



**TRANS 26 (2022)**  
**RESEÑAS / REVIEWS**

**M. Paz López-Peláez Casellas (coord.). *Músicas encontradas. Feminismo, género y queeridad*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2021. 195 pp. ISBN: 978-84-9159-450-5.**

El libro contiene figuras y tablas.

Toya Solís (Universidad d'Uviéu/Universidad de Granada)

El libro *Músicas encontradas. Feminismo, género y queeridad* cuenta con siete capítulos de diferentes autoras bajo la coordinación de María Paz López-Peláez Casellas, profesora titular del área de Didáctica de la Expresión Musical en la Universidad de Jaén. Se trata de un volumen altamente heterogéneo, pues aglutina distintos presupuestos teóricos y estrategias del feminismo, diversidad que apunta Silvia Martínez en el prólogo. Es evidente el enriquecimiento que esto supone a la hora de conocer los debates que conviven y dialogan en la actualidad, si bien ese carácter misceláneo añade alguna dificultad a la hora de realizar la presente reseña.

Al igual que la prologuista, celebramos el hecho de que esta obra haya sido editada por la Universidad de Jaén, signo de una cierta normalización de los estudios feministas en las instituciones académicas. Sin embargo, no está de más recordar que, en pleno siglo XXI, aún existen numerosas resistencias con las que debemos bregar, realidad que le aporta más valor si cabe a este libro.

A continuación, destacamos algunos aspectos cruciales que guían los escritos que nos ocupan, como el protagonismo que cobra la interseccionalidad, que se ha ido fortaleciendo y adaptando a nuestras realidades desde que Kimberlé Crenshaw acuñara y sistematizara el término en 1989. También es interesante el cuestionamiento de lo (des)ventajoso de la globalización de la lucha feminista y el ensanchamiento del espacio de negociación y (re)producción de pensamiento e ideología que tiene lugar en los medios de comunicación, asunto poliédrico que requiere de una reflexión de gran calado, algo que, sin duda, se presenta en este volumen. Otro elemento importante para nuestras investigaciones musicológicas es la necesidad de seguir insistiendo en la centralidad del cuerpo. El último ingrediente a subrayar es la autorreferencialidad que algunas autoras plasman en su texto: en efecto, “lo personal es político”.

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Susan McClary adapta el texto titulado «¿Sigue importando el género en los estudios de música?» para este compendio. Podemos asegurar que, treinta y un años después, la musicóloga recoge el testigo de *Feminine endings*: repiensa el rol de las mujeres (como temática de las composiciones y como artistas en sí mismas) para ensanchar los enfoques musicológicos. Para ello, se centra en la obra de Kaija Saariaho y Beyoncé Knowles. Así, y entendido como una decisión política, relata el sendero que Saariaho traza desde su desprecio de la etiqueta *woman composer* hasta la reivindicación —tras quedar embarazada de su hijo (1989)— de plasmar en la música las vivencias de las mujeres. McClary estudia varios fragmentos de algunas obras de Saariaho y lleva a cabo lo que podemos considerar una suerte de relectura semiótica desde el feminismo. Con cierta sorna, y aludiendo a su “polémico” pasado, llega a escribir: «por favor, no me acusen de nuevo de `esencialismo`” (p. 19). Desde una perspectiva interseccional, analiza la canción “Freedom” (*Lemonade*, 2016) de Beyoncé y la presenta como una “historia panorámica de los negros en Estados Unidos, reflejada en gran medida desde el punto de vista de las mujeres” (p. 24); y puntualiza contundente: “esto es lo que se puede hacer con el capital cultural ganado con esfuerzo” (p. 24). En definitiva, según McClary, estos ejemplos contrarrestan el discurso androcéntrico que se basa en los “ideales, miedos y ansiedades” de los hombres.

En “La enseñanza del canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas”, María del Coral Morales-Villar muestra cómo la profesión de cantante permitía a las mujeres tomar distancia de la vida familiar y la moralidad decimonónicas, llegando incluso a conseguir gran protagonismo social y cultural. La autora perfila una evolución de la concepción de la voz femenina en los tratados de canto españoles del siglo XV al XIX, que pasa de ser adjetivada como “angelical” o “no humana” a ver sus peculiaridades sistematizadas. El aprendizaje del canto por parte de las mujeres también se transformó con la apertura de algunos centros (como el Conservatorio de Madrid, 1830), que, a su vez, les permitían oficializar su dedicación a la enseñanza de esa misma disciplina. Finalmente, los ejemplos de Matilde Esteban y Vicente y Rosario Zapater —las dos únicas mujeres que llegaron a publicar métodos de canto en el siglo XIX— arrojan luz sobre las dificultades reales para llevar a cabo su actividad. En definitiva, es un tema tan sumamente interesante que requeriría de un mayor espacio en el libro para seguir ahondando en los motivos estructurales que producían estas desigualdades.

