

SER GENIO O SER MUJER. UNA MIRADA DESDE LA ANTROPOLOGÍA

BEING A GENIUS OR BEING A WOMEN. A LOOK FROM ANTRHOPOLOGY

Elena Cristina Pérez-Cies Bailón

Centro Superior Katarina Gurska. Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El presente trabajo analiza la figura del genio musical como un producto social, pero de manera inversa. Es decir, si partimos de la premisa de que el genio no se crea a sí mismo, sino que la sociedad es la que da cabida a que el genio pueda concebirse a sí mismo de esa manera, esta nueva hipótesis se centra en la idea de que la sociedad no sólo aporta las condiciones de posibilidad del genio, sino que además decide sobre quien, a pesar de cumplir a priori las condiciones para serlo, no es concebido como tal.

Para ello nos vamos a centrar en la figura de la mujer compositora. Si a lo largo de la historia de la música occidental no ha sido sencillo que las mujeres compositoras fueran reconocidas como tal, mucho menos lo han sido como genios.

De esta manera, aunque nos centraremos en un periodo concreto en el que surge socialmente la figura del genio, investigaremos las trayectorias de mujeres compositoras en distintos periodos para comprender sus tramas de construcción social desde un punto de vista enfocado en el significado de sus figuras y sus acciones, socialmente construidas.

Palabras clave: genio; construcción social; compositoras; antropología; mujer; género; deber ser; invisibilización.

ABSTRACT

In the present work it's analyzed the figure of the musical genius as a social product, but in a reverse way. Therefore, departing from the premise that the genius doesn't create itself, but instead it's the society the one that allows the genius to conceive itself that way. This new hypothesis focuses on the idea that society doesn't only provides the conditions for the genius to be, but it also decides who, isn't conceive a such despite it, fulfilling the a priori conditions to be so.

Due to this, the following project will be focused on the female composer. Throughout the History of Western it hasn't been easy for female composers to be recognized as such, it was then harder for them to be recognized as geniuses. In this way, although we'll

investigate the lives trajectories of composer women in different periods as well in order to understand their plots of social construction from a point of view focused on the meaning of their socially constructed figures and actions.

Keywords: genius; social construction; female composers; anthropology; women; gender; must be; invisibility.

0. LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA MIRADA

Intentar comprender la presencia de las compositoras desde una perspectiva antropológica implica adentrarse en las dinámicas sociales en las que se gestan y se reproducen tales dinámicas.

En la presente investigación, realizada bajo la supervisión del Dr. David Ruiz Molina, nos hemos centrado en el aspecto social desde una dimensión más general para adentrarnos posteriormente en las dinámicas y actores más concretos. Para entender el contexto musical como un constructo social con sus propios actores, inmersos en significados y actuaciones convencionalizadas, se han sentado unas bases antropológicas. El proceso lleva inevitablemente a la observación de la mujer compositora inmersa en categorías extramusicales, como la del género.

De esta forma, encuadrándonos en el concepto antropológico de “mundo del arte” se propone una concepción del genio desde lo social y una mirada sobre el deber ser de la mujer en tanto que construcción de género para observar la unión entre ambos conceptos.

Todo ello nos deriva al objetivo, constituido por la comprobación de la hipótesis acerca de cómo la sociedad determina al que no puede ser genio, y cómo afecta esta realidad a la figura de la mujer compositora.

La consecución de tal objetivo no puede llevarse a cabo sin revisar el contexto en el que surge tanto el concepto de genio como la autoconciencia de genio por parte del compositor. Y es que el análisis de lo social es fundamental para entender a la mujer en la música, al igual que las dinámicas sociales imperantes. Pues estas determinan la realidad de la mujer en la música y cómo el filtro de género afecta a su vivencia.

0.1 La necesidad de una nueva mirada

La importancia del estudio de la figura del genio desde la antropología no sólo viene dada por el enfoque sino también por el carácter ausente de la figura en la que nos centramos.

El planteamiento de este tipo de cuestiones esconde cierto valor social, quizá no tanto por las posibles respuestas que podrían obtenerse, sino por las cuestiones inevitables que implica su realización. De la misma forma, es fundamental el reconocimiento de la existencia del espacio para realizarse determinadas preguntas, en un contexto social muy concreto que abre un espacio a estas cuestiones. Un espacio que no siempre ha existido.

Simultáneamente estas preguntas repercuten en el contexto social, independientemente del resultado al que lleve la comprobación de la hipótesis propuesta. Dentro de este valor social es clave el estudio desde la perspectiva de género, tanto por la necesidad de tomar conciencia de su importancia como por las cuestiones que surgen en torno a lo que significa ser mujer y compositora.

Mediante esta investigación buscamos la manera de explicar un fenómeno social entendido desde otro punto de vista dentro de un contexto concreto. Dicho punto de vista será relevante en el resultado del trabajo, pues trasciende las preguntas que lo suscitan y se centra en las respuestas.

Todo ello posibilita un nuevo enfoque sobre la historia de la música occidental. De esta manera la historia no está protagonizada únicamente por los sujetos concretos que destacaron, sino que prestamos especial atención a las que no lo hicieron, estableciendo las causas socioculturales para dicho fenómeno. Ello puede suponer una nueva manera de aproximarse a la historia de la música occidental.

No se enseñará, por tanto, que no había mujeres genios, sino que no podían ser reconocidas como tal y que detrás de esa concepción había un fuerte entramado sociocultural que no daba voz a otros planteamientos.

Por último y de una forma más personal en torno a lo académico, destaca la cuestión de la doble implicación en tanto que antropóloga y músico. Se trata de un doble interés académico/ personal pero también una doble implicación, cuyas consecuencias desarrollaremos en el marco teórico y el estado de la cuestión.

0.2 Marco teórico

En primer lugar, recordamos la cuestión de la doble implicación como antropóloga y músico, mencionada anteriormente, como el constructo que enmarca este escrito. Esta doble implicación no sólo define el motivo para la consecución de esta reflexión, sino que también define la forma de trabajar las preguntas y las respuestas.

Las preguntas se encaminan hacia la desnaturalización de lo que socialmente se ha construido y se ha naturalizado, de manera que los procesos dejan de cuestionarse por la pertenencia a dicho sistema de estructuras sociomusicales.

Ello evidencia que el contenido de este escrito deriva del enfoque. Pues, no se trata sólo de definir el objeto de estudio sino también tener en cuenta el lugar desde donde se define, lo que lo condiciona sobremanera. Pues es probable que la propia experiencia sea un límite para una comprensión antropológica y más holística del fenómeno.

Por lo tanto, podemos afirmar que se parte de una perspectiva “emic” (o como sujeto perteneciente al fenómeno) que busca ser analizada desde la denominada perspectiva “etic” (o la visión más antropológica que busca partir de forma externa al fenómeno). Pero en este caso, ninguna de las perspectivas resulta ajena, si bien es cierto que la “emic” procede de lo aprendido socialmente y no es ningún tipo de creación propia sino de reproducción de un hecho social-musical previamente construido. Aunque si bien es cierto que puede existir mínima capacidad de agencia, en este caso de (re) interpretación propia.

Con todo ello se observa la importancia de llegar a un equilibrio entre ambas perspectivas. Sin embargo, para que esta reflexión se realice desde una perspectiva antropológica no se observa la necesidad de renunciar a la perspectiva emic. Igualmente es destacable cierto grado de imposibilidad para poder llevarlo a cabo.

0.3 Estado de la cuestión

Las cuestiones estudiadas en torno a la hipótesis de este trabajo pueden clasificarse en dos grupos. Estos se definen según su enfoque y ámbito de reflexión, pero también se diferencian por el lugar que ocupan los autores con respecto al sujeto de estudio.

En primer lugar, destacan autores como Bourdieu, Becker, Langer, Canclini, o Hennion. Todos ellos reflexionan en torno a la cuestión artística desde el ámbito antropológico, sociológico o filosófico. Por lo tanto, se centran en el contexto social de producción artística, tanto material como humana.

Es clave el concepto de “mundo del arte”, acuñado por Becker. Dicho servirá como contextualización antropológica y que delimitará no sólo tiempos y espacios, sino todas las dinámicas sociales pertenecientes a ellos, así como las relaciones, funciones y significados construidos por sus actores.

Por otra parte, destaca la labor de autores y, sobre todo, autoras que tratan la cuestión de la mujer en el arte de una forma general y también en la música, centrándonos en la mujer compositora. Greer, Mayayo, Caso, o De la Cueva ejemplifican dichos estudios.

Si bien De la Cueva no escribe sobre la mujer en el arte de manera específica, trata de forma paralela cuestiones fundamentales para comprender el papel de las mujeres compositoras en la música, ofreciendo claves sobre los motivos por los que no se las reconoce como genios.

