

- HARAWAY, DONNA J., «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/D Others». En Jenny Wolmark (ed.): *Cybersexualities*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999: 314-366.
- HARCOURT, WENDY, *Women@Internet: Creating New Cultures in Cyberspace*. Londres: Zed Books, 1999.
- HAWTHORNE, SUSAN Y RENATE KLEIN, *CyberFeminism: Connectivity, Critique and Creativity*. North Melbourne: Spinifex Press, 1999.
- LÉVY, PIERRE «Ciberespai i Cibercultura», Conferencia presentada en la Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 1999.
- MALLOY, JUDY (ed.), *Women, Art and Technology*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- MARTÍNEZ-COLLADO, ANA, *Tendenci@s: perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2005.
- PLANT, SADIE, *Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture*. Nueva York: Doubleday, 1997. Traducción española: *Ceros + Uno: Mujeres Digitales + La nueva tecnocultura*. Barcelona: Destino, 1998.
- , «On the Matrix: Cyberfeminism Simulations». En Rob Shields (ed.): *Cultures of the Internet: Virtual Spaces, Real Histories, Living Bodies*. Londres: Sage Publications, 1996: 170-183.
- REICHE, CLAUDIA Y VERENA KUNI, *Cyberfeminism: Next Protocols*. Nueva York: Autonomedia, 2004.
- RIVERA GARRETAS, MARÍA MILAGROS, *Mujeres en relación: feminismo 1970-2000*. Barcelona: Icaria, 2003.
- WAJCMAN, JUDY, *El tecnofeminismo*. Madrid: Cátedra, 2006.

DIRECTORIOS FEMINISTAS

- Faith Wilding, <<http://www.andrew.cmu.edu/user/faithwild/faithwilding/>>
- Sadie Plant, <<http://www.t0.or.at/sadie/sadie.htm>>
- Guerrilla Girls, <<http://www.guerrillagirls.com>>

- OBN (Old Boys Network), <<http://www.obn.org/>>
- SubRosa, <http://www.subrosa.net/index_fr.htm>
- Victoria Vesna, <<http://iv.arts.ucla.edu/>>
- VNS Matrix, <<http://lx.sysx.org/vnsmatrix.html>>
- Cyberfeminist internacional, 20-23 septiembre 1997, <<http://www.obn.org/kassel/>>
- Les Penelopes, <<http://www.penelopes.org>>
- Mujeres en red, <<http://www.mujiresenred.net>>
- CyberSolidaires, <<http://www.cybersolidaires.org/>>
- Famafique, <<http://www.famafique.org/>>
- Textos teóricos, <<http://www.estudiosonline.net/texts/>>

Isabel Clúa (ed.)

Género y cultura popular

Estudios culturales II

Barcelona, Edicions UAB, 2008

MÚSICA POPULAR Y GÉNERO

VI

Música y cultura juvenil

Resumen

La musicología feminista y los estudios de música popular comienzan a partir del interés por deconstruir el discurso hegemónico que valoraba lo «masculino» más que lo «femenino» y lo «culto» más que lo «popular». En este capítulo se tratarán los aspectos teóricos que han permitido poner en evidencia las características patriarcales y excluyentes presentes en las prácticas musicales y en su estudio, así como las nuevas posibilidades que se han derivado de las investigaciones feministas de la música popular. El centro de atención será el análisis de la música popular desde la perspectiva de género, teniendo en cuenta cómo se traduce la teoría a la práctica desde el punto de vista de las mujeres como creadoras y consumidoras de música. A fin de facilitar la comprensión de lo expuesto, se incluyen en los distintos apartados algunos ejemplos concretos de análisis de conceptos, canciones o videoclips.

Los estudios de género y música popular 293

Los roles tradicionales de las mujeres en la música 301

Estrategias de subversión y modelos alternativos 311

Conclusión 319

Ejercicios 321

Bibliografía 323

LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y MÚSICA POPULAR

■ EL ORIGEN DE LA MUSICOLOGÍA FEMINISTA

La segunda ola de feminismo de los años 70 es el catalizador que pone en marcha un gran número de iniciativas relacionadas con el papel de las mujeres en el mundo, entre las que se encuentra el campo de los estudios universitarios y la investigación. En un gran número de disciplinas, las académicas feministas comienzan a plantear una revisión de género y a desarrollar teorías que les permitan llevar a cabo esta tarea. Sin embargo, en el ámbito de la musicología debemos esperar hasta la década siguiente para que sean publicados los primeros trabajos. La investigación feminista en música no se desarrolla plenamente como una nueva corriente crítica sino hasta

Vifuela, Eduardo y Laura Vifuela, «Música popular y género». En Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB, 2008. 293

Historia contributiva. Es la rama de la investigación feminista que se dedica a re/descubrir el papel que han jugado las mujeres en la historia, recopilando tanto nombres propios de mujeres individuales como información sobre las mujeres como colectivo. Su incorporación a la historia «oficial» lleva inevitablemente a una relectura de ésta. En música se han llevado a cabo diversos trabajos en este sentido, tanto para música «alta» como para música popular.

■ Este estlogan se hizo popular con los movimientos feministas de la segunda ola, en la década de los años 70. Se refiere a que gran parte de los problemas que las mujeres habían considerado hasta entonces como personales y privados son, en realidad, producto de un sistema —el patriarcal— que las sitúa en una posición de inferioridad y, por tanto, tienen un carácter político y público.

finales de la década de los 80 y los años 90, fundamentalmente en el ámbito anglosajón. La mayor parte de estos estudios iniciales se enmarcan en la llamada historia contributiva y responden al interés de sus autoras por re/descubrir y dar a conocer las prácticas musicales de las mujeres, tanto dentro de la música «culta» occidental como en la música popular. Con estas publicaciones se hacía evidente que la ausencia de mujeres en la «Historia oficial» de la música no se debía a que no existieran o a que sus aportaciones carecieran de valor, argumentos habituales a la hora de explicar su ausencia, sino a una sistemática labor de invisibilización y silenciamiento.

Así, la musicología feminista es, desde sus inicios, abiertamente política y con unos objetivos claros. Por un lado, la recuperación histórica de las mujeres músicas permite recobrar una tradición musical femenina fundamental para legitimar y fomentar el trabajo de las mujeres del presente y del futuro. Además, enfatiza la necesidad de re/evaluar las experiencias y prácticas musicales de las mujeres y de investigar las estrategias desarrolladas por éstas para luchar contra los presupuestos patriarcales del discurso musical tradicional, de manera que puedan ofrecerse modelos femeninos positivos que estimulen la participación de otras mujeres. Finalmente, durante 1975, declarado por la ONU Año Internacional de las Mujeres, fueron organizados en EE. UU. encuentros y congresos sobre mujeres y música donde investigadoras y creadoras tuvieron la oportunidad de conocerse y discutir en común ideas, preguntas y experiencias. Como resultado, se dieron cuenta de que compartían trayectorias y situaciones similares, lo que facilitó la creación de un sentido de comunidad y el inicio de un trabajo conjunto y organizado, aplicando el conocido eslogan «Lo personal es político». ■ Así, las musicólogas feministas apuntan a la importancia de crear redes de comunicación y colaboración entre las mujeres que se dedican a la actividad musical en cualquiera de sus ámbitos, para facilitar el intercambio de información y recursos.

■ ASPECTOS CLAVE DE LA MUSICOLOGÍA FEMINISTA

La ampliación del concepto de música

Los primeros estudios sobre música y género proceden de la sociología. Las manifestaciones culturales e ideológicas que se desarrollaron en torno a la música popular a finales de los años 70 llamaron la atención de centros de investigación sociológica como la Escuela de Birmingham, que se destaca en el estudio de las subculturas juveniles (en apartados posteriores y en el siguiente capítulo de este volumen se tratará en mayor profundidad este asunto). Dentro de la musicología, los estudios feministas y los de música popular se enmarcan en la corriente postestructuralista que se llamó «nueva musicología», cuyo precepto básico consiste en afirmar el carácter discursivo de la música, rechazando el análisis que se había llevado a cabo hasta el momento, en el que la música se consideraba un elemento aislado del medio en el que se crea y se consume.

En efecto, la música se ha considerado tradicionalmente como un lenguaje universal y trascendental que está por encima de cuestiones sociales y políticas, por lo que su estudio se ha centrado en el análisis de la «propia música», es decir, en el análisis sintáctico de las partituras. Este acercamiento positivista ha desvinculado a la música de su contexto y la ha convertido en un objeto de análisis científico independiente de condicionamientos mundanos como el género, la raza, la clase social, la edad, la identidad sexual y las relaciones de poder implícitas en estas categorías. La musicología feminista, para deconstruir la noción de la música «autónoma y trascendental», ha puesto énfasis en su definición como una práctica, remitiéndola así a los sujetos que la crean y re/crean, personas con cuerpo y sexualidad, y por tanto, con un entorno social, político y económico.

