Associació Valenciana Musicologia

Acustemologia de gènere: ecos per a una fantasia?
Isabel Ferrer Senabre

En diferents llocs recorde haver llegit sobre la beneficiosa inclinació dels anomenats «estudis de gènere» cap a la revisió contínua dels constructes que manegen, i sobre la seua capacitat per a repensar-se a sí mateixos, com un espai de constant reflexió. Aquesta voluntat dialèctica i insistentment curiosa i reivindicativa té força paral·lelismes amb una de les comeses primerenques –i diria que també del tot actuals– de l'(etno)musicologia: posar de relleu una bona tirallonga d'aspectes sociomusicals que durant un grapat d'anys han passat desapercebuts –fins i tot menysvalorats– per a algunes de les altres disciplines acadèmiques.

En certa manera, la meua participació a les Jornades AVAMUS partia dels aspectes exposats en la xicoteta digressió del paràgraf anterior. El seu objectiu era fer paleses, d'una forma més o menys revestida teòricament, un seguit de pràctiques musicals que actuaven –als anys quaranta i cinquanta del segle passat i en una xicoteta zona central valenciana– com un de tants modeladors de gènere sexual. Mirant de distanciar-me d'aquells esdeveniments musicals més destacats –protagonitzats en força casos pel col·lectiu masculí–, vaig decidir d'enfocar-ho a partir de les pràctiques musicals cantades lligades a la quotidianitat –és a dir, despullades d'un valor simbòlic reconegut en aquell moment per la mateixa comunitat– i la seua relació amb la visibilitat/invisibilitat. Amb això també vaig voler acostar-me a algunes de les aportacions de recents «girs» teòrics, prenent el so com a element discursiu incorporant-hi a les inquietuds del meu estudi categories vinculades a l'espai, la visibilitat i la corporalitat.[1]

Amb aquesta propòsit, vaig introduir la noció d'«acustemologia», que no és més que un concepte que va dibuixar Steven Feld que englobava, a grans trets, les interrelacions entre els sons d'un determinat medi natural i la producció sonora vocal de les persones que l'habitaven.[2] Era –és, de fet– clarament una forma de requerir un cop més la necessitat de no deixar de banda l'anàlisi del so front a la tradicional primacia de la qual han gaudit els elements visuals. O, almenys, segons allò que argumentava la meua proposta, unir so i visió complementàriament en l'anàlisi d'algunes pràctiques musicals.

Així, entenc l'«acustemologia de gènere» com el conjunt d'efectes sonors que determinen la identitat de gènere sexual en relació a un territori i a una temporalitat històrica determinada. L'objectiu d'una acustemologia de gènere seria la construcció d'un mapa social que permetera discernir quines serien les maneres amb les quals interactuaria el so amb l'espai a l'hora de construir els límits, físics i simbòlics, del gènere. El seu interès es concentraria en observar les formes amb les quals es cimenta la visibilitat i el gènere a través de les pràctiques musicals més enllà de l'escenari. Un exercici, el de posar-li un «nom» a aquesta observació, que no tenia gaire més aspiracions que servir-me d'eina teòrica per a esbrinar els funcionament del so en la comunitat analitzada. Amb això, la ponència argumentava que també en el cas de les manifestacions musicals cantades de la quotidianitat, la visibilitat –entesa no només des del punt de vista metafòric, sinó físic– constituïa un dels mitjans emprats per a crear l'asimetria de poder entre homes i dones creant *espais generitzats.* L'acustemologia de gènere de l'Horta –l'àrea treballada–, doncs, tenia la seua base en la visibilitat associada a l'emissor del so i les possibilitats i jocs de resposta i contra-resposta de la resta d'actors de l'esdeveniment musical. El control simbòlic de la generització sonora s'erigia en funció de les possibilitats de ser *vistos*.

Amb aquesta finalitat, en primer lloc vaig parlar de les pràctiques musicals perpetrades pels homes a través de la figura del *rapsode* –els coneguts homes que creaven versos per recitar-los o cantar-los– i de les rondes o serenates. Als anys quaranta i cinquanta, cantar era una activitat en correspondència amb la masculinitat normativa, lluny d'una «feminitat» generalitzada que posteriorment li hem atribuït. Els rapsodes actuaven a mode de mantenidors dels valors socials, mitjançant les condemnes o transigències en el contingut dels seus versos, però simultàniament, necessitaven de la legitimació social per a que la seua persona i el seu discurs fóra suficientment valorat públicament.

