

Juan Pablo González (ed.): *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibero músicas sobre investigación musical*, Santiago de Chile, Ibero músicas, 2017

Las narrativas desde espacios geográficos e identitarios propios proyectan discursos que, cuando aquellas son comprometidas desde la consciencia militante de la otredad, construyen nuevos espacios de reflexión y construcción discursiva. La lectura de las actas del *III Coloquio de Ibero músicas* celebrado en Santiago de Chile en agosto de 2017¹, supone un acto de recepción de un caleidoscópico trabajo sobre diversas realidades iberoamericanas en relación a la música y la mujer. Realidades que son desarrolladas en un marco de coherencia editorial con una vertebración de género en la que las miradas de mujeres sobre mujeres sonoras –cuya vida está marcada por la música– os invitan a conocer, analizar, reflexionar e imaginar sobre las mismas.

Esta publicación, de cuidada edición al amparo de la atenta y sabia mano de Juan Pablo González –musicólogo chileno y coordinador académico del *III Coloquio Ibero músicas*–, proyecta ya desde su prólogo (a cargo de José Julio Díaz Infante, Presidente de Ibero músicas), e introducción del editor, la vocación de ser un instrumento de visibilización de realidades múltiples, comunes y diversas, presentes en la comunidad iberoamericana la cual es objeto muchas veces de un reduccionismo interesado desde miradas eurocéntricas y norteamericanas. En el ámbito iberoamericano –pensando en ambos lados del Atlántico–, esta publicación se alza como un punto de inflexión en lo recorrido hasta ahora en el campo de los estudios sobre las mujeres y de género en música desde tierras americanas.

En esta tercera edición de los “Coloquios de Investigación Musical” de Ibero músicas –programa creado en 2011 en el seno de la Secretaría General Iberoamericana que persigue el fomento de las músicas iberoamericanas por medio de la investigación y la reflexión académicas sobre los diversos artes sonoros de aquellas geografías– se dio voz a mujeres sobre realidades de mujeres reflejando un amplio abanico que abarca desde la música académica hasta la folklórica, pasando por la denominada música popular urbana (término acuñado, por cierto, por una mujer, la musicóloga cubana María Teresa Linares²). Son múltiples los aspectos que se abordan a lo largo del libro reflexionando

¹ Celebrado diez años después de otro congreso que es una referencia para Chile: “IV Congreso Chileno de Musicología de la Sociedad Chilena de Musicología “Música y Mujer, una mirada interdisciplinaria”, Santiago de Chile, 2007.

² María Teresa Linares: “La materia prima de la creación musical”, *América Latina en su música*, Isabel Aretz (ed.), México, D.F., Siglo XXI, 1977 (9.ª ed., 2004, pp. 73-86; 83).

sobre el canon musical occidental en diversas músicas; planteando la posibilidad de nuevas ortodoxias en la perspectiva de género como meras y espurias reproducciones de narrativas patriarcales tanto en el ámbito académico como popular urbano; transportándonos desde la intimidad del ámbito doméstico de la crianza sonora del infante hasta el laboratorio electrónico; mostrándonos a mujeres y músicas migrantes; aludiendo al asociacionismo de mujeres y música o a genealogías de creadoras que ya constituyen parte de la narración oficial de lo acontecido en la academia sonora de sus respectivos países; o sumergiéndonos en la realidad de ser mujer en sociedades donde el patriarcado empapa hasta el acto de conectar un cable para la transmisión sonora.

La referencia descriptiva de cada uno de los artículos de esta publicación de 223 páginas, queda perfectamente plasmada en la introducción de Juan Pablo González, luchador honesto en no pocas batallas académicas de diversa índole. Y precisamente su trayectoria de integridad intelectual y profesional empapa la coherencia de este libro que se posiciona frente a la mirada eurocéntrica, patriarcal, heterosexual y blanca sobre Iberoamérica y sus mujeres. Unas mujeres que se saben, como sus congéneres varones, las herederas “sin herencia de la cultura europea”, en palabras del compositor argentino Dante Grella³.