La revisión que plantea la musicología feminista pasa por la deconstrucción del discurso musical tradicional y por extensión, de toda la base del pensamiento occidental

Escuela de Birmingham. Grupo de investigación formado en los años 60 en torno al Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Su trabajo se centra en el ámbito de la cultura popular y en las prácticas de consumo desarrolladas por distintos grupos sociales. Destacan autores como Stuart Hall, Dick Hebdige o Angela McRobbie.

Nueva musicología. Término acuñado por Lawrence Kramer en 1990 y uno de cuyos puntos fundamentales es el rechazo de la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea (Cook, 1996: 145).

Deconstrucción. Término acuñado por el filósofo postestructuralista Jacques Derrida. Es un método de trabajo que se basa en el desmontado los supuestos ideológicos que subyacen en el pensamiento occidental, basado en la ficción de una identidad completa y monolítica, sin fisuras ni contradicciones. A través de la deconstrucción se van identificando una a una las ideas sobre las que se sostiene este discurso y se pone en evidencia su carácter construido, no natural (Lechte, 1994: 105-110).

y su estructura de pares opuestos. En estos binarismos —por ejemplo, naturaleza/cultura, creación/procreación, fortaleza/debilidad—, el término asociado a lo «masculino» (en este caso la cultura, la creación y la fortaleza) cuenta siempre con un mayor valor que su contrario. Así, las implicaciones de este sistema tienen consecuencias siempre negativas para las mujeres, ya que éstas se encuentran en la posición de la «alteridad» o la «otredad» y son definidas por oposición a lo «masculino», que es el término que ostenta el poder de decidir lo que está dentro de la «norma» y lo que está fuera de ella. De este modo, el par que subyace en todo el sistema es el que distingue entre control (masculino) / fuera de control (femenino).

Una de las estrategias para volver a anclar a la música en su contexto y cambiar el restringido concepto de ella que se transmitió desde la musicología tradicional la propone el investigador Chris Small, quien considera que la música sólo puede existir cuando se interpreta, ya sea en directo o grabada, y, por lo tanto, dado que se trata de una acción, la palabra «música» debería convertirse en un verbo. Acuña así el concepto de *musicíng* o «musicar» (1995), que es muy amplio y abarca a todas las personas que juegan un papel en la interpretación de una obra musical, en su producción o creación, pero también vendiendo las entradas, pegando los carteles promocionales o limpiando el local tras un concierto. Este punto de vista es muy interesante porque permite tener en cuenta un gran número de factores, lo que favorece la inclusión de múltiples puntos de vista en los análisis y permite unas conclusiones más complejas.

El papel de la música como creadora de identidades

La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos. Comprender este proceso implica el estudio de las formas de recepción de la música y de las respuestas de la audiencia. Desde el punto de vista de género es

relevante la tesis de Lucy Green en su obra *Music, Gender, Education* (1997), en la que afirma que las connotaciones de género en la música siempre han existido, como se verá más adelante, pero que no son percibidas porque se consideran «naturales», al menos en lo que se refiere a la música que no contradice los preceptos patriarcales, lo que permite mantener la ilusión de trascendentalidad y autonomía. Sin embargo, cuando se introduce en el *musicíng* algún aspecto subversivo respecto al discurso hegemónico, la ilusión desaparece y se hace evidente la relación de la música con las personas que la crean y, por tanto, con su contexto social e histórico. De esta manera, en la música canónica, tanto popular como «cultura», las connotaciones de género están ahí pero no las «escuchamos», escuchamos a través de ellas.

Susan McClary es la musicóloga feminista que más impacto ha tenido con su libro *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* (1991). En él estudia, utilizando ejemplos de música «cultura» y popular, la tonalidad, el sistema musical más común en Occidente y que aprendemos a escuchar y comprender desde nuestro nacimiento, la mayoría de forma inconsciente, a través de la exposición continua a esta música. Según McClary, la música tonal es una estructura narrativa, inscrita en el pensamiento patriarcal y que participa de su sistema de valores, lo que la autora demuestra aplicando la lectura feminista que Teresa de Lauretis hace de los trabajos sobre literatura de Vladimir Propp y Jurij Lotman. Del mismo modo que en la literatura tradicional el protagonista masculino debe solucionar un problema superando y subyugando un obstáculo (codificado como femenino) para restablecer el orden inicial, en la narrativa tonal, la tonalidad inicial debe ser también la que cierre la obra para asegurar la vuelta al equilibrio roto por la modulación a otra tonalidad durante el curso de la pieza. Esta tonalidad secundaria sería la representación del caos, de la alteridad y, en definitiva, de lo femenino.

La narrativa se caracteriza entonces por un esquema básico de tres partes: equilibrio (control) —desequilibrio

Para un análisis más por-
menorizado del funciona-
miento de este esquema
desde el punto de vista de
género, véase «Amor y pa-
triarca» en Alejandro
Suárez y Gloria Rodríguez
Herrera (2005).

Fade. «Desaparición gra-
dual de una grabación que
no termina de forma cor-
tante, sino que va perdiendo
volumen en la mezcla.
Frente al *fade out* (final),
también está el *fade in*: co-
mienzo distante de una gra-
bación cuyo volumen va
creciendo lentamente».
(Manrique, 1987: 600).

(caos)—equilibrio (control). Esta estructura ha sido inte-
riorizada por la audiencia haciendo que la percepción
gire en torno a dos sentimientos encontrados y comple-
mentarios: miedo a la pérdida del equilibrio y deseo de
que éste sea restablecido, lo que se traduce en música en
una alternancia de estructuras de tensión y relajación.
Dado que los efectos que produce la música no son sim-
ples abstracciones intelectuales, sino que se trata de sin-
tomas físicos reales, McClary afirma que la presencia de
patrones de tensión o despertar del deseo dirigidos a un
climax que concluye con la relajación o satisfacción de
ese deseo guarda una relación con la simulación musical
de la actividad sexual humana. La eficacia de esta estruc-
tura se aprecia fácilmente en cualquiera de las canciones
del programa televisivo Operación Triunfo, donde en las
galas el intérprete «sube» hacia los agudos haciendo cre-
cer la emoción y tensión de la audiencia, que aplaude sa-
tisfecha tras la resolución del climax. □

Análisis de la canción *Live to Tell* de Madonna por Susan McClary (1993)

McClary afirma a lo largo del análisis que esta canción representa un género musical híbrido de Madonna para subvertir los estereotipos de género tradicionales, no sólo en su imagen (en su forma de mujer preta) sino también a través de su labor como compositora. En *Live to Tell*/Madonna rompe con la rigidez que McClary identifica en las estrofas del sistema total y diseña una flexibilidad amplia que oscila entre el *Reciprocity* y su relativo *Fa mayor* sin que ninguna de las dos lea que acentúese únicamente, ya que la canción sigue una coherencia con una cadencia, sino que se debe a un *través* de un *fade out*.

Esta armonía se constituye como una alternancia de sistemas de cadencia y el esquema que fija la partitura y la llegada del clímax musical en torno a la tónica, ambas estructuras basadas en la idea de la tensión-relación que se impide desde el inicio, que está al día (claxón) con el sistema partitural.

El éxito del esquema narrativo identificado por McClary depende de que quien escuche conozca el sistema tonal de manera que, al suponer el devenir de la pieza,

pueda crearse expectativas que lleven al aumento de la excitación. Un elemento clave para el aprendizaje y mantenimiento de estas estructuras es el canon musical. Marcia Clifton, en *Gender and the Musical Canon* (1993), explica cómo los cánones representan los conjuntos de valores o ideologías de determinados grupos sociales. Se convierten así en modelos para ser emulados y de esta forma, se autoperpetúan. Los cánones musicales están insertos en el sistema de oposiciones binarias y refuerzan los valores hegemónicos, porque las características del canon se corresponden con los términos tradicionalmente relacionados con lo «masculino» y funcionan como patrones de valoración de las obras. De este modo, si lo bueno es lo canónico, cualquier persona que quiera hacer música buena tratará de emular el canon y de alejarse de lo que no está en él; como consecuencia de esto, las características relacionadas con «lo femenino» y las prácticas musicales de las mujeres, excluidas del canon, se devalúan. Al igual que en la música culta, el canon está conformado por las «grandes obras» de los «grandes compositores» (hombres, blancos y europeos como Beethoven, Mozart o Wagner), el canon de la música popular lo forman bandas masculinas, en su mayoría blancas y anglosajonas (The Rolling Stones, The Beatles, The Sex Pistols, Velvet Underground, Pink Floyd).

