



ugr | Universidad
de Granada

Gemma
Erasmus Mundus Master's Degree
in Women's and Gender Studies

 UNIVERSITY OF **Hull**

CARCAJADAS DESDE LO BIZARRO:

**Las contrafactas como herramienta feminista de resignificación,
subversión y empoderamiento.**

María del Carmen Romero Alcalá





CARCAJADAS DESDE LO BIZARRO:

**Las contrafactas como herramienta feminista de resignificación,
subversión y empoderamiento.**

María del Carmen Romero Alcalá

**Directora Principal:
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada.**

**Directora de apoyo:
Suzanne M Clisby, University of Hull.**

Granada, septiembre de 2015

Firma de aprobación:



University of Utrecht



AGRADECIMIENTOS

Gracias primero a lxs primerxs: mi familia. Si no fuera por los privilegios que ellxs me han dado, no estaría aquí. Por desgracia en este país ni siquiera cuando el estado considera que sí necesitas una beca, te la da a tiempo. Si no fuera por ellxs, aparte de no existir, y de no ser en gran medida quien soy, no podría jamás haber vivido la experiencia de este máster.

A mi tutora, Ana Gallego, por su dedicación, y apoyo, así como a todas las profesoras del máster que me han ayudado a orientarme en todo mi limbo inicial.

A Víctor y Miriam, por ayudarme con sus conversaciones en este trabajo, por dejarme basarme en ellxs, por su amabilidad e interés.

A mis compañeras Marcelinas que me han apoyado tanto, con las que me he sentido y me siento tan querida, tan apoyada, y tan libre de ser quien soy. De quien más he aprendido en este viaje ha sido de vosotrxs y con vosotrxs. Por empoderarme, por hacerme atreverme a hacer lo que me gusta, por las risas. En especial a mis queridas compañeras en Hull, por sacar ukeleles en lo gris.

Y por último a mis perras: a la oscura, a la mojada y mi *outsider*, que me han aguantado en los últimos momentos y que me dan cariño todos los días.

Resumen

La música ha sido empleada históricamente como un medio de transmisión de mensajes, de catarsis y diversión. En este estudio, exploraremos los contenidos textuales de canciones, visibilizando tanto la propuesta de las contrafactas feministas, como a algunas de las personas que llevan a cabo esta práctica política dentro y fuera de los feminismos. Todo este proceso transformador que incluye personas y sus producciones ha sido poco estudiado desde la academia, a pesar de la larga trayectoria histórica que encontramos en la creación de contrafactas como medio de crítica y cambio social. Mediante la autoetnografía, el análisis del discurso y las entrevistas en profundidad, defiendo esta forma de modificación de las letras de las canciones como una herramienta de empoderamiento y de subversión del orden sociocultural establecido, que invita a la diversión al tiempo que posee un gran potencial pedagógico.

Palabras clave

Contrafacta, Parodia, Feminismos, Autoetnografía

Abstract

Music has been historically used like a way of message transmission, catharsis and fun. In this study, we explore the textual content of some songs, visibilizing as the feminist contrafacta as some of the people who carry out this politic practice, inside and outside of the feminisms. All this transformation process that includes people and their creations have not been much studied at the academia, despite the long historical trajectory that we can find in the creation of contrafactas as a way of critique and social change. By means of the autoethnography, the discourse analysis and in-depth interviews, I defend this way of lyrics modifications as a tool of empowerment and sociocultural establishment subversion, which encourages us to have fun, at the same time as possesses a large pedagogical potential.

Key words

Contrafacta, Parody, Feminisms, Autoethnography

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. Objetivos	7
1.2. ¿Por qué contrafactas?	8
1.3. Metodología	11
2. DE DÓNDE PARTIMOS	16
2.1. Música popular: agente conservador y agente de cambio	17
2.2. ¿Contenidos feministas en la industria musical?	20
2.3. Parodia y contrafacta	29
3. AMPLIANDO VISIONES CON VIRUTA FTM Y FRESITA DINAMITA	33
3.1. Viruta y los trucos del mundo grande	33
3.2. La risa de Miriam	40
3.3. Jodiendo canciones	44
3.4. Lo bizarro y sus conclusiones	50
4. CREANDO MONSTRUOS: ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LETRAS DE CONTRAFACTAS	52
4.1. <i>Bruja, ciega, sordomuda y peluda</i>	52
4.2. <i>El Colás, son jarocho adulterado</i>	55
4.3. Tetas mentirosas	58
4.4. Conclusiones del capítulo	61
5. CONCLUSIONES FINALES	63
6. BIBLIOGRAFÍA	66
ANEXOS	69

1. INTRODUCCIÓN:

Este trabajo cuenta mi historia en el máster GEMMA. Refleja mi recorrido tanto personal como académico dentro del micro mundo que creamos entre todas las personas que formamos parte de esta promoción, y montones de compañeras con las que hemos tejido redes fuera del mismo en el contexto granadino y en el extranjero.

Es por eso que busco que este texto se mueva en la interseccionalidad¹ entre feminismos académicos, transfeminismos² activistas y música, entre academia y calle, entre denuncia social y diversión. Hablaré sobre la música como una herramienta política, y en especial, sobre las canciones realizadas a través del cambio de letras de canciones ya existentes, dándole contenidos feministas. Quiero moverme entre lo de adentro y lo de afuera, entre el monstruo de la industria musical y la música desde los márgenes. Quiero hacer además de éste, un texto mestizo, con un lenguaje en dos idiomas, teniendo la mirada puesta en Gloria Anzaldúa (2004). Pero sobre todo, quiero que disfrutéis leyendo este trabajo, dedicado a la risa, y a la diversión.

Para ello, antes de seguir, querría puntualizar algunas cuestiones. En primer lugar, siguiendo las ideas de Haraway (1988) y como se puede suponer de mis palabras anteriores, con este trabajo no pretendo ser objetiva. Pretendo ser honestamente situada, tanto en mi contexto como en mi historia, no buscando en ningún momento aspirar a afirmar realidades universales, además de con un enfoque discursivo³. Me basaré en mi propia experiencia, además de en la de algunas compañeras músicas que han querido desinteresadamente colaborar, para desarrollar este tema en cuestión.

¹ Este término fue acuñado por Kimberlé Crenshaw (1989) para hacer referencia a la confluencia de varias discriminaciones dirigidas a un mismo cuerpo, lo que genera como resultado un tipo de discriminación que es mayor que la suma de éstas por separado. Me sirve de esta manera para enunciar interacciones que generan un producto mayor que la suma de las partes, en este caso academia, activismo y música.

² Los transfeminismos huyen de una definición cerrada, negándola, trascendiéndola. “Es un compromiso imaginativo con nuestro presente, con la recreación y la reconstrucción de saberes subversivos, de conocimientos situados, de experiencias y memorias políticas que vayan más allá de saberes institucionales y al servicio de quienes luchan en los intersticios del feminismo.” (Solá, 2013).

³ Entendiendo así el discurso como moldeador del sujeto y de su posición en el mundo, lo que condiciona su conocimiento (Hall, 1997).

En segundo lugar, me gustaría aclarar que esta herramienta de hacer llegar mensajes a través de la música cambiando las letras de las canciones ya existentes es algo que se ha venido haciendo durante siglos, como comentaré más adelante, y no fue hasta que se empezó a estudiar este fenómeno llevado a cabo por la institución eclesiástica en concreto, cuando se pasó a denominar contrafactum. (Falck, 1979). En este trabajo, hablaré de “contrafactas” para hacer referencia a este fenómeno, porque considero interesante adaptar un neologismo del latín creado para dar más autoridad a las parodias musicales que se hacían desde la iglesia, con el propósito de dar autoridad a las parodias de un bando ideológico muy diferente, y muy desprestigiado desde la misma, como son los feminismos. Digamos que me tomo la libertad de contrafactear la propia palabra.

Al igual que la idea misma de estas (re)creaciones de las que trata mi trabajo, quiero hacer de éste un relato personal, simple –que no simplista–, ameno, ligero–que no superficial– y divertido.

1.1. Objetivos

Mi objetivo general, entonces, es la reivindicación desde la academia de la música como herramienta de cambio social, y específicamente como herramienta subversiva feminista. La potencia transformadora de la música viene dada por su facilidad de transmisión de mensajes. Estudiando más sobre ésta desde los feminismos, podríamos ya no solo detectar mejor las estrategias heteropatriarcales llevadas a cabo con este arma, como perpetuadora de roles sociales, sino también trabajar con la misma como una estrategia de resistencia y trasgresión de la norma.

En especial, quiero centrarme en reivindicar una práctica que considero una poderosa herramienta de cambio por su potencialidad de crear mentalidad crítica: cambiar la letra de canciones ya existentes, dándoles, en este caso, un contenido feminista. En otras palabras, la finalidad de mi trabajo es poner en valor las contrafactas como una manera especialmente útil, por su hibridez, para evidenciar ideas que nunca habían sido cuestionadas por el oyente. Además, este tipo de re-creaciones supone un proceso de reapropiación que considero muy

empoderador para la persona que las realiza. Para mí, el hecho mismo de reconocer un contenido no deseado en una canción y sentirse con la capacidad de transformarlo, implica auto-otorgarse un poder antes desconocido. Significa de alguna manera igualarse a los emisores de esos discursos dados y responder a algo que en principio se consideraba unidireccional.

