



# QUADRÍVIUM

## REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

### 15

(2024)



## Orientalismo musical: la cuestión de género en las representaciones de lo islámico

Carlota González Sánchez-Moliní

Universidad de Valladolid

### RESUM

L'orientalisme musical implica la creació d'obres occidentals que pretenen evocar i representar l'Orient. Des del segle XIX, els compositors occidentals, específicament europeus, van fer servir recursos fixos per construir obres de temàtica concretament islàmica carregades de significacions per a la concepció de l'Altre. Aquest altre, a més, inclou una altra en tant que especificitat orientalista aplicada a un estereotip de gènere.

Aquesta investigació se centra en la caracterització musical de dos perfils oposats en gènere, tant en la seva dimensió escènica i textual com en la purament instrumental, a partir de dues maneres de representar l'Orient: un edèn exòtic i sensual o el conqueridor que pretén estendre'n món a un territori. D'aquesta divisió es podria entendre que la primera de les representacions està lligada a la feminitat, imaginant la dona en un divan amb catifes, coixins i perfums, i, davant d'això, la segona està reservada a la tradicional idea de la masculinitat, com ara barbàrie i militància. Aquesta dualitat de gènere alimenta el desenvolupament d'un orientalisme com a part paradigmàtica de les relacions entre Orient i Occident, amb una atenció especial als països del Mediterrani, així com de les seves percepcions mútues d'alteritat.

**Paraules Clau:** orientalisme musical; alteritat; gènere

### RESUMEN

El orientalismo musical implica la creación de obras occidentales que pretenden evocar y representar a Oriente. Desde el siglo XIX, los compositores occidentales, específicamente europeos, emplearon recursos fijos para construir obras de temática concretamente islámica cargadas de significaciones para la concepción del Otro. Ese Otro, además, incluye una Otra en tanto que especificidad orientalista aplicada a un estereotipo de género.

Esta investigación se centra en la caracterización musical de dos perfiles opuestos en género, tanto en su dimensión escénica y textual como en la puramente instrumental, a partir de dos formas de representar al Oriente: un edén exótico y sensual o el conquistador que pretende extender su mundo a un territorio. De esta división podría entenderse que la primera de las representaciones está ligada a la feminidad, imaginando a la mujer en un diván con alfombras, cojines y perfumes, y, frente a esto, la segunda está reservada a la tradicional idea de la masculinidad, como barbarie y militancia. Esta dualidad de género alimenta el desarrollo de un orientalismo en tanto que parte paradigmática de las relaciones entre Oriente y Occidente, con especial atención a los países del Mediterráneo, así como de sus percepciones mutuas de alteridad.

**Palabras Clave:** Orientalismo musical; alteridad; género

### ABSTRACT

Musical orientalism involves the creation of Western works that seek to evoke and represent the East. Since the nineteenth century, Western, specifically European, composers have employed fixed resources to construct works with specifically Islamic themes that are loaded with meanings for the conception of the Other. This Other, moreover, includes a female-Other as an orientalist specificity applied to a gender stereotype.

This research focuses on the musical characterisation of two opposing profiles in genre, both in their scenic and textual dimension and in their purely instrumental one, based on two ways of representing the Orient: an exotic and sensual Eden or the conqueror who intends to extend his world to a territory. From this division it could be understood that the first of these representations is linked to femininity, imagining the woman on a divan with carpets, cushions and perfumes, and, in contrast, the second is reserved for the traditional idea of masculinity, as barbarism and militancy. This gender duality feeds the development of an orientalism as a paradigmatic part of the relations between East and West, with special attention to the countries of the Mediterranean, as well as their mutual perceptions of otherness.

**Keywords:** musical orientalism; otherness; gender

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** novembre 2024 / noviembre 2024 / November 2024

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** desembre 2024 / diciembre 2024 / December 2024



## Introducción y presentación del tema

El presente artículo propone una aproximación teórica a la relación entre colonialismo sonoro y género, situando el foco de atención en las narrativas, discursos y representaciones de las prácticas musicales orientalistas efectuadas desde Occidente con voluntad de aludir a aspectos del Islam. Siendo consciente de la amplitud y complejidad de la temática, el trabajo es el primer paso en un proyecto concebido a largo plazo y se trata, por tanto, de un acercamiento preliminar a las posibles mediatizaciones de género del lenguaje musical configurado por los compositores occidentales durante el siglo XIX bajo la premisa de evocar al Otro islámico.

