

Mujeres compositoras: evidencia de lo invisible

◆
LUCERO ENRÍQUEZ

Pensar en las mujeres compositoras es solazarse en el análisis de lo sorprendente e inesperado. Es maravillarse ante lo obvio y evidente. Es indignarse ante eso mismo. También es enfrentar las murallas de los lugares comunes y la común ignorancia. Reflexionar sobre ellas es una aventura impulsada por la música, en la que partituras y libros—hoy también discos—nos hablan o nos callan, nos aparecen o nos desaparecen a esas mujeres, sus obras y sus historias. Escribir sobre ellas es, además, el reto de no formular afirmaciones viscerales ni incurrir en generalizaciones.

Pareciera que el siglo XX padece una epidemia de compositoras. En una muestra aleatoria simple tomada de las 875 entradas contenidas en la edición de 1994 del *Norton Grove Dictionary of Women Composers*, mi asistente Rubén Gallardo obtuvo algunos datos interesantes: 58.75% de las entradas corresponde a compositoras nacidas en este siglo y 32.50% a quienes vivieron y trabajaron a lo largo del XIX. El contraste con siglos anteriores es dramático: 1.25% en el XVIII, 5% en el XVII y 2.5% en el XII. Pero... ¿qué tan confiables pueden ser esas cifras? Estimo que son meramente ilustrativas de algunos factores evidentes y de otros que no lo son tanto. Muchas compositoras han estado vinculadas a hombres compositores: padres, hermanos, esposos, maestros..., de suerte que sus nombres, y muchas veces sus obras y sus vidas, se han asimilado, perdido, diluido o confundido con los de ellos.

Uno de esos casos es el de Francesca Caccini (1587-1638), compositora de las más prolíficas y solicitadas de su época y primera mujer de quien se tiene noticia que produjo óperas. Hermana, madre e hija de cantantes, su padre, Giulio Caccini, fue uno de los creadores de la entonces

llamada *nueva música* que marcó la irrupción del barroco en el mundo de los sonidos y cuya esencia y compendio se manifestaron en la ópera. Si bien Giulio publicó algunas de las obras de su hija, dejó anónimas muchas otras; al parecer las consideraba trabajo de equipo—y de la familia—debido a que Francesca le daba a corregir, en ocasiones, la música que escribía.

El caso de esta artista también sirve para mostrar en qué medida puede ser difícil encontrar registros de las mujeres compositoras y qué tan complicado resulta seguir su trayectoria y valorar y disfrutar su obra. La mayor parte de la música que Francesca escribió se ha perdido. La única ópera suya que se ha conservado, *La liberazione di Ruggiero*, la editó D. Silbert en 1945, y sólo hasta 1993 parece que fue grabada por primera vez por el *Ars Femina Ensemble*. Se trata, según crítica especializada, de una obra fuera de serie.

Francesca, además, era una gran improvisadora, género éste, el de la improvisación, del que en tiempos pasados no quedaba más rastro que lo que pudieran recordar los afortunados escuchas. Por lo que se refiere a su nombre, por ser hija de un hombre también famoso, en la nómina de la corte de los Médicis aparece como “la figliuola di Giulio Romano”, o “Francesca Caccini”, pese a que ella firmaba con los apellidos de su primero y segundo esposos: Signorini y Raffaelli. Si añadimos el apodo por el que también se la conocía, La Cechina, y otro apellido, Malaspina, que aparece en la portada de una de sus obras, tenemos a una compositora a la que corresponden varios nombres: Caccini, Raffaelli, Signorini, Signorini-Malaspina, Francesca y La Cechina.