1.2. ¿Por qué contrafactas?

Llegados a este punto, me parece importante pararme a explicar el porqué de la elección de este tema tan concreto para situar de esta manera mi discurso, que asumo parcial, sobre la música, y en concreto las contrafactas.

Dicha elección viene ligada a mi historia personal previa, pero sobre todo mi historia compartida dentro de este máster junto con mis compañeras. Sea el idioma que fuere, para mí siempre fue muy importante conocer el significado de las canciones que cantaba, aunque nunca me dediqué a la creación musical, hasta ahora.

Para mí siempre ha sido importante fijar mi atención en los contenidos transmitidos por los medios de comunicación, y en especial por las canciones. Ese interés por analizar significados de los mensajes fue quizás lo que me llevó a estudiar psicología, y después a especializarme en psicología social. Mi atención siempre ha estado de una u otra manera fijada en los modelos de conducta y las ideas con la que nos bombardean cada día desde los medios de comunicación: noticias, cine, series, anuncios, etc., especialmente si van dirigidos a un público infantil, por ser éste el más susceptible de ser adoctrinado.

Poco a poco, mi atención fue centrándose aún más en cuestiones de género, para lo que este máster me dio la base teórica sobre la que apoyarme. En el máster

GEMMA pude profundizar en conceptos como heteropatriarcado⁴ y heteronormatividad⁵, que me servían para nombrar ideas que ya percibía.

Hasta entonces, mi interés por el contenido de las canciones me había servido también para mejorar mi nivel de inglés, y bromear con mis amigas cantando todas las canciones en los bares mientras sonaba la música. Siempre me había gustado cantar, por otro lado, pero no lo hacía delante de nadie desde que era muy pequeña. Fue cuando comencé estos estudios con mis compañeras cuando todo esto fue enriqueciéndose más.

Desde el comienzo, nuestro grupo se caracterizó por tener una importante faceta musical, política y subversiva. Cuando encuentras un grupo de personas con las que no tienes que discutir una y otra vez sobre las mismas ideas básicas de los feminismos, sino que éstas son un punto desde donde aprender y construir; cuando por fin encontramos una “burbuja morada”⁶, lo que hicimos sobre todo es pasarlo bien juntas. A través de la música, nos convertimos en agentes de cambio.

Fue en una de las primeras tapas después de clase cuando la compañera Andrea con su jarana⁷ compartió una canción tradicional mexicana (*el Colás*, del que hablaré más adelante) y algunas decidieron cambiarle la letra. Era una forma de pervertir esas letras machistas que estábamos hartas de escuchar, y con ello expandir nuestras ideas feministas de manera divertida. En ese caso, nuestras víctimas fueron la *amada Marcelina* y el *Nicolás*, que pasaron a ser la *bollera Marcelina* y el *travesti Nicolás*.

⁴ El cual nombra las bases del sistema social, cultural y político que lleva manteniendo la brecha binaria de sexo/género/deseo (Butler, 1991), primado a los cuerpos leídos como hombres, y sin dar cabida a otro tipo de realidades.

⁵ Este segundo concepto es consecuencia del primero, y nombra la estructura estructurante por la que los cuerpos—según este sistema heteropatriarcal— debemos regirnos por un deseo que se asume heterosexual, y que, si no es dirigido a un cuerpo del sexo opuesto, sí a un cuerpo que performa dentro de las normas adscritas a este otro.

⁶ Entiendo “burbuja morada” como un contexto y/o una red de seguridad. Un entorno de personas afines que comparten ideas feministas, lo que ayuda a que cada una de las personas integrantes se sienta libre de decir, mostrarse y en definitiva, performar como verdaderamente desee, sintiéndose libre de ser juzgada. Aun viviendo con contradicciones y conflictos, éstos pueden trabajarse desde la comunicación y el cuidado.

⁷ La jarana es un instrumento musical típico de México y usado en canciones tradicionales como son los sones jarochos. Tiene seis cuerdas, colocadas de forma que las dos centrales son dobles, y con una afinación de La Mi Do Re. La misma que el ukelele.

Además, fue a raíz de esta canción de donde surgió la figura de *Marcelina*, que pasó de ser personaje lírico conservador convertido en transfeminista, a ser un sujeto político colectivo del que todas formábamos parte, acabando respondiendo todas entre nosotras al nombre de *Marce*.

La música fue y es, para alguna de nosotras, una forma de divertirnos pero también de empoderarnos. Nos permite cambiar una pequeña parte del mundo, y hacer, de forma amena, que ideas feministas puedan llegar a otras personas a las que de otra manera les serían ajenas.

En mi caso concreto, mi recorrido en estos dos años ha sido marcado por la música, como una herramienta de cambio social pero también de cambio personal. En general, la terapia de “burbuja morada” me ha servido para valorar más mis habilidades, que eran aceptadas y abrigadas en un entorno seguro. Eso me ha permitido desatar mi vena más artística a mucho niveles, pero en especial con la música, y pasar de escuchar canciones y cantar bajito sola, a cantar y tocar con mis compañeras en eventos como el festival feminista *Zorrifest*⁸ en Murcia (con la compañera de este máster María, como las *Jodías Verdes*) o incluso en un entorno académico como un congreso en Hull⁹, junto con las compañeras del máster: Andrea, María, Elena, Filiz y Ana¹⁰. Experimentar musicalmente con todas ellas –no sólo las nombradas– me ha permitido crecer como persona, dotarme de voz, empoderarme; y a la vez canalizar todas esas inquietudes, expresar todas mis ideas a través de un medio de tan fácil transmisión como la música.

Por todo esto, el tema que trato como trabajo final no podría ser otro que la música, y específicamente el hacer contrafactas, porque me parece un paso más allá. Hacer contrafactas supone dejar de quedarse en conocer el significado de las

⁸ Como definen las propias organizadoras en la página de su crowdfunding, “Zorrifest es un Festival Feminista, agitado por feministas murcianas-marcianas, que se organiza bajo los criterios de Autogestión y Ética hazlo tú misma [...] Es un lugar de empoderamiento, reivindicación y disfrute feminista queer. Un espacio donde expresar, crear y ser políticamente incorrectas. Cualquier persona puede participar en la organización y las actividades pueden incluir conciertos, talleres, performances, exposiciones, fiestas y expresiones artísticas o antiartísticas de todo tipo”. (<http://www.verkami.com/projects/10750-zorrifest-2015>). La primera edición del mismo se celebró en Murcia en abril de este año 2015.

⁹ “Gendering Happiness: the power of pleasure”, celebrado el 26 de noviembre del 2014. Más información en <http://www2.hull.ac.uk/fass/socsci/research/gendering-happiness-conference.aspx>

¹⁰ Aquí nuestra actuación en el congreso, donde tocamos una contrafacta multilingüe de la canción “bella ciao” y otra en inglés de “creep”(Radiohead): <https://www.youtube.com/watch?v=ggsz7oqMuUs>

letras de canciones y cantarlas, a modificarlas. Esto último implica, para mí, sentirse suficientemente empoderada para cambiar esos contenidos. Sentirse creadora, y responder a los mensajes tóxicos riéndose de ellos, y lanzando un mensaje opuesto.

Desde nuestro comienzo hasta ahora, alguna de nosotras hemos tenido la posibilidad de modificar contenidos de canciones juntas, y cantar esas canciones. Hemos podido hacerlo en diferentes contextos, unos más y otros menos feministas, donde hemos hecho saltar un pequeño clic en la cabeza de algunas personas.

Es ese fluir en la frontera lo que me mueve a escribir este trabajo, esa idea de jugar con lo existente, modificarlo, y remover conciencias con ello, además de motivar a otras personas a expresarse y a contaminar ellas también mensajes con los que todos los días todas nos contaminamos sin darnos a penas cuenta.

1.3. Metodología

Para tratar este tema, con respecto a la metodología empleada, tengo que decir que mi posicionamiento, cercano a los transfeminismos, que huye de toda idea de absoluto, me ha llevado a utilizar técnicas como son la autoetnografía, las entrevistas en profundidad y el análisis crítico del discurso feminista.

En primer lugar, la autoetnografía, que llevo practicando desde comienzos de este texto, me sirve para situarme, y a la vez reivindicar mi experiencia personal como creadora de conocimiento. Para ello recojo el concepto de mirada, de Teresa Del Valle que ella define como:

Un conjunto de dispositivos, de habilidades y recursos que ponemos en práctica para conocer a través de la experiencia y mediante una actitud de apertura, la diversidad de datos, interpretaciones, emociones, contradicciones, extrañezas, interrogantes como parte de lo que ofrece la inmersión en la situación elegida (2012: 2).

Desde la etnografía encarnada reivindico lo explícitamente parcial como creador de cultura, poniendo en valor, junto a otras muchas autoras¹¹, mi mirada y

¹¹ Como Allué (1996), Esteban (2001), Anzaldúa (2004), Alcázar (2010) o Espinosa (2010).

mi historia como forma de aportar conocimiento. Tomando la definición que aporta Teresa del Valle: “La etnografía es, al menos: una mezcla de interés e intereses, intuición, observación atenta, interpretación y extrañeza. Se produce en la interacción entre las personas que investigan y el conocimiento situado de quienes optan por dejarnos acceder a ello” (2012: 15).