Conviene señalar que el espacio en el que nos movemos debería denominarse estrictamente islámico, haciendo referencia al Islam en tanto que cultura (obsérvese la mayúscula) sin necesaria connotación religiosa o relación directa con el islam-religión (obsérvese la minúscula), cuyo adjetivo referencial sería musulmán frente al anterior islámico. Bajo este calificativo de «islámico» pueden encuadrarse aquí lo comúnmente denominado como Oriente Próximo y Oriente Medio: Turquía, Egipto, Península Arábiga y Persia, así como zonas del Mediterráneo y Norte de África que, a pesar de ser muy diferentes entre sí, desde este Occidente del siglo XIX se entienden como geografías orientalistas similares. En este sentido, resulta especialmente relevante el caso de España, considerada como puerta a Oriente, o propiamente oriental en este tiempo del romanticismo occidental (González Ferrín, 2016).

Así, esta investigación se ocupa de la música que representa a lo islámico y deja a un lado, en principio, a otras maneras de creación orientalistas existentes en la misma época colonial que frecuentemente representaron a zonas de India, Rumanía, Japón o China, entre muchas otras. No obstante, en las manifestaciones orientalistas a menudo se ha recurrido a un cajón de sastre denominativo que mezcla y confunde a todos los países de Oriente, independientemente de si poseen culturas con rasgos similares o no, o de si son próximos geográficamente.

En puridad, el orientalismo como tal nació antes de su siglo por excelencia, el XIX. Precursores en la visión estereotípica del Oriente serían figuras anteriores como el viajero francés Antoine Galland (m. 1715), compilador del universo cuentístico orientalista por excelencia: *Les Mille et Une Nuits*. El impacto de aquel descubrimiento de Oriente fue instantáneo, con Montesquieu escribiendo sus *Lettres persanes* (1717) o el propio Voltaire mostrándose también orientalista en su obra *Zadig, ou la destinée* (1748) en que recrea ese mundo estereotípico que su compatriota había recogido en aquellas mil y una noches, mezclado con el sentido trascendente coránico de la existencia. En España, José Cadalso versionaría localmente a Montesquieu con unas *Cartas marruecas* (1789) en las que no queda vestigio alguno de la larga presencia del Islam en la península ibérica, sino que se suma a las nieblas del desconocimiento y la fantasía orientalista europeas, que en la figura de Goethe alcanzarán un definitivo enfoque paternalista y descubridor de mundos orientales primitivamente puros con su obra *West-Östlicher Divan* de 1819 (Peña Martín, 2020: 283-292).

De este modo fue como se dio inicio al siglo orientalista paradigmático: el XIX. Durante ese siglo se configuró en Occidente una imagen tópica de Oriente a partir de la influencia de diversos agentes políticos, religiosos, comerciales, filológicos y artísticos a los que no fue ajena la música occidental. Este citado fenómeno del orientalismo, estudiado principalmente por Edward W. Said mucho después (1978), remite a un discurso totalizador desde Occidente que aspira a dominar y redefinir a Oriente, por lo mismo asociado al enorme periodo histórico caracterizado por la colonización. A pesar de que el tema principal de cuanto aquí nos atañe sea la música, el orientalismo debe ser abordado como una serie de acontecimientos y manifestaciones a partir de agentes interconectados que intervienen entre sí para la construcción de la percepción occidental de Oriente y sus formas

de representación, y no simplemente como un compartimento musical estanco y aislado.

Una vez entendido el orientalismo como la construcción de un discurso elitista a partir de noticias indirectas sobre una cultura pretendidamente ajena, cabe hablar de un segundo grado de orientalismo, derivado de este primero, y que encuentra en la música su ámbito de expresión con plenitud: la producción de obras de temática oriental sin que sus autores sean necesariamente conscientes de cuanto pueda implicar el orientalismo en las relaciones entre Oriente y Occidente (Pardo Ballester, 2017: 20-21). Esta última idea, la conexión entre Oriente y Occidente, nos llevará irrevocablemente a una particular perspectiva de género. Como veremos, la música reflejará muy bien las relaciones de alteridad con el Oriente y la pretendida lejanía estereotípica orientalista a dos bandas, donde la figura de la mujer simboliza la pasión y el hombre la repulsión hacia el Otro islámico.

