

## LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR

Laura Viñuela Suárez  
Universidad de Oviedo

El papel que juega la música en la creación de identidades es una cuestión central para las investigaciones sobre las llamadas «músicas populares urbanas», y más aún cuando se incorpora a ellas la perspectiva de género. La reflexión en torno a este tema constituye a su vez uno de los aspectos más interesantes y novedosos de las diversas corrientes que se enmarcan en la llamada «nueva musicología». Este término, acuñado por Lawrence Kramer en 1990, tiene como uno de sus puntos fundamentales «el rechazo de la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea» (Cook, 1998:145). Partiendo de esta premisa se persiguen dos objetivos: la ampliación del campo de estudio y la revisión de la propia disciplina. Estas corrientes renovadoras en el ámbito musicológico surgen en los años '70 y se desarrollan durante los '80 y los '90, siendo esta última década la más significativa en lo que respecta al análisis de la música popular y las identidades de género. Un trabajo que no puede dejar de mencionarse en cualquier investigación sobre música y mujeres es *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* de Susan McClary (1991), una obra pionera en este ámbito.

El objetivo de la autora concuerda con los anteriormente mencionados para las investigaciones de «nueva musicología». Pretende en primer lugar extender el campo del análisis musical aprovechando los avances de la teoría feminista. A tal fin parte de una crítica a la teoría de la música y a la musicología tradicional, ya que, por su aproximación excesivamente formalista y estructuralista, pasa por alto cuestiones sociales y políticas. En efecto, la relación entre la música y su contexto socio-histórico es uno de los puntos clave del estudio de McClary, que deconstruye la idea tradicional que define a la música como un lenguaje universal, trascendental y autónomo, proponiendo en cambio la consideración de ésta como un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe.

Music and other discourses do not simply reflect a social reality that exists inmutably on the outside: rather, social reality itself is constituted within such discursive practices.

... it is also within the arena of these discourses that alternative models of organizing the social world are submitted and negotiated. This is where the ongoing work of social formation occurs (McClary, 1991:21)<sup>1</sup>.

La relevancia social de la música es una idea básica para investigar su función como constructora de identidades. En este sentido, el musicólogo inglés Philip Tagg afirma que la música ofrece posibilidades radicalmente diferentes a las de las artes visuales o verbales debido a su carácter de medio de comunicación intrínsecamente colectivo:

[...] music ... most frequently requires by its very nature a group of individuals to communicate either among themselves or with another group ... This should mean that music is capable of transmitting the affective identities, attitudes and behavioural patterns of socially definable groups (Tagg, 1982:3)<sup>2</sup>.

Partiendo de esta consideración, Tagg investiga de qué manera la música transmite o subvierte las identidades de género, centrándose en música estereotípica de cine y televisión, a la que considera fundamental en la configuración de nuestro imaginario sonoro: «[...] meanings and ideologies are constructed and communicated in the audiovisual media in visual and musical rather than in chiefly verbal categories to a far greater extent than ever previously in the history of our culture» (Tagg, 1989:18)<sup>3</sup>.

Sus conclusiones proceden de un estudio empírico que consistió en hacer escuchar a una serie de personas diez fragmentos musicales instrumentales para cine o televisión, pidiéndoles que escribieran lo que creían que debería estar ocurriendo en la pantalla. Sorprendentemente, a pesar de que el método utilizado fue el de «libre inducción»<sup>4</sup>, las respuestas de quienes participaron resultaron bastante homogéneas y muy estereotípicas en cuanto a su visión de los roles de género. Esto lleva a Tagg a concluir que la música organiza

1 «La música y otros discursos no reflejan simplemente la realidad social que existe inmutable fuera de ellas: más bien, la propia realidad social se constituye en esas prácticas discursivas. ...es también en el terreno de estos discursos donde los modelos alternativos de organización del mundo social son presentados y negociados. Es aquí donde sucede el continuo proceso de formación social». (Todas las citas han sido traducidas por la autora del artículo)

2 «La música... requiere frecuentemente por su propia naturaleza un grupo de individuos que se comuniquen entre ellos o con otro grupo... Esto significaría que la música es capaz de transmitir las identidades, actitudes y patrones de comportamiento afectivos de grupos socialmente definibles».

3 «[...] los significados y las ideologías son construidos y comunicados en los medios audiovisuales a través de categorías visuales y musicales más que a través de categorías verbales principales, en una proporción mucho mayor a ninguna alcanzada previamente en la historia de nuestra cultura».

4 «Free induction». Método cualitativo de investigación social que consiste en permitir que cada persona escriba lo que desee, sin ofrecer opciones predeterminadas. Se pretende así lograr una comprensión de la diversidad del fenómeno que se quiere estudiar (Gravía, 1998:65).

nuestra experiencia de las relaciones de género a un nivel más profundo que lo visual o verbal. En este sentido, considera fundamental la influencia de la música en nuestra percepción del espacio, especialmente en la música instrumental, que no está determinada por el significado verbal. Asegura que, durante la escucha, la música es situada en un lugar determinado, es decir, que la música connota espacios. En consecuencia, la música connota también el tipo de personas que ocupan esos espacios, incluyendo sus características afectivas (Tagg, 1989:8).

Todo este proceso se produce inconscientemente, 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. Se pone así de manifiesto hasta qué punto están interiorizados en nuestra sociedad los valores patriarcales.

[...] if ... the portrayal of "Woman" in title music is as conservative as our respondents seem to believe musically (less so visually and even less so verbally), then it appears that music in our culture, its digital technology notwithstanding, can categorize shared subjective experience of and relation to our social and natural environment at deeper, possibly more "archaic", levels of consciousness than visual and, more notably, verbal symbols (Tagg, 1989:17)<sup>5</sup>.