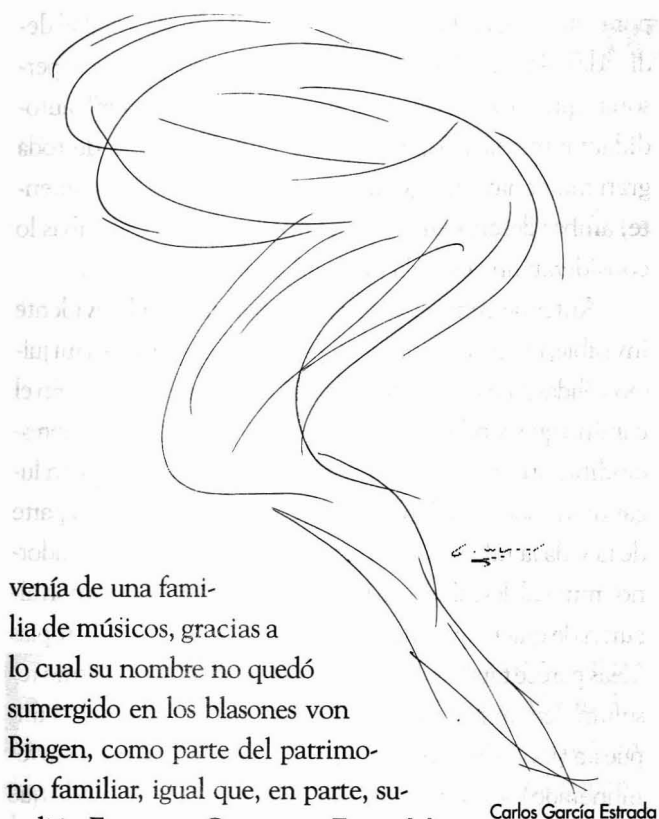
Suerte diferente le tocó a Hildegard von Bingen (1098-1179). Nacida de un matrimonio de nobles alemanes, su

destino estuvo marcado desde antes de nacer: por ser la décima hija le correspondería ser el diezmo familiar a la Iglesia. En consecuencia, ingresó a los ocho años a la comunidad benedictina de Disibodenberg (entonces monasterio mixto, de hombres y mujeres que habitaban secciones separadas), a los 15 tomó el hábito y a los 38 asumió el cargo de superiora de la comunidad femenina. Considerada en documentos de la época como abadesa, fundó varias casas de niñas y monasterios. Mística visionaria y mujer de talentos múltiples, fue médica, diplomática y taumaturga, además de prolífica y excelente compositora. Crear música fue para ella cumplir el mandato divino de dejar constancia de sus experiencias místicas, veintiséis de las cuales están incluidas en su obra *Symphonia armonie celestium revelationum*, escrita a lo largo de diez años. Las setenta y siete composiciones contenidas en esta partitura (himnos, secuencias, antífonas, responsorios) son notables por su originalidad y por la solución que la autora da al aparente dilema que se le plantea al compositor cuando escribe música para ser cantada con un texto. Creadora de una y otro, sus giros melódicos y sus formas musicales sostienen, refuerzan, glosan o reflejan, según el caso, los textos; se forja así una unión indisoluble entre éstos y la música. La bibliografía sobre esta mujer es muy amplia e incluye trabajos recientes altamente especializados. Por fortuna, hace algunos años se desató una especie de "fiebre von Bingen", gracias a la cual podemos tener acceso a grabaciones muy bien realizadas de la mayoría de sus obras. ¿Qué fue necesario para que Hildegard von Bingen pudiera traspasar el limbo de la existencia-inexistencia, remontar los siglos y llegar hasta nosotros? Indiscutiblemente talento. Pero eso lo han tenido muchos

cientos de mujeres compositoras y, sin embargo, no sabemos nada de ellas. La pregunta, al parecer ingenua, encierra, en las posibles y variadas respuestas, un insoslayable cuestionamiento de las sociedades patriarcales y el papel que en éstas se ha asignado a la mujer, así haya sido gustosamente asumido o ignominiosamente impuesto.