### **Orientalismo musical**

La traducción de las ideas literarias de Said al terreno de lo musical implica la descripción de cuanto se tiene por islámico: a partir de títulos orientalistas en las obras musicales, de configuraciones escénicas del supuesto Oriente y de sus habitantes, así como de la elaboración de unos materiales sonoros concretos para representar distintas localidades, marcos de referencia o grupos sociales considerados como extranjeros.

Sin embargo, el orientalismo musical originario no fue construido a partir de prácticas musicales orientales contemporáneas a la época, sino que fue estableciéndose por medio de tópicos profusamente repetidos en el arte y la literatura desde el romanticismo del siglo XIX. La música orientalista no consistía en una imitación pobre o simplificada de alguna práctica cultural diferente, más bien, el propósito orientalista era representar al Otro, utilizando la música como medio para perpetuar una visión del Oriente que servía a los intereses y las fantasías occidentales. En otras palabras, para la construcción de una atmósfera musical orientalista no era necesario tener un conocimiento profundo o siquiera directo del Oriente. En su lugar, bastaba con un estudio mimético de las prácticas orientalistas anteriores, generando una representación estereotipada del Oriente islámico a partir del reforzamiento de ciertos códigos fijos (Scott, 1998: 309-310).

Un ejemplo paradigmático resulta el empleo de la escala de tonos enteros por Rimsky-Korsakov en su célebre *Schéhérazade* (1888). Por entonces, en la música rusa era habitual el uso de dicha escala puesto que Mijaíl Glinka ya la había utilizado en 1842. Siguiendo a Korsakov, Maurice Ravel, en su primer intento de *Schéhérazade* (1898), explotó el recurso de la escala de tonos enteros, forjando la conexión del empleo de esta escala hexátona con las representaciones musicales del Otro. El propio Ravel reconoció haber abusado de la escala tras las duras críticas a su obra. Asimismo, en ocasiones, los compositores occidentales ni siquiera se preocupaban por señalar una geografía, un personaje o una temporalidad concreta para sus piezas de temática orientalista, sino que sus descripciones se limitaban a indicaciones muy poco precisas, como puede observarse en el título *Oriente* (1893), la obra de César Cui (Torres, 2008: 247).

Yendo un paso más allá, dentro del orientalismo musical parecen existir una serie de dispositivos que han servido a los compositores occidentales para representar a cualquier Otro —en el sentido de plena alteridad, lo ajeno a uno—, sin tener en cuenta distinciones de lugar o características específicas. Entre ellos, destaca el uso de la modalidad; melodías serpenteantes profusamente ornamentadas; el empleo de quintas y cuartas paralelas; abundantes puntos de pedal; ritmos repetitivos, así como toques de pandero y adornos de arpa (Scott, 1998: 326-327). Para Said, esto es resultado de la «vaguedad imperial» y su falta de «detalles precisos» que condena la

heterogeneidad e inmensidad de Oriente a una amalgama conceptual confusa (Said, 2002: 82).

### Oposiciones y estereotipos de género

Por su parte, las mediatizaciones de género dentro del orientalismo musical pueden estudiarse a diferentes niveles. En un primer sentido, podría afirmarse que el orientalismo ha asistido a la conformación de un patriarcado occidental plenamente relacionado con la tradicional idea de la masculinidad como fuerza, plenitud, evolución y cientificismo. Por contraste, a Oriente se le considera como lo femenino, en su versión más arcaica: lo débil, sensible y frágil que necesita ayuda del hombre, de Occidente, para sobrevivir. Así, Oriente es más primitivo y subdesarrollado que Occidente en el imaginario de los occidentales, limitándolo a las virtudes de la espiritualidad y la trascendencia que, en ocasiones, se entienden como falta de disciplina y de progreso.