El hecho de que este funcionamiento de los códigos patriarcales en las categorías musicogénicas<sup>6</sup> 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 *entretenimiento* y, por lo tanto, no transmite significados. «[...] we still complacently assume that consciousness is sense and the unconscious is nonsense» (Jung, citado en Tagg, 1989:18)<sup>7</sup>.

Aunque la línea de investigación que atiende a la relación entre el género y la música popular desde el punto de vista de la musicología es, obviamente, más amplia y compleja de lo que se ha apuntado hasta ahora, los dos ejemplos mencionados ilustran algunas cuestiones básicas. Una vez demostrada la importancia de la música popular en la creación de las identidades de género así como el funcionamiento de los códigos patriarcales en la música, resulta pertinente una investigación que analice cómo los estereotipos tradicionales

5 «[...] si... la descripción de "Mujer" en la música de créditos [música de cabecera de televisión o cine] es tan conservadora como nuestros encuestados parecen creer musicalmente (menos conservadora visualmente y menos aún verbalmente), entonces parece que la música en nuestra cultura, a pesar de su tecnología digital, puede categorizar la experiencia subjetiva compartida de nuestro entorno social y natural, y en relación a él, en unos niveles de consciencia más profundos, y posiblemente más "arcaicos", que los símbolos visuales y, más notablemente, verbales».

6 Tagg desvincula los significados verbales de los musicales distinguiendo entre categorías musicogénicas, con un carácter connotativo, y categorías logogénicas, con un carácter denotativo.

7 «Aún asumimos complacientemente que lo consciente tiene sentido y lo inconsciente no lo tiene».

son subvertidos y contestados por las mujeres músicas. De aquí deriva el interés por los grupos femeninos españoles de pop y rock de los '90.

En la mayoría de los estudios sobre música popular se considera que *The Beatles* fueron los pioneros en la concepción del grupo musical tal y como lo entendemos hoy en día, es decir, un conjunto reducido y autosuficiente que integra a cantantes, instrumentistas y compositores. A partir de entonces este esquema ha sido reproducido en infinidad de ocasiones en diversos países y se ha convertido en una institución con una presencia constante en la música popular. Pero al observar este fenómeno desde el punto de vista de género se pone de manifiesto su carácter eminentemente masculino. En la mayor parte de los grupos todos sus componentes son hombres y, en el caso de que haya alguna mujer, suele situarse en el tradicional rol femenino de cantante.

Los criterios utilizados para seleccionar a los grupos que se incluyen en este artículo han sido que las componentes del grupo fueran exclusivamente mujeres, que hubieran grabado al menos un disco y que siguieran el concepto de grupo musical ejemplificado por *The Beatles*. Finalmente, sólo cinco grupos se ajustaban a estas premisas: Best-tias (León), B-Violet (Barcelona), Nosotrāsh (Gijón), Pussycats (Vigo) y Undershakers (Gijón). Otros grupos femeninos quedaron descartados porque, a pesar de estar compuestos sólo por mujeres, no cumplían alguno de los requisitos (componer, tocar, cantar) o, más habitualmente, porque no fue posible reunir suficiente información sobre ellas. Este artículo pretende descubrir las razones de que los grupos femeninos españoles de la década de los '90 sean más escasos que los formados exclusivamente por hombres, así como algunos de los elementos subversivos presentes en su producción musical.

Diversas autoras han prestado atención a las dificultades que han encontrado las mujeres para participar activamente en la música. Desde el ámbito de la musicología histórica es relevante el trabajo de Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (1993), que identifica algunos impedimentos materiales, entre los que se cuentan la no disponibilidad de recursos económicos o de tiempo para dedicar a actividades musicales, así como la imposibilidad del acceso a los conocimientos necesarios.

Pero por sí solos estos inconvenientes no justifican la escasez de mujeres músicas, ya que puede argüirse que también muchos hombres músicos se han enfrentado a estas dificultades. La respuesta entonces debe buscarse en los impedimentos ideológicos que han frenado las actividades musicales de las mujeres. En este sentido, la oposición entre espacio público y espacio privado sobre la que se asienta el patriarcado es de gran relevancia y ha sido tenida en cuenta por la mayor parte de las investigadoras feministas. Citron afirma que el carácter público que conlleva la difusión de la música supone un importante problema

para las mujeres. En la oposición público/privado el espacio a ocupar por éstas ha sido siempre el segundo y este binarismo está estrechamente ligado a dos modelos extremos de mujer: la virgen y la prostituta. Una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública.

Sobre este tema ha centrado también su atención la investigadora inglesa Lucy Green en su estudio *Música, Género y Educación* (1997). En él introduce la noción de *display* (exhibición) como un aspecto fundamental en la percepción de la música de las mujeres. La interpretación musical forma parte de una exhibición en la que se presuponen dos posiciones: la del *displayer* (intérprete) y la del espectador. Entre estas dos subjetividades se establece siempre una relación de poder mediatizada por una máscara. En teoría, el poder podría ser ejercido desde ambas posiciones: por un lado el *displayer* tiene poder sobre el espectador ya que puede decidir lo que quiere ofrecer, pero por otro su posición es vulnerable ya que el espectador puede utilizar el poder de la mirada para ver a través de la máscara con que se protege el *displayer*<sup>8</sup>. En el caso de las mujeres músicas este juego de poder funciona de forma diferente. La posición del *displayer* implica un papel destacado en un ámbito público y, en consecuencia, una mujer en esta posición será relacionada con el modelo de la prostituta, reforzándose las connotaciones sexuales negativas por la presencia del cuerpo femenino. Estas connotaciones se corresponden con un tipo de significado que ella denomina «delineado» (extramusical), pero afectan fuertemente a la percepción de los significados «inherentes» (intramusicales) de la música de las mujeres.