En estas actas encontramos caminos transitados por la narración debida a mujeres: la microhistoria donde la alteridad consciente escudriña en lo biográfico, en la cotidianeidad de lo vivido como esencia proyectada en los hechos sonoros protagonizados por mujeres. Es pues ejercicio de conocernos y reconocernos en el marco de la denominada cuarta ola del feminismo⁴, en la que ejercitamos aquel “lo personal es político” —que referiría en la segunda ola Carol Hanisch⁵— en un “lo personal es virtual”. Y ese este mundo de globalización impuesta y expuesta, donde esta publicación, desde la observación académica, nos ofrece una multiplicidad de narraciones en distintas geografías con discursos esencialmente dialógicos.

La decisión académica y editorial de esta publicación de establecer un hilo conductor en la condición de género y el diluir la estabulación “musicología versus etnomusicología” es valiente, necesaria y coherente con las necesidades epistemológicas de análisis, deconstrucción y apertura de nuevos espacios de reflexión sobre los productos culturales:

³ Dante Grella: “Somos como herederos sin herencia de la cultura europea”, *La Gaceta*, 29-5-2019 (<https://www.lagaceta.com.ar/nota/807833/espectaculos/dante-grella-somos-como-herederos-sin-herencia-cultura-europea.html>, consulta 9-6-2019).

⁴ Prudence Chamberlain: *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Londres, Palgrave MacMillan, 2017.

⁵ Carol Hanisch: “The Personal is Political”, *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, Nueva York, Hulamith Firestone & Anne Koedt, 1970. pp. 76-78.

- “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”, Romina Dezilio, Argentina;
- “Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade”, Eliana Monteiro da Silva, Brasil;
- “Mujer y música en Cuba: caminos profesionales”, Ailer Pérez Gómez, Cuba;
- “Leni Alexander (1924–2005) o la migración perpetua”, Daniela Fugellie, Chile;
- “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX”, Yael Bitrán Goren, México;
- “Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías”, Lorena Valdebenito, Chile;
- “¿Artistas electrónicas en Costa Rica?”, Susan Campos Fonseca, Costa Rica;
- “Construcción y representación de discursos de feminidad en la escena metalera peruana”, Sarah D. Yrivarren, Perú;
- “Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile”, Marisol Facuse, Chile;
- “Entre *arrullos*, *chumbes* y *sanpachitos*. Cuidados de la primera infancia y estéticas sonoras en los afrochocoanos de Colombia”, Ana María Arango, Colombia;
- “Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina”, Soledad Castro, Uruguay;
- “La mujer en la música panameña: un retrato contemporáneo”, Karla Lamboglia, Panamá;
- “La mujer paraguaya: roles y desafíos como profesional de la música”, Romy Martínez, Paraguay.

Hacíamos alusión más arriba a genealogías de compositoras y, al respecto, en esta publicación se convocan, visibilizan y honran mujeres de reconocida trayectoria que en ocasiones han sido objeto de “sonoras” omisiones llevadas a cabo de manera flagrante en épocas no tan lejanas. A modo de ejemplo, la compositora mexicana Alicia Urreta (1930–1986) que es referida en las reflexiones de Yael Bitrán sobre el paso “de la invisibilización al canon”⁶, después de que haya sido enmudecida incomprensiblemente en trabajos de referencia. En efecto, Bitrán la visibiliza poniendo en valor su polifacética personalidad musical como creadora, pianista o promotora cultural ya que según Bitrán “Alicia Urreta fue una figura que inspiró a otras compositoras”⁷, es decir, su figura es canónica para otras creadoras mexicanas y de hecho “varias compañeras del área

⁶ Yael Bitrán Goren: “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX”, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical*, Juan Pablo González (ed.), Santiago de Chile, IberoMúsicas, 2017, pp. 92–10; 96.