En este sentido, las representaciones artísticas occidentales del Oriente islámico suelen transcurrir en tiempos y lugares imaginarios: la temporalidad remite habitualmente a un antiguo y superior Oriente, sin mayor especificación, y los lugares acostumbra a ser imágenes fantasiosas que no se corresponden con ningún sitio real (Mabilat, 2008: 190-197). Por ejemplo, Tristan Klingsor, el poeta que puso letra a la segunda *Schéhérazade* (1903) de Ravel, reconoció «haber reinventado su propio universo orientalizante», afirmando lo siguiente: «Por supuesto que se trataba de una Persia imaginaria. Una palabra bien elegida, un tono airoso, un toque colorista eran suficientes. ¿Conocía yo por entonces una antología de versos orientales? No estoy seguro de eso. Tampoco miraba mapa alguno. (...) Pero no seamos rigurosos en exceso» (Torres, 2008: 248).

Además, la tendencia a encuadrar dentro del ámbito modal a las representaciones de lo islámico lo conecta con la antigüedad y el primitivismo, contribuyendo a la concepción occidental del Oriente como subjetivo y atrasado (Zon, 2007: 223). Lo que acontece principalmente es la distancia con respecto a la tonalidad que se proclama como centro frente a lo marginal, es decir, lo dominable y lo subordinado. En sus famosos conciertos didácticos, Bernstein expresó que la modalidad dota a la música de cierto carácter «antiguo, primitivo y oriental». Concretamente, al hablar del modo frigio, Bernstein asegura que se trata de un modo «muy oriental», profusamente utilizado por los compositores, incluso durante «el periodo de dos siglos de música no modal occidental», para crear efectos evocadores del Oriente. Este modo frigio se oye muy especialmente en la música «española, hebrea y cingara», pero *incluso* el «nada-oriental» Brahms, en palabras de Bernstein [sic], utilizó la escala para el movimiento lento de su cuarta sinfonía (Taylor, 2007: 28-29).

En un segundo nivel, asistimos a otra oposición de género en la caracterización de los personajes, así como en las escenas creadas para la música con texto, ya cuenten o no con escenografía. Esta dualidad coincide con las dos formas de alusión al Oriente islámico postuladas por Said: el agresor al que temer o el paraíso exótico, conformando la compleja relación entre la repulsión y la pasión, o el miedo y el deseo hacia el Otro islámico. El despertar de la vieja dicotomía bélica de Cruzadas, turcos en el Mediterráneo y expansión bélica, es representado en las obras musicales por los hombres orientales y, por oposición, las mujeres orientales escenifican las definiciones místicas y las puestas en escena de Oriente como un edén místico, sensual y oculto entre velos (Said, 2002: 84-91).

El orientalismo, por medio de tópicos discursivos, elevó a la categoría de universal una supuesta naturaleza patológica común a los orientales, condenando y limitando a todas las personas del espacio islámico a una serie de valores innatos e inamovibles que variarán en función del género. De este modo, los personajes masculinos suelen

estar marcados por un fuerte dogmatismo y ferocidad, habitualmente interpretando a líderes políticos, militares o religiosos. En pocas palabras, el hombre oriental era el conquistador con barba, sable y turbante descrito como bárbaro, posesivo, celoso, dominador y con un instinto sexual primitivo (Head, 2000: 8).

Por el contrario, las mujeres orientalistas en las obras musicales suelen ser jóvenes, extranjeras, descaradas seductoras o mujeres con un pasado oscuro. Es la propia Schéhérezade, tras las interpretaciones de Galland, la que consigue engañar estratégicamente al sultán que al final le perdona la vida. También en *Salomé* (1905) de Strauss, la protagonista convence al rey Herodes para que cumpla su deseo, la cabeza de Juan Bautista, a cambio de la famosa danza en la que se va desnudando paulatinamente hasta deshacerse de todos los velos. Algo similar se representa en *Aida* (1871) de Verdi, donde Amonasro actúa como un rey salvaje, violento y bárbaro conquistador que tiene que ocuparse de sus tropas, así como de su hija, respondiendo a la misma lógica patriarcal. Igualmente, el propio personaje de Aida se presenta en el tercer acto inmersa en un escenario orientalista mágico como una mujer persuasiva, manipuladora, sutilmente perfumada y con un deseo sexual salvaje.

Con todo, existe una tendencia a que los papeles principales femeninos en estas obras sean cantados por *mezzosopranos*, frente a la habitual preferencia occidental a que las voces soprano interpreten a las protagonistas. Sélika en *L'Africaine* (1865), Dalila en *Samson et Dalila* (1877) o Carmen en la obra de Bizet (1875) son ejemplos de personajes femeninos escritos para *mezzosopranos*. El motivo es que la voz grave parece implicar una especie de sabiduría mundana o conocimiento del mundo que incluye la voluntad de manipular y engañar, así como un abierto apetito sexual (Locke, 1998: 128-131).