Es interesante el análisis que realiza la autora en cuanto a la medida en que 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.

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, o al

<sup>8</sup> Laura Mulvey, en su influyente artículo «Visual Pleasures and Narrative Cinema» (1975), utiliza la teoría psicoanalítica para demostrar, a través del estudio de las representaciones cinematográficas, la forma en que el inconsciente patriarcal ha estructurado las formas de visión. Afirma que el placer de la mirada distingue dos posiciones: activa/masculina y pasiva/femenina, siendo el sujeto masculino el que ostenta el poder de la mirada y de la creación de significados y el objeto femenino el que la recibe y funciona como significante. Los patrones de placer e identificación visual imponen la masculinidad como punto de vista.

menos de intentarlo, 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; la instrumentista se concentra en tocar y adquiere poder sobre la mayor parte de la audiencia porque es capaz de dominar una técnica que no controla. Así, las instrumentistas ponen en cuestión la caracterización tradicional de la identidad femenina, lo que hace que su género pase a un primer plano en los significados delineados de la música, ya que las mujeres en la posición de control son una excepción a la norma.

For male instrumentalists throughout history, the delineation of gender has been nearly always metaphorically transparent: it is there but we do not see it, we see through it. If there were an equivalent word for the sense of hearing, it could be «un-sounding»; implying that the delineation of gender is there, but that we do not hear it, we hear through it (Green, 1997:54)<sup>9</sup>.

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).

Desde los estudios de música popular también se han tenido en cuenta estas consideraciones. En el caso que nos ocupa es de destacar la publicación *Frock Rock. Women Performing Popular Music* (1998) de Mavis Bayton, un estudio sobre los grupos musicales de mujeres en el Reino Unido. Se trata de un trabajo de campo basado en información recogida por la autora a través de entrevistas realizadas a un gran número de mujeres músicas. La propia Bayton formó parte, desde 1978, del único grupo femenino de Oxford, *The Mistakes*, lo que le permite aportar una visión personal del fenómeno que estudia, facilitando asimismo su comunicación con las mujeres músicas durante las entrevistas. El resultado es un libro que contiene información útil tanto para mujeres que pretendan formar un grupo (ofrece consejos prácticos sobre cómo comenzar a tocar, problemas que pueden surgir durante una gira, cómo funciona la industria musical, etc.) como para quienes investiguen la música popular y deseen conocer la situación de las mujeres en el rock contada por sus protagonistas.

Bayton considera que la división de género existente en el mundo de la música popular, tanto entre los músicos como en la industria, funciona circularmente autopertuándose.

<sup>9</sup> «Para los instrumentistas masculinos a través de la historia, la delinación de género ha sido casi siempre metafóricamente transparente: está ahí pero no la vemos, vemos a través de ella. Si hubiese una palabra equivalente para el sentido del oído, sería «insonora»; implicando que la delinación de género está ahí pero no la oímos, oímos a través de ella».

La presencia de mujeres es escasa y los roles disponibles para ellas son una extensión de los roles tradicionales, como ya había apuntado Green (1997). El control sobre la producción y difusión de la música popular es ejercido mayoritariamente por hombres, lo que hace que el sistema de género se mantenga estable y aparentemente «natural»: en teoría no hay nada que impida a las mujeres participar. Bayton pone de manifiesto los impedimentos materiales e ideológicos que influyen en la ausencia o invisibilidad de las mujeres en la música popular. Muchos de estos factores son los mismos a los que hacían referencia las investigaciones feministas de musicología histórica: falta de dinero para comprar el equipo necesario, falta de espacio para ensayar, falta de tiempo para dedicarse a aprender a tocar un instrumento, a componer o a dar conciertos. Estos impedimentos materiales, que en muchos casos son también aplicables a los hombres, están marcados en el caso de las mujeres por las restricciones ideológicas que se han apuntado anteriormente.

Un ejemplo ilustrativo es el artículo de Peter Mercer-Taylor sobre *The Bangles*, «Songs From the Bell Jar: Autonomy and Resistance in the Music of The Bangles» (1998), en el que analiza la forma en que las componentes de este grupo tuvieron que renunciar a su autonomía creativa debido a las presiones de la discográfica y ajustarse a los estereotipos femeninos tradicionales para ser aceptadas (en este caso se potenció su faceta como cantantes, se contrató a músicos de estudio para tocar los instrumentos y se grabaron canciones compuestas por otros músicos). Este estudio ofrece un testimonio sobre las dificultades de las mujeres para acceder al estatus de grupo musical: «one of rock's most important, more enduring institutions has remained peculiarly male. The ... band, a self-contained ensemble of singers, instrumentalists, and songwriters» (Mercer-Taylor, 1998:188)<sup>10</sup>.

Las restricciones ideológicas apuntadas hasta ahora, sobre todo en lo referente a la oposición público/privado, son relevantes para la participación de las mujeres en la música en general. Pero desde el campo de la música popular se han formulado numerosas teorías más específicas. Entre éstas es de destacar la propuesta de Simon Frith y Angela McRobbie en su artículo de 1978 «Rock and Sexuality». Aunque ha sido muy criticada (y, en algunos aspectos, superada), esta publicación constituyó el punto de partida de un buen número de estudios posteriores abriendo, al igual que los trabajos de McClary en musicología y género, nuevas líneas de investigación.