Otro de los nombres clave en el estudio de la música popular es Philip Tagg, uno de los musicólogos que más empeño han puesto en tratar de encontrar un método de análisis musical que tenga en cuenta (o al menos lo intente) todos los aspectos importantes en la composición, difusión y percepción de la música popular. Las investigaciones que realizó a través de su método de análisis intersubjetivo (véase recuadro) le llevaron a concluir que la música organiza nuestra experiencia de las relaciones de género a un nivel más profundo y más conservador que lo visual o verbal. En este sentido, considera fundamental la influencia de la música en nuestra percepción del espacio ya que, gracias a su carácter connotativo, la música ocupa un lugar determinado que los oyentes aso-

cion a ella, es decir, la música connota espacios y, por lo tanto, también el tipo de personas que los ocupan, incluyendo sus características afectivas (Tagg, 1989: 8). Todo este proceso de asociación de la música con espacios y personas se produce de forma inconsciente, lo que hace que los atributos de género que se adscriben a esas personas y lugares estén basados en estereotipos conservadores profundamente arraigados en nuestra cultura, lo que pone de manifiesto hasta qué punto están interiorizados en nuestra sociedad los valores patriarcales. Además, el hecho de que este proceso se dé en un nivel inconsciente garantiza su continuidad y se ve reforzado por la ideología del conocimiento según la cual la música popular es «entrenamiento» y, por lo tanto, no transmite significados: «[...] aún asumimos complacientemente que lo consciente tiene sentido y lo inconsciente no lo tiene» (Jung, citado en Tagg, 1989: 18; las citas han sido traducidas del inglés por los autores del capítulo).

Método de análisis intersubjetivo de Philip Tagg (1989)

El objetivo de este método de análisis musical es facilitar la comprensión de las relaciones existentes entre la música, el lenguaje y la imagen. El método consiste en un test de libre asociación en el que se pide a un número determinado de personas que describan con palabras los estímulos, las sensaciones y las imágenes que les vienen a la mente al escuchar una selección de fragmentos musicales instrumentales estereotípicos de diferente caracterización. Una vez obtenidos los resultados se estudia la relación entre las respuestas, que se agrupan en diferentes campos semánticos, teniendo en cuenta tres criterios:

1. las sistematizaciones profundamente asimiladas de las funciones de la música en relación con una imagen particular, mente a aquellas que hacen referencia al tiempo, los lugares y los paisajes;
 2. las respuestas basadas en sensaciones afectivas;
 3. las respuestas basadas en el sentido común musical comparado por los miembros de una misma cultura.
- Además, comparan los campos semánticos y su relación con los fragmentos musicales, se dividen las respuestas en dos grupos: las asociadas con un estereotipo masculino y las asociadas con uno femenino. De este modo, se observa que existe un consen-


so social a favor de asociar cierto tipo de imágenes y paisajes musicales al género masculino (por ejemplo, las imágenes de coches, bares o los espacios urbanos) y la música de tiempo libre a las mujeres (por ejemplo, el tiempo que se dedica a trabajar con las imágenes y fragmentos musicales aljibidos al género femenino (los espacios rurales o los aldeanos y las melioras forradas o los sonidos de los instrumentos de viento madera). El análisis de estos resultados permite comprender y demostrar (como se ha permitido en este tipo de género) a través del discurso musical.

LOS ROLES TRADICIONALES DE LAS MUJERES EN LA MÚSICA

Uno de los aspectos clave del estudio de la música popular en la creación de identidades de género es su carácter de medio de comunicación intrínsecamente colectivo, que ofrece posibilidades totalmente diferentes a las de las artes visuales o verbales, ya que «es capaz de transmitir las identidades, actitudes y patrones de comportamiento afectivos de grupos socialmente definibles» (Tagg, 1982: 3). Desde este punto de vista, varios investigadores (Philip Tagg y Susan McClary, entre otros) abogan por el estudio de la música que forma parte del «mainstream» o música comercial, es decir, la que llega a un público masivo, ya que su influencia en los aspectos identitarios en general, y de género en particular, será mayor que la de la música con una menor difusión. Por esta razón se hará referencia en este capítulo a este tipo de música, si bien los preceptos teóricos y metodológicos utilizados pueden extrapolarse a otros ejemplos musicales. Del mismo modo, la elaboración de las teorías expuestas a lo largo de este capítulo no pretende crear axiomas a través de los cuales determinar el papel de la música en la creación de identidades de género, sino servir como instrumento para explicar el funcionamiento del sistema patriarcal en la música y las estrategias que dicho sistema utiliza para imbricarse en el lenguaje musical.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, «hombre público» es «el que tiene presencia e influencia en la vida social», mientras que «mujer pública», que se incluye como sinónimo de «mujer perdida», significa «prostituta».

■ LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS

Dentro del sistema de pares opuestos al que se hacía referencia en el apartado anterior y que conforma la base ideológica del sistema patriarcal, uno de los más relevantes a la hora de tratar la cuestión de las identidades de género en la música popular es el que distingue entre público y privado. En esta oposición, el espacio a ocupar por las mujeres ha sido siempre el segundo, caracterizado por las labores de cuidado y reproducción. Este binarismo está estrechamente ligado, a su vez, a dos modelos extremos de comportamiento para las mujeres y que, en ambos casos, tienen connotaciones sexuales: la «buena» (la virgen, la madre, la esposa fiel) y la «mala» (la prostituta, la *femme fatale*). Cualquier mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentarse a las críticas que, inconscientemente o no, descalficarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública. 

La existencia de estos modelos estereotipados de mujer en el discurso de la música popular ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones, tanto en las propias canciones como en su misma configuración conceptual como una práctica de rebelión contra el sistema establecido. En efecto, esta supuesta revolución es eminentemente masculina y está construida como forma de rebelión juvenil en los espacios públicos (codificados como masculinos) de las calles, los bares, las carreteras, etc., y por oposición al ámbito doméstico (femenino) del hogar, el matrimonio, las responsabilidades familiares, la monogamia, etc. La canción «Contigo» (1996), de Joaquín Sabina, expresa claramente el fastidio de la vida doméstica, que anula la posibilidad de una existencia plena: «Yo no quiero un amor civilizado con recibos y escena del sofá (...) Yo no quiero vecinas con pucheros (...) Yo no quiero cargar con tus maletas, yo no quiero que elijas mi champú (...) Yo no quiero domingos por la tarde, yo no quiero columpio en el jardín (...) Yo no quiero juntar para mañana, no me pidas llegar a fin de mes, yo no

quiero comerme una manzana dos veces por semana sin ganas de comer».

Robert Walser pone de manifiesto, en su estudio sobre *heavy metal Running with the Devil* (1993), cómo en este género musical se muestran actividades y espacios libres de la presencia femenina que permiten a los hombres crecer dentro del sistema patriarcal sin tener que enfrentarse a tensiones en la definición de su identidad masculina. En este sentido, el concierto constituye el lugar paradigmático, como un evento en el que músicos y audiencia, ambos masculinos, establecen una relación de comunidad que refuerza sus identidades.

La maternidad como antitesis del rock and roll

La edición en una sola línea del rock como oposición al feminismo se hace evidente si se considera el caso de la maternidad que representa todas las características de lo doméstico y cotidiano ante el referente de comportamientos sexuales solido del género femenino totalmente a los demás, etc. es decir lo contrario al sexo, el rock and roll. Por esta razón la maternidad suele aparecer en las canciones como algo negativo, como por ejemplo en «After the Sex» (1980) de Bruce Springsteen en donde el empujón de su novia obligó al protagonista a buscar consejo y empezar a trabajar lo que implica el fin de los buenos tiempos y la liberación de la adolescencia.

Otra opción son las canciones de homenaje y exaltación de las madres biológicas, como por ejemplo «Amor de madre» (1989) de Sabine Le Gallier o «Madre» (1974) de Antonio Machín donde se destaca su importancia como transmisoras de los valores de la femineidad, el amor, verdad y justicia (o igualdad).

Un ejemplo que muestra de forma muy gráfica la separación abismal entre las madres y el rock se encuentra en el documental *The Beatle on My Mind: Civilization Part II: The Mad Years* dirigido por Carl Stone Spheeris en 1988 donde aparece Chris Holmes, guitarrista del grupo W.A.S.P. totalmente borracho y vestido de cuero hablando sobre una colchoneta dentro de una bodega mientras su madre Samy Holmes, sentada en una silla al fondo del cuadro, continúa apartando la conciencia de ella con cara de desagrado (material) los desvaríos de su hijo (<http://es.youtube.com/watch?v=mo5h-xw0x>, 20 de agosto de 2007).

