



TRANS 15 (2011)
RESEÑAS/ REVIEWS

Alba Sanfeliu Barda. Las mujeres, la música y la paz. Barcelona: Editorial Icaria, 2010. 125 pp. ISBN: 978-84-9888-152-3

Reseña de Laura Viñuela Suárez (Espora Consultoría de Género)

Dentro de los círculos feministas se suele decir con orgullo que la lucha por la igualdad de oportunidades de las mujeres es la única revolución que no ha causado víctimas (aunque sí las ha sufrido). Además, la paz ha sido uno de los múltiples usos que se han dado a la música. Por esta razón, un libro como el que nos ocupa, *Las mujeres, la música y la paz*, de Alba Sanfeliu Barda, parece muy interesante, al unir tres temas que han recorrido sus respectivos caminos estrechamente ligados. La información sobre la autora que aparece en la contraportada muestra un curriculum centrado en los estudios relacionados con la paz junto a una formación musical, algo que, acompañado de su labor actual como directora del programa “Artes y Paz” de la Escola de Cultura de Pau de la Universitat Autònoma de Barcelona, lleva a quien lee a crearse grandes expectativas respecto al libro, pues parece que Sanfeliu es buena conocedora del tema que aborda.

La amplitud del título nos hace sospechar, sin embargo, que el contenido de la obra tendrá que limitar su objeto de estudio y, en efecto, la propia autora nos indica ya en el primer párrafo de la introducción que, en realidad, va a circunscribir su trabajo a las cantantes y expone el alcance del mismo: “[e]n este documento se da a conocer cuál ha sido la aportación musical de mujeres

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) 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 webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



cantantes de los últimos 50 años de diferentes lugares del mundo en la construcción de la paz” (p. 7). A la vista de la dimensión del libro, 115 páginas sin contar la bibliografía, se sobreentiende que nos encontramos ante una selección de un número limitado de cantantes que, por diversas razones, son destacables en lo que se refiere a la construcción de la paz. Para indicar, si bien muy sutilmente, que se trata sólo de algunas, omite el artículo “las” precediendo a “mujeres cantantes”.

Esta perspectiva tan prometedora y, sin duda, interesante, se ve truncada apenas nos adentramos en el contenido del estudio, fundamentalmente por dos razones: la selección de artistas mencionadas no responde a ningún criterio claro (ni se manifiesta explícitamente el criterio de selección ni se deduce de la estructura de la obra) y no se realiza un análisis, musical o de otro tipo, de las cantantes y obras citadas. En realidad, se trata de una enumeración desordenada de artistas que, en mayor o menor medida, tienen que ver con movimientos pacifistas, pro derechos humanos, por la igualdad de oportunidades para las mujeres, de izquierdas, de reivindicación social, etc., en diversas partes del mundo (el criterio geográfico tampoco está claro).

El libro está estructurado en cuatro bloques que, sin embargo, no aportan ninguna luz a la hora de encontrar una línea argumental que guíe su lectura. De hecho, los contenidos que se incluyen en ellos podrían intercambiarse de lugar sin que esto dificultase o trastocase la lógica global de la obra. Así, por ejemplo, en el primer bloque, “Iniciativas protagonizadas por mujeres”, se dedica un apartado a la Plataforma de Mujeres Artistas Contra la Violencia de Género (pp. 33-36) que podría cortarse y pegarse, sin ningún problema, en el apartado “Violencia de Género” del tercero, “Más canciones, otras realidades” (pp. 81-84). Del mismo modo, el punto dedicado a Aretha Franklin en el apartado “Realidades femeninas” de este tercer capítulo (p. 83) podría trasladarse, tal cual, al segundo, “Con voz de mujer”, cuando se habla sobre “Estados Unidos durante la década de los cincuenta y sesenta” (pp. 47-50).

Respecto a la selección de artistas y canciones que se citan, da la impresión de que no se ha realizado un trabajo sistemático de recogida de datos, sino que la autora enumera los ejemplos que han ido cayendo en sus manos sin más. De hecho, en ningún momento se hace referencia a la metodología utilizada para este estudio, ya sea para la obtención de información previa o para la organización de la existente. Por otro lado, tampoco se nombra a artistas o iniciativas poco conocidas, lo que conferiría al libro un valor como fuente para obtener información sobre mujeres músicas vinculadas con la paz, independientemente de la calidad del estudio. Se habla, en la

mayor parte de los casos, de mujeres con una trayectoria musical conocida por el gran público y, cuando se menciona a artistas no occidentales, se trata también de nombres populares para las personas aficionadas a esas músicas.