El rock ha sido desde sus inicios un terreno de debates sobre la moralidad siendo considerado, por un lado, un peligro para las buenas costumbres y una amenaza para la

---

<sup>10</sup> «Una de las instituciones más importantes y duraderas del rock se ha mantenido singularmente masculina. El... grupo musical, un conjunto autocontenido de cantantes, instrumentistas y compositores».

moral y convirtiéndose, por otro, en bandera de los defensores de la libertad sexual. Pero el mensaje sexual del rock y la supuesta liberación que propone tienen una caracterización fuertemente masculina. Frith y McRobbie afirman que, aunque se presente como una forma de rebeldía contra el sistema de valores establecido, el rock no deja de ser una práctica cultural e ideológica que participa de los valores del patriarcado. En consecuencia, contribuye a la difusión y afianzamiento de los estereotipos de género tradicionales.

Partiendo de esta premisa, Frith y McRobbie pretenden poner de manifiesto cómo los estereotipos presentes en el rock funcionan en la construcción de las identidades de género, afirmando que las posibilidades de identificación respecto a sus mensajes son más numerosas para los chicos que para las chicas. La existencia de una mayor variedad de modelos de masculinidad se debe a que la producción y difusión del rock están dominadas por los hombres. Así, desde la sexualidad agresiva y dominante del «cock rock» hasta la dulzura y delicadeza del «teenybop»<sup>11</sup>, los chicos cuentan con diversas formas de entender e interpretar su identidad masculina. En cambio las chicas son siempre dirigidas hacia la «ideología del romance» que las lleva a interpretar su sexualidad en términos románticos, apuntalándola en la interiorización de valores como el compromiso, la fidelidad o el sacrificio.

Frith y McRobbie presuponen una audiencia mayoritariamente masculina para el «cock rock» y otra mayoritariamente femenina para el «teenybop», lo que determina diferencias fundamentales entre las formas de identificación de los chicos y de las chicas. En el «cock rock» las mujeres son consideradas una restricción para la libertad masculina, ya que son el significante de lo doméstico, de un espacio limitado. Esta libertad, expresada a través de una sexualidad explícita, se salvaguarda entonces gracias a una identidad grupal masculina basada en la exclusión de las mujeres. Los chicos de la audiencia participan del poder y el control ejercidos desde la posición de los músicos y crean entre ellos un sentido de comunidad que gira en torno a los valores encarnados por el «cock rock». Esta identificación de los chicos con los músicos los anima además a adoptar una posición activa como productores de música y a convertirse ellos mismos en músicos de rock.

En el extremo opuesto, el «teenybop» ofrece una identidad basada en la individualidad. La ideología del romance lleva a las chicas a identificarse con las protagonistas de las canciones y a desarrollar un sentimiento de protección y amor platónico hacia los artistas

---

<sup>11</sup> «Cock rock» significa literalmente «rock polla» y se caracteriza por la representación de una sexualidad masculina explícita y agresiva en las actuaciones, por letras en ocasiones misóginas y por un imaginario fálico. Algunos ejemplos serían Mick Jagger o Axl Rose (Shuker, 1998:158). «Teenybop» se refiere a la música pop dirigida fundamentalmente a una audiencia de chicas adolescentes y tiene connotaciones peyorativas, ya que se considera que ofrece una versión «más blanda y menos rebelde» del rock 'n' roll. Un ejemplo sería Paul Anka (Shuker, 1998:297).

basado en el convencimiento de que éstos se enamorarán a su vez de ellas. En consecuencia, el resto de las chicas de la audiencia son competidoras porque en la ideología del romance el amor es cosa de dos. La identidad femenina se construye entonces individualmente, por oposición a las demás chicas, al contrario que la identidad masculina, que se construye colectivamente por oposición al género femenino.

Además, mientras los chicos pueden oscilar entre los dos polos de masculinidad (la agresiva representada por el «cock rock» y la más dulce del «teenybop») eligiendo entre ambos según sea conveniente, las identidades femeninas son fijas. Los posibles modelos, que son los ya conocidos de prostituta o virgen, no pueden mezclarse. La ideología del romance favorece obviamente al modelo de virginidad que conducirá, posteriormente, a los roles de esposa y madre con los que se relaciona. Dado que las identidades de género no son estables sino que dependen, como afirma Judith Butler, de una correcta interpretación de las mismas, cualquier «error» de comportamiento en el modelo positivo de feminidad llevará inmediatamente a una caracterización negativa de la que será muy difícil, por no decir imposible, escapar. Esta inestabilidad de la identidad de género es también aplicable a los chicos (cualquier paso en falso en su interpretación de la masculinidad puede llevar a una caracterización femenina), pero la variedad de modelos masculinos que ofrece el rock, sobre todo tras la ambigüedad del glam rock<sup>12</sup>, amplía el número de posibilidades de identificación positiva y favorece el paso de una a otra. En conclusión, aunque el rock puede ser para las chicas una vía de escape temporal de la esfera doméstica, en el fondo no supone una liberación ideológica porque, incluso en ese ámbito público que proporciona el rock, seguirán siendo conducidas hacia los roles femeninos tradicionales a través de la interiorización de la ideología del romance; la revolución del rock es sólo aparente para ellas ya que no subvierte los estereotipos de género.

Teniendo en cuenta esta teoría, la primera forma de subversión que encontramos en los grupos musicales femeninos proviene de su simple existencia. Las mujeres músicas se revelan como sujetos activos que rechazan la narrativa masculina en la que las mujeres funcionan como signos y dejan oír su propia voz, desestabilizando así la lógica del sistema patriarcal y ampliando las posibilidades de identificación para las mujeres. En el caso de los grupos femeninos en España esto se ve favorecido porque ofrecen modelos accesibles que facilitan el proceso de identificación, ya que las mujeres músicas que forman parte de estos grupos no se diferencian esencialmente del resto de las mujeres españolas de su generación.

<sup>12</sup> 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. Ejemplos significativos son David Bowie o Kiss (Shuker, 1998:151).

