology, encuentra una clara relación entre la tensión sexo-genérica y la tensión y el reposo tonal, en las dinámicas de la emergencia del deseo y su satisfacción. Como resultado de un proceso de sublimación del cuerpo y la sexualidad que tiene lugar justamente desde las postrimerías del renacimiento hasta el final de la era Victoriana, período de desarrollo y auge de la tonalidad y de las formas de expresión musical ligadas a la idea de música absoluta (Dahlhaus, 1991), es la tonalidad misma el medio principal para despertar la excitación y canalizar el deseo (McClary, 1993a). En su trabajo, McClary (2012, 2013) describe los modos de instalar expectativas y luego de mantenerlas hasta el clímax, presentes tanto en el discurso musical tonal occidental como también en los patrones de la energía libidinosa. De ese modo, revela una relación entre los patrones sonoros y los sexuales, descubriendo la similitud entre ellos y destacando cómo la música ha sido descrita en términos de excitación y relajación vinculando esa retórica con la excitación y la canalización del deseo sexual. Entendiendo que la sexualidad es una construcción social y no una condición biológica inmutable, la describe como un constructo que se nutre de todos los aspectos de la vida humana (a través de imágenes, discursos y sonidos). En tal sentido, es importante destacar que, la autora señala que uno de los principales objetivos del feminismo crítico debe ser examinar la semiótica del deseo y el placer sexual que circulan en la esfera pública a través de la música (McClary, 1993b). McClary aplica este tipo de análisis en obras del canon tradicional europeo como Tristán e Isolda de Wagner o Preludio a la Siesta de un Fauno de Debussy.

Además, la autora explica que las técnicas de inflexión emocional o retóricas que hoy están naturalizadas en la música, se formularon deliberadamente durante el siglo XVII exclusivamente para el teatro musical. En sus trabajos analiza óperas como La Fábula de Orfeo o La Coronación de Popea, deteniéndose en fragmentos melódicos, los personajes y sus historias, y la retórica planteada para cada uno de ellos estableciendo los comportamientos que estaban más relacionados con los hombres y con las mujeres en la época, y derivando de ello el modo en el que Monteverdi pudo haber compuesto la música de sus personajes satisfaciendo también con la expectativa de su audiencia (McClary, 2002). En otros términos, McClary analiza los códigos que se utilizan para construir relatos tanto en torno a lo femenino y lo masculino como a los personajes de la ópera. Así, propone que los recursos que se utilizan para lograrlo tienen que ver con las actitudes prevalentes que caracterizan a cada género en tal o cual momento histórico, demostrando no solo que la música refleja la sociedad en que está inmersa,



sino que también contribuye a reproducir y mantener tales características. De tal forma, aunque muchos de esos códigos han cambiado con el tiempo, muchos otros permanecen iguales. Es por ello que podemos construir sentidos similares identificando las mismas construcciones en la música de la película Indiana Jones como en las óperas de Cavalli.

McClary desglosa obras y sus técnicas compositivas, para acercarse a ellas y analizarlas de manera crítica incorporando a su estudio el análisis del contexto socio-cultural en el que surgen y así ligar dicho análisis con la mirada feminista, demostrando el impacto de una sociedad patriarcal en la esfera musical. Además analiza la retórica de la teoría musical asociada al género, como por ejemplo las ideas de cadencias femeninas o masculinas, relacionando siempre la referencia “débil” a lo femenino.

A pesar de su intenso trabajo sobre músicas del repertorio académico (principalmente del siglo XVII), sus estudios no fueron indiferentes a otros tipos de música. Así, se extiende en muchas cuestiones similares en las músicas populares de su país y los movimientos sociales que enmarcan a las mismas, como por ejemplo la música disco (McClary 2007).

Sus numerosas vertientes de trabajo dan cuenta de la amplitud del interés de la perspectiva feminista en la escena musicológica actual. No obstante, podríamos sintetizarla en los 5 focos de cuestionamiento que, según la propia autora han guiado su investigación: 1. Construcciones musicales del género y la sexualidad, 2. Aspectos de la teoría musical tradicional clasificados por género, 3. El género y la sexualidad en la narrativa musical, 4. Música y los discursos de género, 5. Estrategias discursivas de las músicas mujeres.