Teniendo presentes los enfoques desde la antropología feminista, pretendo plantear de alguna manera la disolución “entre el yo y el otro para tomar un camino dialógico e intersubjetivo desde posiciones políticas situadas” (Gregorio, 2006: 30). Esta vertiente crítica señala lo personal como teórico a la vez que político, poniendo en evidencia “cómo la Ciencia parece proveernos de un lenguaje y una estructura conceptual para el análisis de la acción política, pero no para el análisis de los sentimientos que guían nuestras acciones” (Gregorio, 2006: 33).

La aproximación metodológica etnográfica, en cambio, sí que comprende el ir más allá, y tomar conciencia de la importancia de otro tipo de información que no es contemplada desde la ciencia más ortodoxa, así como pone sobre la mesa el peligro del relativismo desde un punto de vista políticamente situado:

La experiencia etnográfica aparece como un acto total que implica cuerpo, mente, razón y emoción de manera indisoluble, como una práctica de reconocimiento de la configuración de las relaciones de poder. Por ello, sus críticas a la etnografía postmoderna se dirigen tanto a evidenciar el ocultamiento de la generización producida en el encuentro con el “otro”, como a cuestionar el vacío político y el peligro relativista que implica la fragmentación del sujeto postmoderno (Gregorio, 2006: 33).

Partiendo de esta base, me propuse realizar un trabajo implicado tanto política como emocionalmente, como venía explicando más arriba. De esta manera no pretendo dar una visión relativista, sino construir desde el lugar en donde me sitúo, ayudándome de las experiencias y sensaciones de otras compañeras que de alguna manera tienen puntos en común conmigo con respecto al tema concreto de la música del que nos ocupamos en el texto.

En segundo lugar, las entrevistas en profundidad, realizadas a distintas personas músicas que hacen contrafactas feministas, me permiten enriquecer mi punto de vista con sus conocimientos situados (Haraway, 1988). Además de nutrir

mi trabajo con sus ideas, quería que estas personas formaran parte de éste para visibilizarlas, así como las contrafactas en sí mismas. A la hora de realizar las entrevistas, procuré todo el tiempo que fueran lo más parecido posible a una conversación, dejando de lado planteamientos jerárquicos, y teniendo en cuenta que mi posición como entrevistadora me podría llevar fácilmente a ejercer como, o ser leída como, una figura de poder. Estas personas, cuyos discursos irán entrando a formar parte de este texto más adelante, comparten una línea de pensamiento adscrita de alguna manera a los feminismos. La primera de ellas: Víctor, alias *Viruta FTM*, es un chico trans compositor y activista, involucrado en colectivos LGTB en Madrid, y conocido por sus letras reivindicativas. En sus múltiples conciertos suele cantar tantas contrafactas como canciones originales propias.

En segundo lugar, entrevisté a Miriam, alias *Fresita Dinamita*, entre otros. Ella forma parte de colectivos feministas en Granada, como el Centro Social Okupado La Redonda. Ha crecido en un entorno musical cultivado, y siendo la música muy importante para expresarse, tiene unas letras con contenidos feministas, y una contrafacta de una famosa canción llamada *Ciega sordomuda*, de Shakira.

Por último, me incluyo a mí misma, preguntándome las mismas cuestiones, y situando así explícitamente mi experiencia. Hubiera querido que formaran parte también de este trabajo con sus respectivas conversaciones, mi querida compañera Andrea, que forma parte de un grupo jaranero feminista en Berlín, y analizar alguno de sus sonos contrafacteados. También hubiera querido introducir a Atenea, a la cual tuve la suerte de conocer en el festival *Zorrifest*. Ella, junto con otras compañeras, trabaja con música latina, y en especial cumbia y reggaetón, realizando contrafactas de canciones tan famosas como *La gasolina*. Me encantaría visibilizar a todas las personas que se dedican a esto desde el feminismo –que no son pocas– ponerlas en valor, e incluir aquí su visión, pero dado el acotado espacio de un Trabajo Fin de Máster, he tenido que priorizar y centrarme en estos discursos en concreto.

Volviendo a las personas con las que sí conversé, en dichos intercambios me interesó tocar básicamente cuatro cuestiones: ¿Qué canciones cambian? ¿Por qué

esas? ¿Qué eligen decir? ¿Qué opinan de la música comercial popular¹² que se está empezando a considerar feminista? Con esta última pregunta, quería sondear qué opinan estas personas que traen a la música los feminismos, de la industria que en cierto modo pretende hacer lo mismo, pero dentro de un mercado objetivo de consumo. Por ejemplo, tenemos muy reciente el caso de la cantante Beyoncé, y su performance en los *MTV Video Music Awards* de 2014, que comentaré más adelante.

El análisis crítico feminista del discurso, en tercer lugar, es la herramienta con la que analizo las letras de las canciones populares y sus contrafactas, de manera que pueda partir de ejemplos concretos de esta práctica para ponerla en valor. Así, no quiero solo explicar lo útil que pueden llegar a ser, sino hacer reflexionar al propio lector/a sobre los contenidos de los que hablan dichas letras.

En este sentido, es necesario entender que cuando acuso a un texto de un emisor concreto no estoy queriendo personalizar, sino evidenciando a través de un ejemplo cómo el sistema capitalista heteropatriarcal promueve ese tipo de estructuras estructurantes, que generan dinámicas de discriminación y de poder.

Para llevar a cabo estas críticas, me baso principalmente en el texto de Michelle M. Lazar *Feminist critical discourse analysis* (2007), donde describe como meta de los análisis feministas críticos del discurso¹³ el mostrar las complejas, sutiles y no tan sutiles formas discursivas en las que se dan por sentado y se reafirman clasificaciones de género y sistemas de poder. En especial, esta forma de análisis se centra en criticar discursos que sostienen el orden social heteropatriarcal. De esta manera, se busca la unión de lo teórico-analítico y la vertiente activista. Este enfoque, que la autora denomina “activismo académico” (Lazar, 2007: 146) encaja perfectamente con mi manera de situarme en la academia y con el punto desde el cual escribo, pienso y enuncio este trabajo, no pretendiendo en ningún momento adoptar una postura neutral.

¹² Cuando hablo de música popular, no me refiero a la música tradicional, sino a la que es más conocida, la que está más extendida. Este tipo de música suele ser a la vez la comercial, por ser las grandes industrias del sector las que tienen una mayor capacidad de difusión en el mercado. Es por esto que en muchos casos voy a denominarla como música popular-comercial.

¹³ FCDA de aquí en adelante.

La tarea del FCDA no es otra, según esta autora, que examinar cómo el poder y la dominación son producidos discursivamente y/o contrarrestados de diversas formas a través de representaciones textuales. Así, se sugiere desde este enfoque una perspectiva comparativa en lugar de universalizadora.

De esta manera, analizaré comparativamente desde un punto de vista crítico feminista, los textos de las canciones originales y las modificadas en forma de contrafacta feminista. Con ello, como ya he dicho, y siguiendo la línea de esta autora, no pretendo dar una visión universal, sino politizar estos contenidos desde dentro de la institución académica.

Si consigo que alguna persona que lea este trabajo se sorprenda y se interese por escuchar alguno de estos temas musicales, daré por cumplido mi objetivo. Querría que sintierais ese pequeño choque mental que me generan estas (re)creaciones; que a veces provoca una sonrisa, a veces pone los pelos de punta, y a veces las dos cosas. Querría generaros algún tipo de (re)acción, no sólo desde una política de la resistencia, sino de la rebeldía.

2. DE DÓNDE PARTIMOS

Para la realización de este texto, tuve que beber de tres fuentes fundamentales. En primer lugar, dada mi formación completamente ajena a toda educación musical, me he basado en trabajos claves desde la musicología feminista como *Feminine Endings*, de Susan McClary (1991) o en España, el trabajo de Pilar Ramos (2003), donde se expone una visión crítica de la musicología desde un punto de vista feminista. Partiendo de un enfoque más en relación con la música popular, el texto de Laura Viñuela (2003) ha sido esencial también para mí.

Por otra parte, a pesar de necesitar esta formación, no me voy a centrar en hablar de métricas, ni ideologías tras los ritmos musicales dominantes, ya que mi tema no es tanto la melodía, sino ésta como una forma de facilitar la recepción de un contenido, como un canal, como un molde. Es por eso que otra fuente fundamental es el análisis crítico del discurso, y en especial, la vertiente feminista del mismo, con autoras como Lazar (2007), además de teorías de decodificación como la de Hall (1980) o, por supuesto, análisis de flujo de ideas y su relación con el poder como el de Foucault (1998) o Bajtín (1987).

De esta manera, no pretendo teorizar acerca de la música, sino acerca de la transmisión de mensajes a un nivel amplio a través de la misma. Es por ello que no voy a hablar de la forma de hacer música de hombres o mujeres, ni de la historia de la mujer en este ámbito –lo cual me parece ciertamente importante– sino que voy a centrarme en el texto. Y en concreto, en las modificaciones de esos textos, para lo que a su vez me apoyo en autores como Robert Falck (1979) y su clasificación terminológica entre parodia y contrafactum; Óscar García (2003), con su texto sobre la parodia como herramienta de transgresión, y María Rodríguez (2015) y sus reflexiones sobre el *remake*¹⁴ en el arte desde un punto de vista feminista.