Las mujeres músicas niegan el sistema binario (basado en la lógica de la dominación) simplemente por dedicarse a la música, ya que se apropian de los términos codificados como masculinos y los problematizan, contribuyendo así a desdibujar la frontera entre términos opuestos y favoreciendo la multiplicidad. Su labor es especialmente importante para la deconstrucción del binarismo público/privado que confina a las mujeres al ámbito doméstico. Las mujeres músicas son, en los 90, modelos positivos a seguir, cada vez más libres de las connotaciones negativas implícitas en las actividades públicas de las mujeres. A esto ha contribuido no sólo la existencia de mujeres músicas anteriores, sino también el aumento del número de personas jóvenes que se dedican a la música, lo que ofrece un mayor número de modelos positivos tanto para mujeres como para hombres y neutraliza la asociación música popular-vida disipada que se desprende de la conocida expresión «sexo, drogas y rock 'n' roll».

La importancia de que existan grupos de mujeres músicas funcionando como modelos femeninos alternativos se pone de manifiesto si tenemos en cuenta que constituye una forma de frenar la llamada «colonización interiorizada». Este concepto, procedente de los estudios postcoloniales, se refiere 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 estereotipos supone una barrera ideológica que frena con más efectividad que ninguna otra el acceso de las mujeres a la música. Una forma eficaz de acabar con esta restricción es que las personas que hayan logrado superar la barrera se encuentren en posición de funcionar como modelos, en este caso, que la labor de los grupos femeninos logre la mayor difusión posible.

Los grupos femeninos, además de ser subversivos en todos los aspectos anteriormente expuestos, tienen la peculiaridad de constituir un modelo poco habitual de relación entre mujeres que rechaza directamente el modelo negativo derivado de la ideología del romance. En efecto, en un grupo musical de mujeres prima la amistad sobre la competitividad y se supera además la interiorización de los roles femeninos tradicionales, ya que la actividad en que se basa la unión del grupo –la actividad musical– no va encaminada hacia el objetivo de una relación romántica.

Pero además de su posición como modelos alternativos y transgresores de identidad, los grupos femeninos son subversivos también en su actividad musical. La cuestión del análisis musical de la música popular es extremadamente compleja y se encuentra en un permanente estado de debate, por lo que una revisión de las teorías existentes al respecto

excedería con mucho los límites de este artículo. A pesar de todo es importante en un estudio que pretende investigar las formas de transgresión de la música hecha por mujeres hacer mención al menos a la cuestión de si existe o no una «música femenina».

En este sentido resulta especialmente interesante la aportación de Robert Walser sobre el uso de los modos en el heavy metal (*Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, 1993). Este autor explica cómo los modos, que constituyen la base sobre la que se desarrollan las progresiones armónicas de las canciones, son utilizados para componer en función de su significación afectiva. Cada modo va asociado a un *ethos* convencional que es entendido tanto por los músicos como por los oyentes; en consecuencia, el significado que se deriva de una determinada composición de música popular no procede tanto de su aspecto innovador como de sus características más convencionales. Por tanto, es pertinente afirmar que la intención de la música popular (y seguramente de la mayor parte de la música) no es innovar sino expresar, comunicar, lo que se logra de forma efectiva a través del uso de procedimientos musicales convencionales.

El trabajo de McClary, entre otros, ha puesto de manifiesto la existencia de características de género que subyacen en las convenciones musicales, concretamente en el sistema tonal. A pesar de todo, y como ella misma afirma, «these are features of composition and reception that are taken for granted as aspects of autonomous musical practice, as simply *the way the music goes*. They are usually not considered actively by composers, are not *intended*. They simply are the elements that structure his or her musical (and social world)» (McClary, 1991:16)<sup>13</sup>.

Obviamente, la autora considera que el hecho de que sean utilizados inconscientemente no implica que estos mecanismos no deban ser sacados a la luz, y dedica el resto de su publicación a desentrañar el uso de las convenciones de género en algunas obras musicales representativas compuestas por hombres y a investigar cómo estas convenciones son subvertidas en algunas piezas compuestas por mujeres. No cabe duda de que los análisis de McClary son una aportación fundamental a la musicología feminista, pero su metodología no puede extrapolarse fácilmente a otros tipos de música sin correr el riesgo de hacer interpretaciones equivocadas.

En efecto, sí, como afirma McClary, ni los compositores ni las compositoras son siempre conscientes de la caracterización de género de las convenciones musicales que utilizan y,

---

13 «Éstas son características de la composición y la recepción que se dan por sentadas como aspectos de una práctica musical autónoma, como simplemente la "forma de ser" de la música. Normalmente no son consideradas activamente por los compositores, no son intencionadas. Son simplemente los elementos que estructuran su mundo musical (y social)».

como explicaba Walser, la intención del uso de éstas es comunicar un determinado «afecto» al oyente, podemos concluir que la música popular hecha por mujeres no tendrá características intrínsecamente diferentes de la compuesta por hombres. Las mujeres músicas, al igual que los hombres, se apropian de los medios musicales a su alcance y los utilizan como mejor les conviene. En consecuencia, podemos afirmar que no existe una «música popular femenina» ya que esta noción se basa en una concepción esencialista de «lo femenino». Las características femeninas o masculinas de la música no son, entonces, inherentes, sino que proceden de significados delineados adscritos a unas determinadas estructuras musicales. Por lo tanto, cuando las mujeres músicas hacen uso de estructuras que tradicionalmente han obtenido su significación de los presupuestos patriarcales marcan una diferencia que deconstruye su significado tradicional. Negar la existencia de una «música femenina» no implica negar las posibilidades de las mujeres músicas de ser subversivas a través de su trabajo.