Glam rock. También llamado «glitter rock». Daba gran importancia a la apariencia física de los artistas a través del maquillaje, la ropa vistosa o el pelo teñido (Shuker, 1988: 151).

Un artículo clave sobre la transmisión de identidades de género a través de la música es «Rock and Sexuality» (1978), de Simon Frith y Angela McRobbie, en el que formulan su teoría sobre la «ideología del romance». Según estos autores, a través de la música popular se proponen identidades contrapuestas para chicos y chicas, que son mucho más restringidas para éstas últimas. Así, las chicas, a través de un proceso de identificación con los modelos femeninos propuestos en la música popular, son encaminadas a interpretar su sexualidad en términos románticos, apuntalándola en la interiorización de valores como el compromiso, la fidelidad o el sacrificio. El resultado de este mecanismo es que se refuerza la socialización femenina de rivalidad entre mujeres, ya que se dirige a las chicas hacia el desarrollo de una identidad individual que se logra por oposición a las demás, a las que consideran competidoras en la lucha por el amor de los artistas. Para los chicos, sin embargo, se fomenta una identidad grupal basada en el sentido de pertenencia a una comunidad, lo que se logra gracias a la identificación de los miembros masculinos de la audiencia con los músicos, que permite a los oyentes participar del poder y el control ejercidos desde esa posición.

De esta manera, las posibles identidades de género son diferentes para los hombres y para las mujeres, ya que para los primeros existe un amplio abanico de modelos a seguir (desde el tierno cantante solista tipo Alex Ubago, al macarra de Pete Doherty, pasando por la ambigüedad del *glam rock* encarnada por David Bowie o la seriedad y talento de Elvis Costello o Bob Dylan). En cambio, las chicas cuentan, en primer lugar, con menos modelos de mujeres artistas (el tercer apartado de este artículo trata en mayor profundidad este aspecto) y las opciones que se ofrecen en las canciones oscilan entre los ya conocidos polos opuestos de «la buena», que sigue los preceptos de la ideología del romance, y «la mala», que no los cumple y, por tanto, pone en peligro (al menos potencialmente) la estabilidad del sistema de género.

La articulación de los estereotipos femeninos en la línea de la «ideología del romance» puede observarse de

forma muy evidente en las letras de las canciones. Así, por ejemplo, en «Sweet Child O' Mine» (1987), de Guns n' Roses, la chica constituye un refugio, un lugar para esconderse lejos de los peligros del mundo; se remite, en definitiva, a un modelo maternal de cuidado y protección. La asociación de lo femenino con la infancia y los elementos naturales refuerza además el ideal de pureza, de no contaminación.

She's got a smile that it seems to me
Reminds me of childhood memories
Where everything
Was as fresh as the bright blue sky
Now and then when I see her face
She takes me away to that special place
...
Her hair reminds me of a warm safe place
Where as a child I'd hide
And pray for the thunder
And the rain
To quietly pass me by

Otro de los aspectos que se fomenta en las canciones es la rivalidad entre mujeres como estrategia para mantener el statu quo, ya que dificulta el establecimiento de un sentido de comunidad que permita el desarrollo de una acción conjunta. «If I fell» (1964), de los Beatles, es una muestra clara de cómo, a través de la ideología del romance, se apoya la idea del amor heterosexual como objetivo vital de las mujeres, contraponiendo los dos arquetipos femeninos.

If I fell in love with you
Would you promise to be true
And help me understand
Cos I've been in love before
And I found that love was more
Than just holding hands

If I give my heart to you
I must be sure
From the very start
That you would love me more than her

Tiene una sonrisa que me recuerda / memorias de la infancia / donde todo era tan fresco como el brillante cielo azul. / De vez en cuando, cuando veo su cara, me lleva hasta ese lugar especial / ... / Su pelo me recuerda un lugar cálido / y seguro donde me escondía de niño / y rezaba para que el trueno / y la lluvia / pasaran en silencio

Si me enamorase de ti / ¿Prometes ser sincera y ayudarme a comprender? / Porque he estado enamorado antes / y me he dado cuenta de que el amor era algo más / que cogerse de las manos. / Si te doy mi corazón / Debo estar seguro / Desde el principio / De que me quieras más que ella / Si confío en ti, por favor, / No te vayas y te escondas / Si también te quiero, por favor, / No hieras mi orgullo como ella / Porque no podría soportar el dolor / Y estaría triste si nuestro nuevo amor fuera en vano / Así que espero que veas que / Me encantaría quererte / Y que ella llorará / Cuando sepa que somos dos / Porque no

podría soportar el dolor
Y estaría triste si nuestro nuevo amor fuera en vano / Así que espero que veas que / Me encantaría quererte / Y que ella llorará / Cuando sepa que somos dos / Si me enamorase de ti

If I trust in you oh please
Don't run and hide
If I love you too oh please
Don't hurt my pride like her
Cos I couldn't stand the pain
And I would be sad if our new love was in vain
So I hope you see that I
Would love to love you
And that she will cry
When she learns we are two
Cos I couldn't stand the pain
And I would be sad if our new love was in vain
So I hope you see that I
Would love to love you
And that she will cry
When she learns we are two
If I fall in love with you

En primer lugar se explica cómo ha de ser la mujer «buena» (sincera, ayudarme, de fiar, fiel) y a continuación se presenta como aliciente saber que «la otra» sufrirá cuando conozca esta nueva relación. Finalmente, se deja

en último término el poder de decisión al hombre (todo esto sucedería sólo «si me enamorase de ti»). La maldad de la chica en esta canción se pone de manifiesto en el hecho de que hace sufrir al protagonista: sabemos que ha herido su orgullo y esto le ha causado un dolor insuperable que ha hecho que su amor fuera en vano. Desde este punto de vista, la canción puede leerse, más que como un intento de «conquistar» un nuevo amor, como una búsqueda de venganza. Las mujeres son caracterizadas como «malas» en las canciones cuando no se acomodan a los preceptos de la feminidad patriarcal. En consecuencia, llevan a cabo actos que ponen en peligro la estabilidad del sistema y minan el poder de los hombres que están a su lado, lo que las hace merecedoras de un castigo que, en casos extremos, aunque más habituales de lo que cabría esperar, «obliga» a los protagonistas a asesinarlas (por ejemplo en «Kim» [2000] de Eminem) o, al menos, a desearlo (como en «La mataré» [1991], de Loquillo y Trogloditas).

■ FANS Y GRUPIES: LAS MUJERES COMO RECEPTORAS DEL DISCURSO MUSICAL

Las estrategias que utiliza el patriarcado para neutralizar el peligro potencial de subversión con que cuentan las mujeres reales en el campo de la música popular no son tan drásticas como las de las canciones, aunque son tanto o más efectivas. Uno de los aspectos en los que esto se aprecia con claridad es cuando nos referimos a las mujeres como receptoras y consumidoras de música. Las teorías postestructuralistas habían demostrado la importancia del consumo en la creación de significados. Así, al igual que el consumo pasa a ser considerado como un proceso activo, la audiencia deja de ser vista como una masa pasiva para convertirse en un agente determinante en la articulación de significados.

Desde este punto de vista, la fan —uno de los roles más comunes para las mujeres en la música popular— contiene también un importante componente de poder. Las fans conforman un nutrido grupo de consumo y, en consecuencia, tienen una capacidad potencial de presión. Sin

embargo, el patriarcado ha logrado neutralizar este aspecto trivializando a las fans a través de su caracterización negativa como un grupo de mujeres enloquecidas, irracionales y fuera de control —el ejemplo más claro son las imágenes de chicas desmayándose ante los Beatles—. De este modo, las fans ocupan el término de menor poder y valor dentro del sistema de binarismos. La minusvalorización de las fans como grupo queda patente cuando observamos cómo los artistas «serios» se apartan del «fenómeno fan», asociado a adolescentes carentes de conocimientos musicales y movidas por un desequilibrio hormonal basado en el atractivo físico de los artistas (lo que pone a éstos en una posición femenina como objetos sexuales, minando, en consecuencia, su poder). En esta definición entra en juego además conceptos muy queridos por el mundo de la música popular como, por ejemplo, la «autenticidad», que constituye un criterio de valoración básico que se utiliza, habitualmente, por oposición a lo «comercial» (Deena

Backstage. Literalmente «detrás del escenario», es la zona donde se encuentran los camerinos y donde se desarrolla gran parte del entramado logístico que hay tras una actuación musical.