¹⁴ Como ella misma define, “*Remake* significa, en inglés, re-hacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho. El término es utilizado para definir aquellas creaciones que utilizan como punto de partida otras creaciones que ya existen, para producir cosas nuevas”. Aunque Rodríguez se centra en las artes plásticas, sus teorizaciones son aplicables también a esta otra forma de *remake* que son las contrafactas.

2.1. Música popular: agente conservador y agente de cambio

Parto de la idea de Laura Viñuela según la cual la música “es, ante todo, un discurso significativo a través del cual se transmiten, afirman y contestan modelos de organización social” (2003: 14).

Así como el resto de manifestaciones artísticas, la música ha servido como medio de expresión, de transmisión de mensajes, tanto desde posiciones de poder—con la música sacra por ejemplo—, como desde los márgenes de la sociedad, con mayor o menor acogida. El caso de las canciones populares, como afirma Cortez (2006), son un medio muy utilizado para la transmisión de diversos sentimientos. Ya desde la antigua Grecia se reconoce en ella un gran valor pedagógico y catártico.

Dentro de las distintas formas de arte, la música se ha caracterizado por ser especialmente asequible para un público amplio, y por lo tanto una técnica particularmente útil para transmitir mensajes ideológicos y formas de ver el mundo. En especial, la música popular es la que ha cumplido mejor esta función, pero a la vez ha sido históricamente ignorada desde ámbitos académicos, por ser dada de lado a favor de la alta cultura de la clase media (y en concreto de los BBVAh¹⁵) que preserva los valores heteropatriarcales en los que se basa el poder de la misma, que es la que finalmente conforma la academia y el canon.

Philip Tagg (2000) reivindica esta categoría amplia denominada música popular, recalcando que los límites entre ésta y la música culta, o música clásica, no son tan claros:

Music scholars in both the classical and popular fields seem unaware that J S Bach, Mozart and Liszt were just as well known as improvisers as composers. They also tend to forget that Purcell wrote not only anthems for the Chapel Royal but also drinking songs for his friends in the pub, or that Mozart’s opera tunes were whistled by barrow boys in Prague. Another forgotten fact is that what we call ‘classical’ music did not acquire this epithet until the 1830s, yet another that no-one played any really old music in European concert halls or opera houses before the mid nineteenth century (Tagg, 2000, s.p.).

¹⁵ Estas siglas son las utilizadas por Amaia Pérez Orozco para hablar de la clase dominante del discurso cultural: los Blancos Burgueses Varones Adultos Heterosexuales, añadiendo la “h” a las siglas ya acuñadas por María José Capellín, en el seminario de lanzamiento de la campaña organizada por colectivos de mujeres y sindicatos por una Ley Vasca de Atención a la Dependencia, el 13 de Mayo de 2005 en Bilbao (Pérez, 2014).

Por su parte, McClary (1991), relaciona esta forma de transmisión de emociones con una manera de perpetuación de roles de género y concepciones referentes a la sexualidad. Siguiendo una línea foucaultiana, la música, como otras formas de arte, funciona como una manera de normalización del deseo, reproduciendo una “verdad del sexo” (Foucault 1998).

En palabras de Bennett:

El arte –el resultado del trabajo cultural– puede ser un agente de cambio que se introduce en todos los ámbitos de la vida. De manera similar, el arte puede ser un agente conservador que ya ha penetrado en todos los ámbitos de la vida (1988: 223).

Esto se acentúa más aun teniendo en cuenta la sociedad globalizada en la que vivimos, donde internet se ha convertido en la manera más cotidiana de interacción. En este escenario, la música más popular es a la vez la música más comercial. Y, dejando de lado los videoclips y la publicidad explícita en los mismos, la música comercial es la que tiene una mayor capacidad de transmisión de mensajes, y a su vez de perpetuación de roles sociales hegemónicos puestos al servicio de la mercadotecnia neoliberal.

En este sentido, hablo de punto de vista hegemónico como:

[El que] define según sus propios términos el horizonte mental, el universo de sentidos posibles de un sector completo de las relaciones en una sociedad o una cultura, y que lleva el sello de la legitimidad –parecería ir a la par con lo que es “natural”, “inevitable”, lo que “se da por descontado” en el orden social¹⁶ (Hall, 1980: 9).

Aun así, autores como Hall (1980) dejan de lado esa visión unidireccional para hablar de cómo las personas pueden decodificar esos mensajes, perfectamente elaborados para transmitir unos intereses específicos, de diferentes formas. De esta manera, no es solo posible una decodificación hegemónica– es decir, entender el mensaje tal y como ha sido formulado para entenderse–sino que,

¹⁶ Como es sabido, este sello legitimador ha sido propio de los sujetos BBVAh, especialmente desde el siglo XIX, con la expansión del capitalismo industrial. Consecuentemente, deslegitimaban –y aun lo hacen hoy día– la existencia de cualquier alternativa posible que surgiera desde la periferia de su centro normativo.

según este autor, existiría también la posibilidad de una decodificación negociada, que legitimaría una visión hegemónica en un plano macro, pero no la usaría para describir su realidad situada. Esta forma de decodificación conviviría con múltiples contradicciones.

En cambio, en una posición diametralmente opuesta a la decodificación hegemónica, estaría la que opera con un código oposicional. Ésta cambiaría el marco de referencia y estaría más cercana a un análisis crítico, desvelando los intereses ocultos tras la formulación elegida para la emisión del mensaje. En palabras de este autor:

Uno de los momentos políticos más significativos es aquel en donde los acontecimientos que son normalmente significados y decodificados de manera negociada comienzan a ser objeto de una lectura oposicional. Es aquí que uno encuentra la “política de la significación”: la lucha en el seno del discurso” (Hall, 1980: 10).

En relación con la música:

Las prácticas musicales están marcadas por sistemas sociales y políticos en los que se desarrollan e influyen a su vez en estos sistemas; contribuyen a definir, difundir y a formar estereotipos, pero también a deconstruirlos. La ilusión de autonomía e independencia funciona sólo cuando el discurso musical no contradice al discurso desarrollado por el poder hegemónico; en el momento en que adopta un carácter subversivo salen a la luz aspectos subyacentes que ponen de manifiesto la relación entre las prácticas musicales y otro tipo de prácticas sociales y culturales (Viñuela, 2003: 25).

En este punto es donde estarían las personas que al decodificar esos mensajes que forman parte de la música popular-comercial, se oponen a los mismos. Es esto lo que de alguna manera sirve como primer paso a la hora de decidir actuar en consecuencia y modificar esos contenidos, creando, de esta manera, las contrafactas subversivas.

Pero, ¿qué pasaría en el resto de los casos? Para aquellas ocasiones en las que la decodificación no fuera crítica, la única manera de que surgiera ese cambio de enfoque vendría ligado a que el mensaje en sí fuera subversivo. Y, hablando de personas que viven su vida ajenas a todo desafío la norma social, consumidores de

información hegemónica prefabricada, necesitarían de un tipo de discurso que, no alejándose demasiado de la norma, añadiera algún matiz crítico a su mensaje.

2.2. ¿Contenidos feministas en la industria musical?

En los últimos años, ideas clasificadas como feministas por las propias emisoras de las mismas han entrado a formar parte de la música popular-comercial global. Diversas cantantes mundialmente reconocidas se autodescriben como feministas. Me parece que ésta es una parte interesante para tratar en este trabajo, al ser un juego de mezclas opuesto al de las contrafactas. Mientras que en un caso, con éstas se buscaría llevar lo comercial al feminismo desde los márgenes, desde el otro lado se pretendería traer ideas feministas a lo comercial.

Haciendo referencia en concreto al feminismo en la música, Chelsea Lauren (2015), en su tesis doctoral, defiende las figuras de Beyoncé Knowles y Nicki Minaj como modelos feministas y de empoderamiento desde la gran industria comercial. Trabajando desde la intersección de feminismo y cultura popular, esta autora habla del proceso por el cual estas artistas se encontraron con los feminismos, analiza algunas canciones, videoclips y performances resaltando su figura subversiva, y poniendo sobre la mesa cuestiones de género, clase y raza¹⁷. Ella habla de cómo la cultura popular es capaz de absorber y transformar temas complejos y hacerlos accesibles a una gran cantidad de personas. Pero yo me pregunto, ¿cómo son esos contenidos transformados para pasar por el aro comercial? ¿Acaso no se tergiversan ideas que de alguna manera se transmiten de forma contradictoria o vaciada de su esencia? ¿Cómo puede un mensaje feminista sobrevivir a un tamiz industrial? ¿Qué clase de feminismo puede hacer eso?