Se trata de una dinámica social producida, reproducida y resignificada a lo largo de la historia de la música, de la mujer y de la mujer en la música mediante el cual se parece

plantear un dilema. Hablamos de la aparente “necesidad” de elegir “individualmente” entre una dicotomía repetida: el deber ser social de la mujer (familia, lo doméstico, los cuidados) o el querer ser profesional (el desarrollo y la demostración de las propias capacidades creativas, el derecho a la profesionalización de la mujer, a la independencia económica).

Esta dicotomía y la imperante necesidad de decidir por uno de los dos aspectos (o justamente la imposibilidad de decidir), marcará una trayectoria de reflexión en torno a la forma de aquellas mujeres de construirse, deconstruirse y reinventarse a sí mismas.

0.4 Fuentes

La elaboración de la presente investigación se basa en la reflexión sobre dos tipos de fuentes documentales.

Por una parte, contamos con fuentes sobre las que destaca un fuerte componente antropológico-sociológico, y que extiende su mirada sobre el arte y sus componentes sociales.

La información anteriormente mencionada se contrasta con fuentes que ofrecen una visión etnocéntrica (o “desde dentro”) del arte y la música. Intencionadamente, estas segundas fuentes han sido escritas por mujeres casi en su totalidad. Pues lo más relevante de la visión etnocéntrica es escuchar lo que los principales actores sociales implicados dicen de sí mismos.

0.5 Metodología

No existe una única manera metodológica empleada para la realización de la presente investigación debido a la naturaleza de esta.

Para comenzar, nos centramos en personas, en vivencias y construcciones sociales; en realidades que difícilmente pueden reducirse a un número, lo que define una aproximación de carácter cualitativo. Además, se va a trabajar con enfoques subjetivos en base a entramados socioculturales, situados en tiempos y espacios concretos.

En este sentido también se han aunado, aplicando el método sintético, aspectos aparentemente aislados y establecer nuevas relaciones entre ellos, como son los mencionados aspectos del genio y el género.

Por otra parte, teniendo en cuenta la importancia de los significados en torno a conceptos como genio o mujer, podemos establecer dinámicas y conflictos posibles. Esta búsqueda de consecuencias que configuren una premisa sobre la realidad social sugiere cierto enfoque deductivo en esta investigación.

Cabe añadir que se trata de una aproximación a actores y dinámicas sociales pertenecientes a épocas pasadas desde un enfoque contemporáneo. Pues tanto las fuentes como forma de entenderlas y trabajarlas pertenecen a una coherencia actual.

Si bien buscamos establecer causas y efectos, la obtención de leyes no constituye el objetivo final de este proyecto, al contrario, se trata de un enfoque explicativo. De hecho, al trabajar desde un enfoque antropológico no evolucionista y al tratar con seres sociales en cuanto sujetos, no se observa a priori que dicho enfoque pueda tener ningún beneficio. No podemos olvidar que estudiamos una realidad social de la que formamos parte, cuya complejidad y dinámica no son reductibles a leyes.

1. EL MUNDO SOCIAL DEL ARTE

La creatividad parece el fruto del individuo, pero en realidad es fruto de toda la sociedad (Blacking, 2006).

Por lo tanto, no nos referiremos al genio como una figura autocreada por sí misma para su propia autocomplacencia. Y es que “ya no es posible idealizar al artista como genio,

sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social.” (García Canclini, 2006, p. 11).

Para ello nuestra premisa se basa en una pregunta que ya se hicieron otros autores, acerca de “quién crea a los creadores” (Heinich, 2002, p. 81).

1.1 Mundo social del arte

Para responder a esta serie de cuestiones profundizaremos en un término acuñado por Becker, denominado “mundo del arte” o “mundo social del arte”, forma con la que define el contexto que incluye a todos los actores sociales cuya actividad realizada es necesaria para reproducir los trabajos pertenecientes a ese mundo el arte (Becker, 2008, p. 54).

Aunque pudiera parecer un elemento acotado y definido, el autor afirma que, de alguna manera, los mundos del arte no tienen límites (Becker, 2008, p. 55). Por lo tanto, vemos que se trata de una realidad más compleja de lo perceptible a primera vista. Pues dichos mundos sociales abarcan y reproducen a su vez muchas dinámicas sociales intrínsecas.

Un ejemplo de ello consiste en la división del trabajo. Para Becker se trata de una condición fundamental para la existencia de los mundos del arte (Becker, 2008, p. 24).

Esta división del trabajo también puede traducirse en formas de cooperación. El autor afirma que, si bien las formas de cooperación pueden ser efímeras, estas acaban construyendo una rutina que da lugar a lo que denomina “patrones de actividad colectiva”, lo que a su vez también son susceptibles de denominarse “mundo del arte” (Becker, 2008, p. 17).

La complejidad que muestran estas afirmaciones nos lleva a comprobar cómo los componentes del mundo del arte son todos los elementos que intervienen en su constitución, sin los cuales ese mundo del arte en concreto sería diferente.

Aunque los mundos sociales del arte no sólo están conformados por personas en este caso nos vamos a centrar en los actores sociales propios de este contexto artístico, componente espacio temporal donde se producen y se reproducen los distintos significados musicales.

1.1.1 Las convenciones en el mundo del arte

Uno de los elementos principales dentro de los mundos del arte son las convenciones, cuyo papel destaca en distintos sentidos. Por un lado, es el resultado de las dinámicas de ese mundo del arte, pero por el otro reproduce y resignifica esas dinámicas dando un sentido compartido, lo que desde la antropología se denomina como un “deber ser”.

“Las convenciones artísticas abarcan todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos, por más que una convención específica pueda revisarse para un trabajo específico” (Becker, 2008, p. 48).

Y es que las convenciones no definen sólo qué hacer y el cómo. También estipulan quiénes pueden hacerlo de forma legítima y quienes no, respaldados por otros sistemas sociales coherentes en su propio tiempo y espacio. Las convenciones “se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker, 2008, p. 48).

Por otra parte, las convenciones forman parte de un estándar, pero son flexibles y mutables (Becker, 2008, p. 50). Realmente se trata de componentes inmersos en dinámicas sociales, cuyo desarrollo pasa por la resignificación constante y el cambio. Con este alegato, el autor rescata la complejidad de los mundos del arte en tanto que son mundos sociales.

Está claro que ver este dinamismo en cuanto a la práctica musical también nos hace ver de nuevo que no es universal. Pues ni siquiera en un mismo contexto es siempre inmutable.

Así observamos cómo se pueden adoptar nuevas convenciones, como hay una jerarquía entre ellas. En un mundo tan complejo es preciso llegar a un acuerdo a distintos niveles que afectará a distintos actores dentro de ese mundo del arte.

“El conocimiento de esas convenciones define el perímetro de un mundo de arte (...)” (Becker, 2008, p. 66). Sin embargo, el hecho de que una convención no sea considerada como una forma de conocimiento consciente, no significa que no sea un conocimiento espaciotemporalmente situado y perteneciente a un contexto determinado.

Las convenciones suponen por otra parte la existencia de una estética que convierte en efectivas las ideas construidas en torno a la idea de la belleza (Becker, 2008, p. 334).

De hecho, el autor describe los juicios estéticos como “fenómenos característicos de la acción colectiva” (Becker, 2008, p. 59). Este punto está unido con lo anterior comentado y simultáneamente tiene mucho que ver con la cuestión de la legitimidad del arte.

Los juicios acerca de la estética, la decisión sobre lo que se construye como bello pertenece en realidad a un fuerte cuerpo de convenciones, que aúna la participación de sus actores en cuanto a significados y valores (Becker, 2008, p. 161). Esto implica que se sabe lo que se busca, se sabe que esperar, se puede conocer de alguna forma el significado. Y de esa forma se legitima ese arte en tanto que forma de comunicación social.

En cuanto a la forma en la que estas ideas operan en los sujetos sociales, “Las convenciones se concretan en rutinas físicas de modo que los artistas literalmente, sienten qué es lo que tienen que hacer”. (Becker, 2008, p. 238) A partir de estas afirmaciones podemos preguntarnos hasta qué punto lo que llamamos intuitivo no es social. ¿Existe alguna aportación real que podamos considerar del individuo? ¿Es un engaño social la creencia en la capacidad del individuo para hacerse entender en un mundo del arte?

Por último, observamos que las convenciones en el fondo suponen un límite para el artista. Pues no hablamos de aspectos independientes, sino que se trata de una red muy compleja donde unos cambios pueden inducir a otros (Becker, 2008, p. 51). Es decir, no se trata sólo de un límite a la hora de crear, sino que dichas convenciones también determinan quién puede crear y desde dónde, de una manera socialmente legitimada.

1.2 Arte y artistas

El mundo del arte determina tipo de intermediarios, tipo de artista, tipo de obra, tipo de respuesta del público (Becker, 2008, p. 310).

