

MÚSICAS ENCONTRADAS. FEMINISMO, GÉNERO Y QUEERIDAD

M. Paz López-Peláez Casellas
Coord.



Músicas encontradas : feminismo, género y queeridad /
López-Peláez Casellas, M. Paz (coord.) . -- Jaén : Editorial
Universidad de Jaén, 2021. -- (Artes y humanidades.
Estudios sonoros ; 3)

200 p.; 17 x 24 cm
ISBN 978-84-9159-450-5

1. Musica y sociedad 2. Feminismo I. López Peláez Casellas,
María Paz, coord. II. Título III. Jaén. Editorial Universidad
de Jaén, ed.

78.011.2

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego

COLECCIÓN: Artes y humanidades

Director: Pedro A. Galera Andreu

SERIE: *Estudios sonoros*, 3

Coordinadora de la serie: M. Paz López-Peláez Casellas

© Autorxs

© Universidad de Jaén

Primera edición, diciembre 2021

ISBN: 978-84-9159-450-5

ISBNe: 978-84-9159-451-2

Depósito Legal: J-823-2021

EDITA

Editorial Universidad de Jaén
Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca
23071 Jaén (España)
Teléfono 953 212 355
web: editorial.ujaen.es



editorial@ujaen.es

DISEÑO

José Miguel Blanco. www.blancowhite.net

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España *Printed in Spain*

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

Prólogo	9
SILVIA MARTÍNEZ GARCÍA	
¿Sigue importando el género en los estudios de música?	15
SUSAN MCCLARY	
La enseñanza del canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas.....	33
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR	
Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo XX	57
MARÍA PALACIOS NIETO	
De <i>Carmen</i> a <i>Medea</i> : figuras de la bruja en la danza escénica española y europea	85
FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ	
Iconos e himnos ‘bolleros’. Cultura lésbica y queer en la música popular	117
M. TERESA LÓPEZ CASTILLA	
Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reguetón en España	145
LAURA VIÑUELA SUÁREZ	
Mujeres y músicas en Puerto Rico: entramados de género y negritud.	167
BÁRBARA I. ABADÍA-REXACH	

PRÓLOGO

SILVIA MARTÍNEZ GARCÍA

Universidad Autónoma de Barcelona

Hace treinta años, Susan McClary publicaba *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), un título clásico de la musicología feminista. Si bien el feminismo llevaba ya tiempo dando frutos, su capacidad para hacer mella en una disciplina marcadamente androcéntrica y patriarcal como la musicología era más bien limitada. La irrupción de su célebre y controvertido libro logró abrir una nueva etapa en los estudios sobre música y género, convirtiéndolos desde entonces en una perspectiva insoslayable para la academia. Es cierto también que en España la recepción fue más bien discreta en aquel momento y actualmente todavía no contamos con una traducción al castellano de ese texto seminal. Si los estudios de música y género eclosionaron en Estados Unidos a finales de los años 1980, podríamos convenir que tienen su momento fundacional en España con la compilación que realiza Marisa Manchado en 1998. Bajo el título *Música y mujeres. Género y poder*, aquel volumen reunió trabajos de algunas investigadoras pioneras en el país como Teresa Cascudo, Pilar Ramos, Cecilia Piñero Gil o Josemi Lorenzo, entre otras. Transcurridas más de dos décadas desde entonces, encontrarnos con un texto inédito de McClary en esta nueva compilación, avalada además por una editorial universitaria, es una prueba de cómo hemos logrado normalizar lo que fuera un área marginal en la musicología española.

El conjunto de ensayos comprendido en las páginas que siguen incluye épocas, géneros musicales y perspectivas teóricas dispares, en una clara muestra del camino recorrido. Además, con la diversidad actual de presupuestos

teóricos y estrategias políticas del feminismo, resulta imposible seguir refiriéndonos a él en singular. Declinar los feminismos es dar cuenta de la variedad de planteamientos que hoy se proponen y asumir también los roces y contradicciones de dicha diversidad.