La representación de las mujeres del Oriente islámico en la literatura y el arte occidental encarnaba una fantasía profundamente arraigada de mujer desvergonzada y misteriosa, oculta en las sombras, disponible como entretenimiento para los visitantes occidentales de ciudades «civilizadas». Estas mujeres eran vistas como un contraste radical con respecto a la imagen de la mujer europea tradicional del XIX, percibida como correcta, sumisa, recatada, madre de los hijos de su marido y moralmente superior a la mujer oriental. Los hombres occidentales, al encontrarse con estas figuras erotizadas, eran momentáneamente desviados de sus propósitos en la vida o de sus responsabilidades familiares, sucumbiendo a la tentación y a la sensualidad que estas mujeres representaban. Normalmente, en las obras literarias y artísticas en las que el hombre occidental consigue desvelar a la mujer oriental, el enfoque no se centra en enlaces matrimoniales o ejemplos de enamoramiento genuino, sino que estas narrativas se desarrollan en términos de conquista sexual por parte del hombre occidental hacia la mujer nativa. Alternativamente, pueden presentarse desde la perspectiva contraria, donde es la mujer la que seduce y persuade al extranjero (Locke, 2005: 128-131).

En este sentido, destaca el ciclo *Mémoires Persanes* (1870) de Saint-Saëns. La tercera canción, «La solitaire», presenta la voz de una mujer solitaria encerrada en un harén. Esta mujer parece joven, guapa y apasionada, y alberga un amor secreto por un cazador. En sus pensamientos, ella ruega desesperadamente que el cazador la rescate, llevándola con él a caballo, liberándola así de su cautiverio. Esta canción, al igual que muchas otras de la época, perpetúa el estereotipo de la mujer oriental confinada y anhelante, esperando a ser salvada por el hombre occidental. Siguiendo los roles establecidos, la más famosa de este ciclo es «Sabre en main», donde el protagonista es un héroe rebelde con turbante que ensilla su caballo a medianoche con la intención de iniciar una matanza. El hombre es retratado con una mirada firme y sangre fría, simbolizando valentía y determinación. Con su sable en la mano, el héroe espera alcanzar gloria, poder y el reconocimiento del mundo por sus actos legendarios. Resulta revelador el hecho de que Saint-Saëns no había visitado ninguno de los países considerados como exóticos antes de sus *Mémoires Persanes*. Ya posteriormente, en 1873, viajó a Argelia y escribió la *Suite Algérienne* (1880), así como

*Africa* (1891), su fantasía para piano y orquesta (Randles, 1992: 30-46).

Por último, estas ideas de qué es el hombre y qué es la mujer pueden verse en la música orientalista en las características del propio lenguaje musical, independientemente de si se trata de música con o sin texto o escena; de si es una obra programática, de si está asociada a determinados *leitmotifs*, o de las máscaras de los personajes y la estética generada. En otras palabras, estos estereotipos de género pueden percibirse auditivamente en la propia música ya que los compositores extendieron los tópicos por oposición binaria a unos recursos musicales diferenciados para representar los roles de género reservados para el hombre o la mujer. Estos dos tipos de dispositivos responden igualmente a las relaciones de pasión por la Otra y repulsión hacia el Otro islámico y pueden analizarse mediante parámetros musicales.

Comenzando por el terreno armónico, ambas representaciones suelen encuadrarse en dentro de la modalidad. No obstante, en las alusiones a la feminidad es frecuente el empleo de acordes suspendidos o sin dirección armónica y cadencias melismáticas. Con respecto a las melodías en el discurso de la mujer, aparecen habitualmente cargadas de adornos, ornamentaciones, cromatismos, así como giros serpenteantes descendentes y existe un uso repetido del intervalo de segunda aumentada. La textura suele componerse de un único instrumento solista con acompañamiento de la orquesta y ciertos adornos del arpa o de pequeños instrumentos de percusión. Además, los instrumentos predilectos de los estereotipos femeninos son el violín, el oboe o corno inglés y la flauta. Por último, en el análisis rítmico de las manifestaciones femeninas es frecuente encontrar secciones *ad libitum*, *tempo* lentos y pausados, matices suaves e incorporar indicaciones como *dolce* o *espressivo*.