Es necesario tener en cuenta que la producción de textos está integrada en las estructuras ideológicas dominantes. Un intento de hacer una «música femenina» no tendría sentido porque no es posible crear algo que sea nuevo en su totalidad, y la identidad femenina ya ha sido definida desde el sistema ideológico del patriarcado. Por esta razón, la opción más práctica e interesante para las mujeres en general, y para las músicas en particular, consiste en dirigir los esfuerzos hacia la subversión y la ampliación de la feminidad tradicional. En este sentido es de gran utilidad la definición que aporta Linda Hutcheon del «arte postmoderno»:

it [postmodern art] seeks accessibility, without surrendering its right to criticize the consequences of that access ... the postmodern does not deny its inevitable implication in them [the master narratives], but it also wants to use that "insider" position to "de-doxify" the "givens" that "go without saying" in those grand systems (Hutcheon, 1989:119)<sup>14</sup>.

En consecuencia, los grupos musicales femeninos no son subversivos 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.

Analizar el tipo de subversión que supone la actividad de los grupos musicales formados por mujeres en los 90 hace necesario tener en cuenta, no sólo las teorías formuladas desde la musicología y la sociología desde el punto de vista de género, sino también las re-

<sup>14</sup> «[El arte postmoderno] busca lo accesible sin renunciar a su derecho de criticar las consecuencias de esta accesibilidad ... lo postmoderno no niega su inevitable implicación en [las narrativas dominantes], pero también quiere utilizar esa posición 'interna' para 'des-dogmatizar' lo 'dado' que 'va implícito' en esos grandiosos sistemas».

lativas a los diversos movimientos feministas. En este sentido, la corriente ideológica más útil es sin duda el post-feminismo. Este término fue utilizado por primera vez en 1982 en un artículo de Susan Bolotin publicado en el *New York Times* y ya desde el principio fue acompañado de una gran polémica tanto en los medios de comunicación como entre los diversos grupos feministas.

El problema fundamental reside en la idea (errónea) de que el prefijo post- implica que las reivindicaciones políticas del feminismo ya han sido alcanzadas y, por tanto, el feminismo no tiene razón de ser. Las discusiones en torno a lo adecuado o inadecuado del término derivaron en otras sobre la pertinencia o no de ser feminista hoy en día, lo que contribuyó a la creación y difusión de un estereotipo negativo sobre las post-feministas, que se definió por oposición al estereotipo ya existente sobre las feministas.

En contraste con la feminista estridente y ferviente, la «postfeminista» es divertida, tiene una postura indiferente (o incluso crítica) frente a la política, es felizmente apática, sexy e independiente. No le hacen falta ni la liberación ni la solidaridad con otras mujeres, está demasiado ocupada teniendo orgasmos como para preocuparse de cosas como la valía, el cuidado de los hijos de madres trabajadoras y el aborto. Como contraste, a las feministas se las percibe en gran medida como a los padres: déspotas arbitrarias que se escandalizan por problemas insignificantes y nimios, no evolucionadas. Nada cool. Irredimiblemente «pre» y fuera de onda sobre lo «post» (A. Tarrier, citado en Elsby, 1997:3).

En realidad, lo que estos nuevos grupos proponen no es el fin de la reflexión teórica sobre el feminismo, sino una concepción diferente del mismo basada en la unión de la teoría con la práctica. Las post-feministas perciben la separación existente entre el feminismo teórico y la praxis cotidiana como algo negativo y abogan por un diálogo entre estos dos ámbitos. Además, las circunstancias vitales de las post-feministas son, obviamente, distintas de las de sus predecesoras, por lo que es lógico que su manera de entender el feminismo sea también diferente. De esta manera, la acción desde el post-feminismo se basa en la ironía, la parodia y el humor.

El error consiste en creer que las post-feministas pretenden imponer su visión rechazando las formas de lucha anteriores, cuando lo que en realidad hace el post-feminismo es abrir otro frente de acción. Como expone Rosi Braidotti en su artículo «Cyberfeminism with a difference» cuando hace referencia a las «Riot grrrls» y las «Guerrilla grrrls», «we want to put up some active resistance, but we also want to have fun and we want to do it our way» (Braidotti, 2000:5)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «Queremos oponer algún tipo de resistencia activa, pero también queremos divertirnos y queremos hacerlo a nuestro modo».

La crítica post-feminista a través del juego y la diversión se revela como una estrategia eficaz para combatir prejuicios patriarcales que, tras los logros feministas anteriores, son en la actualidad menos evidentes. El post-feminismo no es el fin del feminismo sino un cambio en la forma de luchar contra el patriarcado; feministas y post-feministas comparten objetivos comunes, aunque la manera de entender la acción política sea diferente.

Si bien es probable que ni las integrantes de los grupos musicales objeto de este estudio ni la inmensa mayoría de mujeres jóvenes españolas se auto-definan como post-feministas, y seguramente nunca hayan oído este término, no creo que sea excesivamente aventurado afirmar que muchas compartirían varios aspectos de su ideología que, por otra parte, son ya considerados de sentido común.

Las estrategias de la parodia y el humor del post-feminismo son fácilmente identificables en las letras de las canciones. Dado que la discografía de los grupos elegidos es muy amplia, resultaría imposible hacer aquí un análisis pormenorizado de todas las canciones. En consecuencia he elegido solamente dos, «El amor perfecto» de Undershakers (en *Perfidia*) y «Gloria» de Nosoträsh (en *Popemas*)<sup>16</sup>, porque son significativas en cuanto que ejemplifican el tipo de subversión post-feminista apuntada anteriormente y porque, al estar escritas en español, se facilita su comprensión y se garantiza la recepción del mensaje por parte de la mayoría de la audiencia.