⁷ *Ibid.*

de composición de la Escuela Nacional de Música hicieron un grupo llamado *Acáhuatl*, cuyo mérito fue dar a conocer el nombre, la obra y la vida de Alicia Urreta”⁸. Y me es especialmente grata esta visibilización porque la omisión del nombre de Alicia Urreta, por ejemplo, es absolutamente inaceptable en la voz “México” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde no se menciona a Urreta ni como compositora, pianista, directora, docente y promotora cultural mexicana, máxime cuando el autor del apartado de la segunda mitad del siglo XX, Aurelio Tello, refiere mujeres compositoras⁹; festivales¹⁰ (siendo Urreta la cofundadora junto al compositor español Carlos Cruz de Casto del Festival Hispano-Mexicano de música experimental)¹¹ y solistas mexicanos, habiendo sido Urreta una de los pianistas más importantes del momento y en especial en el campo de la música contemporánea¹². Por fortuna, su presencia en el mencionado diccionario se plasmó por la apuesta personal de la autora de la voz “Urreta”¹³. Lamentable e irremediamente, su invisibilización –dolosa o no– queda consagrada en la historia sonora del México del siglo XX de la mencionada publicación que es de obligada consulta en medios académicos. Como vemos, es necesario continuar trabajando en el marco de la historia compensatoria como saludable ejercicio de visibilización.

Un aspecto merecedor de ser destacado en esta publicación es que en varias ocasiones, y respecto a diversas geografías, se refieren asociaciones o colectivos relacionados con la música y las mujeres, espacio que en el mundo iberoamericano debe ser objeto de futuros estudios. El trabajo que realizan estas entidades es encomiable y, en algún caso, de larga, profunda y extensa trayectoria cuya cronología arranca en la primera mitad del siglo XX, llegando hasta hoy en día. Llama la atención, por lo temprano de su presencia, la argentina Asociación Sinfónica Femenina, fundada en 1938 por la compositora Celia Torra¹⁴. Por su parte, es de especial relevancia el Colectivo de Mujeres en la Música A. C., nacido en 1994, que, junto con la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte (ComuArte), ambos fundados y presididos por la compositora mexicana Leticia Armijo, constituye una de las experiencias de mayor recorrido, calado y presen-

⁸ *Ibid.*

⁹ Aurelio Tello: “México. IV. La música entre 1950 y 1995. 2. Evolución en la creación musical”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 592-594; 517.

¹⁰ *Ibid.*, p. 517.

¹¹ Y. Bitrán Goren: “De la invisibilización...”, p. 96.

¹² A. Tello: “México. IV. La música entre 1950 y 1995. 9. Los solistas”. *Diccionario de la música...*, pp. 519-520.

¹³ C. C. Piñero Gil: “Urreta, Alicia”, *Diccionario de la música...*, vol. 10, pp. 592-594.

¹⁴ Romina Dezilio: “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 22-45; 34.

cia geográfica a nivel mexicano e internacional¹⁵. Igualmente se menciona al Foro Argentino de Compositoras, creado en 2004, entre otras, por Amanda Guerreño¹⁶ o a la Asociación Mujeres Costarricenses en la Música, fundada en 2006¹⁷. Por su parte, y en el único artículo en lengua portuguesa de la publicación, Eliana Monteiro da Silva da cuenta de la red colaborativa Sonora que, habiendo sido creada en 2016, “reúne artistas y personas interesadas en investigar manifestaciones artísticas feministas en el contexto de las artes”¹⁸. Incomprensible, sin embargo, resulta el hecho de que en el artículo dedicado a Cuba, Ailer Pérez Gómez no mencione el Círculo de Mujeres en la Música La Bella Cubana, creado por la musicóloga Alicia Valdés en 1999 con los auspicios de la Uneac¹⁹, ni a ComuArte/Cuba presidido por la pianista Mercedes Estévez, ni tampoco a su *Encuentro de mujeres en el Arte* de 2004, en el que tuvo una especialísima presencia la música de mujeres²⁰. Sin embargo, Ailer Pérez Gómez da cuenta de El Colectivo de Compositoras Cubanas fundado en 2017 y, según sus palabras, “amparado en el consejo y respaldo del compositor y director chileno Boris Alvarado”²¹. Inquietantes palabras que resultan tristemente amplificadas por las noticias publicadas respecto a la destitución de Boris Alvarado de su cargo académico del Instituto de Música y como director del Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, destitución debida a las denuncias en su contra por presuntas acciones de “acoso sexual, hostigamiento, ofrecimientos amorosos, comentarios impropios y abuso de su posición de superioridad”, acciones que fueron investigadas por la mencionada Universidad²².

