



Recibido el 18-12-2020

Aceptado el 12-04-2021

## **Modernismo, música y literatura: “La habitación propia” de Virginia Woolf y Ethel Smyth**

Modernism, music and literature: Virginia Woolf and Ethel Smyth's "A Room of One's Own".

**Consolación Camino Navarro**

Pianista- Junta de Andalucía

<https://orcid.org/0009-0000-1097-9986>

**Resumen:** La relevancia que la historiografía ha atribuido a una figura como Ethel Smyth (1858-1944) reside en que fue la primera mujer que compuso y estrenó una ópera, *Fantasio* (1898), y en el referente que dicha compositora supuso para el movimiento feminista de su época, llegando incluso a influenciar a la afamada escritora Virginia Woolf (1882-1941), quien hasta el momento no había reflejado una notoria literatura política en su obra. Ambas mujeres son consideradas como las precursoras del modernismo inglés en sus respectivos campos artísticos y este artículo refleja cómo gracias al contacto que estas mantuvieron en vida, enriquecieron las características de esta corriente, además de contribuir a la necesaria genealogía artística femenina.

**Palabras clave:** Ethel Smyth. Virginia Woolf. Literatura modernista. Modernismo musical. Musicología de género. Relaciones interartísticas. Interdisciplinariedad.

**Abstract:** The relevance that historiography has attributed to a figure like Ethel Smyth (1858-1944) lies in the fact that she was the first woman to compose and premiere an opera, *Fantasio* (1898), and in the reference that this composer meant for the feminist movement of her time, even influencing the famous writer Virginia Woolf (1882-1941), who until then had not reflected a notorious political literature in her work. Both women are considered the forerunners of English modernism in their respective artistic fields and this article reflects how, thanks to the contact they maintained during their lifetime, they enriched the characteristics of this movement, as well as contributing to the necessary feminine artistic genealogy.

**Key words:** Ethel Smyth, Virginia Woolf, literary modernism, modernist music, gender studies, interartistic relations.

## 1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA MUSICOLOGÍA DE GÉNERO

Como sostiene Josep Martí (2000), “la musicología ya no se limita a aquel esencialismo estético que pretende explicar las manifestaciones y el desarrollo de la música a partir de sus cualidades intrínsecas y descontextualizadas, sino que esta es también acción social”. Partiendo de esta idea, se constata que los estudios de género no nos ayudan únicamente a tomar en consideración aspectos particulares de la práctica musical, sino que plasman un interés que va mucho más allá, pues constituyen enfoques teóricos que nos hacen cuestionar ciertas prácticas de la investigación, ciertos modelos de análisis, ciertas interpretaciones de la realidad y determinados énfasis teóricos (Martí, 2000).

El presente artículo se enmarca en la primera etapa de la historia del feminismo, de la que Virginia Woolf y la compositora Ethel Smyth son figuras plenamente representativas. Dicha etapa surge a mediados del siglo XIX y perdura hasta la mitad del XX, periodo durante el cual se empieza a desarrollar la teoría feminista (Soler, 2016). Durante esta época se persigue esencialmente la igualdad a nivel de derechos, tales como la consecución del sufragio universal o la adquisición de una situación de igualdad entre hombres y mujeres<sup>1</sup>. No obstante, es importante tener presente que los inicios de la investigación sobre la problemática del género en el campo de la musicología han sido considerablemente más tardíos que los resultantes en otras disciplinas como la lingüística, la literatura o la historia del arte, propiciando una mayor escasez de trabajos relacionados con esta primera ola del movimiento feminista (Martí, 2000).

Woolf afirmó en 1928 que hasta ese momento las mujeres no habían tenido el protagonismo creativo que les correspondía, y precisamente por ello sus esfuerzos se dirigieron a cambiar esa premisa (Soler, 2016). Podríamos

---

<sup>1</sup> La segunda ola, que abarcaría desde los años sesenta a los ochenta del siglo XX, busca una reconstrucción de la categoría de mujer, ya que el constructo femenino vigente en ese momento se había sometido a perspectivas androcéntricas y poco realistas. Por otra parte, la tercera ola ha tenido lugar en la última década del siglo XX, cuando se inician propiamente los estudios de género.

sostener que gracias a su lucha y a la de todas aquellas mujeres que desafiaron al pensamiento imperante que circunscribía la sociedad en la que llevaron a cabo su actividad creativa, las mujeres del siglo XXI podemos desarrollar una labor artística. Por ello, se considera necesario plantear un estudio sobre musicología de género que contemple, al mismo tiempo, una visión interdisciplinar que abarque música y literatura. Todo ello facilitaría una aproximación a lo que determinadas figuras femeninas, como Woolf o Smyth, supusieron para la sociedad de su época y cómo estas reflejaron en sus obras las luchas de poder y los consecuentes cambios sociales.