En “Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo XX”, María Palacios revisa tres contextos donde aquellas que se ajustaban al canon profesional de la música podían tener cierta presencia, pero siempre desde la diferencia sexual, imaginario que se perfila en la prensa y que atañe a los siguientes aspectos: la condición femenina prima sobre su dedicación, la feminidad como categoría estética, la utilización del nombre de pila y/o en diminutivo (“Rosita” García Ascot), el refrendo de un hombre, el carácter de excepción, la necesidad de pseudónimos (Poldowski, Regina Wieniawski), etc. Ya sea en el ámbito de la música de concierto (María Rodrigo, Rosa García Ascot, María de Pablos y Ofelia Ochoa) —más público, profesionalizado y masculinizado—, en el de los entornos aristocráticos de élite (Wieniawski) o en el del repertorio infantil (Narcisa Freixas), la feminidad se edifica desde los prejuicios de lo *amateur*, lo relegado a una mera performance social o lo desvalorizado por relacionarse con la maternidad y la caridad, según el caso. Un asunto que convendría reconsiderar es el uso en este capítulo del término “feminismo de la diferencia” aplicado al texto de Joaquín Turina (*Feminismo y Música*, 1914), ya que surge en la década de los sesenta y su fin es la búsqueda de alternativas a la estructura patriarcal y no la ratificación de la misma.

En el cuarto capítulo, “De Carmen a Medea: figuras de la bruja en la danza escénica española y europea”, Fernando López Rodríguez realiza un repaso por los estereotipos concernientes a este

personaje entre los siglos XIX y XXI a través de varios ballets decimonónicos, las numerosas versiones de *Carmen* y *El amor brujo*, la obra de Mary Wigman y *Medea* (1984). Explica cómo las formas de (no) deseabilidad de las hechiceras se renuevan dependiendo del contexto artístico, político y social. En el siglo XIX las brujas eran representadas por bailarinas de carácter —como un recurso narrativo— y quedaban relegadas a un segundo plano, tras los cuerpos esbeltos y codificados como bellos y virtuosos; sin embargo, y excepto en algunas ocasiones, van a ir ganando una mayor centralidad. Por último, reseñamos la profundidad con la que el autor trabaja las relaciones de gitaneidad asociadas a la brujería, como construcción de la otredad edificada sobre la dicotomía deseo/aversión, algo que se percibe claramente en el caso de la exotizada *Carmen*.

En “Iconos e himnos `bolleros´. Cultura lésbica y queer en la música popular”, M. Teresa López Castilla indaga en la relación entre las limitaciones de la música comercial (“binaria, normativa y despolitizada”) y “su `otro´ subcultural o underground” (p. 120). Sin embargo, concibe al conjunto de las artistas lesbianas como fundamentales en la negociación de significados y la apertura de miras de la cultura hegemónica.

Algo sumamente importante es que, en la línea de Susan Cusick, la autora recapacita desde la autoetnografía y la autorreferencia su presencia en el mundo y en el ámbito académico a través de la confluencia “lesbiana-musicóloga”. A la reflexión sobre la búsqueda de una “estética lesbiana” añade la trascendencia de la sensibilidad *queer* de una audiencia que abraza la idea de la escucha como un acto político en la configuración de su identidad a través de lo que denomina “himnos lésbicos”.

Para su análisis, López Castilla contempla el uso de la voz, la gestualidad, la performance y la construcción del cuerpo e imagen de algunas cantantes claves. Así, problematiza géneros tradicionalmente conservadores que, como el country, han sido resignificados (con KD Lang) y estudia aquellos repertorios que desprenden cierto erotismo intencional (Laura Pergolizzi o Chavela Vargas, que “lesbianizó el bolero ranchera”) a través de esa voz safónica (Elisabeth Wood) que articula un “espacio de posibilidad lesbiana” entre las mujeres que cantan y las que escuchan. Así, la concepción del “cuerpo lesbiano” (Monique Wittig) como resistencia de las subjetividades no normativas en intersección con parámetros como el género, la sexualidad, la clase o la etnia, resulta fundamental para repensar con más fluidez las prácticas musicales. Acabamos con una cita de Jodie Taylor que da espacio a la esperanza crítica: desde los 80, “el *mainstream* no es inmune al efecto *queer*” (p. 138).