Dicho mundo del arte también crea sistemas de juicios, como la estética que define lo bueno, lo malo, lo bonito y lo feo, dando una lógica a ese arte. Son los juicios los que crean la verdadera reputación de los compositores. Quién, qué, cuánto, cuándo, cuántos pueden definir al genio y sobre qué pueden hacerlo; también así se decide quién es un genio. (Becker, 2008) Se trata de un sistema muy complejo de juicios que ordena lo que podemos entender como arte y entendido como producto de la realidad social. Y, sin embargo, pese a toda la información, actores, lugares, etc. observados en el mundo del arte, nos damos cuenta de que aún no nos hemos acercado realmente al genio, al punto en el que se posibilita su existencia.

Estos componentes responden a la realidad social de cada momento ya que “los mundos del arte cambian constantemente” (Becker, 2008, p. 337).

Algunos ejemplos de rasgos que determinan la actuación de los actores dentro del mundo del arte son la cultura, el sexo, la etnia o la clase. Definen, por ejemplo, los grupos a los que puede mostrar su obra (Becker, 2008, p. 38). Por lo tanto, siguiendo esta lógica, quizá podamos afirmar que también influirán en los significados y contexto de creación de dicha obra.

Becker afirma que, de alguna manera, tanto los creadores de obras de arte como otros actores de ese mundo social, construyen a los creadores como a sujetos con un talento especial, poseedores de unos dones que no tienen todos. Y, por añadidura, no todos tienen

la suficiente destreza como para merecer ser llamado artista. De la misma manera el autor afirma que nos parece importante saber quién tiene ese don y quién no lo tiene porque acordamos derechos y privilegios a las personas que lo tienen uno de estos privilegios según Becker es que esas personas con talento no se someten a limitaciones que sufren otros individuos y que la sociedad recibe un servicio valioso (Becker, 2008, p. 31).

Ello lleva a preguntarse por el deber ser un artista y qué consecuencias tiene el no cumplirlo. Sin embargo, más adelante afirma que dichas premisas cambian, al igual que cambia el significado y las implicaciones de ser un artista (Becker, 2008, p. 36). En este punto es interesante reflexionar sobre el cambio de concepción del compositor musical a lo largo de la historia. Sin embargo, no debemos olvidar que su presencia se da un contexto romántico, donde prima la individualización del artista y el reconocimiento social al mismo. El surgimiento de los distintos significados de estas figuras pertenece claramente a su contexto, al igual que lo que escribían. Pues en cada caso, el proceso de reproducción simbólica será diferente, al igual que el proceso de re-producción de significado.

En el caso de las mujeres compositoras veremos consecuencias y dinámicas más específicas, enlazadas a otro tipo de aparatajes sociales que se salen de los límites del mundo del arte propiamente dicho pero que, a su vez, afectan sobremanera.

Por lo tanto, la red de personas que conforman el área de actuación del artista tiene un impacto esencial en el producto resultante; aunque, como es evidente, puede haber desacuerdos y conflictos entre las partes (Becker, 2008, p. 43).

Todo ello nos hace ver, como a Hennion (2002), que el arte no es más que una visión del mundo de la élite de ese momento (p. 150). Y es que la música como arte y en tanto que producto social es el reflejo de la sociedad. Y la sociedad está en constante movimiento, afectando de esta forma a la música. Consecuentemente, resulta innegable el hecho de que la música ha ido modificándose en cuanto a significados en sí mismos, la música como tal y su papel en la sociedad al servicio de aparatajes ideológicos muy concretos, que ensalzaban una serie de aspectos y actores.

2. EL GENIO NO AUTOCREADO

“El gran genio es la excepción que confirma la regla. Aparece siempre y por dondequiera gratuitamente; la maravilla no es que el genio no aparezca en el mundo más a menudo, sino que aparezca.” (Greer, 2005, p. 193). Pero ¿cómo aproximarse más al genio en sí mismo? ¿Existe alguna instancia en la que el genio pueda contemplarse, no al margen, pero sí separada de lo social? Pues el valor social y cultural de la música se ve reflejado en todos esas acciones y procesos cognitivos que hacen posible su creación, su existencia y la reproducción de sus funciones y efectos (Blacking, 2006, p. 101).

Así, para aproximarnos a la figura social del genio, o al genio como actor social, seguiremos partiendo de cuestiones como quién crea al genio, por qué un genio es un genio, dónde se origina, bajo qué premisas sociales, qué actitudes requiere y cómo se legitiman.

Por todo lo que implica el concepto de “mundo del arte”, de ahora en adelante emplearemos su significado como marco para reflexionar sobre cómo se constituye el genio desde una perspectiva más histórica. Pero no sólo se trata de la creación del genio, sino también del hecho de que socialmente se llegue a un acuerdo mediante el cual el genio es socialmente reconocido y su significado es compartido por los integrantes del mundo del arte.

Autores como Heinich (2002) nos hablan del genio unido a ideas de “heroización, don innato, vocación precoz, magia del arte por la virtuosidad del artista, poder sobrenatural de las obras” (p. 14).

Por otra parte, Adkins (1995) afirma que, a diferencia de otras épocas, los artistas del romanticismo sí que tenían conciencia de pertenecer a una misma corriente estilística romántica (p. 119).

Ambos planteamientos resultan interesantes ya que esa idea de autoconciencia quizá posibilite en parte la concepción del genio romántico autocreado, con un talento especial y

un talento innato y propio. Y es que no nos resulta extraña la concepción compartida del genio como ente autocreado, pero realmente no existen muchas razones para creer en ese fenómeno de autocreación, que a la vez es tan fundamental.

“¿Es la obra de un artista realmente un proceso de creación? ¿Qué se crea de hecho? (...) ¿O es toda la idea de “obra de creación” un mero sentimentalismo?” (Langer, 1967, p. 21). De la misma forma nos podemos preguntar ya no sólo qué mecanismos mantienen la idea de que el genio se construye a sí mismo, casi al contrario hasta qué punto el genio puede existir como figura social sin ese reconocimiento social.

¿Realmente el genio es producto de sí mismo o es poco más que un intento de la sociedad por establecer una línea coherente en la aparición de esta nueva conciencia? ¿Y si la sociedad no sólo creara al genio, sino que también creara el proceso de creación propiamente dicho?

Por otra parte, como ya hizo Hennion (2002), podemos preguntarnos por qué los genios son esos sujetos determinados y no otros, por qué esa “preferencia”. Son muchos los factores que determinan y concretan lo que significa ser un genio de manera que no se puede hablar de elementos aislados. Sin embargo, aunque más adelante trataremos la cuestión del gusto, lentamente comprobamos cómo estas redes de ideas están unidas en un todo coherente con todos sus motivos y sus consecuencias.

Existen conceptos y reflexiones de distintos autores que pueden aportar nuevas ideas a estas cuestiones, principalmente acerca de las dinámicas de creación de la figura del genio.

Vamos a tomar como eje a Bourdieu (1988), y a su concepto de “habitus” al que se refiere como “necesidad hecha virtud” (p. 379).

“Hablar de *habitus* es incluir en el objeto el conocimiento que los agentes- que forman parte del objeto – tienen del mismo, y la contribución que ese conocimiento aporta a la realidad del objeto” (Bourdieu, 1988, p. 478).

El “habitus” es la base generadora de las prácticas y crea una necesidad de sí mismo en base a categorías de percepción subjetivas. El “habitus” supone la posibilidad tanto de crear una serie de prácticas como la de diferenciarlas y valorarlas. Esto supone la creación de un “gusto” (Bourdieu, 1988, p. 172, 99 y 170).

Y enlazado con esa idea se afirma que el gusto por algo se basa en el rechazo de otros elementos, que se forma en la diferencia de una cosa frente a otra y dicha propensión se basa en el estilo de vida. (Bourdieu, 1988, p. 53 y p. 172-173).

Sin embargo, debemos tener en cuenta que el origen de los juicios sobre la estética no depende de decisiones individuales (García Canclini, 2006, p. 143-144). Por ello resulta complejo establecer el límite entre la intervención social y la intervención individual (si fuera posible una intervención individual sin influencia de lo social), en el proceso de formación del gusto por determinadas convenciones y los símbolos a los que dan lugar.

Este proceso podría sugerir a grandes rasgos nuestra hipótesis: por qué algunas personas se constituyen como genios y son reconocidas como tal y otras jamás lo serán, pese a que, a priori puedan cumplir con todas las premisas sociales para serlo.

Ello no significa que los juicios y los procesos de creación del genio no tengan fundamento. Todo lo contrario, se hayan fundamentadas y son el producto de unos parámetros concretos, de manera que sólo pueden dar una visión parcial. Otro tema sería cuestionarse por qué dentro de múltiples visiones, críticas, juicios e ideas parciales, unos son mejor recibidos que otros. Y ello nos remite al hecho de que también las ideas que suscitan los juicios y las opiniones se interpretan desde marcos socialmente mediados.