## **2. LA NECESIDAD DE REFERENTES FEMENINOS EN LAS ARTES**

Según el filósofo y economista John Stuart Mill, en el siglo XIX existía una clara distinción entre la profesionalidad de las mujeres y la de los hombres (Mill, 2005). A las jóvenes de las clases cultas se las instruía, sin excepción, en alguna de las ramas de las bellas artes, a pesar de que esto no tenía como principal finalidad que se ganasen la vida con ello. Siguiendo este planteamiento, la periodista Amelia Die Goyanes (1998) llega a la conclusión de que «la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones, y concretamente, las posiciones que tradicionalmente habían sido dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director, razón por la cual resulta enormemente difícil encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones» (p. 225). Todo esto queda reflejado, por ejemplo, en la opinión que el músico sevillano Joaquín Turina tenía en cuanto a la inclusión o no de las mujeres en el ámbito de la composición:

He dicho al principio que la mujer puede abordar el estudio de los instrumentos y que en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento, mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, -¡qué horror, Dios mío!- estudian la composición con mucho más ahínco que el hombre y, con la facilidad de memoria de que son capaces, amontonan fechas sobre fechas, nombres sobre nombres, cual si fueran diccionarios vivientes. Cuando llegan al fin de su carrera y cuando su pluma casi siempre premiosa no logra trazar más que contornos banales y elucubraciones complicadas, entonces, en la mayor de las rabietas, deciden ser eruditas y hacer críticas, analizando las obras ajenas en una disección sangrienta. [...] Y es que la mujer, como ciertas aves, vuela

a ras de la tierra, sin que sus alas les permitan remontarse alto, como es necesario para crear una obra de arte en que el artista debe elevarse a regiones inaccesibles, como suben las águilas (Turina, 1914, [s. p.]).

En un escenario de esta dimensión, la posibilidad de encontrar referentes femeninos no era nada alentadora pero, como sostiene Judith Tick (1973) en *Women as Professional Musicians in the United States: 1870-1890*, el surgimiento de compositoras a partir de la década de 1890 está directamente relacionado con la efectividad de los movimientos por la defensa de los derechos de la mujer, ya que estos ponían en duda la extendida creencia de la inferioridad creativa de la mujer en las artes, así como en otros campos intelectuales.

En el caso que nos ocupa es necesario mencionar el movimiento sufragista, cuyos albores datan de finales del siglo XIX. Entre los principales objetivos de este movimiento feminista tendríamos que mencionar la consecución del derecho al voto femenino, un mejor acceso a la educación por parte de las mujeres y una apertura de sus horizontes laborales (Tick, 1973). Ethel Smyth conoció en 1910 a Emmeline Pankhurst, líder del movimiento sufragista y fundadora de la *Women's Social and Political Union* (WSPU),<sup>2</sup>, lo que propició que la compositora británica comenzase a vincularse con dicha organización y se retirase de la composición musical durante un periodo de dos años, para dedicarse plenamente a esta causa (Morin, 2015). Smyth insistía en la reivindicación del potencial creativo de las mujeres, no únicamente exigiendo ser valorada como compositora sino, también, mediante la consecución del derecho al voto y a la asimilación de roles que, de acuerdo a lo estipulado por la sociedad de la época, se consideraba que no les eran propios. Todo este planteamiento cristalizó en su composición vocal *March for the Women* (1910), la cual acabó convirtiéndose en un verdadero himno para la WSPU, interpretándose durante las huelgas de hambre y los encarcelamientos de las sufragistas, y siendo incluida posteriormente en la obertura de su ópera *The Boatswain's Mate* (1913-14). Podemos vislumbrar, entonces, cómo Smyth animaba a las mujeres a protestar por sus derechos sin temor a posibles represalias para así conseguir un futuro más alentador.