Por razones quizás muy complejas, pareciera que en estas sociedades resulta en especial repugnante, risible o francamente imposible, que la mujer escriba música. Clara Wieck, mejor conocida como Clara Schumann (1819-1896), escribió en su diario: "Alguna vez creí que tenía yo talento creador, pero he renunciado a esta idea: una mujer no debe desear componer —nunca hubo alguna capaz de hacerlo—." La medida del alcance de este tremendo lugar común (que ha llegado hasta nuestros días con la fuerza de una maldición) nos la da el hecho de que haya encontrado eco en alguien que empezó a componer a los 12 años. Lo que sigue se desprende de ese mismo *pathos*: Clara, en todo momento, parece haber dado preeminencia a la persona de su esposo, muy por encima de la propia, al grado de no escribir ni tocar sino en aquellas horas en que no molestaba a su genial y loco marido. ¡Esa mujer admirable, madre de ocho hijos, una de los tres pianistas más prominentes del siglo pasado, al lado de Liszt y Thalberg, promotora y editora de las obras de su esposo, sostenedora del hogar, esa Clara Wieck, ponía en duda su talento creador! A pesar de ello y de haber dejado de escribir a la muerte de su marido, el catálogo de sus obras abarca un trío para violín, chelo y piano, dos conciertos para piano y orquesta, un extenso repertorio para piano (romanzas, preludios y fugas, variaciones) y veintiséis canciones que dejan ver con nitidez sus alcances como compositora de talento, formación y oficio.

Hildegard, felizmente, dio salida a su genio arguyendo el "mandato divino" y, ante eso, no había más que callar. Claro que las épocas eran otras y las mujeres nobles, en claustros o en la corte, tenían libertades de todo tipo, inclusive las de escribir música. Hildegard, también felizmente, no tuvo esposo a quien dedicar su vida ni ocho hijos a los cuales alimentar y cuidar. A esta abadesa sin duda le hacían de comer y le solucionaban los problemitas estorbosos de la cotidianidad. Además, con o sin revelaciones, e independientemente de sus ocupaciones taumatúrgicas y diplomáticas, sin duda dispondría de muchas horas de soledad, indispensables para componer. Además, Hildegard no pro-



Carlos García Estrada

venía de una familia de músicos, gracias a lo cual su nombre no quedó sumergido en los blasones von Bingen, como parte del patrimonio familiar, igual que, en parte, sucedió a Francesca Caccini o a Fanny Mendelssohn, niña prodigio, compositora, pianista, directora de orquesta y autora de más de quinientas obras, la mayoría de las cuales se conservan manuscritas, desconocidas, en colecciones particulares. Su hermano menor, Félix, también genial y también prodigio, conforme al modelo paterno, la retaba y la estimulaba a componer, pero desalentaba cualquier intento de publicación de las obras de su admirada hermana.

¿Paternalismo, celos, miedo a la competencia, envidia, prejuicios sociales? Cualquiera de esos factores, o todos juntos, afectaron a Fanny, quien, al igual que Clara, también dudaba de sus capacidades creadoras y vio publicadas algunas de sus obras con el nombre de otro. Hildegard no tuvo parentela que le hiciera sombra, no publicó obras con nombre ajeno (aunque familiar) ni tuvo un esposo que pusiera como condición para casarse el que ella dejara de escribir, tal como sucedió a Alma Mahler (1879-1964) —Alma Schindler de soltera, Alma Werfel después de su tercer matrimonio—, compositora y *femme fatale* hermosísima (victimaria sentimental de intelectuales y artistas famosos), pero, para no variar, mostraba ambivalencia respecto a su potencial creador. Alma aceptó el requisito impuesto por el atormentado Gustav —diría yo que una especie de alcabala a la femineidad que, por lo demás, ha sido de uso común—: silencio obligado debido al cual sólo se conocen dieciséis obras vocales de su autoría (catorce de ellas gra-

badas recientemente por Ruth Ziesak e Iris Vermillion, entre otros). En cambio, como ocurriera con Fanny (diarios y correspondencia), sus escritos autobiográficos (*And the Bridge is Love, Mein Leben*) han atraído la atención de muchos, no sólo debido a su calidad sino también en función de los hombres famosos con los que compartió vida y despropósitos, ya que en esos textos se ven maravillosamente retratados con todo y sus circunstancias.