Para los fines de nuestra propia investigación, es muy importante destacar el modo en el que su línea de trabajo claramente desmorona otra de las grandes narrativas de la musicología canónica: la idea de música absoluta. Al negar la falta de referencialidad de la tonalidad y de la forma por la sustitución de las relaciones de género y las formas libidinales, cuestiona la base de la arrogación de la supremacía de la música occidental argumentada por los teóricos de los siglos XVIII y XIX y reivindicada por numerosos compositores del siglo XX.

Problemáticas de género dentro del campo de la musicología

Un punto importante que el feminismo académico ha abordado es el que encara las relaciones de poder vinculadas a las construcciones de género al interior de la propia actividad académica y con relación a las particularidades disciplinares. En ese sentido, la musicología feminista no ha soslayado este tópico. Numerosos trabajos han puesto la atención en el modo en el que la musicología como disciplina favorece relaciones desiguales entre los géneros (véase Citron, 1993; Higgins, 1993; Lewis, 2009; Macarthur et al., 2017). No obstante, resulta ilustrativo para esta síntesis, concentrarse en un momento importante en el desarrollo de la disciplina vinculado a la publicación de la obra de McClary *Feminine endings*. Entre todas las reacciones que el libro suscitó, un artículo de Pieter van den Toorn (1991), dio lugar a una réplica interesante por parte de Ruth Solie (1991), una autora particularmente interesada en atender a la problemática de género suscitada intradisciplinariamente. En su texto *“What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn”* (Solie, 1991) deja en claro su postura en relación a la música y su situacionalidad. Propone que es necesario tener en cuenta experiencias



musicales que se conectan con la dimensión biográfica del oyente, sus representaciones y su corporalidad. Su aporte da protagonismo a la experiencia musical que necesariamente está mediada por el aprendizaje y sus modos, las construcciones sociales del entorno en que nos encontramos inmersos, los códigos de la semiótica y las referencias convencionales. Todo eso constituye las claves para la construcción del sentido de la música como parte de nuestra propia experiencia. Por eso, el valor del análisis musical radica en la posibilidad del acceso a la comprensión de nosotros mismos como sujetos en un contexto social. Es así que “la posesión colectiva y el uso de las obras de arte son, entre otras cosas, maneras de negociar los espacios sociales y las relaciones” (Solie, 1991. p 403). Deja ver en esto el aporte de la musicología feminista en el sentido de incorporar al sujeto epistémico a propio objeto de análisis, entendiendo que un análisis exclusivamente formal queda incompleto.

Desde una postura diametralmente opuesta, van der Toorn criticaba a McClary asumiendo de manera taxativa (y haciendo uso de expresiones peyorativas) que el correcto análisis musical debe ser estrictamente formal evitando considerar otros aspectos. Solie crítica el análisis propuesto por Pieter van der Toorn, al encontrar implícita una valoración de la música llamada “culta” por sobre la “trivial” al entender que el procedimiento analítico que él aplica le es funcional a tal ponderación. El análisis formalista planteado como el único posible y acertado deja por fuera el concepto complejo que resulta ser la interpretación artística. La autora escribe al respecto y agrega que muchas feministas junto con quienes estudian el campo de lo cultural y sus discursos, luchan por el reconocimiento de una crítica que contemple las múltiples capas de la interpretación en el arte y sus variaciones a lo largo del tiempo, y que de ahí puedan surgir “lecturas que representen diferentes oyentes en diferentes momentos y con diferentes fines” (Solie, 1991. p. 404)