No obstante, a efectos prácticos, además de las condiciones que reivindicaba el movimiento sufragista, se requerían otras circunstancias que propiciasen el desempeño de una adecuada y prolífica actividad artística. A ello hace alusión

---

<sup>2</sup> Unión Social y Política de las Mujeres.

Woolf (2008) en su ensayo de 1929 *Una habitación propia* cuando habla de la necesidad por parte de la mujer de conseguir independencia económica para escribir, lo cual concreta en el hecho de tener quinientas libras al año y una habitación propia, condiciones ambas consideradas carencias innatas al género femenino de la época. La autora pone también de relieve el hecho de que a comienzos del siglo XIX el número de libros escritos por mujeres fuese cada vez mucho mayor, resaltando que el aspecto verdaderamente llamativo era que la gran mayoría de estos fuesen novelas. En palabras de la enfermera y escritora Florence Nightingale la explicación para que la mayor parte de las autoras se dedicasen a este género es que «las mujeres nunca disponían de media hora que pudieran llamar suya», afirmación a la que se suma Woolf, ya que lo verdaderamente habitual era que estas se viesen obligadas a desempeñar su trabajo en una sala de estar común donde eran constantemente interrumpidas y donde, en la inmensa mayoría de los casos, debían además tratar de ocultar qué tipo de actividad estaban realizando (Woolf, 2008). Un claro ejemplo de autora que sufrió esta situación fue Jane Austen, quien escondía sus manuscritos o los cubría con un papel secante (Morin, 2015). Así, bajo estas condiciones, puede considerarse que debió ser considerablemente más sencillo escribir prosa o novelas que poemas u obras de teatro.

Si extrapolamos lo dicho hasta el momento al ámbito musical, puede apreciarse cómo en la figura de Ethel Smyth se ejemplifica y cumple la premisa de la independencia tanto económica como espacial, ya que la compositora, entre 1898 y 1926, escribió y llegó a estrenar un total de seis óperas, su *Misa en re mayor* (1891), el ballet *Fête galante* (1932) y numerosas obras orquestales como *Overture to Shakespeare's Antony and Cleopatra* (1889) y *On the Cliffs of Cornwall* (1908), entre otras, alejándose así de la tendencia generalizada entre las compositoras de la época de dedicarse a la escritura de pequeñas piezas para piano. Por lo general, Smyth fue bastante conocida en vida como compositora y aprovechó esa circunstancia para llegar a ser un referente tanto para sus compañeras de profesión como para las mujeres en general (Morin, 2015). El crítico y dramaturgo irlandés George Bernard Shaw escribió una carta a Smyth en la que afirmaba: «tu música me curó para siempre de la vieja ilusión de que las mujeres no podían realizar lo que los hombres en el arte» (Smyth, 1928, p. 35). Así, resulta también interesante reparar en los temas empleados en las obras escénicas de Smyth, los cuales reflejan diversos aspectos de la sociedad británica de la época. Por ejemplo, a partir de las posibles

identificaciones con los personajes de sus óperas *The Boatswain's Mate* y *Entente Cordiale* (1923-1924), la compositora invitaba a las mujeres a que reflexionasen sobre su situación social.

Por otra parte, los ensayos de Woolf han trascendido debido al énfasis que hace en ellos sobre la situación de las mujeres en la historia en cuanto a su falta de oportunidades intelectuales y materiales en una sociedad eminentemente patriarcal (Sánchez, 2008). Precisamente, tras los contactos que la novelista tuvo con Smyth, quien le transmitió un espíritu reivindicativo más entusiasta que el que Woolf había ostentado hasta el momento, escribió *Tres Guineas* (1938), un manifiesto feminista, antibelicista y antifascista, en el que la escritora analizó detenidamente la situación de discriminación de la mujer y su falta de poder y de influencia derivadas de la escasez de oportunidades tanto educativas como profesionales (Sánchez, 2008). Woolf también va a recurrir al género de la novela para plasmar sus inquietudes y preocupaciones en cuanto a la situación de la mujer, siendo ejemplo de ello su sexta novela, *Orlando* (1928), en la que uno de los temas más recurrentes de la autora es el de mostrar a la mujer como una categoría desafiante y subversiva en la Inglaterra de esta época frente al sexo masculino, y que ha acabado por convertirse en un ejemplo del modernismo literario inglés de principios del siglo XX (Calle, 2015).