Dentro de todo su trabajo, me gustaría resaltar especialmente su visión sobre la performance¹⁸ de Beyoncé de 2014 de la que hablaba anteriormente. En esta actuación, donde presentaba pequeñas partes de los temas de su nuevo disco,

¹⁷ Hago uso del término “raza” siendo muy consciente de la polémica al respecto, porque quiero basarme en las figuras del feminismo negro, que se denominan desde este lugar, para reivindicar la opresión que han vivido históricamente por su color de piel. Autoras como Crenshaw (1989), o antologías de feminismos negros como la editada en 2012 por Mercedes Jabardo, me sirven de apoyo para ocupar éste término y no otro.

¹⁸ Puede visualizarse en <https://www.youtube.com/watch?v=gGomT-fOyUQ>, minuto 9:38

se mostró una estrofa en concreto de su tema “Flawless”, donde una escritora feminista nigeriana (Adichie) recita lo siguiente:

We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are. We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller. We say to girls, ‘You can have ambition, but not too much. You should aim to be successful, but not too successful, otherwise you will threaten the man’. Feminist: the person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes.

Mientras podía oírse la última frase, con esta descripción de lo que implica ser feminista, Beyoncé permanecía sola, de pie, respaldada por la pantalla gigante del evento en la que se podía leer “Feminist”. Personalmente, este tipo de situaciones me genera un sentimiento contradictorio. Por un lado, me alegra mucho ver que este tipo de discursos llegan a un campo popular-comercial, en el sentido de que hay muchas personas que tienen a Beyoncé, en este caso, como un modelo a seguir, como un ídolo, y el hecho de que ella se declare abiertamente feminista y pretenda de alguna manera hacer llegar algunas ideas –o al menos una definición fuera de estereotipos malintencionados de lo que implica ser feminista– me parece una gran hazaña. Pero, por otra parte, no puedo evitar pensar en lo peligroso de que se considere feminista solo lo que llega a una corriente masiva, silenciándose de alguna manera otro tipo de discursos. A su vez, estas artistas acaban generando simultáneamente en muchos casos discursos centrados en la imagen y el consumo, además de trabajar mucho desde la sexualización de su cuerpo como un objeto¹⁹.

Como afirma García:

Los consumidores no buscan solo adquirir productos sino que aspiran a formar parte del producto. Los jóvenes asumen las marcas, los símbolos característicos de sus grupos musicales favoritos, como auténticos signos constituyentes de su propia identidad. No se trata de recibir el mensaje ni de consumir música sino de construir su identidad, de ser mensaje consumible (2003:432).

Yo, que me confieso seguidora–no muy asidua, pero aun así seguidora–de este tipo de ídolos de masas, siento una sensación conflictiva con este tipo de

¹⁹ Estas dos divas en concreto, tienen una mayor permisibilidad a la hora de exponer su cuerpo voluptuoso y ser sexualizadas, por haber sido encasilladas estereotípicamente dentro de la categoría exótica de los cuerpos de mujeres no–blancas. De nuevo, no podemos pasar por alto la interseccionalidad entre las categorías de género, cuerpo y raza.

transmisión de contenidos supuestamente subversivos que me gustaría explorar. Y es por ello que pregunto a esas personas que han colaborado en este proyecto por su opinión al respecto, desde el feminismo musical de los márgenes, fuera de la industria.

Podemos pensar, como afirma Bennett, que:

La cultura popular puede ser una poderosa fuerza política. No está reprimida como la cultura de élite, ni es intencionalmente oscurecida como la cultura secreta, sino activamente transmitida de un participante a otro. El hecho de que estos aspectos hayan sido explotados primordialmente por intereses económicos (y, en su defecto, por las inclinaciones políticas afectas a esos intereses), no quiere decir que no puedan ser utilizados por otro tipo de intereses (1988: 225).

En mi caso, al menos, considero que no es tan fácil separarse de intereses económicos una vez entrado en el mundo de la música popular que mueve la gran industria del sector.

El problema, como diría Lazar (2007), no es tanto la apropiación de contenidos feministas con un propósito comercial, sino que esa apropiación subvierte el feminismo como fuerza política. Cuando los publicistas se apropian de la idea de feminismo, la cocinan para destilar un residuo, un objeto, un estilo (Goldman, 1992 en Lazar, 2007). Por su parte Lauren (2015) entiende estas apariciones de cierto feminismo en el contenido comercial popular como parte del enfoque postfeminista, de la que denomina la tercera ola del feminismo, el cual afirma que comprende las contradicciones y diluye los límites en nombre del activismo, incluso si no todo el mundo está contento con el resultado. Esto es justo lo que, para esta autora, representa el pop feminista. Estas figuras mediáticas–afirma–pueden no ser totalmente subversivas, pero llevan a conseguir un incremento de la agencia de las mujeres a través de la performatividad y la representación fluida de la raza, el género y el sexo. De esta manera, según Lauren, aunque no subviertan totalmente la hegemonía heterosexual, están dando un paso en la dirección correcta, acercando el feminismo a un público muy extenso. Contempla, de esta manera, a figuras como Beyoncé como la punta del iceberg, como una primera introducción al feminismo que lleve a las mujeres a explorar y a preguntarse lo que significa ser mujer y la igualdad de género.

Poniendo a estas dos autoras en diálogo, Lazar (2007) llama a una urgente crítica de este postfeminismo, que lleva a pensar que ya no son tan necesarias las luchas para la transformación social del orden de género. Ella describe como uno de los mayores problemas del discurso postfeminista el que dé a entender que las mujeres pueden *tenerlo todo* si se esfuerzan lo suficiente²⁰, convirtiendo las luchas feministas en algo no ya político sino personal, y obviando los condicionamientos sociales y materiales que afrontan diferentes grupos de mujeres.

Otro punto en el que confluyen estas dos autoras, con diferentes opiniones, es el de la presentación de estas figuras mediáticas como seres sexuales. Para Lauren (2015), estas dinámicas refieren al empoderamiento, mientras que Lazar (2007), este cambio de objeto sexual a subjetivización sexual, obvia de alguna manera los contextos de explotación sexual, poniendo en primer plano el empoderamiento femenino a través del sexo, al que pocas personas tienen acceso, debido a su contexto sociocultural y sus características de clase y raza.

Concluyendo de alguna manera con este apartado, una de mis intenciones en este trabajo es traer este debate teórico a las personas que, desde su praxis musical, llevan a cabo acciones (contrafactas) que se sitúan de alguna manera dentro de esta discusión. Más adelante, compartiré las visiones de estas personas sobre el tema. La mía propia se acerca más a la de Lazar, aunque de alguna manera, como explicaba, sigo viendo un punto positivo—que a veces me resulta contradictorio— en esta entrada de lo protofeminista en la industria musical.

2.3. Parodia y contrafacta

Este tema, como comentaba anteriormente, llegó a mí desde la práctica, y no desde la teoría, de manera que la primera vez que escuché la manera de designar estas modificaciones fue en una clase del máster, que impartió como profesora invitada Laura Viñuela. Tras una exposición sobre la música y la transmisión de mensajes a

²⁰ En este sentido, entrarían en lo que Han (2014) denomina psicopolítica: un sistema de dominación donde son las propias personas subyugadas las que se esfuerzan para serlo, las que consideran como algo positivo el aportar toda la información para su control, y todo su sudor al gran monstruo del sistema que explota su libertad con fines capitalistas. En el caso de las mujeres, esto se traduce —entre otras formas— en la autoexplotación, esforzándose para convertirse a la vez en amas y siervas.

través de la misma, poniéndonos en contacto con ideas de autoras como McClary, el grupo de compañeras de clase usamos alguna pregunta distractora para sacar los instrumentos y ponernos a cantar²¹. Queríamos enseñarle a la única persona que nos había hablado de música desde un punto de vista feminista en el máster, nuestras inquietudes musicales como grupo. Pasado el asombro, Laura Viñuela escribió en la pizarra la palabra *contrafacta*, la cual utilizamos desde ese momento para referirnos a *eso que hacíamos con las canciones*.

Cuando decidí trabajar sobre ello, uno de los primeros pasos fue buscar una definición de *contrafacta*, alguna autora o autor que hablara sobre el tema. El problema fue que, en un primer momento, todas las referencias a “*contrafactum*” o *contrafacta* que pude encontrar eran en relación a canciones paganas sacralizadas, en la Edad Media. Aunque también, releyendo estudios sobre esta etapa histórica de Bajtín (1987) pude recuperar su idea de las representaciones carnavalescas, que de nuevo remiten a una idea similar a la de la *contrafacta*, ya que implican subvertir con ironía desde los márgenes de la sociedad.

De su texto identifiqué, siguiendo con mi estudio terminológico, la palabra *parodia* como similar a *contrafacta*, y pasé a buscar ya no tanto esta última, sino también el término *parodia*. De esa manera acabé topándome con el artículo de 1979 de Robert Falck: *Parody and contrafactum: a terminological clarification*, que me ha aportado justo lo que necesitaba, y en el cual me basaré para explicar estos términos a continuación.

2.3.1. Aclaración de términos

Según Falck (1979), los términos *parodia* y *contrafactum* tienen significados bastante similares. Ambos hacen referencia al uso de una pieza existente para la creación de una nueva. La utilización de una u otra palabra en la literatura viene dada por el momento en el que fue escrita. Si la persona que tomó prestada otra obra y la reusó lo hizo antes del siglo XVI, tenderá a ser llamada *contrafactum*,

²¹ Este fue el momento: <https://www.youtube.com/watch?v=JiV7LEZLGH4>

mientras que si fue alrededor del siglo XVIII es probable que se denominara parodia.