En el penúltimo capítulo, titulado “Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reguetón en España”, Laura Viñuela traslada al papel un debate que suscita gran interés en la actualidad, tanto en la academia como en la sociedad. Con un estilo directo y sagaz, la autora muestra las contradicciones que se dan entre una crítica cáustica al reguetón, tachado de machista, mientras una considerable facción de nuestra sociedad niega la violencia estructural hacia las mujeres.

Viñuela advierte que poner al reguetón en la picota como el máximo exponente de la misoginia en la música atiende a una mirada racista, clasista y machista. Bucea hasta 2016, cuando la tinta envenenada de los medios (de cariz más alarmista que analítico) comienza a cargar contra el reguetón por los efectos miméticos que podría tener en la juventud. Se empezó así a generar un discurso que tejía relaciones arteras entre algunos hitos, como la publicación de “Cuatro Babys” de Noriel (atribuida a Maluma) y el sonado caso de La Manada. Y esto conllevaba una pregunta: “¿Qué les pasa a los jóvenes `normales´ para hacer algo así?” (p. 149) De este modo (con Maluma en el centro de la diana), y con un sesgo reaccionario, el reguetón fue resignificado para cumplir un nuevo

rol en la sociedad: se justificaba la violencia perpetrada por los hombres, mientras se culpaba a las mujeres de no ser conscientes de su propia cosificación cuando cantaban, bailaban o escuchaban reguetón. Además, en el caso del perreo, el conflicto se acrecienta cuando lo hacen mujeres blancas, al no atender a la construcción de la feminidad burguesa y colonial. Sin embargo, los diálogos surgidos hicieron florecer importantes debates sobre el machismo en la música, generando otros repertorios que se autoexploran y cambian las reglas, como el reguetón feminista.

El último capítulo corre a manos de Bárbara I. Abadía-Rexach y se titula “Mujeres y músicas en Puerto Rico: entramados de género y negritud”. Bajo un enfoque afrofeminista e interseccional, se analizan diferentes proyectos musicales de mujeres puertorriqueñas que “transgreden retóricas de género y raza” (p. 167).

Comienza con algunas “contradicciones” enriquecedoras en la obra de Ruth Fernández (1919-2012), primera mujer negra en liderar un grupo musical en Puerto Rico. Mientras la cantante afirma que “no hay problema racial” en “Soy la que soy” —que refuerza el discurso nacional hegemónico de la mezcla de las tres razas y la “democracia racial”—, visibiliza la fuerte presencia afrodescendiente del mestizaje, asimilando ser puertorriqueña y negra. Además, interpreta la bomba y la plena, de raíz africana y asociadas con la esclavitud.

En la actualidad, la bomba —entendida como un lugar de negociación de distintas generaciones y razas (como una categoría política) y dialogante con el imaginario nacional puertorriqueño— es un símbolo de resistencia. Así, grupos como Ausuba (2012) o Plena Combativa (2017) se aproximan a lo alternativo, lo no heteronormativo, lo no tradicional y cuestionan los discursos hegemónicos sobre la negritud y lo masculino, ya que son conjuntos de mujeres que no se conforman con bailar, sino que también tocan instrumentos y componen, además de distribuir su música en las redes y en disco, en el caso del segundo. Esta idea se resume con las palabras de la autora: “las mujeres colonizadas también son cuerpos empoderados y fuentes de poder” (p. 191). Para finalizar, introduce el mediatizado debate que atravesó el continente americano sobre la identificación como “afrolatina” de algunas cantantes, como Cardi B. En definitiva, Bárbara I. Abadía-Rexach aplaude todas las aportaciones que produzcan un debate sobre las afrorreparaciones.

En suma, este volumen presenta un compendio de capítulos que complementan visiones desde la meticulosidad, la honestidad investigadora y el compromiso, algo que no deja a nadie impasible, pues invita constantemente a la reflexión y a la revisión de nuestra situación en el mundo y en la academia.

#### Cita recomendada

Solís, Toya. 2022. Reseña de M. Paz López-Peláez Casellas (coord.). *Músicas encontradas. Feminismo, género y queeridad*. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)