Siguiendo el hilo de este planteamiento y volviendo a hacer referencia a *Una habitación propia*, Woolf llega a plantear la hipotética circunstancia de que William Shakespeare hubiese tenido una hermana que poseyera prácticamente el mismo o incluso más potencial artístico que él, pero cuyo nombre no hubiese trascendido únicamente por ser mujer. A partir de esta idea, la autora alentó e incitó a las mujeres de su generación y de las venideras a hacer todo lo posible para que sus obras no volvieresen a quedar relegadas:

Y si cada una de nosotras tiene quinientas libras al año y una habitación propia; si nos hemos acostumbrado a la libertad y tenemos el valor de escribir exactamente lo que pensamos; si nos evadimos un poco de la sala de estar común, [...] si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, sino que estamos solas, y de que estamos relacionadas con el mundo de la realidad y no solo con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces, llegará la oportunidad y la poetisa muerta que fue la hermana de Shakespeare recobrará el cuerpo del que tan a menudo se [le] ha despojado. Si nosotras no nos preparamos, no nos

esforzamos, si no estamos decididas a que, cuando haya vuelto a nacer, pueda vivir y escribir su poesía, esto no lo podemos esperar, porque es imposible. Pero yo sostengo que vendrá si trabajamos por ella, y que hacer este trabajo, aun en la pobreza y la oscuridad, merece la pena (Woolf, 2008, p. 81).

### **3. EL MODERNISMO Y SUS PRECEPTOS EN LA OBRA DE WOOLF Y SMYTH**

Tanto Woolf como Smyth supieron adaptarse a las tendencias imperantes del modernismo literario y musical, respectivamente, y no quedaron relegadas a la labor de meras recopiladoras de los recursos empleados por autores destacados de décadas anteriores, ya que habitualmente era lo que se suponía de las artistas femeninas por ser, de forma generalizada, autodidactas. Podríamos incluso considerarlo como una actitud desafiante ante un sistema que parecía tratar de impedir el éxito de estas artistas. En el caso del Modernismo, que surgió en las últimas décadas del siglo XIX, en torno al cambio de siglo, este movimiento hace referencia a la búsqueda consciente de nuevos medios de expresión artística, algo sobre lo que Woolf sostenía: «Como las respuestas actuales no bastan, debemos tantear nuevas; y el proceso de descartar las viejas, cuando no tenemos ninguna idea en absoluto de qué poner en su lugar, es muy triste» (Chikiar, 2012, [s.p.]). Precisamente, una de esas respuestas cristalizó en que todas las artes comenzaron a aspirar constantemente a la condición de la música, afirmación que declaró en 1873 el crítico inglés Walter Pater (Auner, 2017). Así, un gran número de escritores, pintores, arquitectos y coreógrafos focalizaron sus esfuerzos en crear algo análogo a la música en sus propias formas artísticas, por lo que podemos tratar de buscar semejanzas en lo referido a la literatura y a la música.

En el ámbito musical, tanto el término como el concepto de “Modernismo” surgieron hacia la segunda década del siglo XX relacionados con *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinsky, con el viraje de Schoenberg hacia el atonalismo, con la música de los futuristas italianos, y con *Esbozo de una nueva estética musical* (1907) de Busoni (Auner, 2017). Dicho término se empleó para, de manera análoga a las artes plásticas y a la literatura, referirse a una corriente de pensamiento y de composición que se desarrolla en el periodo que abarca de 1890 a 1914, y cuya característica principal es la innovación (Ulrich, 1991). No obstante, a pesar del nacimiento simultáneo de tantas búsquedas y esfuerzos, nunca hubo una motivación ni enfoques generales en el campo musical.