La elección de ejemplos bien conocidos no constituiría ningún problema y, de hecho, sería un aspecto positivo a la hora de acercar el tema del libro a un público amplio, si éstos sirvieran para ilustrar propuestas teóricas o para mostrar, a través de un análisis, hipótesis científicas. Sin embargo, como ya se ha dicho, ninguna de estas cosas se observa en el libro de Alba Sanfeliu. El ejemplo más flagrante de la ausencia de análisis es el apartado “Austria cambiará su himno por ser sexista (2005)” (pp. 39-40) que, tal y como aclara una nota al pie, cita íntegramente una noticia de *El País* sin más comentarios por parte de la autora. Ese ejemplo es, además, el que precisamente tiene menos relación con la temática general del libro, ya que se refiere a un cambio en la letra del himno para corregir un uso sexista del lenguaje y no está claramente relacionado con la construcción de la paz.

Lo que nos encontramos son referencias a muchas mujeres acompañadas de algunos datos biográficos y, en ocasiones, referencias a sus discografías. A esto lo acompañan afirmaciones generales tales como “la participación de la mujer en los ámbitos políticos ha sido escasa históricamente, pero en estos movimientos político-musicales [la Nueva Canción Latinoamericana y la Nova Cançó catalana] su participación ha sido clave para la realización de una cultura de paz, utilizando estrategias propias y específicas como mediadoras a diferentes niveles, cuestionando los modelos jerárquicos basados en el abuso de poder, mediante su capacidad comunicativa, conciliadora, inclusiva y creativa” (p. 21). Cuando llegamos al apartado que desarrolla en detalle estos movimientos (pp. 55-59), simplemente se da una sucinta explicación sobre su naturaleza y se enumeran algunas de sus representantes femeninas más conocidas junto con unos brevísimos apuntes. Sirva como muestra de la tónica general del libro la siguiente cita, que contiene toda la información que se aporta con respecto a las mujeres de la Nova Cançó:

De la Nova Cançó Catalana destacan las cantantes Eulàlia, Magda, Lita Torelló y Las Hermanas Serrano, las primeras cantantes modernas en catalán, que cantaban los éxitos internacionales en catalán. Del grupo Setze Jutges destaca la presencia de Remei Margarit, Guillermina Motta y Maria del Mar Bonet, que ha profundizado en el canto del folclore de su tierra, del canto en mallorquí, la canción popular... además de algunas canciones políticas. Fuera de este grupo destaca Núria Feliu, cantante más próxima al jazz. Y Marina Rossell, quien llegó al mundo de La cançó en 1974, siendo la voz de la transición en Cataluña. Por su posición de cantante ha realizado viajes de carácter solidario: Armenia, Bosnia,

Colombia, Palestina, Israel, Ciudad Juárez en Méjico, Cuba, y Bagdad, al poco de iniciarse la cruenta guerra de Iraq (p. 58).

Es evidente que aquí no se responde a las preguntas que se derivan de la cita anterior y que constituyen el quid de la cuestión: ¿por qué ha sido clave la participación de las cantantes de la Nova Cançó para la construcción de una cultura de paz? ¿Cuáles son las estrategias que han utilizado? ¿Por qué son propias y específicas? ¿En qué niveles han sido mediadoras? ¿Cómo han cuestionado los modelos jerárquicos? En definitiva, ¿cómo contribuye su trabajo como músicas a la paz?