Estos recursos femeninos son perceptibles auditivamente en el solo de violín del segundo movimiento de *Schéhérazade* (1888) de Nikolái Rimsky-Korsakov:

The image shows a musical score for two violin parts. The top staff is labeled 'Violino solo' and the bottom staff is labeled 'Vno solo'. The tempo is marked 'Lento Recit.' and the dynamics include 'espressivo', 'rit. assai s...', and 'ten.'. The score features a series of triplets in the first part, followed by a section labeled 'Cadenaa' (likely a typo for 'Cadenza') with a 'rit. assai s...' marking, and ends with a 'ten.' marking. The music is characterized by a slow, expressive, and melismatic style.

Ilustración 1. Ejemplo de feminidad

Por su parte, en la armonía de las secciones masculinas predomina el empleo de quintas y cuartas paralelas. Frente a la horizontalidad de las melodías femeninas, se contraponen los dispositivos masculinos que normalmente apuestan por grandes acordes y numerosos coros homofónicos en un plano sonoro más vertical, consiguiendo una textura densa y una instrumentación más numerosa que en las representaciones femeninas. Con respecto al ritmo, el lenguaje masculino hereda el carácter marcial con contratiempos de un estilo anterior comúnmente denominado como «turco» y sus ritmos puntillados. Normalmente aparece escrito en compás binario, con un *tempo* agitado y una dinámica fuerte. En cuanto a la instrumentación, en los clichés masculinos aparecen timbres típicos de marcha como bombo, plato y platillos, así como instrumentos de viento entre los que destaca el pífano o el flautín y las trompetas. Asimismo, el empleo de tambores lejanos simulando el acercamiento de tropas también es un recurso típico ligado a la masculinidad.

Un ejemplo de estos parámetros masculinos se encuentra en «Ouverture pour un thème de marche espagnole» (1886) de Mily Balákirev. En este caso, se entiende a España como dentro del espacio denominado como islámico por considerarse a los países mediterráneos como Oriente o bisagra hacia lo oriental. Concretamente, en la sección especificada como «Marcia» es donde se presenta el tema del actual himno de España. Tal himno comienza con las trompetas en dinámica *fortissimo* introducidas por el timbal y redobles de tambor a los que posteriormente se suma la totalidad del *tutti*, incluyendo golpes de platillo, así como la sonoridad del flautín:

Ilustración 2. Ejemplo de masculinidad

Esta categorización por parámetros no implica que los tópicos instaurados por oposición no puedan compartir recursos o sonoridades musicales, sino que ha habido una tendencia a esta polarización. En efecto, en ambas representaciones aparece el uso de escalas pentatónicas y hexatónicas, así como ciertos elementos de creación de ambiente como intervenciones de arpa, toques de triángulo, pandereta, castañuelas, cascabeles o golpes de gong. Además, a estos dispositivos musicales han de sumarse otros recursos orientalistas incluidos en los títulos, en las escenas, así como en anotaciones programáticas en la propia partitura.

A pesar de ser una hipótesis inicial, estos dos lenguajes musicales sí parecen responder a los dos modos de relacionarse con el Otro que había postulado Said. El miedo o la repulsión es lo masculino, interpretado con música que evoca a las conquistas territoriales y a la guerra. En cambio, los giros curvos –como la mujer, como el diván– y serpenteantes de las melodías, así como la incertidumbre de los acordes suspendidos aluden al deseo por las mujeres orientales en sus lugares exóticos.

## Conclusiones

Desde la perspectiva occidental colonialista parece necesario controlar a Oriente Próximo y Medio por diferentes razones: su cercanía geográfica, las posibles confluencias culturales y económicas, así como el tradicional miedo europeo a la fuerza y a los grandes ejércitos históricos de los países islámicos. No obstante, Oriente también produce en Occidente cierta incertidumbre e interés por lo desconocido del escenario. Las ideas de temor y misterio con este Otro han sido exacerbadas a lo largo de los siglos por cuentos y leyendas que han engrandecido la atmósfera paradisíaca del Oriente, así como las proezas y la amenaza potencial de estas civilizaciones, conformando una imagen orientalista de la realidad oriental.