Si tratamos de realizar un acercamiento sobre cómo se plasman ciertas innovaciones modernistas, tanto en el campo de la literatura como en el ámbito musical, a través de la obra de Smyth y Woolf, habría que comenzar comentando lo concerniente a la temática que ambas artistas utilizan. En las novelas de Woolf, esta solía ser amorosa y erótica, pero también recurría a menudo a temas exóticos y mitológicos. Esto podemos encontrarlo también en el libreto escrito por la propia Smyth para su ópera *Der wald* (1899-1901), en el que la compositora incluye escenas en el bosque, rituales, espíritus, brujas y ninfas, del mismo modo que en *The Boatsmain's Mate* se incluyen citas de música popular para evocar este tipo de atmósferas (Bernstein, 1987)

Otro nexos entre las dos autoras es que la obra de ambas oscila entre lo conservador y lo experimental. *Noche y día* (1919) es una de las obras más experimentales de Woolf y esta llama la atención por el tratamiento que hace del ritmo narrativo y de los personajes (Chikiar, 2012). Además, la novela posee una estructura convencional que le permitió el margen necesario para realizar otro tipo de experimentaciones. Por su parte, la ópera más original de Smyth es *Fête Galante* (1922), compuesta cuando prácticamente estaba perdiendo la totalidad de la audición (Radyk, 2012). En esta ópera hizo uso de escenarios y personajes de la *commedia dell'arte* y está compuesta en un estilo neoclásico muy cercano al que Stravinsky había desarrollado tan solo cinco años antes, incorporando danzas barrocas e incluso un madrigal. Sin embargo, se deja entrever que se trata de un experimento aislado de su producción, ya que no hay otra obra que comparta estas características. Además, en la literatura se tiende a la ruptura de la norma acentual y de modelos métricos, algo que Woolf incorporaba asiduamente a su escritura y que se extrapola igualmente a la obra de Smyth, ya que la compositora muestra predilección en *The Boatswain's Mate* por el uso de grupos rítmicos irregulares, como en la canción "A Friend and I", en la que adopta la forma de una *passacaglia*.

Por otra parte, algunas de las críticas a los modernistas vienen dadas por centrarse demasiado en lo que les sucede a los personajes y muy poco en los problemas éticos, políticos o sociales (Palomo 2010). No obstante, como hemos señalado anteriormente, en la obra de Woolf esta problemática se vería solventada por cómo incluye los conflictos sociales en sus escritos, ya que la escritora dejaba ver el feminismo en su obra a través de sus diálogos y de las actitudes de sus personajes (Lamas, 2002). Por ello, en su obra *Orlando* (1928), intentó de algún modo representar el sentir femenino y denunciar la marginalización que como mujer sufría en su propia vida.



Paralelamente, *The Boatswain's mate* puede considerarse una expresión de la involucración de Smyth en el movimiento sufragista. El argumento se basa en una historia del novelista británico William Wymark Jacobs (1863-1943), que trata sobre la tentativa de un ex-contramaestre por conseguir el amor de una mesonera viuda mediante un falso robo a su casa. Sin embargo, la mesonera, en vez de permitirse “ser rescatada”, se muestra más inteligente que el hombre y acaba dejándole en evidencia.

Otro rasgo esencial de la literatura modernista es la tentativa de expresar los sentimientos e ideas de manera verosímil y, para conseguirlo, una de las técnicas narrativas más utilizadas es el monólogo interior (Palomo, 2010). El ejemplo más destacado de esta técnica dentro de la obra de Woolf lo encontramos en su novela *Las olas* (1931), como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Contrariamente, después de esta somnolencia, deseo destellar en infinitas facetas a la luz de los rostros de mis amigos. He atravesado el territorio sin sol de la no-identidad. Tierra extraña, por cierto. Y he oído, en mi instante de apaciguamiento, en mi instante de embrutecedora satisfacción, el suspiro que va y que viene del oleaje más allá de este círculo de esplendente luz, de este batir de insensata furia. He tenido un instante de inmensa paz. Quizá esto sea la felicidad. (Woolf, 2016, p. 96)

El fragmento que se expone a continuación sería un claro ejemplo de lo que se denomina el “fluir de la conciencia”, un tipo de monólogo interior que ahonda muchísimo más en la mente del personaje que el monólogo interior convencional, propiciando la introspección psicológica. Se trata de un recurso que el filósofo y psicólogo estadounidense William James definía como un flujo de imágenes e impresiones del personaje, pero que era al mismo tiempo pensamiento verbal. Dicho pensamiento fluye sin cesar y no se presenta de manera articulada, sino que es irracional, espontáneo y caótico.