Probablemente la estrategia de trabajo más frecuente en musicología sea la recuperación de la música compuesta por mujeres en diferentes momentos de la historia. Este tipo de aportaciones va conformando una historia contributiva, aquella que busca cubrir los vacíos de una historiografía que ha ignorado sistemáticamente la producción musical de las mujeres. Dichos estudios han lidiado con la difícil tarea de restituir el legado de destacadas compositoras, pedagogas e intérpretes, enlazándolo en el relato de una historia común. En esa línea se inserta los capítulos del presente volumen escritos por María del Coral Morales-Villar y María Palacios. En el primero se da cuenta del estatus de la mujer en la enseñanza del canto en la España decimonónica, así como de la posición social de las *prima donnas* en el mundo operístico. El texto desgrana las contradicciones entre el ideal doméstico de la feminidad y la escasa moralidad asociada a la ocupación del espacio escénico por parte de las mujeres. Un debate que se prolonga hasta la actualidad con el desafío de determinadas feminidades exhibidas en la esfera pública. Y entronca también con aquellas miradas que han juzgado la práctica musical como actividad frívola y asociada a un entretenimiento banal, alejada tanto de la racionalidad propia de una actividad intelectual masculina como de los intereses de la lucha política feminista.

En una línea similar pero centrada en este caso en la imagen social de las compositoras y no tanto en la producción musical de las mismas, María Palacios sitúa su estudio en las primeras décadas del siglo XX, explorando un importante cambio en la incorporación de las mujeres al espacio público. La sempiterna falta de referentes para las autoras se acompañaba en la época de posicionamientos encontrados respecto a la capacidad de las mujeres para la creación musical: desde el machismo desacomplejado que expone Joaquín Turina en su célebre escrito de 1914, engañosamente titulado *Feminismo y música*, hasta la reivindicación explícita de una formación igualitaria en los conservatorios. Se recoge así el sentir de una época en la cual se cuestionaba la capacidad de ellas para la composición mientras resultaba mucho menos controvertido reconocer su profesionalidad como intérpretes, asumiendo

una división jerárquica entre interpretación y creación que no se ha desvanecido todavía.

Más allá de los debates enmarcados en el denominado feminismo de la igualdad, textos como el de la propia McClary aluden al feminismo de la diferencia reivindicado en sus primeros escritos, cuando propone que las compositoras puedan reflejar las experiencias femeninas del mismo modo que sus contemporáneas en la literatura y las artes plásticas. A pesar de la posibilidad de ampliar desde ahí temas y perspectivas de análisis, ella misma expone las dificultades que surgen de ese planteamiento subrayando la reacción de compositoras que reivindican el derecho a una crítica de sus obras que no mencione cuestiones biográficas. El diálogo con la célebre Kaija Saariaho, explorando las posibilidades creativas a raíz de su maternidad, es un buen ejemplo de cómo acercarse a la reflexión académica sobre música un tema controvertido y de gran actualidad en los debates feministas.

Otros planteamientos teóricos que encontraremos en estas páginas entroncan con la denominada tercera ola del feminismo. Por ejemplo, el ensayo de Teresa López Castilla en el que se interroga por la identidad lesbiana en relación con la música. Recuperando parte del trabajo de Susan Cusick, se exploran en él las posibilidades que ofrece la teoría queer para abordar la tríada placer-poder-intimidad y se revisan algunas trayectorias artísticas en la música popular planteadas desde sexualidades no normativas. La reflexión sobre la especificidad de una cultura musical lésbica dentro de una industria musical marcadamente sexista, permite a la autora articular un posicionamiento crítico desde los discursos sexuales que problematizan y ponen en jaque a la heterosexualidad como norma. En un momento histórico como el actual, en el que ciertas corrientes del feminismo niegan el potencial político de muchas de las reivindicaciones de la comunidad LGTBIQ+, textos como el suyo son más necesarios que nunca.

En la misma línea cabe destacar el feminismo romaní del que se hace eco Fernando López Rodríguez en su ensayo sobre la genealogía de la figura de la bruja en escena. A partir de un detallado análisis de la corporalidad y los recursos dramáticos en varios *ballets* y óperas de los siglos XIX y XX, se analizan los márgenes de una feminidad alternativa e independiente. Ligadas a la hechicería, lo demoníaco y la superstición, las brujas han sido, desde la publicación de *Calibán y la bruja* (2004) de Silvia Federici, un perfecto

hilo conductor para analizar la violencia sistémica sobre las mujeres y la disciplina impuesta sobre sus cuerpos. Enlazar el análisis de la estética de la brujería con la gitanidad y el flamenco a partir del impresionante trabajo de Pastora Filigrana *El pueblo gitano contra el sistema-mundo* (2020) es uno de los muchos aciertos de este ensayo que contribuye además a normalizar la presencia de voces del feminismo con difícil acceso al espacio universitario.