Junto a estas preguntas, se espera de un libro que trata específicamente de las mujeres que explique por qué éstas merecen un tratamiento independiente, por qué se hace un estudio sobre la música y la paz centrado, concretamente, en el papel que las mujeres han jugado en este campo. Es decir, se espera un libro escrito desde una perspectiva de género. Más aún cuando se trata de una obra que cuenta con una subvención del Ministerio de Igualdad y está publicado en la colección “8 de marzo” de Icaria. Una vez más, las expectativas al respecto no se ven cumplidas. Ni la perspectiva feminista ni la extensísima teoría desarrollada por los estudios de género se aplican en esta publicación. Al contrario, diversos pasajes muestran un desconocimiento de este corpus epistemológico e, incluso, un cierto temor a que la obra sea considerada feminista. Por ejemplo, en la página 8 se hace referencia a Inma Shara, quien opina que “la falta de directoras de orquesta se debe a la incorporación tardía de la mujer en la música clásica” (p. 8) y, a continuación, con una referencia a Josep Martí, se afirma que “la actividad de la mujer en la música ha sido realmente menor a la del hombre en muchas de las diferentes manifestaciones musicales; pero también cabe destacar que la tradicional perspectiva androcéntrica de la musicología ha originado que la menor presencia de la mujer en la esfera pública de la música parezca más pequeña de lo que en realidad ha sido” (p. 9). Lo que se deduce de aquí es que se admite sin más que las mujeres han participado menos que los hombres en la música, sin explicar las causas de esta situación; que se comparte la idea de que esta situación se equilibrará de forma “natural”, puesto que la única razón de su menor participación musical es su tardía incorporación a este campo, y que, en todo caso, es cosa de la musicología y su perspectiva androcéntrica lo que ha llevado al desconocimiento que tenemos de las pocas que sí se han dedicado a la música. Sin duda existe ya literatura más que suficiente al respecto y no es necesario, a estas alturas, abundar en un tema que, por otra parte, no sería necesario incluir en este estudio, ya que no se trata de una investigación histórica sobre

las mujeres músicas ni se pretende desenterrar nombres silenciados por la historia o la musicología. De todos modos, ya que se hace referencia a este asunto, no hubiera costado más de un párrafo poner en evidencia las múltiples causas de la menor actividad musical de las mujeres, derivadas de todas las estrategias desarrolladas por el patriarcado en todos los ámbitos de la vida (y no sólo en la musicología) para fomentar su adscripción a los tradicionales roles reproductivos de lo privado y frenar su intento de introducirse en las actividades productivas de lo público (entre ellas la música).

Otro aspecto importante en el que la obra se adentra en terreno pantanoso desde el punto de vista de género es que, a menudo, si bien no de forma explícita, bordea el esencialismo a la hora ligar a las mujeres con la paz, como si éstas tuvieran la paz integrada en su ser por naturaleza. Aunque se cita a María Dolores Mirón explicando que “[l]a feminización de la paz ha sido un hecho histórico derivado de la exclusión casi generalizada de las mujeres de la función guerrera” (p. 14), a lo largo del texto se incluyen comentarios en otro sentido, que relacionan el “natural pacifismo” femenino con su capacidad reproductora. Así, por ejemplo, “[m]uchas culturas mantienen la opinión de que las mujeres tienen un rol especial en relación a la paz, motivada por la práctica cotidiana de crear y recrear la vida” (p. 14) o la cita de una entrevista a la cantante israelí Noa, quien dice: “[c]reo que los hombres no pueden entender lo que es crear vida y preservarla. Las mujeres, por el hecho de tener un hijo o hija, tienen la capacidad natural de la ternura, de la protección de la cura de esta vida que sólo ellas pueden dar” (p. 70). Que en el primer caso la autora haga tal afirmación respecto a unas culturas, sin especificar cuáles son, y que en el segundo elija este comentario concreto de la artista sin ponerlo en cuestión, da a entender que comparte este punto de vista.

No sólo en teoría feminista cojea esta obra, sino también en teoría e historia de la música popular, otro campo que sería muy pertinente a la vista de tipo de música en el que se basa el trabajo. Cuando se habla de cómo las mujeres músicas han tratado de cambiar su situación de desigualdad, se menciona a los grupos vocales formados exclusivamente por mujeres, desde los Girl Groups de finales de los cincuenta y los sesenta como The Ronettes o The Supremes hasta The Bangles o Spice Girls bajo la explicación: “grupos de chicas que cantaban juntas (...), consiguiendo hacer notar su presencia en el terreno musical, intentando traspasar las fronteras que existen entre los dos sexos” (p. 9). Sin duda tales grupos tuvieron y, en algunos casos, aún tienen, una presencia notable en la música popular, pero su objetivo no fue, ni mucho menos, romper las fronteras entre los sexos. De hecho, suelen ser productos manufacturados con precisión por un

hombre o una compañía dirigida por hombres (véase Berry Gordy, Phil Spector o Simon Fuller) con un objetivo fundamentalmente comercial. Es más, The Bangles, un grupo formado por mujeres que se inició siguiendo el modelo de grupo musical de los Beatles (cantantes, instrumentistas y compositoras que interpretaban sus propias canciones), a fin de lograr el apoyo necesario para lanzarse al gran público debió dejar los instrumentos en un segundo plano y potenciar su carácter vocal, acomodándose así a los modelos socialmente aceptados respecto a la participación musical de las mujeres (véase la obra de Lucy Green *Música, Género y Educación*, publicada en español en 2001, donde explica porqué las cantantes son el rol musical femenino más fácilmente asumible por el patriarcado). Desde luego, a la hora de elegir ejemplos de mujeres músicas transgresoras, habría otros más adecuados, como Nina Hagen, k.d. lang, las Riot Grrrls, L7, Tori Amos o la propia Madonna y, en nuestro país, Alaska o Mónica Naranjo.