Ahora he escuchado lo que dicen, ahora se han ido. Estoy solo. Podría contemplar eternamente el fuego, este fuego como una cúpula, como el fuego de un horno. Ahora es una serpiente enroscada, carmesí y con escamas blancas. El fruto de la cortina hinchado se ofrece al pico del loro. Crec, crec, crepita el fuego como crepitan los insectos en el corazón del bosque. Crec, crec, crepita, mientras fuera las ramas azotan el aire (Woolf, 2016, p. 108).

Si consideramos el hecho de que Smyth también desarrolló exponencialmente su faceta como escritora, podríamos pensar que no debe

ser casual que el género que más cautivaba a Smyth fuese la ópera, siendo, de hecho, la artífice de todos los libretos de sus óperas, a excepción de *The Wreckers* (1909).<sup>3</sup> Esto le permitió ahondar en la psicología de sus personajes e idear, a su vez, momentos de monólogo interior, así como hacer uso de recursos tales como la manipulación del tiempo, muy empleado también en la literatura modernista. (Gutiérrez, 2000). Smyth dedicaba tal extensión a presentar los personajes y la historia de lo que se iba a desarrollar sobre el escenario, que incluso el director de orquesta británico Thomas Beecham manifestó su disconformidad a que en *The Boatswain's Mate* la acción se reserve únicamente para el segundo acto (Bernstein, 1987).

Por último, habría que hacer alusión a la notoria conexión que hay entre la obra de Woolf y determinados recursos musicales. Los comentarios de Woolf sobre la escucha de las sonatas y de los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven durante el proceso de escritura de *Las olas* sugieren que la escritora oía esta música no solo como inspiración, sino también como fuente para conformar modelos formales alternativos para su nueva y experimental novela (Clements, 2005). De hecho, Woolf, en un artículo de diciembre de 1930 llega a admitir el asociar la forma y el contenido de su novela a la experiencia de escuchar Beethoven. Concretamente, Woolf declara que vislumbra sus novelas como si estas fuesen música antes de empezar a escribir, y el modelo específico que ella trata de describir hace alusión a la forma sonata de la música occidental: exposición del tema, desarrollo, variación, reexposición y cierre. Desde *Las olas* en adelante, Woolf escuchó en profundidad los patrones musicales de Beethoven y experimentó con ellos, usándolos para reinventar sus recursos novelísticos. También se sirvió de los esbozos de una estructura contrapuntística como la fuga a modo de inspiración para la creación de *Between the Acts* (1941), su última novela.

Me vino de pronto anoche... vi la forma de una nueva novela. Debe haber una primera aparición del tema; después, una repetición y, entonces, la reiteración de la misma historia; destacando primero una y después otra, hasta que la idea principal sea expuesta... pero todas las escenas deben ser controladas y dirigirse a un fin común (Clements, p. 61).

Otro caso en el que Woolf incluye en su obra numerosas referencias musicales es el de su novela *Tres Guineas*, para cuya ocasión contactó con

---

<sup>3</sup> A partir de 1913 la sordera que padecía Smyth provocó que esta se fuese retirando de la composición y propiciando que fuese más prolífica como escritora.

Smyth con la intención de recopilar información y documentarse sobre la situación que vivían las mujeres en el ámbito profesional de la música. Por ello, preguntó a la compositora si las mujeres podían llegar a ser intérpretes en una orquesta y si, en caso de conseguirlo, eran musicalmente equiparables a los hombres en lo referido a su formación (Wiley, 2013).

#### 4. CONCLUSIONES

El acercamiento a las figuras de Smyth y Woolf permite obtener una visión clarificadora sobre cuáles podían ser las claves para el triunfo artístico femenino en la época tratada y que Woolf concretaba, esencialmente, en referentes femeninos, independencia económica y privacidad, requisitos que ambas mujeres poseían. Además, puede corroborarse cómo sus desempeños artísticos y activistas fueron tan determinantes como para erigirse como referentes femeninos en sus respectivos campos. Este hecho cobra importancia también hoy día, pues sigue siendo necesario dar a conocer figuras femeninas y ponerlas en valor, ya que en numerosas ocasiones el principal problema radica en que no se les otorga el lugar que probablemente les corresponde. La historiografía ha propiciado, por lo general, la perpetuación de un canon que se corresponde con los grandes compositores y sus obras, haciendo que muchos otros autores -y, sobre todo, autoras- queden relegados. Por ejemplo, no debe sorprendernos que, aunque Smyth fuese enormemente reconocida en vida, nos resulte complejo encontrar su nombre entre los programas de conciertos actuales, a pesar de que su figura dentro del modernismo inglés haga que su inclusión sea imprescindible en la relectura histórica que la “Nueva Musicología” defiende.<sup>4</sup>