Y es que, ¿qué significa ser un genio? Si el genio es un ser único, ¿cómo es posible que a lo largo de la historia de la música se pueda hablar de genios en plural? Y aún más, ¿Cómo es posible que hablemos de “los genios” y que estos sean diferentes a lo largo de la historia? ¿Tienen algo en común? Y, si existen tantas tipologías, ¿por qué no todos los compositores son genios? Las cuestiones en torno a estas preguntas están relacionadas con la cualidad mutable de las convenciones, en tanto que componentes de un mundo del arte con su propia dinámica.

2.1 El cambio de convenciones y el genio

Las nuevas convenciones afectan a todos los integrantes del mundo del arte y también implican nuevos gustos y, como vemos en este caso, también nuevas expectativas. Este tipo de dinámicas puede ayudar a comprender ese recurrente reconocimiento póstumo y la creación posterior mitificación de ese compositor como artista.

De alguna manera, el genio se gesta cuando la sociedad está “preparada”, cuando las convenciones, expectativas y proyecciones encajan con la figura. Cuando el lenguaje de esa figura, incomprensible por el pensamiento convencional hegemónico, adquiere una nueva coherencia en el todo social.

Pero esto no implica que la sociedad está preparada mientras vive el genio. Sin embargo, la producción del compositor se añade a toda la producción anterior, crea significados, nuevos modos de escucha, nuevas expectativas, rompe otras tantas y genera nuevas dinámicas que, junto con otras a niveles más globales puede que den cabida como nuevo genio a un compositor que no tuvo ningún tipo de reconocimiento en vida, fueran cuales fuesen los motivos.

Y es que, la música sea algo muy social no significa que todas las vivencias estén compartidas (Blacking, 2006, p. 79). Esas aparentes contradicciones creadas por los cambios del gusto o las expectativas no son tal. Son las múltiples caras del mundo del arte, sus posibilidades. Está relacionado con los movimientos culturales y contraculturales. No son aleatorios. En última instancia, las dinámicas de uno dependen de su contrario y así se redefinen a lo largo del tiempo.

No es posible concluir sin otorgar un lugar principal a la coherencia que presenta el mundo del arte. Socialmente sólo vemos, comprendemos, aceptamos y juzgamos lo que podemos ver, comprender, aceptar y juzgar a cada momento. Se trata de una dinámica social, pero reproducida indivisamente. Fuera de lo que podemos concebir socialmente a cada momento no es posible el reconocimiento. Pues no basta con que un individuo cumpla todas las características que socialmente se otorgan al genio.

2.2 El genio masculino

En cuanto al porqué de esta construcción social en la que el genio y lo masculino parecen mantener una relación intrínseca, existen diversas opiniones.

Por un lado, encontramos el planteamiento de autoras como Mayayo, quien afirma que, desde una perspectiva de índole histórica la figura del genio está indefectiblemente unida a la categoría masculina de género, lo que supone asumir de forma implícita que el arte es cosa de hombres. Además, la autora asume que los conceptos de *genius* e *ingenium* se funden para conforman la nueva noción de genio masculino. El genio y el ingenio sufren esta fusión ya desde el s. XVIII (Mayayo, 2003, p. 66 y 68). Por lo tanto observamos cómo la relación entre el genio y lo masculino no es sólo el “hallazgo final” sino que es el resultado de un proceso en el que ambos conceptos conformantes se relacionan desde el principio, si bien esa relación entre genialidad y el compositor masculino adquiere distintos significados a lo largo de la historia.

Según Duncan (citado por Mayayo, 2003, p. 65), lo que se esconde tras estos logros es que esa genialidad, grandeza, es de alguna forma masculina. Sin embargo, a pesar de lo rotundo de esta afirmación, hemos de recordar que, realmente, esto no significa que esa genialidad sea masculina, sino que es así como la hemos construido.

También se sugiere que la misoginia romántica incluye un cambio de paradigma en el cual el genio está dotado de atributos originalmente considerados como femeninos. Algunos ejemplos se relacionan con el carácter emocional, lo sensitivo, lo espontáneo o lo intuitivo. Y la paradoja se observa cuando, simultáneamente se refuerza la idea de que las mujeres no deben dedicarse al ámbito creativo (Mayayo, 2003, p. 68).

Si bien las ideas centradas sobre la construcción de atributos masculinos y femeninos la trataremos más adelante, de la reflexión de Mayayo podemos extraer interesantes observaciones. La primera de ellas nos remite al carácter transitorio de lo masculino y lo

femenino. El hecho de que sea mutable en tiempo y espacio hasta el punto de casi invertirse nos recuerda que no es una característica universal, sino socialmente construida. Por otra parte, resalta esa paradoja de la que habla la autora, de forma que parece que todo este constructo social se encaja convenientemente para reproducir la idea social de que las mujeres no están destinadas al ámbito compositivo por el hecho de serlo.

Sin embargo, para Munro (citado por Mayayo, 2003, p. 62), el artista es un ser especial, independientemente de su género. Incluso afirma que el hablar de la artista supone de alguna forma un desdén a esa originalidad que les hace artistas. La primera parte de esta declaración ofrece una interesante perspectiva. Pues el hecho de independizar el significado de genio de un género concreto tiene diversas connotaciones. El enfoque antropológico nos impide, sin embargo, caer en la romantización de la figura del genio “etéreo” que se podría generar de esta manera.

Y es que la eliminación de esta categoría de género tiene consecuencias, algunas conflictivas. Pues puede llevarnos a olvidar que la figura del genio sigue siendo una creación social, no existe independientemente de los que la crean, los que se construyen a sí mismos como genios y los que la comparten.

Por lo tanto, no es paralelo eliminar esa categoría que desvirtuarla. No es igual liberar al genio de tener que ser masculino que hablar del genio como si pudiera existir al margen del resto de las categorías sociales del mundo social al que pertenece. Pues bien, esta concepción es la que habríamos de evitar para no perder el enfoque antropológico que nos acontece.

En cierta ocasión se dijo que “no admiramos a la Venus de Milo porque es bella, sino que es bella porque la admiramos.” (Heinich, 2002). ¿Y si el genio no fuera un ser humano admirado, sino que, siendo admirado, se convierte socialmente en un genio?

Podría afirmarse pues, que lo que hace grande al genio no es su “divinidad”, sino su humanidad. Y es la sociedad humana la que reinventa su humanidad, la que le produce, reproduce y rememora como genio. ¿Y si el genio sólo fuera un ser social que reproduce las historias que se cuentan y se cuenta a sí mismo sobre sí mismo? Quizá el genio sólo sea demasiado humano, hijo absoluto de su contexto social, hasta el punto de crearse su propio mito.

Y el proceso va más allá de su contexto original. Los genios son reconocidos incluso por actores sociales externos al mundo social del arte en tanto que forma de vida. El genio ha trascendido su propio mundo del arte, el contexto que le dio un carácter sobrehumano. Y se vuelve esclavo de sus convenciones, a las que reaccionará de manera determinada para mantener su condición de genio o para toparse con un muro en principio infranqueable, como es el caso de la mujer compositora.

3. DEL GENIO AL GÉNERO

3.1 *La construcción del género*

¿Qué es el género? Mediante una reflexión más antropológica definiremos uno de los conceptos que vertebran nuestra hipótesis.

“¿Puede la música hacer referencia a realidades extramusicales?” (Sancho, 1995, p. 110). Parece obvio que sí, de hecho, nos podíamos preguntar desde la antropología si realmente hay algo más en la música aparte de lo que decimos de ella. De la misma forma, en la música se perpetúan determinadas relaciones entre determinados agentes sociales, lo que constituye otra manera de estudiar la cuestión de género. Con respecto a la mujer compositora, lo que nos introduce en unas dinámicas muy particulares pero que a la vez están inscritas en una serie de convenciones y de “deber ser” sociales que trascienden lo puramente musical.

Partiremos de la reflexión de Butler (citada por Mayayo, 2003, p. 118 y 121), según la cual “el género es producto de una construcción social y, en ese sentido, susceptible de ser redefinido constantemente.” Además, “(...) no hay una identidad de género más allá de los

signos a través de los cuales se expresa”. A partir de esta reflexión podemos preguntarnos hasta qué punto el género es algo real y objetivo realmente, si bien su impacto en la vivencia es demoledor. Es decir, pese a la construcción que rodea a la cuestión del género más allá de la reproducción de esta construcción social, no hay nada real en el género.

Para Cascudo (1995), el hecho de reflexionar sobre las dinámicas que definen qué es masculino y qué es femenino es realmente fructífero para entender la acción de la mujer músico. De hecho, la autora afirma que existen otros enfoques para dicho análisis. De esta forma expone tres corrientes: la de la igualdad (pretende visibilizar la vida y obra de mujeres ignoradas), la de la diferencia (busca diferenciar lo masculino de lo femenino dando características propias a cada ámbito) y la de los estudios de género (cuyo objetivo se centra en visibilizar los mecanismos de construcción social de lo masculino y lo femenino) (p. 181-182).