Finalmente, esta colección de ensayos recoge también las inquietudes de un feminismo que relaciona la perspectiva de género con cuestiones de raza y clase, como muestran el texto de Laura Viñuela sobre el reguetón y el de Bárbara Abadía-Rexach sobre artistas puertorriqueñas. Políticas raciales, denuncias por la cosificación de los cuerpos femeninos, alertas parentales ante bailes considerados impropios por su presunta sexualización, son analizados aquí a partir de las aportaciones realizadas desde los afrofeminismos y con una perspectiva interseccional. Como muy bien exponen ambas autoras, se trata de desafiar las retóricas de género hegemónicas cuando abordamos músicas de gran relevancia social que permiten visibilizar la negritud históricamente marginada y prácticas racializadas en general. McClary alude en su ensayo al asesinato de George Floyd como un punto de inflexión en los conservadores círculos académicos de Estados Unidos para cambiar el foco de la paridad de género o la inclusión racial. Ciertamente el análisis desde la perspectiva de la raza ha estado presente en buena parte de los estudios sobre música popular y género desde sus inicios, especialmente al tratar las escenas del blues, el rap o el soul, pero solo recientemente parece haber llegado con gran controversia a los ámbitos más tradicionales de la musicología. Si bien en la academia española la reflexión sobre racismo y música no están tan arraigada, sí se inserta en investigaciones recientes como los trabajos de Stuart Green sobre Concha Buika (2014) y los raperos Frank T y El Chojín (2013), o en la tesis doctoral de Elena Herrera Quintana *Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social* (2021).

La compilación que sigue conecta así con una sensibilidad feminista que llega a la universidad desdibujando los bordes entre la teoría y la práctica, entre la reflexión erudita y el activismo político. Aborda desde diversos ángulos la histórica mirada patriarcal sobre el quehacer musical de las mujeres; analiza la disciplina sobre los cuerpos femeninos aplicada en el aprendizaje del canto o en el baile, tanto clásico como popular; ahonda en los discursos de alerta ante la sexualización de las jóvenes o la impronta de la maternidad

en las carreras profesionales; reflexiona sobre los límites de la significación musical y sobre la excesiva centralidad de los textos en el análisis de la música urbana. Por todo ello, este es un libro necesario: necesario porque implica una importante contribución a la bibliografía específica en castellano sobre música y género. Es también un libro diverso: diverso por la multiplicidad de perspectivas teóricas y enfoques analíticos sobre feminismo y música que aborda. Y es también un libro con historia, porque entronca con publicaciones monográficas anteriores que han sido un hito en los estudios de música y género de España, como el imprescindible volumen de Pilar Ramos *Feminismo y música. Introducción crítica* (2003) o la monografía de Laura Viñuela *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología* (2003). Entretejer textos, reivindicar genealogías, reconocernos en una línea de trabajo colectivo, es sin duda una forma de avanzar hacia la normalización de la musicología feminista en la universidad. Este libro supone un importante paso en esa dirección.

¿SIGUE IMPORTANDO EL GÉNERO EN LOS ESTUDIOS DE MÚSICA?¹

SUSAN McCLARY

Case Western Reserve University (Estados Unidos)

Hace treinta años, la investigación sobre música feminista, LGBTIQ y popular surgió de repente y cambió rápidamente los planteamientos sobre las disciplinas musicales. El enfoque único en la música culta europea, con sus protagonistas principalmente masculinos y (presumiblemente) heterosexuales, ha dado paso —aunque no sin lucha— a un abanico mucho más amplio de voces y temas, como revela un vistazo a los programas recientes de la *American Musicological Society*. Además, un gran porcentaje de los premios concedidos a la composición y a la música popular han recaído en artistas femeninas. Podría parecer que la batalla por la inclusión de las mujeres se ha ganado.