¹⁵ Y. Bitrán Goren: “De la invisibilización...”, pp. 99 y 100. ComuArte cuenta con presencia en México, como sede central, Cuba, Chile, España y Estados Unidos.

¹⁶ R. Dezilio: “Las primeras compositoras profesionales...”, p. 42.

¹⁷ Susana Campos Fonseca: “¿Artistas electrónicas en Costa Rica?”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 124-133; 126.

¹⁸ Eliana Monteiro da Silva, Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 46-61; 57. Traducción de la autora de esta reseña.

¹⁹ Véase Jesús Dueñas Becerra: “Alicia Valdés Cantero: ‘La Bella Cubana es uno de mis grandes amores’”, UNEAC, 14-4-2016 (<http://www.uneac.org.cu/noticias/alicia-valdes-cantero-la-bella-cubana-es-uno-de-mis-grandes-amores>, consulta 9-6-2019).

²⁰ Véase Mercedes Estévez: “ComuArte/Cuba”, *Mujeres en el Arte en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de los encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en el Arte*, Leticia Armijo (comp.), México D.F., Editorial ComuArte, 2006, pp. 81-84. El encuentro en Cuba se celebró en La Habana: *Mujer, diversidad cultural y exilio*, VIII Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte-IV Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte, 29-2-2004.

²¹ Ailer Pérez Gómez: “Mujer y música en Cuba: caminos profesionales”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 62-75; 69.

²² “PUCV destituye a docente y músico tras denuncias de acoso sexual y abuso de poder”. *El Desconcierto.cl*, 30-5-2018 (<https://www.eldesconcierto.cl/2018/05/30/pucv-destituye-a-docente-y-musico-tras-denuncias-de-acoso-sexual-y-abuso-de-poder>, consulta 9-6-2019).

Otro objeto de atención en esta publicación son mujeres sonoras migrantes, voluntaria o forzadamente: desde compositoras europeas establecidas en tierras americanas, hasta americanas desplazadas a otras geografías tanto europeas como del Nuevo continente. Desde la paradigmática figura de la germano-chilena Leni Alexander, con su doble exilio, hasta las migraciones de mujeres iberoamericanas²³ y sus músicas hacia Chile, pasando por la expansión de un género lírico-teatral uruguayo, la murga, de la mano de hombres y mujeres del Uruguay en otros países. Son exilios externos, movimientos físicos que en no pocas ocasiones entrañan también exilios internos, produciéndose algunos de estos últimos en la propia geografía, y de esto sabemos mucho las mujeres, exiliadas por el patriarcado a ámbitos domésticos o de mutismo externo.