Otro planteamiento interesante en esta línea es el propuesto por Mayayo (2003), quien alega que cuando diferenciamos el sexo del género damos por hecho la preexistencia de un cuerpo susceptible de adquirir una identidad posterior de género (p. 119). Esto significa aceptar la idea de que la identidad de género es adquirida socialmente de manera posterior a la adquisición o reconocimiento del sexo y, perfectamente podemos asumir que también es socialmente creada. Pues el significado de lo masculino y lo femenino no es universal, es transitorio en tiempo y espacio, pero siempre en un contexto social.

Harari (2019) afirma que el sexo se adquiere sin más, pero el género hay que ganárselo de alguna manera (p. 171). Todo ello nos sirve para hablar de cómo los mecanismos no sólo de producción sino de reproducción del género entran en una lucha constante con respecto a ser genio. Pero también muestra que son dinámicas sociales y, por tanto, susceptibles de ser cambiadas.

Y es que la mayor parte de lo que hemos construido como masculino y femenino tiene una base cultural y no biológica. Es decir, la adquisición del género no consiste en un proceso automático ni mucho menos permanente. Tanto los hombres como las mujeres han de demostrar su pertenencia a su grupo reproduciendo de forma continua los significados que constituyen su género en cada momento para ser considerados socialmente como suficientemente masculinos o femeninos en cada caso (Harari, 2019, p. 171).

Harari (2019) también hace una comparación entre dos imágenes de Luis XIV y Obama. Esta nos remite al hecho de que distintas cualidades construidas como masculinas o femeninas en un tiempo y espacio sociales y concretos pueden mutar hasta el punto de casi invertirse siendo modificada únicamente la variable temporal (p. 172-174). Como conclusión podemos comprobar que, en efecto, los atributos de cada género no son universales, que son socialmente construidas. Este aspecto nos remite a la constante evolución de dichos paradigmas acerca de lo masculino y lo femenino, a lo relativo de su existencia y al sometimiento que supone el cambio de las convenciones, en este caso de género, de las que ya hemos hablado.

La reproducción de los roles de género en el ámbito musical va más allá de las obras en tanto que objetos de representación, sino que la manifestación de lo masculino y lo femenino las trasciende. La desconstrucción de dichos roles se basa en la superación de una dicotomía entre lo femenino y lo masculino. Además, si el género es algo socialmente construido y no algo natural, se pasa a estudiar a un sujeto sometido a determinados procesos socioculturales, que aúnan diversos discursos (Cascudo, 1995, p. 185).

3.2 La mujer y su deber ser

Según Cascudo (1995), el curso de la historia de la música con respecto al papel de la mujer en esta tiene su origen, de alguna forma, en la aceptación de un determinado canon. Dicho canon establece un papel fragmentario para la mujer en la música, considerando sus aportaciones como puntuales y acabando con la idea de que existe una línea evolutiva y

siempre presente de distintas maneras en cuanto a su participación y presencia en el mundo artístico. Además, esta primera imposición sería consecuencia de lo que la autora denomina como “prejuicios laborales” (p. 181).

Greer (2005) muestra una actitud más pesimista al afirmar que el hecho de asumir directamente que anónimo es un hombre significa que queda demasiado por hacer (p. 173-174).

Si bien hemos defendido que el genio o el artista se crea a sí mismo en función de las posibilidades en torno a la coherencia que le ofrece su entorno social, a continuación, observaremos cuáles eran los problemas que dificultaban la aparición de este ser social femenino.

Por ejemplo, el hecho de desear sobresalir, de emplear el arte como forma de comunicación y de demostrar la propia valía conllevaba una indiscreción que acababa con la imagen de mujer virtuosa (Caso, 2008, p. 141).

Según Adkins (1995) la mujer era alentada para componer como aficionada pero no como profesional, ya que esta faceta compositiva parecía estar destinada a los hombres (p. 84 y 19).

De hecho, se ridiculizaba a la mujer que pretendía ser músico afirmando que a pesar de la educación recibida durante los años de infancia eran incapaces de profundizar y conocer ese arte. Lo cual desembocaba en el abandono de la disciplina musical con el matrimonio (Labajo, 1995, p. 90).

Como ejemplo de dinámicas reproductoras de este deber ser de la mujer ignorante, los escritores del siglo de oro ridiculizando a la mujer con intereses fuera del ámbito construido como femenino en la época mediante apelativos como “bachilleras” o “pedantes” (Caso, 2008, p. 216). Por lo tanto, hablamos de un doble sesgo a nivel de educación y de condición sexual femenina. La primera ha hecho que la segunda no sea bien aceptada sobre esta. Es decir, se puede ser culto, se puede ser mujer, pero no se puede ser una mujer culta. Simplemente se trata de un personaje que parece no tener cabida en el contexto sociocultural.

En el s. XIX las mujeres estaban convencidas de que no podían satisfacer simultáneamente su necesidad artística y su papel como madres y esposas (Greer, 2005, p. 62). Otras autoras también se hicieron la misma pregunta muchos siglos después, también en torno a un contexto creativo: “¿Debía elegir entre ser esposa o escritora?” (G. de la Cueva, 2016, p. 97).

De esta manera, Greer (2005) defiende la idea de que “El historiador feminista del arte debe afrontar también el fenómeno del autosacrificio voluntario.” (p. 36). Quizá lo más interesante sea ese supuesto carácter voluntario del que habla Greer. Pues quizá no pueda hablarse de un margen de decisión muy amplio, apenas el marcado por la denominada capacidad de agencia. Dicha capacidad de agencia resulta, desde la antropología, ese pequeño ámbito último de decisión individual, pero que está infinitamente delimitado por las posibilidades que ofrece la coherencia social del momento. Sin embargo, no se podría hablar de una decisión voluntariamente libre.

Mayayo llega a una conclusión similar, pues toma la idea de Nochlin (citado en Mayayo, 2003, p. 22) de que quizá el problema no era la falta de mujeres con talento artístico sino el contexto sociocultural, cuyos elementos impedían el desarrollo de dicho talento.

Y es que, una vez superado el primer sesgo, las mujeres que salían adelante como creadoras recibían “halagos” de la clase “para una mujer no está mal” (Piñero, 1995, p. 173). Pero ¿qué quiere decir ser mujer y por qué parece que según determinados sujetos construyen sus significados de una forma incompatible con la del artista?

Para adentrarnos en estas cuestiones, comenzaremos con la asociación histórica de determinados tipos de música como algo perteneciente a las mujeres. Pero esa música se asociaba a tareas atribuidas a las mujeres como el cuidado, el duelo o la realización de tareas domésticas. De esta forma la música perpetúa el orden patriarcal. Además, se extrapola a la música hecha por las mujeres el carácter no profesional y no remunerado, la

música como adorno y como muestra de lo bello, lo delicado... en resumen, como forma de perpetuar dichas construcciones sociales acerca de lo que significa ser mujer (Die, 1995, p. 214-215).

Es posible que en muchos casos en los que se creyera estar traspasando los límites de lo establecido para cada género caigamos en el engaño y no seamos capaces de ver cómo dichos comportamientos simplemente refuerzan las convenciones y los deber ser. No se trataba simplemente de que una mujer accediera a la música, sino de que ese acceso a la música significara un acceso a lo público al ámbito creativo y al reconocimiento de su valía desde lo público y lo masculino. Ello no significa, ni mucho menos, que los tipos de música relacionados con el ámbito doméstico y de los cuidados sean inferiores, sino que el hecho de que sean espacios de género sólo refuerza los estereotipos y los lugares físicos asociados a ellos.

También existe el convencimiento de que el aumento del número de mujeres dedicadas a la enseñanza musical a finales del s. XVIII está relacionado con la búsqueda de independencia económica de las mismas, mediante la profesionalización en el ámbito musical (Adkins, 1995, p. 99). Resulta interesante plantearse por qué en su momento fue coherente el hecho de que una mujer se relacionara con la enseñanza musical con el objetivo de independizarse económicamente. Podemos preguntarnos qué motivaba esa consecución de la independencia. ¿Quizá era porque ser mujer en ese momento significaba buscar una manera de ser independientes económicamente?

Manteniendo este hilo reflexivo, al igual que Labajo (1995), podemos cuestionarnos si la necesidad de agrandar mediante la música es realmente algo femenino o si se trata de una construcción sociohistórica (p. 88). Ello nos lleva a reflexionar sobre hasta qué punto esa vivencia de las mujeres sobre la música era natural o estaba creada. O incluso, al contrario, por qué ha sido posible imaginar a lo largo de la historia que semejantes vivencias colectivas no estaban socialmente construidas.