La lista de compositoras podría prolongarse y abarcar varias decenas de páginas (como las que se ofrecen en *la red*). Sin embargo, quisiera referirme a algunos prejuicios que no por comunes son menos demoledores, al menos en apariencia. Uno de ellos, que de hecho incluye tres, es el siguiente: “si las mujeres fueran compositoras, esto es, si las mujeres pudieran pensar en términos abstractos [sic], ya tendría que haber compositoras famosas, o sea, que ¿dónde está *la Beethoven mujer?*” Para quienes así piensan, es obvio que: 1) Beethoven ocupa el pináculo de la creación musical; 2) la historia de la música centroeuropea es una especie de pirámide donde ese autor representa la cúspide y Bach y Brahms, situados en los vértices inferiores, constituyen en conjunto una suerte de ascenso-clímax-descenso; 3) no vale la pena tomarse el trabajo de obtener cifras estadísticas que indiquen cuántos hombres, de cada una de las generaciones a que corresponden esas famosas tres B, se dedicaron profesionalmente a la música —es decir, hicieron música para ganarse el sustento— y, por tanto, cuántas mediocridades masculinas fueron necesarias para que la sociedad diera a luz a cada una de esas tres B; 4) no interesa lo que se creó dentro de la tradición centroeuropea antes ni después de esas tres B, por lo cual acusan ignorancia respecto a cualquier compositor que haya escrito en épocas y estilos ajenos a ese triángulo mágico-mítico, sea hombre o mujer, y 5) las virtudes, vicios y capacidades —como el pensamiento abstracto— están sexuados. Quizá parezca a muchos lectores que este triple pseudoargumento es obsoleto. Lamentablemente no lo es tanto. A guisa de botón de muestra mencionaré que, en un país como Alemania, muy desarrollado desde el punto de vista musical, todavía a mediados de 1960 la Filarmónica de Berlín no admitía ni extranjeros ni mujeres. Curiosamente, de estos dos tabúes, cayó primero el de los extranjeros, y luego pasaron más de tres lustros para que se extinguiera el relativo a las mujeres. Y en el Conservatorio de Amsterdam, por esos mismos años, el más connotado maestro de chelo no aceptaba alumnas mujeres porque “como luego se casan, son una pérdida de tiempo”. Por lo demás, basta realizar una somera revisión de las programaciones de las salas

de concierto para observar de qué manera se favorece el gusto por lo decimonónico en su modalidad romántica y grandilocuente, y la forma en que se refuerzan convencionalismos y prejuicios al programar, temporada tras temporada, a los mismos autores y obras.

Volviendo a la muestra a la que me referí al inicio de este artículo, observamos que la mayoría de las compositoras del siglo XX pertenecen a la clase media y estudiaron en conservatorios; más de la mitad ha realizado tareas de enseñanza y quienes han impartido materias teóricas predominan sobre quienes han enseñado técnica y repertorio de un instrumento. Casi la mitad de las compositoras de este siglo también han sido directoras de orquesta. La preponderancia de las compositoras estadounidenses respecto a las de las otras nacionalidades es apabullante. Por lo que se refiere a siglos anteriores, la proporción de mujeres pertenecientes a las clases sociales altas crece en la medida que nos alejamos del siglo XX, de la misma manera que aumenta el porcentaje de compositoras formadas dentro del entorno familiar y cuyos progenitores fueron, a la vez, sus primeros maestros. Por último, en relación con la obra, en el total de la muestra obtenida vemos que la mayor parte de ella no se ha publicado.