Per la seua banda, les rondes mostraven al màxim l'escenificació de la dicotomia visibilitat/invisibilitat. Potser a excepció del *cant d'estil*, en aquell temps no existien les rondes executades per fèmines. Malgrat el seu protagonisme encara a mitjan segle, les serenates habitualment no han estat descrites si no comptaven amb una música pròpia i diferenciada d'altres esdeveniments. Una tendència que, a més, actualment ha afavorit a la producció d'un cert imaginari endolcit, amagant-ne el seguit de censures que incloïen. El més notable, a l'Horta de l'època: les dones joves rondades en cap cas podien aparèixer davant els rondadors o comunicar-se amb ells eixa nit.

Novament, a les serenates la casa familiar recollia un paper ambivalent per a les dones, símbol de limitacions físiques però també de complicitat entre fèmines, que arribava al seu esplendor amb els cants femenins que hi tenien lloc a dintre. Sabem amb certesa que cantar era un hàbit fonamental dintre de la domesticitat, l'espai possiblement més invisible analíticament, que complementava els altres centres laborals i de socialització femenina on les dones cantaven, especialment treballant –a l'agricultura, en magatzems, cosint o en negocis familiars. Aparentment, aquestes cançons tenien una característica en comú: de portes enfora –o en el cas del camp, de poble enfora–, les manifestacions femenines cantades no eren físicamentni simbòlica visibles per a la comunitat.

Dic aparentment perquè de les narracions de les dones sí s'han entrevist alguns mecanismes mitjançant el cant per guanyar visibilitat i un cert «prestigi» social –amb la conseqüent competència entre iguals, també present en el món masculí. Aquests mecanismes incloïen tasques tan freqüents com obrir portes i finestres, i d'altres menys coneguts, com ara situar-se per a cantar en les zones altes de la casa o en aquelles on les dones de les altres cases podien escoltar els cants femenins. Pareixien formes de projectar la veu a l'exterior per expressar-se, que vaig convindre en anomenar *visibilitat sonora.* Si bé d'una banda la visibilitat sonora podria entendre's amb el sentit de dispositiu de control que unia so i visió, reforçant la invisibilitat femenina tot evitant que l'aparició del cos, d'altra banda, de forma contrària també faria trontollar el mateix control audiovisual: trencaria l'arquitectura tancada i la invisibilitat física a través del so i per tant, tindria la capacitat de transformar el cant en quelcom potencialment rebel. Com a mínim, obriria la possibilitat d'imaginar una voluntat de visibilitat que no podria esdevindre's d'altra forma que a partir de la invisibilitat i intangència del so.

A partir d'aquí, és clar, em va sorgir un dubte, gens nou si resseguim les aportacions d'algunes predecessores. Si ho vaig entendre bé, la mateixa inquietud ja havia estat plantejada per Joan Scott en un conegut article, d'on he manllevat molt conscientment la segona part del títol de la ponència: «ecos per a una fantasia», que uns anys abans havia exposat de forma més succinta a l'(etno)musicologia Ellen Koskoff: fins a quin punt estem aplicant els nostres pensaments i desitjos contemporanis a l'hora de valorar la intencionalitat de les dones del passat?3

M'atreviria a dir que no hi ha respostes unívoques que planteja la pregunta i segurament, ens caldran més jornades com les proposades per AVAMUS per a seguir enraonant-ne.

NOTES

1. Trobareu un primer acostament a la temàtica a Ferrer Senabre, Isabel (2011): «Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme», *Trans: Revista Transcultural de Música* 15 http://www.sibetrans.com/trans/a357/cant-i-quotidianitat-visibilitat-i-genere-durant-el-primer-franquisme [versió en castellà: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/356/canto-y-cotidianidad-visibilidad-y-genero-durante-el-primer-franquismo].

2. Feld, Steven (2003): «A rainforest acoustemology», a Les Back i Michael Bull (eds.), *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 223-239.

3. Scott, Joan W. (2006 [2001]): «El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad», *Ayer* 62 (2): 111-113; Koskoff, Ellen (1993): «Miriam sings her song: the Self and the Other in anthropological discourse», a Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 149-163.