Y ya que hemos aludido a ámbitos domésticos, especial significación tiene el trabajo propuesto por Ana María Arango sobre las estéticas sonoras en los afrochocoanos de Colombia²⁴. Lo “privado es político”, sin duda, porque privado es el espacio que por excelencia ha asignado el patriarcado a la mujer, reducida a roles de receptora sexual, reproductora de la especie, cuidadora, educadora y trabajadora doméstica. Porque en el ámbito privado se conforma al individuo desde la más tierna infancia, esa conformación debe ser objeto de estudio desde una perspectiva de género en relación con el mundo sonoro y su esencial papel en la socialización del ser humano. Pero, desde qué perspectiva de género, pero desde qué feminismo ¿Del feminismo de corte académico, blanco europeo o norteamericano? Son varias las autoras que en sus artículos contenidos en el libro plantean esta necesaria puntualización cuando se analizan realidades tan complejas, multirraciales, multiculturales, socioeconómicas y de todo tipo como las que viven cotidianamente millones de mujeres iberoamericanas. Así, Ana María Arango comenta refiriéndose a las prácticas en la primera infancia de los colombianos afrochocoanos que “pueden fácilmente ser juzgadas y malinterpretadas desde los hitos y constructos sonoro-corporales en el orden de las subjetividades construidas desde los discursos y el deber ser blanco y mestizo”²⁵. En este sentido, Juan Pablo González apunta al referirse a este trabajo de Amago que “el feminismo blanco o mestizo no se adscribe necesariamente a las necesidades de los sectores afrodescendientes investigados”²⁶.

²³ En el título de su contribución “Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile” (pp. 148-162), Marisol Facuse Muñoz adjetiva a las mujeres como latinoamericanas: aquí evito intencionadamente este término no solo por respeto y coherencia con el título de la publicación objeto de estas palabras, sino por el espurio origen histórico del término bajo el imperio francés de Napoleón III en relación con el México imperial.

²⁴ Ana María Arango: “Entre arrullos, chumbes y sanpachitos. Cuidados de la primera infancia y estéticas sonoras en los afrochocoanos de Colombia”, *Música y mujer en Iberoamérica en Iberoamérica...*, pp. 164-175.

²⁵ *Ibid.*, p. 171.

²⁶ Juan Pablo González: “Introducción”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 8-21; 18.

Por lo tanto, la necesidad de nuevas lentes de observación, nuevas perspectivas dentro de los estudios de género, es ineludible ya que la labor académica, como González certeramente apunta al referirse a la realizada en la publicación,

forma parte de un conglomerado de acciones que se sustentan en la formación de redes de colaboración entre las mujeres músicas –tanto con apoyo institucional como de manera independiente–; en el desarrollo de nuevas formas de feminismo acorde al multiculturalismo del siglo XXI; a la búsqueda de nuevas estrategias de liderazgo de la mujer; y, finalmente, a la comprensión de lo que empieza a ser entendido como las feminidades múltiples²⁷.

Y esa diversidad se proyecta igualmente en los materiales sonoros que moldean, desde la creación hasta la interpretación, mujeres académicas, populares o urbanas. La presencia de mujeres en el rock, metal y otras músicas, con toda su narrativa sonora que en no pocas ocasiones ha sido definida como un discurso agresivo de corte patriarcal/machista, son analizadas por distintas autoras. Al leer a las autoras que en esta publicación se refieren a música popular urbana, imposible es no recordar la problemática del canon en estas músicas, y no aludir a aquellas propuestas de un nuevo paradigma formal sonoro femenino de la mano de creaciones –como la de Janika Vandervelde en su *Genesis II*– evitando juegos de tensión/distensión, paradigmáticos en el discurso sonoro occidental académico²⁸. Como tampoco es posible no convocar, en relación con ese rol femenino dentro del mundo de la música popular urbana, a Desmond Morris la iconografía proyectada sobre el escenario²⁹. ¿Realmente las mujeres iberoamericanas que se desarrollan en el ámbito sonoro del Rock, del Pop o del Metal, por ejemplo, son conscientes de las posibles alusiones al imaginario colectivo que refiere la estética performativa de estas músicas de origen anglosajón? ¿Analizamos desde la perspectiva de género la iconografía musical en su vertiente organológica a la hora de hablar de “Rock feminista”, “Punk con mensajes de liberación femenina y liberación sexual”, etc.? Y no confundamos, una vez más, música y letra, por favor. Recordemos, como lo hace Rommy Martínez, las construcciones de género respecto a los instrumentos en relación a las instrumentistas³⁰.