En el siglo XIX, el orientalismo pudo haber comenzado como una ventana para mirar y conocer a Oriente. Sin embargo, se deshumanizó al abandonar la preocupación por Oriente, pasando a utilizarse como un simple recurso reiterativo occidental por tópicos que deformaba las concepciones de Oriente y lo alejaban de su significación primera. Además, la creación artística a partir de clichés comprometía la comparación entre valores culturales al iniciar la discusión de si las regiones o las personalidades representadas eran más violentas, puras, sexuales, nobles o, en definitiva, más o menos deseables que «nuestra propia cultura», desde una visión de la cultura como entidad cerrada e inmutable. Por tanto, la música orientalista, sea o no narrativa, es, en cualquier caso, discursiva, ya que mediante el oído también podría darse una «segunda escucha» más exhaustiva que profundizara en las significaciones y en las implicaciones ideológicas detrás de los sonidos (Abbate 1991, xiii).

Al haber una distancia física no muy amplia, al ser el Otro cercano, pero no el Nosotros, Oriente es visto como una presencia cercana y potencialmente peligrosa. Esta cercanía relativa geográfica y cultural lleva a Occidente a desinhibirse más a la hora de establecer posicionamientos y juicios sobre el Oriente islámico (Zon, 2007: 213). Esta dinámica es lo que González Ferrín describe como la «insostenible similitud del Otro»; es la proximidad y la semejanza lo que hace que el trato con Oriente Próximo y Medio sea más complejo y que, a menudo, esté más cargado de tensiones y desconfianzas (González Ferrín 2016).

Asumiendo que cierto grado de tipificación del Otro parece inevitable, entre Oriente y Occidente debería producirse lo que Heidegger bautizó como el fenómeno del *desalejamiento*. Desalejar no es lo mismo que *ir-a*, sino que consiste en atraer, en hacer que algo deje de estar lejos. Así, desalejar no es lo mismo que *acercar*; implica disminuir la lejanía no en un sentido físico, sino en un sentido existencial (Fernández Bascones, 2024: 12).

Como bien especificó Lévinas, el filósofo que antepuso la ética frente a cualquier disciplina, cuando el Otro se convierte en amado, decae su alteridad. El pensador no se refería a generar proximidad, sino a defender el respeto por y la libertad del Otro. Dentro de la filosofía levinasiana, la relación del Yo con el Otro se define como una cercanía siempre distante, a una proximidad sin familiaridad. La posibilidad del Yo de *hacerse-con* el Otro, de hacerlo cercano, tiende a caer en la tentación de creer que el Otro es reducible a las representaciones que se obtienen de él, representaciones que lo hacen accesible y asimilable. Precisamente esto es lo que parece haberse dado en el orientalismo musical desde el siglo XIX: la pretensión estética, cognitiva e, incluso, mimética, de asumir al Otro islámico a través de representaciones lo reducen a estereotipos esencialistas que contribuyen al alejamiento entre Oriente y Occidente. (Fernández Bascones, 2024: 169).

Por tanto, no se trata de pretender que Oriente y Occidente estén más cerca, sino de que dejen de estar tan lejos en sus concepciones mutuas y, en este sentido, el Mediterráneo, como motor de intercambio y de incontables interacciones, puede contribuir a romper barreras de alteridad y producir este *desalejamiento*. No obstante, el desalejamiento únicamente será posible si el Mediterráneo se utiliza como puente de conexiones y no como un foso estanco donde muere la conversación entre Oriente y Occidente.

---

## Bibliografía

- Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Fernández Bascones, Elisa (2024): «Distancia y Logos. Repensando la proximidad: sobre el estar y distar en el mundo de la vida como tecnocultura», Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.