En la discusión Solie deja en claro que tal subjetividad es supuesta ya que descansa sobre preceptos ideológicos por los cuales el hombre moderno modélico es el que ostenta la única mirada posible. De este modo está poniendo el acento en la necesidad de situar el conocimiento. En tal sentido, la autora muestra cómo desde tal perspectiva no es posible el abordaje de una mirada crítica e inclusiva, como la feminista. Es simplemente invisibilizada. Sostiene que el feminismo también es un ámbito plural que recoge múltiples experiencias. Permite romper con el dualismo que guía las concepciones teóricas de la música, dando lugar a la coexistencia de miradas que puedan dialogar entre ellas. Por otro lado, apunta directamente al modo en el que los temas y metodologías de prestigio dentro de la disciplina, son en realidad aquellos que sostienen el mito del compositor-héroe romántico, vinculado a la centralidad de la idea de música absoluta como el pináculo del desarrollo musical de la humanidad. Indirectamente sostiene que la musicología tradicional es imparcial al utilizar las metodologías que sitúan ciertas experiencias musicales en dicha cima y que tal imparcialidad invalida e invisibiliza discursos alternativos como los del feminismo.

Sin embargo, la autora responde siempre argumentando con las mismas categorías que propone el crítico sin realizar ningún análisis de ellas o proponer alternativas. De ese modo, la crítica tampoco alcanza a las ontologías musicales asumidas por la musicología mainstream.

En ese sentido, la autora destaca que la objetividad que el análisis formalista (sostenido por van der Toorn) no es tal, sino que el propio método está encubriendo una perspectiva que es impuesta como objetiva, pero que asegura la diferencia patriarcal. Así, el planteo



revela siempre las diferencias de poder: nosotros decidimos que aquello que sigue el método es lo objetivo. La neutralidad no es tal, sino que representa siempre el punto de vista del sujeto moderno triunfante (varón). De manera interesante parece no encontrar la genealogía de esta diferencia en la perspectiva racionalista de la música y el análisis musical.

La música como factor modelador en la construcción de categorías sociales

Una línea importante en la investigación de la musicología feminista es la que se centra en los modos de modelado de las subjetividades que los dispositivos de la denominada “música popular” (música de mercado) operan sobre los consumidores reproduciendo o incluso generando representaciones sociales de género. El trabajo de Nicola Dibben “Representaciones de la feminidad en la música popular” (1999) es un ejemplo conspicuo de esta vertiente. Basándose en la teoría de la forma material (Adorno) y en la semiótica, Dibben analiza 3 videoclips que proponen feminidades muy diferentes vinculando el estudio de los textos con los de la música, las imágenes y las estéticas propias de cada uno.

El primer ejemplo es *Ooh, Aah ... Just a Little Bit* de Gina G y propone una feminidad que reafirma los estereotipos provenientes del pensamiento patriarcal, vinculándola con los propios musicales. Así, por ejemplo, la forma musical, reproduce el arquetipo de la forma canción en el pop sin salirse de lo preestablecido del mismo modo en el que el producto audiovisual mantiene dicho tipo de feminidad. Es interesante notar de qué modo, el texto y los otros recursos audiovisuales utilizados restringen las posibilidades de interpretación de la obra y las lecturas que se pueden derivar de ella, que de acuerdo con la autora invitan a tomar una postura cómplice con la ideología dominante.

En el segundo ejemplo analizado por Dibben, *Dress* de PJ Harvey se puede observar una construcción de lo femenino que resulta diametralmente opuesta a la del ejemplo anterior. El texto manifiesta la incomodidad que genera llevar puesto un vestido ajustado para complacer a un hombre. El sentido de protesta o crítica hacia el orden del patriarcado que se encuentra en el texto es reforzado por el sonido distorsionado de las guitarras y la forma musical de la canción que tampoco responde a la forma canción pre establecida, en adición a la inestabilidad métrica de la melodía.

El tercer ejemplo es el de *Say You'll Be There* de Spice Girls. Este videoclip y su canción presentan ambigüedades que Dibben interpreta como estrategias de marketing. Por un lado la vestimenta, los movimientos y el texto comunican un espíritu de liberación y empoderamiento femenino. Sin embargo, paradójicamente, esto es expresado a través de signos que son claramente impuestos por el patriarcado. Por lo tanto, si bien está presente el concepto de mujer libre, al utilizar recursos tan propios del sistema patriarcal, tal liberación queda encerrada en los límites de las formas proporcionadas por el propio sistema. Estos ejemplos representan una síntesis de los mecanismos por los cuales “la subjetividad de género se construye a través del particular sistema representacional de la música” (Dibben, 1999. p 332). A través de la música no solo se reproducen y reafirman las identidades en relación al género, sino que por su alto contenido social, invita al oyente a tomar postura sobre tal contenido. En este proceso la biografía del oyente es crucial para contribuir a tomar partido sobre lo que presentan las canciones y construir el sentido de la música escuchada. De este modo, la idea de un oyente pasivo queda totalmente excluida. Por el contrario, el oyente cumple un rol activo en la construcción de sentido con la música en un proceso dialéctico entre una postura más