De las dos, la palabra con más historia es *parodia*, que entre las múltiples definiciones que se le ha dado durante los años, contempla las modificaciones de un texto musical o no, teniendo en cuenta solo el texto o además el ritmo, y de manera intencionada o no. Por otra parte, también cuenta con una connotación frívola en algunos momentos históricos, que se mantiene hasta hoy día. La parodia, en algunos momentos, fue la manera de hacer llegar la música a las clases sociales con menos acceso a contenidos culturales. De esta manera, no se consideraban como algo malintencionado, ni ninguna clase de robo o plagio, sino como algo complementario, así como una manera de hacer propaganda de la obra original. En sí misma, una parodia no tiene por qué ser superficial ni frívola, como es la idea que nos viene a la cabeza al escuchar esa palabra actualmente, sino que también puede significar simplemente una modificación en una pieza ya hecha, haciendo cambios cuyos resultados pueden ir desde la sacralización hasta la creación de canciones de bar.

El término *contrafactum* (*contrafacta* en plural), –en el sentido moderno del mismo– es un neologismo del latín relativamente reciente que, efectivamente, se relaciona en especial con la música medieval. De esta manera, estudiosos de las *parodias morales* –que realizaba la iglesia para convertir en sacras canciones profanas y así difundir su mensaje– pudieron usar un término para referirse a las mismas sin las molestas connotaciones frívolas adscritas a la palabra parodia. Esta actividad de tomar prestado obras musicales y modificarlas era algo tan común que no necesitaba ningún término especial para describirse. Es a partir del siglo XVI cuando aparece esta necesidad²².

En el caso de las *contrafactas* (me permito traer el término del latín al castellano de nuevo), no cabe tanto las modificaciones rítmicas, como sí podía

²² Coincide entonces con el nacimiento del “sujeto libre” y su propiedad privada, con la extinción del sistema medieval para dar lugar al capitalista. Antes de esto, el concepto de propiedad era distinto, ya que el que poseía todas las cosas no era otro que Dios, y en la tierra sus representantes. De esta manera, se entiende que no tuviera sentido previamente a ese siglo el hablar de plagio. A partir del renacimiento, la creación y su propiedad ya no es reflejo de Dios sino algo individual, por lo que puede reclamarse autoridad.

pasar en las parodias, sino sobre todo el contenido de la pieza musical en cuestión. Por otra parte, a pesar de lo que pueda parecer etimológicamente, la palabra *contrafacta* no pretende llamar la atención sobre el cambio al mensaje contrario, sino a la conversión del texto de un significado a otro.

En resumen, podríamos decir que tanto *parodia* como *contrafacta* son términos virtualmente sinónimos, pero que el segundo de éstos está libre de las connotaciones frívolas del primero, y por ello – al menos en el momento en el que el artículo de Falck fue escrito– *contrafactum* es más usado dentro de la academia. Desde la música clerical, por su parte, también es útil este neologismo latino como forma de dejar a un lado esas molestas connotaciones. Aun así, comenta Falck (1979), precisamente por su corta historia, éste es un concepto abierto a variedad de interpretaciones. Es esta última idea la que yo aplico en este texto, sumada a la legitimidad que de alguna manera siento sobre el uso de la palabra *contrafacta* por habérsela enseñado una musicóloga feminista. Me tomo así la libertad, como decía en la introducción, de *contrafactear* la propia palabra. De esta manera, un término creado para describir las conversiones de canciones con un modelo anticlerical y profano en canciones sacras, va a ser usado aquí para hablar de modificaciones en canciones ya no sacras sino comerciales y populares²³, para atender ya no solo al sistema eclesiástico sino a todo el modelo de nuestra sociedad heteropatriarcal, convirtiéndolas en canciones feministas.

Otro término que quiero señalar, y con el que María Rodríguez (2015) hace referencia a este tipo de atentados feministas, pero desde el arte en general, es el de *remake*, como comentaba más arriba. Con éste, su autora hace referencia a (re)creaciones que se reapropian de la original para para revisarlo desde un contexto nuevo con una mentalidad crítica.

2.3.2. Contrafactas políticas

Si no hay otra resistencia posible que la que se da desde dentro de los límites del ser establecido, hemos de volver la mirada hacia la estrategia

²³ Aunque, si lo pensamos, lo más parecido a la música comercial antes del capitalismo era la música eclesiástica, por ser la respaldada con una gran cantidad de recursos, y por lo tanto con mayor capacidad de difusión. Además, ¿qué hay más sagrado en nuestra sociedad que el dinero?

paródica, que se presenta como la opción de desubjetivación de mayor potencia política revolucionaria (Pérez, 2013: 355).

Comienzo con esta frase ya no porque piense que la estrategia paródica es la única manera, pero sí porque la considero revolucionaria. Estas estrategias, llaman a abrir la pluralidad de sentidos, recalcando la capacidad de la audiencia de reescritura constante (Rodríguez, 2015).

Como afirma Irigaray (1978) una forma de denunciar el lenguaje en el que estamos inmersas, ya que no podemos salir de él, es usando la repetición y la ironía. Y es esto justo lo que se consigue con las contrafactas.

Lo que hace subversiva a una repetición dentro de cualquier práctica significativa (incluida la de género) es su naturaleza suplementaria o diferencial, su condición de simulacro del original y no de mera copia [...] Parece que el simulacro no es simplemente algo así como una “copia degradada”, sino que es aquella cita que, positivamente, activamente, niega tanto el original como la copia para “instaurar” un régimen de perpetua producción de diferencia (Pérez, 2013: 356).

Esta forma de repetición “nos obliga a reinterpretar y a revisar el pasado, sus discursos y sus representaciones [...] que producen ficciones que integramos como parte fundamental de nuestra subjetividad” (Rodríguez, 2015: s.p.). Para esta autora, los sujetos siempre tienen capacidad de acción, de generar intersticios y resistencias a la norma social.

En este sentido, dentro de mi búsqueda bibliográfica encontré un texto que me parece fundamental para este apartado: *New Kids on the Black Bloc y el uso de la parodia como herramienta de transgresión política*, de Óscar García Agustín (2003). En este artículo, el autor analiza el potencial político de las parodias, además de hablar del caso concreto de los *New Kids on the Black Bloc* (NKBB), parodiando el nombre del famoso grupo juvenil de hace unas décadas *New Kids on the Block*. Para describirlos me remito a la descripción de su web, que resulta muy interesante para nuestro propósito:

¿Qué hacen las compañías de discos inventando grupos a ser idolatrados, o la policía construyendo enemigos públicos a ser execrados o masacrados? Construcción de una identidad, o de una entidad más bien, a golpes de imágenes, de procesos de afiliación o rechazo en bloque. [...] tan interesante fundir los procesos y pensar toda la carga política del Black Bloc desde los términos y los

formatos que tomaría de tratarse del enésimo invento de un sello discográfico y no de la policía.

New Kids on the Black Bloc supone una reflexión sobre esos mismos procesos de generación de identidades que se produce generando todo el material de "merchandising" del grupo, de los NKBB y al hacerlo reintroduce el debate sobre las formas de acción, los discursos sobre la violencia y sus grados de oportunidad y oportunismo. En el mismo movimiento NKBB plantea un cambio de táctica, un movimiento por el cual en vez de seguir huyendo hacia delante -ante los procesos por los que las corporaciones convierten en *mainstream* lo que era una tendencia marginal (despojándola por el camino de todo potencial político por supuesto)- los mismos agentes a la espera-de-ser-cooptados pasan a la acción y juegan el juego, el comosi, de su propia cooptación, construyen una imagen de sí mismos como si fueran sólo un grupo pop más y no un sujeto político de indudable envergadura como son las redes antiautoritarias que forman los bloques negros. En vez de seguir sollozando de miedo o indignación ante la llegada de los brujos cooptadores y sus pocimas de "subsunción real", deciden jugar el juego, pero ahora en sus propios términos y al hacerlo además construyen una poderosa herramienta de descriminalización: ¿son estos guasones los peligrosos anarquistas que van a destrozarse la ciudad? parecen "gente normal", tienen canciones, ¿son estos los que la policía describe y persigue? Llamadlos como queráis. ²⁴

García, en su texto, habla de ideas consumibles como formadoras de identidad, y para ello se basa en conceptos como el de *superestructura*, de Van Dijk (1997, en García, 2003). Dicho término se refiere a la forma en la que un texto es construido, de manera que cada una de ellas puede ir acompañada de diferentes funciones comunicativas y sociales. Estas superestructuras son independientes del contenido, pero jerarquizan y distribuyen el mismo, privilegiando algunos elementos sobre otros. Para García (2003) es la superestructura orientada al consumo la que predomina como forma de organización discursiva, ya sea para plasmar un contenido ideológico o comercial. Este autor además habla de la parodia como un discurso dialógico, y por lo tanto con un gran potencial transgresor a este sistema discursivo:

Frente al discurso monológico del poder, que niega el conflicto al eliminar la presencia de distintas voces, el discurso dialógico da cabida a diferentes enunciados que permiten la confrontación, la disidencia con respecto a la consideración de un objeto. [...]La parodia puede suponer un modo de transgredir este orden [de la expansión de la forma y la debilitación del contenido]. Su creatividad se basa en el aprovechamiento de su naturaleza intertextual y polifónica además del requerimiento de una mayor actividad por parte del receptor que ha de conocer su intención (García, 2003: 433).