Y del sonido eléctrico y electrónico de estas músicas, refirámonos a las creadoras electrónicas que son objeto de diversos apuntes en esta publicación. Herederas de aquella magnífica compositora colombiana Jacquine Nova (1935–1975), no son pocas las iberoamericanas que conforman la genealogía de las mujeres

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ Susan McClary: “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Women’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Susan McClary (ed.), Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, pp. 112-131.

²⁹ Desmond Morris: *El zoo humano*, Esplugas de Llobregat (Barcelona), Plaza y Janés, 1970, p. 44.

³⁰ Karla Lamboglia: “La mujer en la música panameña: un retrato contemporáneo”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 208-219; 211.

electroacústicas y electrónicas. ¡Cómo no recordar la foto de Nova en aquel referencial laboratorio de música electroacústica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato di Tella, fundado por Alberto Ginastera en 1962! En su artículo sobre artistas electrónicas costarricenses, Susan Campos nos plantea diversas cuestiones, incidiendo alguna de ellas en los peligros del reduccionismo al categorizar conceptos como el de música y mujer, o respecto al marco académico frente a la producción sonora electrónica de creadoras que, teniendo acceso a la tecnología, no cuentan con una formación académica reglada. Se produce entonces ese “contratiempo” que comenta Campos y que hace que dichas creadoras se encuentren en “tierra de nadie y de todas”³¹.

Casi finalizando este artículo quiero hacer más unas palabras de Lorena Valdebenito: “pensar a la mujer o ‘las mujeres’ como objeto de estudio no garantiza necesariamente una perspectiva de género, pues se requiere de una mirada teórica y metodológica que permita situar los límites y condiciones de los fenómenos estudiados”³². Perspectiva, añado yo, que no debe convertirse en una ortodoxia metodológica excluyente porque se empobrecería el abanico de posibilidades de aproximación a realidades de compleja naturaleza como las que analiza este libro, coartando el trabajo musicológico desde perspectivas no unidireccionales. Esta publicación se ha realizado desde el buen hacer musicológico de autoras y editor con rica variedad temática, altura en las metodología, terminología y escritura, destacando una amplia bibliografía, aunque llaman la atención algunas ausencias al ser, además, autoras de la misma órbita cultural. Tal es caso, y respecto a la música popular urbana, de los trabajos de Laura Viñuela³³. Igualmente, esta publicación proyecta nuevas propuestas e inquietudes para futuras investigaciones, haciendo de este libro una compilación de importancia en lo que a producción académica comparada se refiere respecto al tema que nos ocupa.

Es pues este libro, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, producto de esfuerzo, compromiso, sororidad y proyección de futuro de y para las mujeres iberoamericanas cuyo universo sonoro se desarrolla en constante expansión. Un universo en el que pasado y presente invitan a ser analizados para caminar hacia un futuro todavía por explorar y en el que construir una nueva sonoridad de equidad, justicia e igualdad para todos.

Carmen Cecilia Piñero Gil

Instituto Universitario de Estudios de la Mujer - Universidad Autónoma de Madrid

³¹ S. Campos Fonseca: “¿Artistas electrónicas...”, pp. 126 y 127.

³² Lorena Valdebenito: “Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías”, *Música y mujer en Iberoamérica...*, pp. 112-123, p. 120.

³³ Véase, entre otros, Laura Viñuela: “La construcción de las identidades de género en la música popular”, *Dossiers feministas. No me arrepiento de nada: Mujeres y música. n.º 7. Seminario de Investigación feminista*, Castellón, Publicaciones Universidad Jaume I, 2004, pp. 11-32; id.: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Madrid, KRK Editorial, 2004.