bien subjetiva (el aspecto particular del oyente, su biografía, historia y bagaje personal) y la postura que adopta o contempla directamente de lo que se propone.

Discusión

En este trabajo realizamos una breve síntesis de la musicología feminista, centrándonos en el trabajo de cuatro investigadoras que representan con claridad las líneas de investigación disciplinar más visitadas durante el período de constitución de la disciplina como tal. Estos aportes dejan ver cómo el sistema patriarcal condiciona las prácticas musicales en varios aspectos y ámbitos, y las consecuencias de ese condicionamiento en las prácticas que se sucedieron a lo largo del tiempo.

Una lectura de este corpus de investigación desde la periferia permite observar el modo en el que lo señalado por la disciplina representa el impacto de los fundamentos filosóficos de la modernidad en las sociedades centrales en la configuración de las subjetividades de acuerdo con roles previamente establecidos con relación a la producción y el consumo musical (música como mercancía). Así, se puede observar que desde los recursos estereotipados en las óperas del siglo XVII a las metodologías musicológicas tradicionales, lo que ha sostenido estructuralmente a esos discursos ha sido justamente la consolidación del sujeto moderno: varón de la ciencia, de la esfera pública y de la razón, en contraposición a una figura femenina del ámbito privado, que es dominada por sus emociones y que, por ende, carece de objetividad.

Esto se ve con claridad en el trabajo de Citron, quien destaca las problemáticas de inserción profesional por la falta de acceso a una educación musical institucionalizada. Nótese que, de este modo no sólo señala que eran pocas las mujeres que tenían tal posibilidad, sino que también muestra que ellas pudieron constituirse en el modelo masculino-moderno de compositor, dejando a ésta como la única manera posible de legitimarse como músicas. De este modo, la autora, está reforzando implícitamente el modelo de músico y las prácticas musicales legitimadas sosteniendo que estas son las que ocurren en el ámbito institucional y las que se publican y escriben. De este modo, observamos que queda por fuera de los aportes de estas autoras un cuestionamiento más profundo a las categorías que configuran el pensamiento moderno (eurocentrado) acerca de la música, al considerar la categorías musicales que legitiman y jerarquizan determinadas prácticas, qué es considerado música, y cómo las mujeres asumen los roles que el sistema construyó para ser asumidos por varones.

Ese mismo sesgo se puede considerar también en el trabajo de McClary al discutir cuestiones relacionadas con lenguaje musical, sus categorías de análisis, y las particularidades de la retórica musical: al considerar la centralidad de ese tipo de prácticas en la vida musical, se toma la ontología de música que instala como hegemónica el mismo sistema sobre el que están proyectando la crítica. Nótese, por ejemplo, que siempre se toma la idea de música como presentación (Turino, 2008), cuando las formas presentacionales de la música constituyen un fenómeno que de ningún modo es único, dejándose de lado otras formas más participativas de las que no podemos visualizar el problema que roles que traen aparejadas. Como resultado de esto, se invisibilizan esas otras formas de ser música, y se refuerza la concepción hegemónica.