²⁴ Rescatado de <http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index/indexnewkids.htm>

Esta última parte es especialmente interesante. Las parodias (o contrafactas) pueden ser entendidas en tanto el receptor conozca la obra original, y por lo tanto pueda generar una superposición mental de los dos textos y de ahí una visión crítica. “En esto se fundamenta el carácter dialógico en la parodia, en la posibilidad de abrir nuevas significaciones, de dar lugar a nuevas voces que el texto parodiado no recoge o no representa” (García, 2003: 434). “Así, hablamos de la parodia como herramienta de transgresión política: usar las estructuras frívolas de la sociedad de mercado para desvelar la frivolidad intrínseca el poder” (García, 2003:435).

Las contrafactas, además, tienen la facilidad de comunicación de la música, pero sin la dificultad de la composición, ya que el juego, como decíamos, no es con la melodía, sino con el lenguaje. De esta manera, es una forma de hacer política accesible a una gran población, independientemente de la formación musical de la persona que la realiza, y a la vez es una manera fácil de hacer llegar mensajes también a una gran cantidad de personas. Esto viene ligado a su vez al estar en contacto con el discurso dominante, son esas formas que han sido vaciadas de contenido, que nosotras llenamos activamente. “La apropiación del discurso dominante, especialmente de su superestructura, logra quebrarlo desde el interior y abrirlo a nuevas voces” (García, 2003:437).

2.3.3. Algunos ejemplos de contrafactas feministas

En este último punto del apartado, comentaré dos ejemplos de contrafactas ya sí feministas, una musical y otra no tanto, como una forma de ir introduciéndonos poco a poco desde este campo más teórico que llevamos explorando, a la práctica más concreta. Estoy segura de que existen multitud de parodias políticas con intenciones feministas, pero yo hablaré de dos casos con los que me he encontrado en diferentes momentos, que quiero difundir y que pienso que sirven de ilustración y canal de acceso al tema que me ocupa en este trabajo.

Sobre todo en esta parte, mi trabajo no va a tener sentido sin la ayuda de los enlaces adjuntos, en los que se pueden consultar los videos y las canciones a las

que hago referencia. Aun así, en el anexo I adjunto algunas imágenes de dichos videos.

La primera parodia, de hace unos años, tuvo como germen movilizador el video una campaña de la Unión Europea, aún en funcionamiento, que pretende promover la entrada de mujeres a estudios de las ramas científicas bajo el lema: *Science it's a girl thing*. La primera vez que visité la página web ²⁵ fue hace unos tres años, cuando se puso en marcha y se empezó a promocionar con el video en cuestión. Ahora, cuando vuelvo a entrar, me es mucho más difícil encontrar el video original ya no en la página en sí, sino en internet. Al navegar rápidamente por las distintas opciones de la web, puedo apreciar también un cambio en la forma en la que se habla de los diferentes ámbitos de la ciencia, antes más parecidos a la descripción de una *Barbie científica*. Y me pregunto, ¿será esto en alguna medida gracias a las múltiples parodias y quejas al respecto? No ha sido del todo simple dar con el video, ya eliminado oficialmente de entre los contenidos de la UE, pero podemos tener acceso a él desde *Youtube* gracias a usuarios como *Citizen Dickbag*²⁶

Junto con el archivo, la persona que lo subió deja el siguiente comentario: “mirroring this atrocity so those responsible can never escape it, as is the way of the internet. Thanks to alba502 for having the presence of mind to save it before it got taken down. Downloaded from her upload here”, seguido del enlace al video en cuestión de la usuaria nombrada, ya eliminado. La usuaria *Nicole Gugliucci*, también tiene este video en su canal desde el 23 de junio de 2012, bajo el título: *Science It's a Girl Thing! But not like this...* y comenta: “I've reposted the EU's "Science It's a Girl Thing" teaser video that was taken down yesterday for instructional purposes. I applaud the Research and Innovation's decision to take down the video, but I hope that we can all learn WHY this is a bad PR and marketing move for the future.”

Si nos centramos ahora en el contenido del mismo—asombrosamente lleno de estereotipos sexistas, para durar tan poco— podemos ver cómo unas chicas vestidas de fiesta, maquilladas y con tacones, posan, entre tantas imágenes de

²⁵ <http://science-girl-thing.eu/en/splash>

²⁶ El enlace del video es el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=GMOqpxlW66E>

instrumentos de laboratorio como maquillaje. Tenemos a un hombre científico que levanta la vista del microscopio para asombrarse de lo guapas que son, risas tontas y superposición de imágenes entre cosméticos e instrumental científico. No le falta detalle. No sin razón, este video despertó críticas en la red desde el momento en el que se dio a conocer. De entre todas ellas, quiero resaltar una parodia protagonizada por mujeres del departamento de psicología y neurociencia –principalmente– de la universidad de Bristol.²⁷

En esta parodia podemos ver a mujeres científicas leyendo revistas de moda a escondidas debajo de revistas científicas, descubriendo que uno más uno es igual a dos escribiéndolo con lápiz de labios en el espejo del baño, así como espiando a un chico-sujeto de estudio, entre otros muchos escenarios.

Quise mostrar este ejemplo en concreto porque atenta contra una de las figuras más poderosas de nuestros tiempos, como es la Unión Europea. El hecho de que estas chicas lo contrafacteen implica en primer lugar, que se otorgan la potestad de ello, lo cual ya es un factor empoderador incontestable. En segundo lugar, con su performance derrocan esos estereotipos del sexismo más clásico, que deja de tener sentido solo con el hecho de que ellas existan como científicas. Pero como sabemos, los mensajes que se transmiten desde las grandes estructuras de poder, crean realidad y de ahí la necesidad de su intervención en el espacio público. Es una propuesta divertida, que aun siendo muy crítica, juega con la repetición y la ironía, usando los propios parones hegemónicos elevándolos al absurdo.

Más cercano a la argumentación acerca de las superestructuras y el cambio del contenido está el segundo ejemplo, ya sí dentro del mundo de la música, y en español. Éste corresponde a un fragmento de contrafacta del grupo *De Espaldas al Patriarcado*, sobre la canción *Purpurina*, de *Alberto Gambino*. En este video ²⁸ ellas mismas cantan un fragmento de la canción original, con lo que nos ahorramos hacerle una visita. En lo que estas chicas denominan “un pequeño taller de versiones”, explican cómo cambian las letras de las canciones que no les gustan, y

²⁷ Puede visualizarse este video a través del siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=rtZCq83v92s>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=LslnDxmjHXw>

cómo ésta en concreto quisieron modificarla por ser muy sonada ese verano (2011), pareciéndoles increíble lo que decía. Recalcan especialmente cómo era cantada por niños pequeños y la preocupación que eso les supuso. Acercándonos un poco al apartado posterior, comparemos un momento estos dos fragmentos.

Original	Contrafacta
<p>Es que esa tía tiene que ser mi <i>gambina</i> La veo por la calle Adoro cómo camina Quiero lamer su <i>gloss</i> Quiero esnifar su purpurina Ella es mi adicción Ella es mi cocaína</p>	<p>Y es que esa tía quisiera ser tu asesina Si te veo por la calle Mejor cámbiate de esquina Vas a lamer el suelo Voy a hacerte purpurina Y con las tijeras Dile adiós a tu <i>gambina</i></p>
<p>Voy poquito a poco No te quiero hacer daño Yo la tengo grande O tú lo tienes pequeño Hablo de tu * Quiero ser su dueño Y a ver si te depilas Hazte algo de diseño</p>	<p>Voy poquito a poco Yo te quiero hacer daño Yo lo tengo grande (señala la cabeza) O tú lo tienes pequeño Hablo de tu cerebro ¿Tienes algo dentro? Veintisiete años Y sin pelos en los huevos</p>

Mientras que la primera canción, muy sonada hace poco, tiene mensajes sexistas y no nos llama tanto la atención al haberla escuchado tantas veces, esta contrafacta, que se va a un punto opuesto, puede incluso generar un rechazo que la otra no. Por otra parte, puede también generar una extrañeza que lleve a la desnaturalización de la original, y, sin duda, llevó a estas chicas a divertirse con algo que les resultaba horrible en primera instancia.

3. AMPLIANDO VISIONES CON VIRUTA FTM Y FRESITA DINAMITA

Tanto Víctor (Viruta FTM) como Miriam (Fresita Dinamita) o yo, junto con mis compañeras Marcelinas, hacemos también este tipo de modificaciones, creando nuestras contrafactas feministas. Hemos participado y compartido con otras personas musicalmente, pero no tenemos un grupo desde el que siempre realicemos estas contrafactas, y es por ello que me he centrado en visiones personales y no grupales. Por otra parte, tampoco creo que tuviera sentido conversar con todo un grupo, si hubieran formado parte de alguno, cuando no tienen por qué ser todos los miembros los que componen las letras, y, como decía anteriormente, es el texto lo que me interesa.