Por otra parte, resultaría interesante ahondar más en la interconexión de la obra de Smyth y Woolf y tratar de establecer un método analítico que aúne el estudio de ambos campos artísticos y las relaciones existentes entre ellos. Esto permitiría desentrañar a mayor nivel la influencia recíproca que las autoras experimentaron tras el contacto que mantuvieron tanto por correspondencia como durante los años en los que se veían asiduamente para compartir los avances de sus obras, testimonios que han quedado reflejados en los volúmenes de las autobiografías escritas y publicadas por la propia Smyth.

---

<sup>4</sup> El término “Nueva Musicología” fue acuñado en 1990 por Lawrence Kramer y aboga por una revisión que pasa por la deconstrucción del discurso tradicional, aquel que a través de los siglos ha ido transmitiéndose de generación en generación sin apenas modularse.

## 5. REFERENCIAS

- ATHAM, Alison. (2008). Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUNER, Joseph. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Akal.
- AUSTEN-LEIGH, James Eduard. (1871). *Memoir of Jane Austen*. Richard Bentley and Son.
- BOWERS, Jane. y Tick, Judith. (1987). *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. University of Illinois Press.
- CALLE, J. A. (2015) Cuestiones de género en la obra *Orlando* de Virginia Woolf y su traducción al español por Jorge Luis Bornes: ¿Un compromiso ético o ideológico?. *Forma y función*, 28(2), 63-81.
- CHIKIAR, Irene. (2012). *Virginia Woolf: La vida por escrito*. Taurus.
- CLEMENTS, Elicia. (2005). Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction. *College Literature*, 32(3), 51-71.
- GUTIÉRREZ, María Asunción. A. (2000, septiembre). Virginia Woolf: El fluir de la conciencia. *A Parte Rei*, 9. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asuncion.pdf>.
- LAMAS, Marta. (2002). El feminismo de Virginia Woolf: El caso de Tres guineas. *Debate Feminista*, 25, 393-402.
- MANCHADO, Marisa. (1998). *Música y Mujeres: Género y poder*. Horas y horas.
- MARTÍ, Josep. (2000). *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.
- MORIN, Emily. (2015). The Late Works of Dame Ethel Smyth: A Musical Microcosm of Interwar British Culture. *British Society and Culture*. [https://digitalcommons.providence.edu/british\\_2015/3/](https://digitalcommons.providence.edu/british_2015/3/).
- PALOMO, Vanessa. (2010). El monólogo interior en dos fragmentos modernistas: *The Waves* y *Ulysses*. *Forma*, (2), 95-104.
- RADYK, Lucrecia. (2015). Virginia Woolf: La prosa literaria como una de las bellas artes. *Recial*, 6 (7), (s. p.).
- SÁNCHEZ, Margarita Esther. (2008). The Feminist Note in the Essay: Some Rhetorical Devices in the Essays of Virginia Woolf. En Lorenzo-Modia, M. J. (ed.), Alonso, J. M., Cabarcos, M. J., y Lasa, B. *Actas del XXXI Congreso de AEDEAN* (pp. 181-188). Universidade da Coruña.
- SMYTH, Ethel. (1928). *A Final Burning of Boats, Etc*. Longmans.

- SOLER, Sandra. (2016). Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers Feministes*, (21), 157-174.
- STUART MILL, John. (2005). *El sometimiento de las mujeres*. Alianza.
- TICK, Judith. (1973). Women as Professional Musicians in the United States, 1870-1890. *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9, (s. p.).
- TURINA, Joaquin. (1914) El feminismo y la música. *Revista musical hispano-americana*, (s. p.).
- ULRICH, Michels. (1991). *Atlas de música vol. 2*. Alianza.
- WILEY, Cristopher. (2013) Music and Literature: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and “The First Woman to Write an Opera”. *The Musical Quarterly*, (96), 263-295.
- WOOLF, Virginia. (2008). *Una habitación propia* (L. Pujol, trad.). Seix barral (original publicado en 1929).
- WOOLF, Virginia. (2016). *Las olas*. [s.l.], Greenbooks. (original publicado en 1931).