Otro aspecto que reproduce y sostiene las prácticas disciplinares hegemónicas es la metodología de análisis musical. Se puede apreciar que Dibben, por ejemplo, para



explicar el tipo de idea femenina que cada uno de sus ejemplos propone, realiza un análisis formal, rítmico-melódico, armónico y del texto. Es decir utiliza las categorías analíticas que determinan la idea de música en la teoría musical occidental. Incluso, al incluir en su análisis recursos del audiovisual se los considera como periféricos o extramusicales, reforzando por un lado las categorías de lo musical propio de dicha tradición teórica, y por otro lado la metodología de fragmentación de los discursos en “atributos” o “parámetros” musicales, propios del pensamiento empirista. Del mismo modo las categorías modernas de clasificación del sujeto musical (compositor, performer, oyente, etc.) está orientando todo el análisis en todos los casos estudiados. Así, el problema de la subordinación de la mujer pasa por no poder acceder a la jerarquía construida y no por la construcción misma de esa jerarquía. De ese modo, este último punto queda absolutamente invisibilizado.

De la misma manera, el planteo es realizado desde la problemática del músico individual que se reafirma como tal en la instancia de presentación, por fuera de cualquier implicación comunitaria que la música pueda tener. De este modo se refuerza la idea de música cognitivamente individualista, dejando fuera de cualquier consideración una construcción de sentido participativo en la práctica musical, independientemente de que las temáticas tratadas tengan una dimensión comunitaria o, de hecho, representen problemáticas colectivas.

Finalmente, parece no existir una intención de mostrar el modo en el que el sistema criticado subalterniza no solamente a la mujer por su condición de tal sino también a quienes no se ajustan a todos los rasgos que definen al sujeto moderno.

Es innegable el gran aporte que ha hecho a la musicología la rama del feminismo mainstream, pero también es necesario profundizar en la crítica para expandir las posibilidades de interpretación y construcción del conocimiento musical en pos de otorgar valor a todas las prácticas musicales. La crítica hecha en este texto intenta demostrar que un aporte epistemológico latinoamericano necesariamente debe correrse de las metodologías eurocéntricas para legitimar y dar voz a sus prácticas musicales y sus identidades. Nuestro trabajo apunta a la consolidación de esa mirada.

Referencias

- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology: the key concepts*. Psychology Press.
- Citron, Marcia J. (1990) *Gender, professionalism and the Musical Canon*.
- Citron, Marcia J. “Gender and the Field of Musicology.” *Current Musicology*, 53 (1993): 66- 75.
- Citron, Marcia J. (2007) *Women and the western canon. Where are we now?*
- Clayton, M., Herbert, T., & Middleton, R. (2003). *The cultural study of music: A critical introduction*. Psychology Press.
- Dahlhaus, C. (1991). *The idea of absolute music*. University of Chicago Press.
- Davis, A. ([1981] 2004). *Mujer, raza, clase*. Madrid: Akal.



- Dibben, Nicola. (1999). Representations of femininity in Popular Music.
- Higgins, P. (1993). Women in music, feminist criticism, and guerrilla musicology: Reflections on recent polemics. *Nineteenth-Century Music*, 174-192.
- Lewis, R. (2009). What's queer about musicology now?. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 13(1), 43-53.
- Macarthur, S., Bennett, D., Goh, T., Hennekam, S., & Hope, C. (2017). The rise and fall, and the rise (again) of feminist research in music: 'What goes around comes around'. *Musicology Australia*, 39(2), 73-95.
- McClary, S. (1993a). Narrative agendas in "absolute" music: Identity and difference in Brahms's Third Symphony. En Solie, R. (Ed.) *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, pp. 326-344.
- McClary, S. (2012). *Desire and pleasure in seventeenth-century music*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- McClary, S. (2013). On bodies, affects, and cultural identities in the seventeenth century. En S. McClary (Ed.). *Structures of feeling in seventeenth-century cultural expression*. University of Toronto Press, pp. 3-15.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings. Music, gender & sexuality*. 2nd edition. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press.
- McClary, S. (1993b). Reshaping a discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, vol. 19 N° 2, pp. 399-423.
- McClary, S. (1989). Constructions of gender in Monteverdi's dramatic music. *Cambridge Opera Journal*, vol 1 N° 3, pp 203-223.
- Solie, R. A. (1991). What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *Journal of Musicology*, 9(4), 399-410. <https://doi.org/10.2307/763868>
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life. The politics of participation*. University of Chicago Press.
- van den Toorn, P. C. (1991). Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory. *Journal of Musicology*, 9(3), 275-299. <https://doi.org/10.2307/763704>