Sin embargo, el 8 de marzo de 2021 el *New York Times* publicaba un artículo referente a la música popular durante el año 2020, en el que se leía que “las mujeres suponían un 20,2 por ciento de los intérpretes de las mejores canciones del año”, que solo “el 12,9 por ciento de los compositores acreditados de los 100 éxitos eran mujeres”, “únicamente el 2 por ciento de los productores de las 100 mejores canciones... eran mujeres”, y que “de los 1.291

¹ Se han publicado versiones de este ensayo con el título “Women Representing Women in Music” como ponencia inaugural para el *American Musicological Society’s Committee on Women and Gender*, en noviembre de 2017, y como apertura de la conferencia *Analysis and Social Representation*, en marzo de 2017 en La Sorbona

créditos de productores responsables de las canciones más populares en un subgrupo de 600 canciones desde 2012, solo nueve eran para mujeres de color” (Sisario, 2021)². Esto es especialmente chocante, ya que mujeres como Cardi B., Ariana Grande, Nicki Minaj, Megan Thee Stallion, Taylor Swift y Rihanna han liderado las listas norteamericanas.

Puede que las mujeres del ámbito de la música clásica se sientan asimismo relegadas, especialmente porque la pandemia ha interrumpido tantos estrenos. Tras el asesinato de George Floyd, las instituciones escénicas y los círculos académicos han canalizado las energías que antes dirigían hacia la paridad de género a la inclusión racial. Los programas de encargo se han alineado para presentar nuevas obras de Tyshawn Sorey (Woolfe, 2021). Por mucho que admire la música de Sorey (aparece en muchos de los programas de mis cursos), esta focalización en un solo compositor parece inspirada en la necesidad de que las bandas demuestren diversidad sin arriesgar por lo desconocido.

Sin duda, algunas de estas instituciones también han hecho un esfuerzo por transmitir obras recientes de mujeres: la Ópera de Filadelfia ha puesto en línea “Breaking Waves” de Missy Mazzoli y la Ópera de Los Ángeles ha ofrecido la obra “Prism” de Ellen Reid. En 2021, Olga Neuwirth recibió el internacionalmente codiciado Premio Wolf y Laurie Anderson pronunció las Conferencias Norton en Harvard. Antes del confinamiento, la Metropolitan Opera había encargado una nueva obra a Mazzoli y, para celebrar el centenario de la aprobación del sufragio femenino, la Filarmónica de Nueva York había programado nuevas obras de diecinueve mujeres compositoras.

Pero nadie sabe cómo será la programación dentro de un año; ni siquiera sabemos si nuestras instituciones más prestigiosas van a sobrevivir. La pandemia nos ha obligado a todos a repensar nuestra forma de enseñar, de investigar, a replantear nuestro plan de estudios y la programación. Puede que salgamos de esta crisis más fuertes y valientes o puede que caigamos de nuevo en los viejos hábitos en aras de la comodidad.

En el presente ensayo quiero reconocer el enorme progreso que han logrado las mujeres en la música y en los estudios musicales. Pero también

² Aunque las mujeres volvieron a arrasar en los Premios Grammy el 14 de marzo, la afirmación de Sisario sigue estando vigente respecto a la composición y la producción.

quiero examinar por qué los estudiosos siguen necesitando abordar cuestiones relativas a las mujeres y plantear si es que necesitamos nuevos enfoques. Y una de las estrategias que llevo tiempo defendiendo es explicar cómo las mujeres suelen aportar diferentes experiencias a nuestro diálogo cultural.

Cuando cursaba mi formación de postgrado en los años setenta, mis profesores seguían insistiendo en la inexistencia de mujeres en la historia de la música. En aquellos momentos nadie me habría pillado escribiendo una disertación feminista. En cambio, decidí que iba desafiar al patriarcado y a estudiar un tema duro, como la teoría modal durante el Renacimiento. No importaba que cualquiera que se preocupara por mirar viera a una chica pequeña y algo tímida blandiendo gráficos estructurales. ¡No! ¡Para eso no hay género!

Como muchos académicos de mi grupo, aparecí (por así decir) como mujer allá por los años ochenta, cuando la teoría feminista dio la vuelta repentinamente a la mayoría de disciplinas de Humanidades y Ciencias Sociales. Como demostró Joan Scott, entre otros, las preguntas que se hacían los historiadores y las pruebas que consideraban relevantes cambiaron inequívocamente cuando empezaron a tener en cuenta los puntos de vista de las mujeres, las minorías étnicas, los discapacitados y otros grupos silenciados durante mucho tiempo. Lo probé en mis propias clases con la introducción de alguna que otra mujer compositora en el programa de estudios o preguntando cómo el género podría haber influido en las obras maestras que componían la lista de reproducción estándar. Por supuesto, hubo reacciones negativas; incluso ahora, en 2021, tengo que soportar que los jóvenes de mis clases de historia de la música pongan los ojos en blanco cuando menciono a Clara Wieck Schumann. Sin embargo, la realidad es que las mujeres han transformado las conversaciones sobre música de forma radical y permanente.