Si analizamos el deber ser de las mujeres en la época vemos que este pasaba por cualidades como la virtud y la dulzura además de la modestia, no por el talento. Ello llevaba al hecho de que los padres prohibieran firmar a sus hijas como autoras de una obra artística. Pero lo más relevante es que esta prohibición se consideraba tan legítima que ni siquiera era necesaria para evitar el reconocimiento de la autoría femenina (Greer, 2005, p. 15). Con ello vemos que muchas dinámicas generadas, y que marcaban las relaciones de las mujeres con el arte, venían dadas a su vez de la reproducción de otras dinámicas de significado y coherencia acerca de lo que significaba ser mujer en un tiempo y espacio concretos.

Una dicotomía que sólo podía desembocar en la elección y la renuncia planteaba que ser una artista requería ser una mujer asexual. Pues si la artista pretendía mantener sus “atributos de mujer” en aquella época, tales como la dulzura, la delicadeza, etc., sería considerada como una artista de segunda categoría (Greer, 2005, p. 76). Dicho dilema es sólo un ejemplo de otros tantos que constituían una serie de trabas en el camino de autoconstrucción de la artista. Y algunos de estos argumentos atacaban directamente a los significados de artista y de mujer, incompatibilizándolos desde su tópico.

No podemos omitir la cuestión acerca de los significados que rondaban a la mujer artista y compositora y al porqué de su éxito. Pues como veremos, este se construye de una forma diferente a la del compositor, sin jamás significar lo mismo.

Un ejemplo de ello era el hecho de reconocer y apreciar la destreza de la mujer, pero atribuirle a su belleza, su encanto y su juventud, al igual que su éxito (Mayayo, 2003, p. 35). Parece que no era cuestión de que hubiera talento, ya que se reconoce su presencia. ¿Pero por qué parece no ser suficiente con ese talento? ¿Por qué no sirve de respuesta al éxito de una mujer? De nuevo vemos cómo se reproducen los estereotipos que construyen a la mujer como un ser bello.

Para autoras como Greer el hecho de que la mujer entendida como “objeto de devoción platónica” participe en el arte demuestra que el arte y el cerebro superan al cuerpo y los músculos (Greer, 2005, pp. 288-289). Sin embargo podemos preguntarnos, una vez más, si

esta afirmación no supone una perpetuación sin precedentes de los estereotipos de género en el arte.

Y es que, tal y como observa Mayayo, si se dan por válidos los criterios de valoración estética establecidos históricamente es fácil olvidar que son esas ideas las que han resultado en la invisibilización de ciertos grupos (Mayayo, 2003, p. 65).

4. LA MUJER Y EL GENIO

4.1 Tensiones entre el ser genio y el ser mujer

Hemos podido deducir cómo los conceptos de mujer y genio plantean su propio deber ser. “Al aplicar el término «genio» a las mujeres, la crítica feminista reescribe la historia desde su propio esquema de valores” (Mayayo, 2003, p. 71).

Es preciso reflexionar, tal y como hace la autora, sobre las consecuencias del establecimiento del pensamiento artístico-femenino. Pues puede desembocar involuntariamente en una mera sustitución de un canon hegemónico por otro de dicha índole (Mayayo, 2003, p. 78). Y esta cuestión nos lleva a preguntarnos si realmente se puede hablar de una sola forma de concebir el arte desde el feminismo. Si no solo hay un feminismo, ni un solo tipo de mujer, ni una misma vivencia de estas o una sólo forma de plasmar dichas vivencias en el arte. Pues la antropología no sólo busca desnaturalizar los procesos hegemónicos. También se fundamenta en la necesidad de desuniversalización de dichos procesos.

Podemos observar cómo ese deber ser de género en la época era un condicionante ya desde el inicio de la actividad artística. Pues tal y como Adkins (1995) rescata, el hombre que decidía crear se dedicaba directamente a la composición. Sin embargo, la mujer, consciente de estos obstáculos tomaba la composición como una actividad secundaria de forma inmediata (p. 162-163). De nuevo vemos cómo el contexto social es el principal eje en la toma de decisiones y prioridades para los seres sociales en tanto que componentes del mundo del arte.

Las aportaciones de las mujeres en la música no parecen pertenecer a una línea evolutiva única de la música. Con ello viene el riesgo de que estas sean consideradas como residuales (Casado, 1995, p. 187).

De una forma más radical, Mayayo (2003) afirma que la creación artística en la cultura occidental se basa en la paradoja mediante la cual la mujer, simultáneamente, sufre una hipervisibilización como objeto de representación y una invisibilización en tanto que sujeto creador. Esta ausencia no sería una mera omisión casual e irrelevante, sino que supone incluso una de las condiciones de posibilidad del arte (p. 21 y 51).

Por todo ello, en lugar de aplicar el concepto de genio a la mujer y a lo femenino, propone la deconstrucción de la noción de genio como un punto base para establecer una historia del arte feminista. Y es que cuando se habla de artistas, no se les especifica como hombres, sino que se da por hecho que son hombres (Mayayo, 2003, p. 62 y 52).

Si observamos el contexto de creación y los deber ser sociales de una sociedad patriarcal, observamos que para las mujeres no era tarea sencilla sentir confianza en sí mismas para poder desarrollarse plenamente. En un contexto como este, el triunfo de la artista siempre era entendido como un raro fenómeno excepcional, cuya invisibilización se producía ya sólo con el paso del tiempo (Caso, 2008, p. 154 y 155).

La mujer sufre presiones contradictorias relacionadas con el deber ser, pero la mujer artista es la más atormentada. Pues la construcción de la mujer como ser débil y reprimido no puede crear artistas (Greer, 2005, p. 334 y 337). De alguna manera no existe el genio femenino.

Sin embargo, para Mayayo (2003) la mujer genio existe, pero “es simplemente una anomalía incómoda en la trama narrativa de la exclusión” (p. 67). Por lo tanto, que una mujer no cumpla su deber ser como mujer y se atreva de alguna forma a cumplir un papel

que parece no estar escrito para ella, resulta un estorbo para la reproducción de los roles de género y de la convención preexistente dentro del mundo del arte

Quizá una de las afirmaciones más interesantes consista en que la producción artística femenina se valora en tanto a la pertenencia de estas a “lo femenino” (Mayayo, 2003, p. 51). Es decir, no significa lo mismo una obra de arte si es creación masculina o femenina. Ello nos lleva a reflexionar sobre una nueva cuestión. Y es que, si bien que la obra de una mujer tiene un significado social de gran magnitud y supone un triunfo, es posible que ese significado reste importancia al valor que le daríamos a la obra en sí misma, tal y como sucedería si el creador fuera un hombre. Pues al darse por hecho su participación en tanto que artista, la valoración de la obra recae de una forma más directa sobre ella de alguna manera, y no tanto en lo que supone para todos los hombres el hecho de haber sacado una obra adelante. Se trata de un triunfo tan privilegiado que ni siquiera es observado como tal, pero sí lo serán sus logros personales y lo que quiere significarse con la obra en concreto. Lo masculino y lo femenino con respecto al arte generan, por lo tanto, diferentes formas de triunfo en el mismo. Y de esta forma las vivencias para hombres y mujeres creadores se construyen de formas radicalmente diferentes.

Mayayo (2003) afirma también en esta línea que el daño de la ideología romántica no es el desprecio a la femineidad o a lo femenino, sino el desprecio hacia las mujeres, lo que dificulta la construcción de una estética feminista (p. 71). Quizá con planteamientos como este surjan reflexiones que generen un espacio al triunfo de una mujer creadora sea la propia obra en sí y no tanto el hecho de que siendo mujer ha conseguido abrirse paso en la senda de la genialidad, obviando el valor socialmente intrínseco que pueda tener su obra.

Para Caso (2008), la historia de estas mujeres fuertes y luchadoras acaba con la muerte en la pobreza y el fracaso, pero sin arrodillarse ante los hombres (p. 249).

Según distintas autoras, la compositora constituye una figura existente pero invisibilizada. Para otras no ha podido existir realmente una mujer genio porque las condiciones sociales no lo permiten. Y en esta cuestión radica la dificultad de las compositoras de pensarse como tal y de construirse a sí mismas como genios y artistas.

¿Por qué el genio se define sin sexo de forma implícita, se niega la posibilidad de ser una mujer genio? ¿Es en ese momento cuando se justifican definiciones de genio masculino o existía una predisposición?

No parecen importar los atributos concretos en sí mismos. Es decir, parece irrelevante qué atributo pertenece a cada género. Lo único determinante es que sólo será aceptable como genio el hecho de tener los atributos que en ese momento sean considerados como masculinos, independientemente de que en otra época fueran atributos femeninos. Como una historia de la que conocemos el final. Una definición, un traje hecho a medida para el género masculino que asegura su puesto como genio en la hegemonía social.