Weinstein [1999] ha escrito un artículo muy interesante al respecto). Así, las fans son, por definición, una masa que carece de criterio y, por tanto, susceptible de ser manipulada por la industria musical, que les ofrece productos musicales manufacturados (como puede ser David Bisbal). Los artistas que han comenzado su carrera como «fenómeno fan» y más adelante han querido ser considerados «serios» (por ejemplo Robbie Williams o Ricky Martin) han necesitado encontrar aspectos que les confirieran autenticidad y credibilidad, tales como las colaboraciones con músicos de reconocido prestigio o el cambio a estilos musicales más «auténticos».

Dentro del grupo de las mujeres como consumidoras, existe un subgrupo más reducido y «especializado»: las *groupies*. Según Frith y McRobbie (1978), este rol femenino es más activo que otros y también tiene la capacidad de poner en peligro la estabilidad del sistema patriarcal por que las *groupies*, al expresar abiertamente deseo sexual y tomar la iniciativa, cuestionan la supremacía sexual masculina. En este caso, trivializar su papel, como sucede con las fans, no es suficiente, y el patriarcado se ha visto en la necesidad, además, de denostar de forma inequívoca a las *groupies* para anular el peligro que representan. Aunque las fans son peligrosas porque son un grupo de mujeres expresándose en un ámbito público, están controladas por que se encuentran insertas en la ideología del romance. Sin embargo, las *groupies* acceden al espacio más restringido del *backstage*, en el círculo cercano de los músicos, que es donde se encuentra el mayor grado de poder en la estructura del *musicking*. Éste es el aspecto clave que hace que la caracterización de las *groupies* desde el patriarcado sea menos benevolente que la de las fans, ya que se enfatiza exclusivamente su carácter sexual en el sentido más negativo del mismo, lo que las convierte prácticamente en prostitutas. Dentro de la jerarquía de géneros de la música popular, las *groupies* ocupan el escalón más bajo, porque atentan en mucha mayor medida que las fans contra el arquetipo de la mujer «buena» al no resignarse a lo doméstico, no renunciar a lo sexual y, sobre todo, desear acceder al poder.

El acceso al *backstage* en *The Wall*

Un claro ejemplo de cómo las *groupies* recorren el camino hacia el *backstage* se encuentra en *The Wall* (1982), la famosa película de Pink Floyd. Mientras suena la canción «Young Lust» (1979), vemos cómo, a la manera de las pantallas de un videojuego, va pasando el tiempo por los ojos de las *groupies* superando diversas pruebas para acceder, paulatinamente, a espacios cada vez más restringidos. La sexualidad es utilizada sistemáticamente como moneda de cambio. De este personal de equipamiento tecnológico, las *groupies* van logrando pases para acceder a la zona principal del *backstage*, donde el machete y las personas cercanosa el valle han de elevar una bandera con Moai, chandon y racimos de uvas. Que da un día no espacial que llega algo que solo logra la *groupie* más importante (la única que tiene tres asistidos individualizados) a la cavana desde donde la estrella protagonista edita uno del film, observa hasta el «cine» que se desarrolla a su alrededor.

Algunas *groupies* han adquirido relevancia dentro de la historia de la música popular gracias a su relación con algunos de los hombres más importantes. Un caso interesante es Pamela Des Barres quien, en 1987, publicó su diario *I'm with the Band*. *Confessions of a Groupie*, donde cuenta su participación en la escena rock de California durante los primeros años 60 y sus relaciones con personajes como Mick Jagger, Jim Morrison, Frank Zappa o Gram Parsons. El subtítulo del libro, «The Ultimate Story of Sex and Rock'n'Roll» da una idea de su contenido que, desde el punto de vista de género, pone de relieve que la opción más evidente de participar en esta «revolución» musical para una mujer pasa por tener relaciones sexuales con los protagonistas de este momento histórico.

■ CANTANTES, INSTRUMENTISTAS Y COMPOSITORES: LAS MUJERES COMO EMISORAS DEL DISCURSO MUSICAL

Las mujeres también han jugado un papel en la música popular como creadoras e intérpretes, si bien, como explica Lucy Green (1997), estos roles tampoco están exentos de connotaciones de género. Esta autora introduce la noción de *display* (exhibición) como un aspecto funda-

mental en la percepción de la música de las mujeres, que se relaciona con las ya comentadas implicaciones que tiene para una mujer el espacio público. Basándose en esto, Green analiza en qué medida las actividades de las cantantes, instrumentistas y compositoras problematizan los roles de género tradicionales.

Las primeras serían las más próximas a una situación de *display* puro (exclusivamente sexual), ya que su instrumento —la voz— no es considerado como tal, sino como algo «natural» que «surge» del cuerpo y está por tanto relacionado con lo irracional. Estas ideas caracterizan a la voz como femenina, lo que explicaría que el rol musical más extendido y mejor aceptado para las mujeres sea el de cantante, ya sea en solitario, en grupo o como corista. Otra opción también muy habitual es la de la cantante con grupo masculino detrás, que suele jugar el papel de chica atractiva y con buena voz. La diferente caracterización de género se pone de manifiesto cuando analizamos el término *frontman* para referirse al cantante masculino de un grupo (por ejemplo Loquillo, Enrique Bunbury o Mick Jagger), que valora las capacidades de liderazgo, comunicación y expresividad y que no cuenta con equivalente en femenino (*frontwoman*).

Las instrumentistas problematizan en mayor medida el acto de *display* porque adoptan una posición de control. El hecho de que sean capaces de tocar un instrumento demuestra que tienen capacidad mental y dominio de la técnica, dos características asociadas tradicionalmente con lo masculino. El instrumento funciona además como barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador; las instrumentistas se concentran en tocar y adquieren poder sobre la mayor parte de la audiencia por su dominio de la técnica. En consecuencia, ponen en cuestión la caracterización tradicional de la identidad femenina, lo que hace que su género pase a un primer plano en el momento de la recepción de la música, ya que las mujeres en la posición de control son una excepción a la norma. La interrupción de la identidad femenina tradicional ocurre en mayor medida en la actividad de las

compositoras, ya que su trabajo implica también conocimientos técnicos y musicales, pero lo que se ofrece en *display* en este caso ya no es el cuerpo, sino la mente (el ámbito masculino por excelencia).

ESTRATEGIAS DE SUBVERSIÓN Y MODELOS ALTERNATIVOS

Los trabajos de Marcia Citron (1993) en el ámbito de la música «culta» y de Mavis Bayton (1998) en el de la música popular demuestran que las mujeres se han enfrentado a problemas comunes a la hora de tomar parte en la creación musical. Las dificultades de acceso a los conocimientos necesarios (a través de la educación musical o de las redes informales de aprendizaje y transmisión de información y conocimientos en la música popular), la carencia de tiempo para dedicarse de forma continuada a la música, fundamentalmente debida a las obligaciones derivadas del cuidado de otras personas y de las tareas domésticas, la ausencia de espacios propios en los que trabajar (a los que ya apuntara Virginia Wolf [1929] para las escritoras en *A Room of One's Own*) o la escasez de recursos económicos para adquirir los equipos necesarios, constituyen algunas de las barreras materiales a las que han debido hacer frente. En algunos casos, los hombres han compartido dificultades similares; sin embargo, los impedimentos ideológicos descritos en los apartados anteriores son los que han frenado en mayor medida y de forma específica la participación musical de las mujeres en igualdad de condiciones.

Por otro lado, las mujeres músicas comparten con el resto de las mujeres las dificultades para conciliar su actividad profesional con su vida personal y familiar, por lo que el matrimonio y la maternidad han sido dos factores clave de abandono, momentáneo o definitivo, de sus carreras musicales. Maureen Tucker, baterista de Velvet Underground, es uno de los casos más conocidos. Se retiró tras casarse y se dedicó a criar a sus cinco hijos y cuando, tiempo después, decidió volver a la música, «tu-

Separatismo estratégico. Durante la segunda ola de feminismo, y partiendo de que la mayor parte de los espacios, sobre todo los públicos, son hostiles para las mujeres, una de las estrategias que se utilizaron para empoderar y mejorar la situación de las mujeres fue crear espacios y eventos exclusivamente para ellas, con el objetivo de proporcionarles un lugar en el que pudieran expresar libremente sus necesidades, temores y opiniones, sin sentirse cohibidas o criticadas.