Cuando en 1991 publiqué *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* solo quería trasladar a la música el tipo de cuestiones que entonces circulaba en la crítica literaria y la historia del arte. La reacción de los críticos masculinos fue a veces salvaje, a veces cómica: uno dijo que solo aceptaría la presencia del género en la música si yo podía mostrarle tetas en los acordes; otro preguntó que, si admitíamos la crítica feminista, ¿por qué no la vegetariana? Pero yo ya había previsto esas reacciones.

Menos esperada fue la respuesta hostil que recibí de muchas compositoras. En el libro proponía que ellas, al igual que las mujeres contemporáneas en la literatura y la pintura, podrían considerar el desarrollo de modos de representación que reflejaran las experiencias femeninas. Imaginemos qué hubiera pasado si Toni Morrison, galardonada con el Premio Nobel, ¡no hubiera decidido escribir novelas sobre mujeres negras! Aunque algunas estrellas del pop, como Madonna, ofrecían ejemplos relevantes, tuve que investigar a fondo para encontrar ejemplos en el ámbito de la música clásica. Me basé en el trabajo de Diamanda Galás, Laurie Anderson, Meredith Monk y Pauline Oliveros; incluso Robert Morgan tuvo que incluir a estas artistas en su libro *Twentieth-Century Music* (1991) ya que no tenían homólogos masculinos³.

Mirándolo retrospectivamente queda claro por qué estas compositoras se habrían erizado ante mi propuesta. En los años ochenta tenía colegas que seguían negando que las mujeres pudieran escribir música o que daban por sentado que lo que produjeran simplemente reproduciría rasgos tradicionalmente asociados con 'lo femenino'. Después de todo, la ópera, desde Monteverdi, nos había enseñado cómo suenan las mujeres: suaves y pasivas o estridentes e histéricas. Recordemos que los compositores masculinos siempre se han considerado capaces de representar toda la gama de la humanidad. Pero la música de una mujer se asemejaría a las palabras de una pasiva Pamina o de una monstruosa Reina de la Noche, a elegir. En ese contexto, mi sugerencia solo resonó como un intento más de hacer que las mujeres sonaran como 'mujeres', y se resistieron con razón. Me eché atrás rápidamente a la hora de escribir sobre la música de artistas femeninas contemporáneas; no quería hacerles la vida aún más difícil.

Entonces sucedió algo extraño. En 2010 la internacionalmente aclamada compositora Kaija Saariaho se puso en contacto conmigo para preguntarme si le proporcionaría las notas del programa para el estreno de su última ópera, *Émilie*. Desde entonces, he conocido a docenas de jóvenes compositores, tanto hombres como mujeres, que afirman que *Feminine Endings* (1991) les permitió, por primera vez, creer que podían escribir música que se negara a seguir los convencionalismos. Si en los años ochenta las compositoras se sentían aisladas y asediadas, hoy tenemos una cantidad enorme de artistas

³ Morgan solo las mencionaba en las listas, sin los comentarios que incluía referentes a los demás compositores.

brillantes, reconocidas por las principales instituciones y galardonadas con los premios más prestigiosos: en los Estados Unidos, Julia Wolfe, Jennifer Higdon, Caroline Shaw, Du Yun, Missy Mazzoli, Ellen Reid y muchas otras han alcanzado el cénit de su profesión y nadie les dice qué o cómo componer. De igual forma, durante los últimos veinte años los principales premios de la música popular han recaído, una y otra vez, en artistas femeninas. La gama de temas y estilos que esas mujeres han presentado hace que los estereotipos sean imposibles.

No cabe duda de que muchas de ellas prefieren ser consideradas como compositoras *que da la casualidad de que son mujeres*, dejando de lado el género y demás identidades, como la étnica, la racial o la orientación sexual; quieren que los críticos hablen de su música sin hacer ninguna referencia a cuestiones biográficas. Por supuesto, yo respeto su deseo y no tengo ningún interés en imponer marcos irrelevantes a las piezas que estudio o interpreto.