4.2 La familia de la mujer compositora

“El comportamiento de cada integrante del proceso artístico (...) es consecuencia de su posición en ese campo” (García Canclini, 2006, p. 90). Este autor se centra en las redes sociales de poder que crean los sujetos involucrados en un mismo contexto, en este caso en el mundo del arte de la música. De esta forma se crean posturas relativas y jerárquicas entre ellos. Y con ello observamos que no es sólo que el mundo del arte crea un tipo de cada uno de los intermediarios y actores, sino que, dentro de la dinámica interna del mundo del arte, cada parte adquiere sus funciones, comportamientos y convenciones. Y dichas funciones y actitudes no estarían determinadamente enlazadas a un solo grupo o a una sola tipología de acción. La posición en el mundo del arte condicionará sin duda la actividad desempeñada.

Y es que, si bien el mundo del arte da lugar a un tipo de actores y dinámicas, esos propios actores y dinámicas condicionados pueden afectarse entre ellos generando nuevas dinámicas, posibilidades de acción y significado, adquiriendo el mundo social la capacidad de transformación y resignificación.

En el caso de las mujeres compositoras y artistas, veremos cómo su posición en el mundo del arte influyó en su comportamiento y en sus posibilidades. Incluso más allá de la propuesta de Canclini, nos adentraremos no sólo en el mundo del arte como tal, sino en el mundo social que incluye del contexto familiar de la autora. Se trata de un mundo social de doble característica. En la mayor parte de los casos lo familiar formaba parte de lo artístico. Y es que, como ya hemos estudiado, los mundos sociales están interrelacionados entre ellos, como una prueba más de su innegable complejidad. Pues las dinámicas de censura e invisibilización traspasaban distintos mundos sociales del arte, pero la mujer se ve afectada en todos ellos por el hecho de serlo.

Sin embargo, esta situación también tiene sus consecuencias directamente sobre el producto artístico. Para Greer (2005), el arte hecho por mujeres presenta elementos subyacentes sobre la opresión, la autocensura, o lo que denomina introversión narcisista (p. 7).

Aún así, podemos afirmar que la práctica musical femenina no estaba restringida ni mucho menos al ámbito doméstico (Lorenzo, 1995, p. 23).

De hecho, “Las mujeres han hecho música en todas las épocas y en todas las culturas; unas veces dentro de los límites permitidos a su sexo; otras saliéndose de ellos.” (Die, 1995, p. 214). Pasando por alto lo revelador de esta afirmación, a continuación, nos centraremos en una cuestión que surge de esta reflexión. Pues si bien parece que las mujeres siempre han hecho música, es pertinente preguntarnos, de qué manera, bajo qué dinámicas y normas sociales, para quienes, bajo qué aspiraciones y, sobre todo, si estas eran susceptibles de ser cumplidas.

4.2.1 La importancia del contexto

Las mujeres compositoras crean desde su propio contexto sociocultural, en tanto que actrices sociales. De ahí se afirma la necesidad de observar las circunstancias particulares de creación para no caer en una visión errónea de la artista; que es “tranhistórica y monolítica” (Mayayo, 2003, p. 57).

Labajo (1995) nos remite al hecho de que la opinión de diversas mujeres acerca de la conciliación entre el arte y la familia no es compartida (p. 91). Con ello nos encontramos con la necesidad de evitar caer en el error de una única vivencia de esta realidad por parte de las mujeres a pesar de que podamos hablar en rasgos generales sobre los agentes condicionantes de su actividad creativa.

De hecho, autoras como Greer (2005) aseguran que la actitud de una mujer frente al arte está vinculada de alguna forma con su relación con los hombres (p. 36). Pero quizá no sólo contemplemos cómo la vivencia de la mujer con el arte sea limitada por la presencia de los hombres, sino que quizá podamos hablar de un doble vínculo que afecta a la relación de la mujer con el arte. Pues parece que por una parte está su relación con un ámbito masculino, pero también su relación con lo masculino va a condicionar su relación con el arte.

Y es que, los cabezas de familia limitaban la actividad artística de sus parientes femeninas solteras, quienes se encontraban entre la necesidad de no mantenerse ociosas, pero también coartadas ante la imposibilidad de aceptar encargos (Greer, 2005, p. 25). Se trata de otro ejemplo acerca de cómo una dinámica social, en este caso consistente el poder de decisión del hombre sobre la mujer en tanto que dinámica, afecta a otras dinámicas en ese contexto formado por diferentes aspectos y dimensiones sociales. Con ello observamos que no podemos estudiar a las mujeres en el arte en sí mismas, hemos de estudiar su contexto y otras muchas dinámicas sociales que surgen en este contexto. Pues de alguna manera nos dan las respuestas acerca de por qué se dio un desarrollo y no otro en la relación de la mujer con el arte y cómo esto cambió, si se dio el caso, la relación de la mujer consigo misma y en la forma de pensarse a sí misma en tanto que artista.

Si tomamos en consideración el caso de compositoras casadas con músicos vemos como estas seguían recibiendo el peso de la carga familiar de manera exclusiva y sobre todo cuando no podían permitirse un servicio por causas económicas. Por ello, llama la atención

el hecho de que las compositoras en edad madura fueran más prolíficas, pues ya no tenían que ocupar todo su tiempo en la crianza (Adkins, 1995, p. 99-100).

Greer (2005) afirma que se da por hecho que en las parejas de artistas el hombre inicia e innova y la mujer se limita a ser una fiel imitadora y de alguna manera, reproductora. (p. 44) Observando esta afirmación cabe preguntarse hasta qué punto la manera de entender a los actores sociales no es más que el deseo del resto de actores de encajar a cada personaje en un papel predefinido socialmente. Ello no significa que fuera menos real, pero en este caso nos referimos a la dinámica de producción y reproducción de significados relacionados con el denominado “deber ser” antropológico, mediante el cual se generan una serie de papeles y expectativas que han de ser cumplidas o que se espera que sean cumplidas. Y este deseo de cumplir con el deber ser, provoca que se entiendan los papeles de unas determinadas formas.

De hecho, para Greer (2005) “Ellas se casan tendiendo “hacia arriba”. Una artista busca casi siempre el amor en el objeto de su admiración, en otro artista, mayor que ella o superior a sus ojos.” (p. 55).

La autora afirma que todas las artistas que se dan a conocer en el s. XIX estaban emparentadas con pintores reconocidos, lo que le lleva a considerar inevitablemente que las mujeres que no formaban parte de estas redes sociales del arte quedaban de alguna forma excluidas de dicho arte. Por ello, estudiar a la mujer artista es estudiar de alguna forma a la mujer emparentada con un artista (Greer, 2005, p. 13-14).

Parece innegable la necesidad de ocuparse de los parientes de los pintores. Incluso queriendo estudiar a la mujer artista parece que debemos buscar en el artista, como si directamente no se pudiera concebir que la artista pueda, en su coherencia, ofrecer una imagen y un sentido propios a su existencia y obra.

Incluso más: “Su participación en las artes gráficas fue probablemente una respuesta sometida y filial al entorno familiar y a sus presiones” (Greer, 2005, p. 14). Y es que, la familia coartaba la creatividad limitándolas a la forma de trabajo familiarmente establecida (Mayayo, 2003, p. 50).

A modo de breve conclusión, nos encontramos con que, en algunos casos la familia no sólo limita la forma de actividad y de relación con otros agentes del mundo del arte, como ya hemos visto. Sino que, en algunos casos, la participación en el mundo del arte era, para muchas mujeres emparentadas con artistas masculinos, un deber ser, una reproducción de su propio contexto familiar destacado por la carencia de un espacio en el que las mujeres podían decidir su participación laboral.

5. CONSECUENCIAS SOCIALES

5.1 Invisibilización

“En el s. XIX se aprecia un incremento en cantidad de mujeres incorporadas a la música, pero no en cuanto a la producción musical relevante ni a la calidad artística resultante derivada de esa incorporación, por lo que no es plausible agrupar desde una perspectiva global los aportes femeninos más significativos, sino analizar individualidades aisladas.” (Valdés, 1995, p. 67).

Si bien, ya desde el s. XVIII, las compositoras se veían limitadas por su condición social y no podían innovar en las formas, aunque conocían las innovaciones (Adkins, 1995, p. 99), lo más interesante es cómo la autora lo denomina condición social y no natural. Pues, aunque podría ser algo obvio, no resultaba extraño el naturalizar la condición socialmente creada de la mujer y reforzar de esa forma el argumento de superioridad.

En cuanto a las distintas dinámicas sociales que reproducían la realidad de la invisibilización existen diferentes aspectos a tratar. Muchos de ellos se relacionan con el deber ser de género de la época, que por una parte dificultaba la vivencia de un papel asignado al hombre y que por otro mantenía las prioridades de la mujer en el hogar. Sin

embargo, también existen unas dinámicas más concretas más interrelacionadas con el funcionamiento del mundo del arte propiamente dicho.

Pronto se hizo evidente que la posibilidad de establecer redes sociales dentro del mundo del arte era un hecho fundamental y condicionante de las posibilidades de un artista para salir adelante. Además, las mujeres tenían que pasar por la figura masculina familiar como el padre o el marido antes de poder llegar a establecer otras relaciones personales (Adkins, 1995, p. 80). Es decir, las mujeres parece que tienen mediatizadas estas relaciones con los mediadores de su propio mundo del arte, simplemente por el hecho de ser mujeres.