Las letras van dirigidas en ambos casos a la deconstrucción de la ideología del romance. Esta actitud crítica corre paralela a un trabajo de introspección de la subjetividad femenina que aporta alternativas para las mujeres una vez que la ideología del romance deja de ser la única opción. Las mujeres que escuchen estas canciones tienen la oportunidad de identificarse con los modelos que les ofrecen las propias mujeres músicas, pero también pueden aplicar a sus circunstancias particulares los mensajes que les llegan desde las canciones. En estas letras se afirma la posibilidad de una identidad femenina nueva que ya no depende de su subordinación a un hombre, se afirma la capacidad de acción de las mujeres y se las anima a seguir su propio camino.

El humor es un elemento fundamental en «El amor perfecto». Esta canción utiliza la ironía como «arma destructora» para ridiculizar los estereotipos tradicionales, tanto masculinos como femeninos. En este caso la estrategia para parodiar la figura del galán de las películas de Hollywood consiste en dar la vuelta a los roles arquetípicos haciendo que sea el hombre el que sufra la objetificación de que habitualmente son víctimas las mujeres:

---

<sup>16</sup> Ver apéndices al final del artículo.

«...tenerlos siempre en el salón, brillo y volumen modulables...». De esta manera, la tradicional posición pasiva femenina se invierte y es la mujer la que tiene el control sobre la imagen masculina, el poder de la mirada. Por lo tanto sí, como afirma Rosi Braidotti, «the ironical mode is an orchestrated mode of provocation and, as such, it marks a sort of symbolic violence» (2000:5)<sup>17</sup>, la ironía en esta canción no debe entenderse sólo con intención humorística sino como una forma de expresión del enfado y del rechazo a una situación agobiante para las mujeres.

Por otro lado es también interesante la alusión que se hace en esta canción a los medios de comunicación –las películas– a través de los cuales se transmiten los estereotipos de género. Así, se denuncia este hecho y se toma conciencia al mismo tiempo del carácter mítico de tales arquetipos: «...y aunque sea ficción les doy mi corazón...». Angela McRobbie ha analizado las consecuencias que se derivan de la desaparición del príncipe azul: «the absent prince could also be seen as precipitating a crisis of female subjectivity» (1993:17)<sup>18</sup>. El resultado de esta crisis de subjetividad debe ser entendido de forma positiva ya que, al darse cuenta de que el príncipe azul no existe, las mujeres aprenderán a valerse por sí solas; la crítica a la masculinidad tradicional en esta canción va entonces paralela necesariamente a una crítica a la feminidad tradicional.

En la canción de Nosoträsh se deconstruye también la ideología del romance, rechazando la idea de que una mujer sola es un fracaso en la consecución de un objetivo vital deseable para las mujeres –una relación sentimental heterosexual. En este caso no tener una pareja se presenta como una opción posible y apetecible de libertad femenina. La protagonista de la canción enumera todas las cosas que puede hacer desde su nueva posición y muchas de las acciones que aparecen en esta lista expresan el sentimiento de libertad a través del movimiento («... perderme entre las calles... bailar por este pasillo... pegar saltos en la cama...»). Entre ellas es relevante la mención al viaje, «...mapas de los lugares que he visitado desde que me dejaste...», ya que es un elemento recurrente en las letras de todos los grupos de mujeres analizados. Su uso expresa de nuevo la libertad y toma de control de su propia vida por parte de las mujeres, así como una forma de escapar a una situación que se percibe como un lastre y como restrictiva para el desarrollo personal.

Finalmente, una de las peculiaridades de esta canción consiste en la introducción de referencias a lo cotidiano, por ejemplo a la costura o a la cocina: «...hacerme un vestido... mezclar chocolate y leche para un batido...». Esto aparece también en las letras de otros

17 «...el modo irónico es un modo orquestado de provocación y, como tal, marca cierto tipo de violencia simbólica».

18 «...puede considerarse que el príncipe ausente ha precipitado una crisis de la subjetividad femenina».

grupos femeninos, aunque es habitual sobre todo en las letras de Nosotrāsh. Dado que las mujeres son las que han ocupado tradicionalmente ese espacio es lógico que sean ellas las que lo saquen a la luz, al ámbito público, y también que las referencias a la domesticidad sean más fácilmente entendidas por una audiencia femenina. El resultado es, una vez más, desdibujar y transgredir las fronteras de las oposiciones binarias combinando y cambiando de lugar elementos de ambos términos.

En consecuencia, las mujeres son, en los ejemplos analizados, sujetos activos con voz propia que, desde un lugar poco habitual (el grupo musical), se dirigen a otras mujeres creando un espacio nuevo –femenino– en el ámbito público. Pero, si bien es cierto que el número de mujeres músicas ha aumentado en los últimos años y que éstas han logrado una mayor visibilidad, no debemos olvidar que la situación está lejos de ser igualitaria. El rol más habitual y aceptado para las mujeres ha sido, y sigue siendo, el de cantantes. Prueba de ello es que son éstas las únicas que han tenido la posibilidad de desarrollar una carrera musical continuada y exitosa, mientras que no existe ningún grupo femenino que haya sobrevivido más allá de unos pocos años. En este sentido la labor de estos grupos es fundamental ya que funciona como un sistema de retroalimentación: una mayor presencia de mujeres músicas neutraliza paulatinamente su carácter novedoso y extraño, por lo que cada vez estarán menos presionadas socialmente debido a su actividad. Ofrecen así modelos positivos y reales a seguir que contribuirán, a través de un proceso de identificación, a que otras mujeres decidan seguir su ejemplo.

Por otro lado, además de aportar un modelo nuevo y positivo de relación entre las mujeres, los grupos analizados subvierten con su actividad musical las características patriarcales presentes en todos los ámbitos de la música popular e introducen un nuevo punto de vista que da voz a la experiencia de las mujeres. Así, a través de la rabia o la ironía, la música y las letras de estos grupos deconstruyen los estereotipos restrictivos que limitan su libertad sin renunciar a los aspectos de la identidad femenina tradicional que consideran positivos. No necesitan ni pretenden convertirse en «uno de los chicos» para participar activamente en la creación musical, ni tampoco responder al estereotipo de «feminista-odia-hombres».