Posfeminismo y/o tercera ola. Tras los movimientos feministas de los años 70, la década de los 80 supuso un paréntesis en el que se forjó la falsa idea de que la igualdad entre mujeres y hombres ya se había logrado. Sin embargo, aunque habían tenido lugar grandes avances, las estrategias de discriminación se habían vuelto más sutiles. Por esta razón, en los años 90 nació el posfeminismo o tercera ola de feminismo. El término «posfeminismo» ha sido criticado porque implica que el feminismo no es necesario y que nos encontramos en una etapa posterior. Así, se ha definido a las posfeministas como unas féminas sin ideales que han abandonado las preocupaciones sociales y políticas de sus predecesoras. Por esta razón se ha acuñado como más positivo el término

ve que esperar hasta que mis hijos más pequeños crecieron bastante antes de poder ir de gira más de un mes seguido. Los pañales, la hora del baño, recoger a los críos de la escuela (...) simplemente, no es rock'n'roll» (en O'Brien, 1994: 111).

Otra de las estrategias patriarcales diseñada para garantizar la perpetuación del statu quo es la llamada «colonización interiorizada». Este concepto, procedente de los estudios poscoloniales, hace referencia al proceso por el cual la lógica de la dominación es asumida por las personas que se encuentran en la posición subordinada, lo que garantiza el funcionamiento y la perpetuación de un sistema desigual. Hay un evidente paralelismo entre esta idea y la forma en que los estereotipos negativos sobre las mujeres músicas son aceptados, no sólo por la sociedad en general, sino también por las propias mujeres. La interiorización de estos arquetipos supone una barrera ideológica que frena con más efectividad que ninguna otra el acceso de las mujeres a la música, ya que logra que ellas mismas sean cómplices de un sistema que las oprime.

■ EL ACCESO DE LAS MUJERES A LA CREACIÓN DE MÚSICA POPULAR

A pesar de las dificultades, es posible identificar algunos momentos que han favorecido el acceso de las mujeres a la música popular. El punk es el más conocido de todos. Desarrollado a finales de la década de los 70, este movimiento coincidió con la segunda ola feminista y creó un clima propicio para la participación de las mujeres gracias a su carácter subversivo y a la actitud positiva de la audiencia hacia grupos no profesionales, lo que animó a muchas mujeres a tocar y componer sus propios temas. De esta manera, se introdujeron en la música popular temas hasta entonces tabú (menstruación, violación, anorexia, masturbación femenina), insertando el cuerpo femenino en el discurso musical a través de las letras de las canciones y los nombres de los grupos (Bleeding Wo-

man, Anna Rexic, Bodyfunctions). Las mujeres pudieron expresar así su rechazo hacia un sistema de género por el que se sentían oprimidas y romper el discurso heterosexista del rock y el pop. El separatismo estratégico, utilizado por las feministas de la segunda ola para crear contenidos favorables a la expresión de las mujeres, favoreció además la existencia de espacios donde las mujeres tenían la posibilidad de tocar.

Con raíces en el punk, pero ya en los años 90, el movimiento de las Riot Grrrls en los Estados Unidos supuso un nuevo impulso para la participación de las mujeres en la música popular. De las filas de estas posfeministas surgieron grupos de gran popularidad como Hole, L7, Babes in Toyland o Lunachicks, que tuvieron un importante papel como modelos a seguir para una nueva generación de mujeres músicas. Las Riot Grrrls utilizaban como estrategias para subvertir las convenciones patriarcales la parodia y la ironía en las letras de las canciones y en la imagen que proyectaban al público. Desde el feminismo académico, una de las teóricas que más ha defendido esta línea de actuación es Rosi Braidotti, fundamentalmente en el ámbito del ciberfeminismo, y en su artículo «Cyberfeminism with a difference», afirma que las mujeres «queremos oponer resistencia de forma activa, pero también queremos divertirnos y queremos hacerlo a nuestra manera» (Braidotti, 2000: 5).

Lisa Lewis señala el nacimiento de la cadena MTV en 1981 como otro de los puntos de inflexión que favorecieron la participación de las mujeres, ya que introdujo la música popular en el ámbito doméstico, un lugar seguro (no público) en el que las mujeres podían consumir de difusión musical impulsó la participación de las mujeres como consumidoras de música, algo que quedó patente en el incremento de público femenino en los conciertos, en especial en las giras de Cindy Lauper en 1984 y Madonna en 1985. A su vez, los videos musicales sirvieron para articular nuevas identidades, ya que «controlando sus propias performances visuales en los

«tercera ola», menos conocido, que establece un vínculo con los movimientos feministas anteriores. Las acciones de esta nueva generación de feministas se basan en utilizar métodos posmodernos (ironía, parodia, pastiche, humor...) para desestabilizar el sistema patriarcal, reapropiándose de elementos codificados como «femeninos» y otorgándoles un nuevo significado (maquillaje y otros elementos de bricolaje estético, calificativos negativos como «puta», etc.). El ámbito artístico ha contado con exponentes importantes de este movimiento como, por ejemplo, las «Guerrilla girls» (<<http://www.guerrillagirls.com>>, 20 de agosto de 2007).

Ciberfeminismo. El espacio virtual está desarrollado y «habitado» por personas físicas y, por tanto, reproduce en gran medida los valores del mundo «real», entre ellos los del patriarcal. En consecuencia, se considera también un espacio de acción para las feministas a través del llamado «ciberfeminismo». Las ciberfeministas pretenden, por un lado, poner en evidencia la falacia del mundo virtual como un espacio libre de condicionamientos de cualquier tipo en el que todas las personas pueden expresarse e imaginar infinitas opciones sin ninguna traba y, por otro, explorar

desde un punto de vista feminista, las posibilidades que ofrece el ciberespacio.

vídeos, las artistas feministas comenzaron a usar el medio para invertir la representación típica de la mujer artista e involucrar a las audiencias en la actividad creadora» (Lewis, 1990: 71).

Para realizar sus análisis, Lewis identifica dos sistemas con los que se introducen cambios en los roles habituales de las mujeres en la música popular a través de los videoclips. Por un lado, los «signos de acceso», que muestran una apropiación femenina de actividades y espacios que normalmente aparecen dominados por los hombres (presencia de las mujeres en cualquier espacio público como discotecas, calles, etc.). Por otro, los «signos de descubrimiento», que corresponden a espacios y actividades que ocupan y realizan exclusivamente mujeres y que crean un tipo de relación capaz de configurar un sentido de comunidad y fortalecer las identidades de género, en especial en los años de la adolescencia (cobra especial importancia el bricolaje estético —maquillaje, moda, complementos, etc.— como articulador de una identidad diferenciada en el conjunto de la sociedad).

Aplicación del modelo de análisis de Lisa Lewis al videoclip de «Ojos» de Las Ninas

En el videoclip de este grupo de no top observamos dentro de los «signos de acceso» la presencia de las artistas en la calle de un barrio, abierto. El ambiente que se ve refleja en la calle jóvenes con tatuajes que bailan, pisan graffiti, etc. Y parte del baile de las Ninas se corresponde con el imaginario de este género musical en el que predominan los hombres, lo que suena a otro ejemplo de apropiación femenina de actividades y espacios tradicionalmente masculinos. Al mismo tiempo, este videoclip respiega varios signos de descubrimiento, ya que el fenómeno que las Ninas están haciendo es la aparición enseguida del término de numerosos personajes femeninos identificados un tiempo por enfatizar el sentido de comunidad de las mujeres dentro del género. Este modo amplía las posibilidades de identificación para la audiencia femenina y ofrece un arcaí femenino a los modelos masculinos. El videoclip de «Ojos» es un claro ejemplo de cómo las estrategias que Lewis observaba en los vídeos de los años 80 se encuentran todavía en la actualidad

para subvertir los roles de las mujeres en algunos géneros musicales y para afirmar su presencia en ellos en los que son tradicionalmente masculinos.

■ LAS ESTRATEGIAS DE SUBVERSION DE LAS MUJERES MUSICAS

Antes de comenzar a hablar de cómo las mujeres músicas tratan de escapar y de transgredir los condicionamientos de género que se les imponen, es necesario tener en cuenta otro de los debates de la musicología feminista, que gira en torno a la existencia o no de una música «femenina». A este respecto resulta útil partir de la aportación de Robert Walser (1993), quien señala que el objetivo de la música popular es comunicar afectos y emociones, algo que se logra a través del uso de convenciones musicales. Es decir, los sonidos en sí mismos no tienen significado, y es su organización de una forma social y culturalmente aceptada la que los dota de sentido. De esta manera, al escuchar una canción, la audiencia es capaz de interpretar su significado por asociación con un determinado afecto (triste, alegre, íntima, etc.). Desde el punto de vista de género, Susan McClary (1991, 2000) ha puesto de relieve cómo en estas convenciones musicales subyacen las características de género. Sin embargo, ni compositores ni compositoras son siempre conscientes de esto y las utilizan en función de sus necesidades y con la intención de comunicar.