Sin embargo, gracias a la influencia que han adquirido, algunas mujeres se han aventurado a abordar en su trabajo experiencias específicas de género. Por favor, no me acusen de nuevo de 'esencialismo'. No es más esencialista que una mujer compositora elija tratar el género que el que una musicóloga feminista dirija parte de sus energías en esa dirección. La verdad es que las hormonas no nos obligaron a hacer este trabajo; nuestras publicaciones no se filtraron de forma espontánea desde nuestras partes privadas. Más bien tomamos nuestras decisiones basándonos en inversiones intelectuales y políticas, al igual que las compositoras de las que hablaré.

Empezaré con la compositora finlandesa Kaija Saariaho. Al igual que muchas otras, Saariaho se resistió durante mucho tiempo a ser etiquetada como 'mujer compositora'. Como ella misma dijo: "I saw the fact of being a woman as an enormous handicap. I wanted people to listen to my music and not a woman's music. I tried to scrub away the feminine aspect: I smoked cigars; I dressed like a man". [El hecho de ser mujer me parecía una desventaja enorme. Quería que la gente escuchara mi música y no la música de una mujer. Intenté eliminar cualquier aspecto femenino: fumaba puros, me vestía como un hombre.] (Saariaho, 2014: 20-21a). Sin embargo, aunque Saariaho intentaba negar esa parte de su identidad, buscaba precedentes para sí misma.

In the beginning of my compositional studies, I tried in vain to find a model in the world of music; female composers were few and far between. No doubt this is why I was interested in the lives of female writers, and took pleasure in reading their diaries, letters, and biographies, in addition to their works. Besides Virginia Woolf, the two figures who meant the most to me were Sylvia Plath and Anaïs Nin [because] of their urge to combine — at least that’s what it seemed to me — a “woman’s life,” meaning their roles as mother, and their artistic careers....I was searching for a way of life, I was reading these diaries as survival manuals. [Cuando empecé con mis estudios de música intentaba en vano encontrar un modelo en el mundo de la música. Las compositoras femeninas eran pocas en número y frecuencia. Sin duda eso es lo que me llevó a interesarme por las vidas de escritoras y me complacía leer sus diarios, sus cartas y sus biografías, de igual forma que sus novelas. Además de Virginia Woolf, las dos figuras que más me marcaron fueron Sylvia Plath y Anaïs Nin debido a su necesidad —al menos es lo que me pareció— de combinar la “vida de mujer”, en concreto su papel como madres, con sus carreras artísticas... Yo buscaba una forma de vida, leía esos diarios como manuales de supervivencia.] (Saariaho, 2014b: 13-14).

En los años ochenta Saariaho se trasladó a París para estudiar en el IRCAM. En poco tiempo su carrera despegó, con actuaciones de su orquesta y trabajos de cámara en todos los continentes. Su magia con el color instrumental y electrónico deslumbraba a las audiencias, enamoradas de su integridad artística y la belleza pura de sus sonoridades. Pero en 1989 se quedó embarazada de su primer hijo. Por más que, hasta entonces, había intentado mostrarse como una persona sin género, el cambio físico radical y sentimientos antes desconocidos (por ejemplo, darse cuenta de que ahora sentía dos latidos), el trauma del parto y sus tareas como madre, transformaron sus prioridades. En sus propias palabras:

As a mother, I have access to many things that men could never experience. Before having children, I really was up in the air most of the time. The earthly aspect became more present with children. Has my music changed with motherhood? Of course. At the same time, I don’t like to say that, because I really felt some people’s suspicions when I had my first child, suspicions like: this is the end of her serious music, she’ll become too sentimental. [Como madre, puedo sentir muchas cosas que los hombres nunca podrán experimentar. Antes de tener hijos me encontraba “en el aire” la mayoría del tiempo. El aspecto terrenal se hizo más presente con los niños. ¿Ha cambiado mi música con la maternidad? Por supuesto que sí. Sin embargo, no me gusta decirlo porque siento la suspicacia de determinadas personas cuando tuve a mi primer hijo; suspicacias del tipo: este es el final de su música seria, a partir de ahora será demasiado sensiblera.] (2014a: 22)