Otro punto importante donde se percibe la ausencia de perspectiva de género es en las referencias que se hacen a la represión y la censura que han sufrido las cantantes en diversos contextos, donde son muy contados los casos en los que se explica qué tiene de relevante que sea una mujer la que sufre esa represión. La importancia del sexo de la intérprete está clara cuando, en la página 17, se habla (dentro de una extensísima cita) de Stella Chiweshe y Deuler Djoko a quienes, en Zimbaue, repudiaron sus comunidades por tocar instrumentos reservados a los hombres, o cuando se hace referencia a la prohibición de que las mujeres canten en Afganistán, aunque estos aspectos simplemente se mencionan pero no se analiza por qué los instrumentos están reservados a uno u otro sexo o por qué se considera que las mujeres no deben cantar. Sin embargo, el resto de ejemplos a lo largo de la publicación son de mujeres músicas que han sufrido represión debido al contenido político de sus canciones, que se oponía a los regímenes existentes. Junto a éstas, seguramente es posible mencionar a numerosos músicos hombres en la misma situación, por lo que no se comprende la especificidad de las mujeres ni la necesidad de tratar sobre ellas en una obra aparte.

El capítulo más sorprendente en cuanto a la ausencia de análisis desde el punto de vista de género es, sin duda, el último, titulado "Aportación musical de mujeres cantantes". En él se esperaría encontrar, al menos, alguna conclusión sobre el tema que, a falta de una revisión estructurada a lo largo del estudio, sirviera para obtener una visión general. En cambio, lo que se incluye en este bloque son tablas organizadas geográficamente con listados de cantantes y una breve información sobre ellas y algunas de sus canciones. Nuevamente, la aleatoriedad es la clave de esta selección cuyo propósito, por otra parte, tampoco queda claro. El capítulo finaliza con una

ficha de preguntas dirigida a “trabajar el contenido de este libro con finalidades educativas” (p. 100). Es loable el intento por facilitar la tarea del profesorado a la hora de introducir contenidos como estos en su tarea docente y seguramente este esfuerzo por parte de la autora será valorado positivamente por la comunidad educativa. De todos modos, un diseño un poco más elaborado de esta herramienta didáctica, indicando a qué alumnado se dirige, cuáles son sus objetivos, qué metodología debe usar el profesorado, etc., mejoraría con mucho su utilidad.

Finalmente, existen en el texto referencias a un tema muy interesante que no se llega a desarrollar y que deja a quien lee con ganas de saber más. Me refiero a la ambigüedad de la música, es decir, a su capacidad para ser utilizada para fines contrarios o para ser disfrutada por personas con ideologías opuestas. Dos ejemplos citados en el libro son las hakamas sudanesas (p. 31) y la canción “Lili Marleen” (pp. 42-47). Las hakamas son mujeres que cantan canciones de guerra para arengar a los hombres en el frente. En el año 2006, un proyecto trabajó con un grupo de hakamas para cambiar su papel de animadoras a la lucha, de modo que cantasen canciones de paz y reconciliación. La canción “Lili Marleen”, interpretada por Lale Anderson, fue muy popular entre los soldados durante la Segunda Guerra Mundial, primero entre los alemanes pero, más adelante, también entre las tropas aliadas. Su letra fue modificada para hacer versiones a favor y en contra de los nazis y la canción fue utilizada tanto por las víctimas de los campos de concentración como por sus verdugos. En la presente obra contamos sólo con datos descriptivos sobre estas músicas, pero se echa de menos un análisis más profundo sobre las connotaciones de sus usos para la paz y la guerra. Es otro de los numerosos temas que quedan sin tratar en la publicación de Sanfeliu y que son susceptibles de formar parte de futuras investigaciones. A pesar de la ausencia de una metodología científica y de un análisis de su objeto de estudio, al menos este libro puede tener valor como fuente de ideas para continuar trabajando.

Referencias

Green, Lucy. 2001. *Música, Género y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Cita recomendada

Viñuela Suárez, Laura. 2011. Reseña de “Alba Sanfeliu Barda: *Las mujeres, la música y la paz*” *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]