Por lo tanto, es posible concluir que la música popular compuesta por mujeres no tiene características intrínsecamente diferentes a la hecha por hombres, sino que las mujeres músicas, al igual que los hombres, se sirven de los medios musicales a su alcance. De este modo, dado que los significados musicales se han desarrollado dentro de un sistema de convenciones patriarcal y que la producción de textos está integrada en las estructuras ideológicas dominantes, más que buscar unos rasgos identitarios específicamente femeninos, las mujeres músicas a menudo han desarrollado sus posibilidades creativas ha-

cia la trasgresión y la ampliación de la feminidad tradicional. En consecuencia, las mujeres no son necesariamente subversivas en su utilización de las estructuras musicales, sino en la forma en que dotan a esas estructuras, consciente o inconscientemente, de una nueva significación de género.

Simon Reynolds y Joy Press en *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll* (1995) distinguen cuatro tipos de estrategias que adoptan las mujeres músicas para evitar o superar los condicionantes de género. Dos de ellas —emular la rebelión masculina («convertirse en uno de los chicos»), ejemplificada en la figura de Janis Joplin, y resaltar el propio proceso de la creación de la identidad, cuyo máximo exponente se considera Patti Smith— presentan rasgos comunes. Aunque aparentemente podrían considerarse opciones totalmente diferentes, ambas responden a un intento de sortear las dificultades derivadas de ser mujer a través de la negación de la existencia de diferencias de género, algo que, en función de la vía adoptada, dio resultados distintos. Por un lado, Janis Joplin es el ejemplo de cómo tratar de participar en la rebelión del rock sin reconocer que ésta ha sido codificada como masculina puede llevar, en último término, a la autodestrucción. Para lograr su objetivo, Joplin se vio obligada a interpretar al máximo y sin fisuras los aspectos que configuraban en aquel momento la libertad asociada al rock (por ejemplo, los excesos en el sexo y las drogas). El paso definitivo hacia la autenticidad lo logró con su muerte por sobredosis en 1970 ya que, como argumenta Deena Weinstein, «una sobredosis de drogas, suicidarse de un disparo o ser asesinado por una banda: estas muertes muestran, retóricamente, que el artista ro-mántico era auténtico, que no estaba simplemente asumiendo una pose» (Weinstein, 1999: 67). Es necesario tener en cuenta, de todos modos, algo que han destacado muchas autoras: Janis Joplin no tuvo la oportunidad de beneficiarse de las nuevas posibilidades que abrió para las mujeres el movimiento feminista de los años 70.

Por su parte, Patti Smith optó por minimizar el hecho

de ser mujer tanto en su aspecto (estudiadamente andrógino) como en sus referentes (Dylan, Camus, Genet, John Lennon, Hank Williams o John Coltrane). Como afirma Lucy O'Brien, «para ella el camino hacia la libertad era masculino» (O'Brien, 1994: 113). Destacó los aspectos más intelectuales de su producción musical y literaria, poniendo énfasis en su capacidad como creadora y atenuando así las implicaciones del *display* a que hacía referencia Lucy Green (1997).

Otra de las estrategias identificadas por Reynolds y Press consiste en encontrar una fuerza específicamente femenina que sea equivalente a la masculina pero sin llegar a imitarla. El problema evidente que plantea esta vía es si existe la posibilidad de encontrar algo «específicamente femenino» que no haya sido definido a través de las nociones patriarcales de feminidad. Partiendo de lo expuesto anteriormente en relación a la existencia o no de una música «femenina», parece claro que el planteamiento de esta estrategia es inviable en estos términos, sin embargo, una vez que se abandona la búsqueda de una esencia, sí es posible utilizar de forma positiva las características que el patriarcado ha codificado como femeninas.

Así, como apunta Gayatri Spivak en relación a las políticas de identidad (en Solie, 1993), cuando la noción de diferencia es utilizada por los grupos que se encuentran en una situación de desventaja, no lleva necesariamente a la discriminación y al esencialismo, sino que les permite desarrollar una identidad positiva a través de las características con las que han sido definidos como diferentes. Esto indica que la idea de diferencia tiene un carácter político y posee un gran valor como forma de resistencia a la integración en la identidad del grupo hegemónico. En este sentido se enmarcan los eventos musicales sólo para mujeres, tales como el Lilith Fair o el Ladyfest, recientemente celebrado en nuestro país. Aunque en ocasiones se han rechazado estos espacios como guetos que dificultan la «normalización» de las mujeres y su música, pueden considerarse también como accio-

Empoderamiento. Traducción del término inglés *empowerment*. Es un proceso a través del cual una persona adquiere conciencia de su individualidad y su capacidad para actuar en un determinado contexto. Desde el punto de vista feminista, el empoderamiento es una estrategia para que las mujeres abandonen su tradicional papel de pasividad y sean capaces de tomar sus propias decisiones y de recuperar el control sobre sus vidas.

nes políticas que rechazan precisamente esa normalización. En ellos se pone de relieve que las mujeres son un grupo en situación de desventaja dentro del sistema musical y que rechazan su «integración» en el sistema tal y como está diseñado, exigiendo un cambio de valores y puntos de vista que conviertan el entramado musical en algo menos imbuido de valores patriarcales.

El uso delio, emulfo como una fuente de empoderamiento: **en las canciones de Mónica Naranjo**

Un ejemplo de cómo se puede utilizar de forma positiva aspectos tradicionalmente relacionados con lo femenino son las canciones del grupo asturiano Mónica Naranjo. Una constante a lo largo de la obra de esta banda son las referencias en la letra de sus canciones al espacio doméstico y a las actividades que se realizan en él, y esto es muy relevante desde diversos puntos de vista. Por ejemplo, al igual que le hicieron los grupos femeninos de los años 70, han logrado incluir en el discurso de la música popular temas que en el pasado, como la costura, que aparece constantemente («se me abolló el do de tu quejío») (2000), o el trabajo doméstico («compañas») (2002). Esta utilización de los temas de temas relacionados con la socialización femenina, mujer y de valores a las mujeres de la actualidad como referentes que reconocen inmediatamente estas referencias. Por otro lado, en sus canciones suelen tratar el espacio doméstico como algo positivo, lo que les permite referirse a él para las mujeres como un lugar de distensión y descanso, alejándose de la tradición visionopresiva y excluyente

Finalmente, la última estrategia que proponen Reynolds y Press como medio para escapar a los condicionamientos patriarcales, y que ha sido utilizada con gran acierto a la hora de abrir posibilidades, es jugar con los arquetipos de la feminidad de manera posmoderna. Claros ejemplos de esto son Madonna o Annie Lennox, y sus aportaciones en este sentido han sido analizadas en numerosos trabajos. En España, Mónica Naranjo ofrece un caso interesante en el que se pone de manifiesto este tipo de transgresión. Esta artista ofrece una subversión de la identidad muy sutil que solo se aprecia tras un análisis detallado de su trabajo. A primera vista, Mónica Naranjo

se muestra como una figura femenina hipersexualizada que se corresponde con los cánones patriarcales de feminidad, algo más evidente en su primer trabajo español, *Palabra de mujer* (1990). A pesar de todo, la imagen proyectada resulta demasiado llamativa: la melena bicolor, el maquillaje excesivo, la lencería de vinilo y los zapatos con tacón de aguja y plataforma ya no remiten a la feminidad tradicional y poco amenazante diseñada para el disfrute seguro de la escopofilia masculina. Así, en una segunda lectura, el exceso de la imagen de Mónica Naranjo constituye una estrategia efectiva que pone en evidencia el carácter performativo de los roles de género, tal y como explica Judith Butler en sus obras, entre las que destaca *Gender Trouble* (1990).

El exceso a la hora de representar la identidad de género muestra que se trata de un arquetipo construido y no de una caracterización natural. La amenaza potencial que esto suponía obligó al sistema patriarcal a poner en marcha una estrategia que neutralizara esta posible lectura: a medida que las ventas de Mónica Naranjo crecían, también lo hacía el rumor sobre el verdadero sexo biológico de la artista. Prueba de hasta qué punto las convenciones de género están arraigadas en el imaginario colectivo es que al público le resultaba más sencillo creer que Mónica Naranjo era un travesti o un transexual que poner en duda la naturalidad de los roles de género.