Otra posible causa que de alguna manera explica esa invisibilización de las mujeres compositoras podría situarse en la pérdida de sus obras.

Pues existen datos de mujeres compositoras cuyas obras se perdieron y que la razón sería la dificultad para encontrar editor, siendo mujeres y dependiendo de una figura masculina cercana (Adkins, 1995, p. 85). Con ello vemos que el ser mujer condiciona no sólo las posibilidades de acción sino la relación con otros componentes de ese mundo del arte. Sin embargo, lo relevante en este caso no es el hecho de que las obras de estas compositoras se perdieran, sino las dinámicas “causa” que provocan este efecto. Es decir, la pérdida no es el asunto relevante, sino el escaso valor que tenían, hasta el punto de perderse sin que se considere esto una pérdida.

Desde otro ángulo, parece evidente la necesidad de considerar las condiciones de vida y trabajo de estas mujeres invisibles, quienes bajo un contexto de creación patriarcal difícilmente podían sentir la confianza suficiente en sí mismas como para desarrollarse artísticamente. Por lo tanto, una de las consecuencias que tenía esta realidad a la que se enfrentaba la mujer era el hecho de que su triunfo era observado siempre como algo excepcional y silenciado por la posteridad (Caso, 2008, p. 154-155). Tanto esa construcción del triunfo como una excepción como la posterior invisibilización que señala la autora nos dan pistas acerca de cómo se reproducía la labor de la mujer artista en cuanto a significados. Y dichos significados constituían en sí mismos un nuevo deber ser acerca de lo que significaba ser mujer, lo que significaba ser artista y las dificultades, incoherencias y consecuencias que tenían el intentar ser ambas.

Además de observar las distintas causas de la invisibilización de las mujeres compositoras también se habla de distintas formas de invisibilización. Según esta autora, las artistas olvidadas no lo son sólo por ser eliminadas del canon sino porque sus obras, peor que ser eliminadas, eran atribuidas a lo largo de la historia a parientes masculinos. Y, por otra parte, las artistas fueron olvidadas en tanto que todas eran artistas menores, con la intención de reforzar dicho planteamiento (Caso, 2008, p. 153-154).

Realmente podemos preguntarnos si existe una invisibilización mayor para un actor social. No sólo desaparece el reconocimiento a su presencia, sino que esta se ve vilmente ultrajada por actores de su propio mundo del arte. Y estas dinámicas fueron normalizadas de tal forma que casi nos permiten hablar de una doble invisibilización.

5.2 Lucha

Rompiendo esta invisibilización encontramos mujeres a las que Valdés (1995) defiende como precursoras. Pues desafían las tradiciones que limitan su entrada al mundo profesional musical y que no las reconoce como sujeto de creación artística (p. 65).

Las mujeres visibles lograron una representación pública mediante la lucha, elemento indispensable que se haya presente en cada uno de sus logros y su reconocimiento (Adkins, 1995, p. 17). El hecho de que la lucha se defina como un elemento indispensable para que las mujeres compositoras logren tener un reconocimiento como artistas nos remite por una parte a las condiciones de su invisibilización como elementos adyacentes al mundo del arte y, por ende, al contexto sociocultural en ese espacio y tiempo concretos. Y, por otra parte, siendo esta lucha un elemento igualmente perteneciente al mundo del arte, podemos apreciar cómo todo constructo social contiene en sí mismo las dinámicas, no sólo que lo reproducen, sino también las que lo destruyen tal y como era y lo redefinen

Actualmente, la mujer artista no es tan contemplada como una musa, pero continúa la tendencia a su adulación en detrimento de una crítica más fundamentada en su tarea artística propiamente dicha (Greer, 2005, p. 75).

La invisibilización, definida ahora como consecuencia de múltiples dinámicas, genera a su vez una reacción. Y esa reacción se compone de dinámicas de lucha consciente, que implican a toda la sociedad en cuanto a agente colectivo de transformación.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Para finalizar hemos de volver al punto de partida. En el transcurso de esta investigación hemos comprobado cómo la sociedad crea determinados actores, cómo se gesta una coherencia sobre qué es posible y qué no lo es a nivel social. Y hemos visto cómo determinados colectivos se ven condicionados por esos acuerdos conjuntos.

El hecho de que la figura del genio dependa de tal forma de la sociedad, tanto para darse como para imposibilitarse su existencia, nos lleva a varias conclusiones.

Todo se construye en torno a entramados de significación en torno a los conceptos de genio, mujer e incluso en torno al significado de ser invisible. Igualmente, relevantes son las reacciones sociales que generan cada significado

El hombre, en tanto que sujeto masculino, parece un ser humano con todas sus capacidades por desarrollar y sin más límites que los suyos propios. En cambio, la mujer antes que humana es mujer y parece tener un papel predefinido con la sociedad.

Ello nos recuerda que, bajo las dinámicas que crean a cada actor del mundo del arte, se esconden dinámicas que trascienden el mundo del arte propiamente dicho. Eso nos recuerda que el mundo del arte está inscrito y atravesado por múltiples mundos sociales.

Por otra parte, esas dinámicas no son meras reproducciones. Integran significados y connotaciones acumulativas de carácter temporal, subyacen a intereses y tensiones entre las partes y se trata de dinámicas vivas y de carácter transformador.

Es la coherencia del entramado social la que nos remite entender cada suceso, analizarlo y criticarlo. Lo observado, por lo tanto, dice más de lo que podemos percibir que del fenómeno en sí mismo, si este puede considerarse de forma ajena a la mirada que lo crea. De la misma forma, a su vez se refleja el contexto en el que se crea el deber ser y las condiciones de su ruptura.

Dentro de una situación de invisibilización social encontramos tanto las dinámicas que las permiten como las ideas de reacción y lucha, que pueden acabar con su propia dinámica y cuya presencia se debe a que socialmente se dan las condiciones de posibilidad para ello.

Por último, podemos reflexionar sobre las consecuencias de tomar conciencia del hecho de que, de alguna forma, sólo vemos lo que podemos ver. Lo mismo sucede con la hipótesis de este trabajo, no es propia en el sentido de que socialmente existe un espacio para realizar la pregunta.

Y dicha pregunta podría impulsar otras líneas de investigación futura, tales como el estudio de las respuestas de las compositoras invisibilizadas o los procesos de lucha concretos que pueden resignificar instrumentos y espacios. Ejemplos de ello son la relación con el piano y su significado como instrumento compositivo o la labor docente de las mujeres en la música como forma de profesionalización.

La percepción de que todas estas dinámicas son construcciones sociales aumenta nuestra responsabilidad sobre ellas. Es posible evitar la reproducción automática de cada deber ser y socialmente existe la capacidad de evitar naturalizar ciertas dinámicas y sus consecuencias. Y es que el estudio de estas causas como una manera de toma de conciencia social no solo demuestra una transformación, sino que también induce a ella. Quizá sea la única forma de acabar con la necesidad, socialmente autoimpuesta, de elegir entre ser genio o ser mujer.

Sabiendo esto, ¿por qué todavía no hablamos de mujeres genio?

REFERENCIAS

- Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Becker, H.S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*, El libro de bolsillo. Música. Alianza Editorial. Edición española de Francisco Cruces.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cascudo, T. (1995). Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 179-191). Madrid: Horas y horas la editorial.
- Caso, A. (2008). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Editorial Planeta
- Die, A. (1995). Mujeres en la música. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 213-223). Madrid: Horas y horas la editorial.
- García Canclini, N. (2006). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI editores.
- G. de la Cueva, C. (2016). *Mamá, quiero ser feminista*. Barcelona: Penguin Random Hause Grupo Editorial
- Greer, G. (2005). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Editorial Bercimuel, S.L.
- Harari, Y., N. (2019). *Sapiens. De animales a dioses*. Barcelona: Penguin Random Hause Grupo Editorial.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós
- Labajo, J. (1995). El controvertido significado de la educación musical femenina. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 85-101). Madrid: Horas y horas la editorial.
- Langer, S.K. (1967). *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de "Una nueva clave de filosofía"*. Ciudad de México: Centro de Estudios Filosóficos: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lorenzo, J. (1995) La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 19-37). Madrid: Horas y horas la editorial.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Piñero, C. (1995). Compositoras iberoamericanas. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 159-178). Madrid: Horas y horas la editorial.
- Sancho, A. (1995). Disonancia y misoginia, "Salomé" Strauss y el mito de la mujer fatal. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 103-133). Madrid: Horas y horas la editorial.
- Valdés, A. (1995). Caracterización de mujeres notables en la música colonial cubana. En *Música y mujeres, género y poder* (pp. 63-83). Madrid: Horas y horas la editorial.