- González Ferrín, Emilio (2016): «La insoportable similitud del Otro», Reseña de *The Quranic Noah and the Making of the Islamic Prophet: A Study of Intertextuality and Religious Identity Formation in Late Antiquity*, de Carlos A. Segovia. *Revista de Libros*, 25 de abril de 2016. <https://www.revistadelibros.com/the-quranic-noah-and-the-making-of-the-islamic-prophet/>
- Head, Matthew (2000): *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, Londres, Routledge.
- Locke, Ralph P. (1998): «Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East» dentro Jonathan Bellman (ed.) (1998): *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 104-136.
- \_\_\_\_\_ (2005): «Beyond the Exotic: How «Eastern» is *Aida*», *Cambridge Opera Journal*, 17, n.º 2: 105-139.
- Mabilat, Claire (2008): *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Arts*, Bodmin, Ashgate Publishing Limited.
- Pardo Ballester, Trinidad (2017): *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*, Granada, Universidad de Granada.
- Peña Martín, Salvador (2020): «La Shahrazad fantasmática: distorsión y traducción de las *Mil y una Noches* en el ámbito hispánico», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 22: 271-310.
- Randles, Kathleen M. (1992): «Exotism in the mélodie: the evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen», Tesis doctoral, Universidad de Ohio.
- Said, Edward W. (2002): *Orientalismo*, Barcelona, Liberduplex.
- Scott, Derek B (1998): «Orientalism and Musical Style», *Oxford University Press* 82, n.º 2: 309-335.
- Taylor, Timothy D. (2007): *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham, Duke University Press.
- Torres, Elena (2008): «Notas al programa» dentro Luis Gago (ed.) (2008): *Mirada a Oriente*, Madrid, OCNE, 226-281.
- Zon, Bennett (2007): *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*, Rochester, University of Rochester Press.

---

## Carlos González Sánchez-Moliní

[carlotamolini@gmail.com](mailto:carlotamolini@gmail.com)

Carlota González Sánchez-Moliní (Sevilla, 2000) estudió la especialidad de flauta travesera en el Conservatorio Superior de Música de Vigo compaginando su formación con el Grado en Filosofía en la Universidad Nacional a Distancia. Tras trabajar con diversas agrupaciones, haber asistido a diferentes cursos de interpretación, adquirir experiencia como profesora, más un curso académico en LUCA School of Arts de Lovaina (Bélgica), finalizó sus estudios en 2022 con un trabajo de fin de estudios resultado de un análisis occidental organológico y estético del mundo del *ney*, el instrumento de viento por excelencia de Oriente Medio. En 2024 se graduó del Máster en Música Hispana de la Universidad de Valladolid, así como del Máster en Investigación Musical del Conservatorio Superior de Música de Vigo. Próximamente comenzará sus estudios de doctorado con una tesis sobre orientalismo musical a partir de una lectura semántica y hermenéutica.

Carlota González Sánchez-Moliní (Seville, 2000) studied flute at the Conservatorio Superior de Música de Vigo, combining her training with a degree in Philosophy at the Universidad Nacional a Distancia. After working with various groups, attending different performance courses, gaining experience as a teacher, plus an academic year at LUCA School of Arts in Leuven (Belgium), she completed her studies in 2022 with a final-year project resulting from a Western organological and aesthetic analysis of the world of the *ney*, the quintessential Middle Eastern wind instrument. In 2024 she graduated from the Master's Degree in Hispanic Music at the University of Valladolid, as well as the Master's Degree in Musical Research at the Conservatorio Superior de Música de Vigo. She will soon begin her PhD studies with a thesis on musical orientalism based on a semantic and hermeneutic reading.

Carlota González Sánchez-Moliní (Sevilla, 2000) va estudiar l'especialitat de flauta travessera al Conservatori Superior de Música de Vigo compaginant la seva formació amb el Grau en Filosofia a la Universitat Nacional a Distància. Després de treballar amb diverses agrupacions, haver assistit a diferents cursos d'interpretació, adquirir experiència com a professora, més un curs acadèmic a LUCA School of Arts de Lovaina (Bèlgica), va finalitzar els estudis el 2022 amb un treball de final d'estudis resultat d'una anàlisi occidental organològic i estètic del món del ney, l'instrument de vent per excel·lència de l'Orient Mitjà. El 2024 es va graduar del Màster en Música Hispana de la Universitat de Valladolid, així com del Màster en Investigació Musical del Conservatori Superior de Música de Vigo. Properament començarà els estudis de doctorat amb una tesi sobre orientalisme musical a partir d'una lectura semàntica i hermenèutica.

---

### **Cita recomendada**

González Sánchez-Moliní, Carlota. 2024. "Orientalismo musical: la cuestión de género en las representaciones de lo islámico". *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 15 [enlace] [Consulta: dd/mm/aa].