Aquí, en nuestro país, los aires de la liberación femenina, con todas sus implicaciones, se han dejado sentir en verdad en los terrenos de la creación musical. Luego de haber contado en la primera mitad del presente siglo con sólo algunas, muy pocas, compositoras —Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto, Alicia Urreta, María Grever, Consuelito Velázquez—, hoy parece haberse producido una explosión: Clara Meyerovich entrevistó a diecisiete creadoras mexicanas que se encuentran en plena etapa creativa; el resultado de ese trabajo constituye el núcleo de su próximo libro: *Mujeres en la creación musical de México*.

Para preparar el presente artículo sostuve sendas pláticas con Marcela Rodríguez y Lucía Álvarez, compositoras con una trayectoria plenamente consolidada, que han gozado de reconocimientos y premios merecidos. De esas muy deleitosas pláticas escojo algunas ideas para la reflexión. Marcela: apoyo irrestricto de su madre al trabajo creativo; entorno familiar donde la música vernácula ocupaba un lugar especialísimo; contacto con un músico y maestro, creador y generoso, que la introduce en el mundo de la música contemporánea y la estimula a componer; esposo excepcional, “supercreativo, tan loco como yo, gran maestro”, que la apoya, la nutre creativamente y comparte con ella la disciplina y rutina creadoras y todas y cada una de las labores domésticas y familiares. Lucía: padre con una gran afición

por la música; en la infancia, muchas horas de soledad dedicadas al piano; “vocación muy auxiliada por otras personas que creyeron en mí y me orillaron a escribir”; autodidacta; mamá y papá al mismo tiempo: “detrás de toda gran mujer hay un hijo que sacar adelante”. Curiosamente, ambas descubren su vocación en el teatro, y ambas lo consideran una escuela maravillosa para componer.

Antes de cerrar esta ventana abierta hacia lo evidente invisible, me gustaría hacer algunas consideraciones a mi juicio válidas para las compositoras de todo tiempo y lugar. En el camino que conduce al proceso creador, parece casi imprescindible un ambiente familiar donde la música tenga un lugar destacado y en donde hacer y escuchar música sea parte de la vida familiar y no nada más la adquisición de un “adorno” musical deseable para hijas casaderas. La cercanía con alguien de quien aprender o con quien confrontar las propias ideas parece también un factor indispensable. Asimismo resultan determinantes la posibilidad real o la necesidad impuesta (independientemente de si el trabajo va a ser o no remunerado) de escribir para que otros toquen o canten lo que uno compone; de otra forma, la improvisación y la memoria pueden satisfacer el hambre de expresar, en un primer impulso, las propias ideas, aunque de manera limitada. No me cabe duda de que estrados caseros y coros conventuales —espacios exclusivos de mujeres— fueron testigos de múltiples composiciones hoy irre recuperables. Y, desde luego, para componer se requiere tiempo, pero no cualquiera, sino uno donde pueda haber soledad y calma. Cuando se compone, hay un traslado insensible a una dimensión en la que el tiempo y el espacio habituales dejan de existir. El “mamá, tengo sueño” o el furioso “en esta casa no hay nada de comer” rompen la burbuja de esta dimensión, que no es fácil recuperar de inmediato. Antes bien, si atiende uno las responsabilidades maternas y domésticas, lo hace uno en un estado de sonambulismo malhumorado que incluso puede resultar peligroso. Tomando en cuenta lo anterior, quizá podamos abundar en la respuesta del porqué la música de von Bingen pudo llegar hasta nosotros. Hildegard disfrutó de un tiempo de calidad inmejorable: tuvo soledad y respeto para no ser interrumpida en su trabajo —no se puede distraer a quien tiene visiones y se encuentra cumpliendo un mandato divino—. El resultado de su trabajo fue objeto de admiración, casi veneración, y por ello se conservó —sobreviven, al menos, dos manuscritos con sus obras—. Y, por supuesto, von Bingen fue una gran compositora. Pero ¿cuántas más lo han sido y no han podido disfrutar sin embargo, ya no estas circunstancias de privilegio, sino, simplemente, un entorno favorable? ♦