CONCLUSIÓN

El estudio de la música desde perspectivas que tratan de comprender algo más que las relaciones que se establecen entre sus estructuras formales siempre ha resultado problemático. El filósofo Félix Guattari afirmaba que la música «es el más no-significante y desterritorializado de todos los fenómenos culturales» (1984: 107), de forma que este medio de expresión se convierte en una sucesión de signos acústicos abstractos. Estos signos se convierten en símbolos culturales a través del uso que la sociedad hace de ellos y de los discursos que articula en

torno suyo y, del mismo modo, estos discursos pasan a formar parte de la construcción de la identidad individual y colectiva que resulta determinante en la definición de los significados de un fragmento musical.

Por esta razón, el estudio de la música como elemento cultural implica un reconocimiento de su capacidad para albergar significados consensuados en los que intervienen parámetros definitorios de nuestra identidad, entre ellos el género. A lo largo de este capítulo se ha realizado un recorrido por distintas teorías y diversos ejemplos musicales con el objetivo de mostrar cómo la música ha servido para transmitir y perpetuar los valores del sistema patriarcal, utilizando estructuras y connotaciones que situaron a las mujeres en un papel secundario, tanto en los significados atribuidos a los elementos del lenguaje musical como en su papel como intérpretes, compositoras y consumidoras. La musicología feminista ha trabajado desde su origen para deconstruir estas estructuras asumidas como naturales y constituye una más de las numerosas líneas de acción de los feminismos para minar los pilares del sistema patriarcal. En este sentido, el trabajo teórico realizado desde la academia fue acompañado por la activación de estrategias para subvertir el discurso hegemónico, lo que permitió a las mujeres músicas ofrecer modelos alternativos con los que abrir la puerta a la articulación de nuevos discursos y nuevas opciones identitarias.

EJERCICIOS

La mayor parte de la música popular puede analizarse utilizando las teorías y metodologías expuestas en este capítulo. Letras de canciones, videoclips, titulares y contenido de revistas especializadas o no, portadas de CDs, páginas web o declaraciones de artistas constituyen un material de trabajo interesantísimo y que ofrece múltiples posibilidades. A continuación se sugieren algunos ejemplos de posibles ejercicios para poner en práctica el análisis desde la perspectiva de género, si bien existen otros muchos de fácil acceso a través de Internet.

1. Siguiendo el método propuesto por Lisa Lewis, identifica los signos de acceso y descubrimiento existentes en el videoclip «Wannabe» del grupo Spice Girls (Spice, 1996) teniendo en cuenta la significación de este grupo y esta canción en la década de 1990 (<<http://es.youtube.com/watch?v=OFpu0R0aPLQ>>).
2. Analiza la letra de la canción «Toda» de Malú (Esta vez, 2001) y «Sk8er Boi», de Avril Lavigne (Let go, 2002), desde el punto de vista de la «colonización interiorizada», los estereotipos de género y la socialización femenina.
3. Analiza cómo el grupo Undershakers en su canción «El amor perfecto» (Perfidia, 1999) utiliza la ironía y el humor para subvertir los roles de género, en particular en lo que se refiere a la ideología del romance que formulan Simon Frith y Angela McRobbie (1978).
4. Analiza la canción «Gloria» de Nosotrash (Popemas, 2002), desde el punto de vista de la deconstrucción de la ideología del romance y del uso de características codificadas como femeninas.
5. Analiza los siguientes titulares de revistas. Todos los ejemplos se refieren a artículos específicos o números es-

pectales dedicados al papel de las mujeres en la música popular.

«Rock'n'Roll Divas» (*Popular 1*, nº 343)

«Las chicas terribles (...) La historia del sexo fuerte. Mujeres en el rock. ¡De cine!» (*Heavy Rock, Metal Magazine*, nº 89).

«Christina Aguilera pulveriza a las reinas del rock (y el sexo)» (*Rolling Stone*, nº 37, Noviembre 2002)

«Madonna y las 20 reinas de la provocación» (*Rolling Stone*, nº 76, Febrero 2006)

6. Analiza la siguiente cita de la cantante española Mónica Molina:

«Creo que en la música no hay distintas culturas, es universal, te llega directo, no tiene fronteras, ni idiomas... son sensaciones y lo que estas sensaciones te provocan» (*Idea Sana Broski*, nº 25, 24).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DISPONIBLE EN ESPAÑOL

COOK, NICHOLAS, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Traducción de Luis Gago. Madrid: Música Alianza Editorial, 1998.

FRANCO-LAO, MERU, *Música Brújula*. Barcelona: Icaria, 1980.

GRUBB, LUCY, *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [edición española *Música, Género y Educación*, Madrid: Morata, 2001].

LORENZO ARRIBAS, JOSEMI, *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*. Alcalá de Henares: Consejo Asesor de la Mujer, 1998.

MANCHADO TORRES, MARISA (ed.), *Música y mujeres. Género y Poder*. Madrid: Horas y Horas la editorial, Cuadernos Inacabados, 1995.

PINERO GIL, CARMEN CECILIA, «Teoría feminista y música». En Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.): *Autoras y Protagonistas. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

RAMOS LOPEZ, PILAR, *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones, 2003.

VINUELA SUAREZ, LAURA, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRRK ediciones, 2004.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BATTON, MAVIS, *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.

BRANDOTT, ROSI, «Cyberfeminism with a Difference». 13 de agosto de 2007. <http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm>

BUTLER, JUDITH, *Gender Trouble*. Londres y Nueva York: Routledge, 1990.

- CITRON, MARCIA, *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- DE LAURETIS, TERESA, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- DES BARRÉS, PAMELA, *I'm with the Band. Confessions of a Groupie*. Estados Unidos: Welter Skelter Publishing Limited, 1987.
- FRITH, SIMON y ANGELA McROBBIE, «Rock and Sexuality». En S. Frith y A. Godwin (eds.), *On record. Rock, Pop and the Written World*. Londres: Routledge, 1990 (1978).
- GUATTARI, FELIX, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Nueva York: Penguin, 1984.
- LECHTE, JOHN, *Fifty Key Contemporary Thinkers. From Structuralism to Postmodernity*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- LEWIS, LISA A., *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- MANRIQUE, DIEGO, *Historia del rock*. Madrid: El País, 1987.
- MCCLARY, SUSAN, *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- , *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. University of California Press, 2000.
- MUIVEY, LAURA, «Visual Pleasures and Narrative Cinema». En *Visual and Other Pleasures*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- O'BRIEN, LUCY, *She Pop: the Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. Londres: Penguin, 1994.
- REYNOLDS, SIMON y JOY PRESS, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge y Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- SHUKER, ROY, *Understanding popular music*. Nueva York y Londres: Routledge, 1998.
- SMALL, CHRIS, «Musicking: A Ritual in Social Space». 13 de agosto de 2007. <<http://www.musekids.org/music-king.html>>.
- SOLIE, RUTH A. (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley y Londres: University of California Press, 1993.
- TAGG, PHILIP, «An Anthropology of Stereotypes in TV Music». 13 de agosto de 2007. <<http://www.tagg.org/>>.
- VINUELA SUÁREZ, LAURA y GLORIA RODRÍGUEZ HEVIA, «Amor y patriarcado en Alejandro Sanz». En Mercedes Arriaga Flórez y José Manuel Estévez Saá (eds.): *Cuerpos de mujer en sus (con)textos*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2005.
- WALSBER, ROBERT, *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1993.
- WEINSTEIN, DEENA, «Art Versus Commerce: Deconstructing a (Useful) Romantic Illusion». En Karen Kelly and Evelyn McDonnell (eds.): *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*. Nueva York: Nueva York University Press, 1999.
- WOOLF, VIRGINIA, *A Room of One's Own*. Londres: Penguin Books Ltd., 1929.

DISCOGRAFÍA CITADA

- Antonio Machín. *Lo mejor de Antonio Machín*, 1988.
- Avril Lavigne. *Let Go*, 2002.
- Bruce Springsteen. *The River*, 1980.
- Eminem. *The Marshall Mathers*, 2000.
- Gabinete Caligari. *Privado*, 1989.
- Guns n' Roses. *Appetite for Destruction*, 1987.
- Joaquín Sabina. *Yo, mi, me, contigo*, 1996.
- Las Niñas. *Ojú*, 2003.
- Loquillo y Trogloditas. *Mis problemas con las mujeres*, 1991.
- Malú. *Esta vez*, 2001.
- Mónica Naranjo. *Palabra de Mujer*, 1990.
- Nosotras. *Mi vida en un fin de semana*, 2000.
- Nosotras. *Popemas*, 2002.
- Pink Floyd. *The Wall*, 1979.
- Spice Girls. *Spice*, 1996.
- The Beatles. *A Hard Day's Night*, 1964.
- Undershakers. *Perfidia*, 1999.