Best-tias, B-Violet, Nosotrāsh, Pussycats y Undershakers ofrecen modelos alternativos de identidad femenina y constituyen un ejemplo claro de subversión y crítica hacia los arquetipos tradicionales existentes para las mujeres, pero es fundamental que su actividad alcance una difusión importante para que sea realmente efectiva, no sólo en lo referente a música sino en todos los ámbitos. La música popular juega un papel enormemente relevante en la creación de identidades y, en este sentido, tiene la capacidad potencial de realizar cambios profundos en las relaciones de género de nuestra sociedad.

## Apéndice 1

### El amor perfecto

#### **Undershakers, *Perfidia* (1999)**

He decidido sólo amar estrellas del gran celuloide  
La imagen congelar para poder soñar  
Es el amor perfecto, es el amor perfecto, el amor perfecto para mí

Y me han logrado enamorar incluso al borde de un naufragio  
Y aunque sea ficción les doy mi corazón  
Es el amor perfecto, es el amor perfecto, el amor perfecto para mí

Y no paro de buscar estrellas que acosar en Sunset Boulevard  
Tan monos, tan monos... casi parecen de verdad

Como podría olvidar un chico tan rebobinable  
Con traje a lo James Bond, con barco y con mansión  
Es el amor perfecto...

Tan monos, tan monos... casi parecen de verdad

Tenerlos siempre en el salón, brillo y volumen modulables  
Babeo en mi sillón frente al televisor  
Es el amor perfecto...

Tan listos, tan guapos, tan ricos, no huelen...

## Apéndice 2

### **Gloria** **Nosoträsh, Popemas (2002)**

Pensaba en escribirte unas cuantas cartas, contarte lo que hace tiempo nunca me pasa, sería tan aburrido y muy poco interesante, hoy tengo mil y una ideas para esta tarde: hacerme un vestido con mapas de los lugares que he visitado desde que me dejaste, plantar flores de maría o perderme entre las calles... cenar con el camarero de nuestro restaurante... Bailar por este pasillo que está tan frío, mezclar chocolate y leche para un batido, pegar saltos en la cama, mejor si es acompañada, acostarme los domingos ya muy de madrugada.

### **Discografía**

- Best-tias y Pussycats:  
*Pussycats vs. Best-tias. Bad Girls Go To Hell* (1996) Munster Records
- B-Violet:  
*Ultraviolet* (1998) Zero Records  
*My Reality?* (2000) Zero Records
- Nosoträsh:  
*Nadie hablará de...* *Nosoträsh* (1998) RCA  
*Mi vida en un fin de semana* (2000) Elefant Records  
*Popemas* (2002) Elefant Records
- Undershakers:  
*Nightshow* (1996) Subterfuge Records  
*Vudú* (1997) Subterfuge Records  
*Perfidia* (1999) Subterfuge Records

## Bibliografía

- BAYTON, Mavis (1998): *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford University Press, Oxford y New York.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): «Cyberfeminism with a Difference», [http://www.let.ruu.nl/womens\\_studies/rosi/cyberfem.htm](http://www.let.ruu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm)
- CITRON, Marcia (1993): *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge.
- COOK, Nicholas (1998): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Música Alianza Editorial, Madrid, traducción de Luis Gago (2001).
- ELSBY, Kristen (1997): «No soy feminista, pero ...», <http://www.estudiosonline.net/texts>
- FRITH, Simon y McROBBIE, Angela (1978): «Rock and Sexuality», en S. Frith y A. Godwin (eds.), 1990, *On record. Rock, Pop and the Written World*, Routledge, London.
- FRITH, Simon y GODWIN, Andrew (eds.) (1990): *On record. Rock, Pop and the Written World*, Routledge, London.
- GRAVÍA, Roberto (1998): *Conceptos fundamentales de Sociología*, Alianza Editorial, Madrid.
- GREEN, Lucy (1997): *Música, Género y Educación*, Ed. Morata, Madrid, traducción de Pablo Manzano (2001).
- HUTCHEON, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Nueva York y Londres.
- McCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- McROBBIE, Angela (1993): «Shut up and dance: youth culture and changing modes of femininity», *Young*, vol. 1, número 2, <http://www.alli.fi/nyri/young/1993-2/y932mcro.htm>
- MERCER-TAYLOR, Peter (1998): «Songs from the bell jar: autonomy and resistance in the music of The Bangles», *Popular Music*, vol. 17/2, Cambridge University Press, Cambridge.
- MULVEY, Laura (1975): «Visual Pleasures and Narrative Cinema», en L. Mulvey (1989), *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis.
- SHUKER, Roy (1998): *Key Concepts in Popular Music*, Routledge, New York y London.
- TAGG, Philip (1982) «Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice», <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/index.html>
- (1989) «An anthropology of Stereotypes in TV Music?», <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/index.html>
- WALSER, Robert (1993) *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.

## **Quisiera amarte menos**

*Primavera de mis veinte años  
relicario de mi juventud  
un cariño feliz yo soñaba  
y estoy sola con mi esclavitud*

*Quisiera amarte menos  
no verte más quisiera  
salvarme de esta hoguera  
que no puedo resistir  
es cruel este cariño  
que no me da descanso  
sin ti la paz no alcanzo  
y lejos no sé vivir*

*(...)*

*No sé si necesito  
tenerte o perderte  
yo sé que te he querido  
más de lo que he podido  
quisiera amarte menos  
buscando el olvido  
y en vez de amarte menos  
te quiero mucho más.*

*Voz: Martirio*