Así en este capítulo voy a reflejar parte del conocimiento que estas dos personas han querido compartir conmigo, así como el mío propio. He buscado activamente que mi intervención sea la menor posible, y por ello son sus palabras las que explican los temas de los que hemos hablado en relación con la música, y no introduzco demasiado texto propio en sus apartados. Comenzaré con cada una de ellas para más tarde exponer mi visión propia y una última visión de conjunto.

3.1. Viruta y los trucos del mundo grande

Conocí el trabajo de Viruta FTM entre mis compañeras del máster. Desde que escuchamos su contrafacta²⁹ dedicada a la *Marcha de las Putas*³⁰ de Ecuador, algunas de nosotras no pudimos parar de escucharlo. Fue una suerte que por amigas en común pudiéramos ponernos en contacto y accediera a ayudarme con este proyecto.

²⁹ Puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vsjV0t1DGkE>

³⁰ Como afirman en su página web: “*The Slutwalk* (como se denominó la primera marcha) es una denuncia pública en contra de todas las formas de violencia hacia las mujeres y de la estructura social e institucional que la reproduce y la justifica que ha recorrido, hasta el momento, más de 60 países “(para saber más: <http://www.plataformaputas.org/>).

Tras un tiempo de intentar buscar el momento y el lugar para coincidir, me enteré que formaba parte de las personas invitadas a actuar en el *Orgullo Trans* ³¹ de Sevilla. Así que volví unos días a mi ciudad natal –mucho más accesible que ir hasta Madrid– para que habláramos, además de para asistir al evento. Nos reunimos a conversar el día siguiente por la tarde, en un tiempo muerto en espera de su AVE en la estación, y en unas horas, recorrimos buena cantidad de contenido interesante, que nos va a permitir ampliar esta propuesta.

3.1.1. Contrafactas atravesadas

Como me fue contando, Víctor ha compuesto canciones para otros artistas, y, aun teniendo esta habilidad, reconoce como muy útil la facilidad con la que se hacen las contrafactas, así como su ventaja a la hora de hacer llegar el mensaje. Me contó cómo fue a raíz de su contacto con los feminismos cuando comenzó a crear de esta manera. A todos nos ha pasado alguna vez que escuchamos una canción y pensamos que parece que dice otra cosa que nos parece más graciosa, o que nos gusta más que la original. Cuando esto se mezcla con la crítica constante de contenido que suponen nuestras gafas moradas, surgen estas contrafactas.

Lo de cambiar el contenido fue por atravesar-te con el feminismo. Cuando te atraviesas y te pones las gafas moradas, luego no te las puedes arrancar.[...] Canciones que has estado escuchando toda tu vida, y re escuchas después de muchos años y dices: oh! Mierda! Me gustaba! [...] Como que empiezas por la primera, y entonces cuando haces pop ya no hay stop. Porque en seguida te das cuenta que la inversión en patrimonio humano, en horas y en tiempo y en tal es muy inferior que si tienes que elaborar una canción desde cero. Y entonces pruebas con una, pues porque a lo mejor, como cuando le cambias inconscientemente la letra de las canciones para dentro y dices: Ay! Parece que iba a decir esto, u otra cosa... o cuando eres pequeño que le pones letras guarras a las cosas.

³¹ Esta celebración, organizada por la asociación ATA de Sevilla, se lleva haciendo en junio desde el año pasado en esta ciudad, siendo ésta la única ciudad de Europa que lleva a cabo una celebración del orgullo específicamente de los colectivos trans (más información en su página de facebook: <https://es-es.facebook.com/pages/Orgullo-Trans/653222714738788>)

3.1.2. Es fácil, es divertido y es eficaz

Me habla de su forma de hacer música, del contenido de sus canciones, originales o no, y me cuenta lo que para él es un objetivo de realizar estas modificaciones en canciones existentes. Es una manera de incluir en lo *mainstream* a un público vetado por el mundo normativo, pudiendo hacer que personas –sobre todo personas pequeñas– tengan modelos con los que proyectarse y sentirse identificad*s que sean cercanos a los contenidos populares-comerciales.

Cuanto más raras son las canciones y más difíciles para lo que es el mundo grande [...] Pues eso... cuanto más mutantes y más marcianas, más funciona. [...] Yo hablo ahí de drogarse, de putas, de coños, de cosas ahí sinvergüenzas todo el rato, pero tengo un club de fans de niños súper grande. Pero de niños de los márgenes, porque son gente que tiene una condición trans, y se sienten identificados con la música mía y sobre todo con el tema del referente, que se puede uno hacer mayor trans. Y entonces de alguna manera también quería hacer versiones de canciones que sonaran por la radio, por la radio y que sonaran ahora. Para cagarme en ellas y para cambiarles la letra y que la gente las pudiera poner en su casa y pasárselo bien. Porque igual no iba a pagar derechos de autor ni nada, y esas las puedo hacer mucho más rápido y mucho más... eso, que cada una tenía una razón pero bueno, es fácil, es divertido y es eficaz.

Independientemente de eso, como explica, cada canción tiene una razón específica. En muchos casos surge que alguna canción suena como algo que te interesa decir, otras veces simplemente no te gusta lo que dicen sino el ritmo, y sobre todo, se convierte siempre en algo divertido, tanto de realizar como de compartir. Es por eso que además es eficaz, porque también es divertido para el que lo escucha.

Sobre todo lo bueno luego es difundirlas, sacarlas y difundirlas y ver si a la gente le funcionan... son súper útiles porque son otro formato. Es mucho más arduo tener que acudir a conferencias a escuchar hablar a alguien, o leerte textos en cualquiera de los formatos. Entonces los formatos fresquitos, accesibles y breves a mí me parecen pildorillas... y si además resultan divertidas o algo así... no sé, es parte de la clave.

Es una manera de transmitir mensajes políticos usando estas claves tan eficaces del mundo grande. Esta última expresión me pareció especialmente interesante. Y me pararé a explicarla a continuación.

3.1.3. Las claves del mundo grande

Yo lo llamo el mundo grande, o sea: la gente normal y el mundo grande, y luego estamos nosotros. Como las pelis esas que en los suburbios o algo así, o debajo de la tierra, vive la gente mutante. Como en desafío total, que había una mujer de tres tetas, uno que le falta una oreja, ¿sabes? La gente rara está debajo, y luego la gente normal, que está al sol con sus perritos pequeños.[...]Pero la gente, joder, toda la gente, la rara y la normal tiene el oído y todos los sentidos permeables a las cosas que seducen... que nos seducen sin saber por qué, ¿por qué una gente tiene los ojos bonitos y otra tiene los ojos feos? Porque la tele nos lo ha dicho... cómo es, y que es así. Y nos lo dicen desde pequeño, o sea que por más que nos intentemos borrar... entonces yo pues intento hacer canciones de las que tienen los códigos esos para funcionar, melodías reconocibles, cosas que no sean muy complejas, que no sean muy largas, ¿sabes? Y la gente no desconecte al minuto tres.

En este mundo grande es de donde se apoya para crear las contrafactas, que entiende como una manera de quedarse cerca del mismo para introducir contenido político. Al fin y al cabo, es el mundo para el que hemos sido educados, y seguimos siendo muy sensibles a sus claves. Utilizándolas, consigue que el mensaje cale más en más público, ya que es algo que les resulta más cercano, y por lo tanto es más fácil prestarle atención. En este sentido, uno de los objetivos es hacer el mensaje más atractivo para esas personas que están fuera de la norma, pero que han sido educadas en ella, esas que no podemos resistirnos a bailar una canción de reggaetón a pesar de lo que diga. Viruta ve la necesidad de crear canciones bailables, cerca de lo comercial, pero con un contenido feminista, y de ahí también las contrafactas, para que bailemos.

Y yo que sé, cosas trans, cosas raras ahí de... divertidas, para que se puedan bailar, que la gente se ponga a bailar. Yo en las fiestas de Madrid estoy harto de ver como las feministas se ponen consistentes y luego las ponen a Shakira y se ponen... yo el primero también... luego te ponen cualquier cosas así porque es la música que hay.

De esta manera, él utiliza técnicas del mundo grande para aplicarlas a los mundos pequeños a los que pertenece. Al igual que desde el sistema hegemónico se fagocitan ideas de fuera del mismo y se usan en su beneficio, ¿por qué no hacer nosotras lo mismo? Podemos usar sus armas comerciales para adornar nuestros mensajes políticos y así hacerlos más digeribles, hacerlos apetecibles, como caramelos.

Si la gente del mundo grande, de todos los mundos grandes, cogen herramientas de todo lo demás sin ningún pudor, no veo por qué no podría ser así[...]Nos tenemos que desarmar y deconstruir muchísimas cosas, porque claro, llevamos mucho más tiempo de la educación en el otro lado, que de la deseducación esta nueva, entonces hay que tener como paciencia. Y mientras, en este tránsito de la paciencia, los caramelos parecidos a las cosas... y además me parece como mancillar las canciones existentes y también tiene una carga molona, ¿sabes?

Al final de este fragmento también habla de mancillar canciones existentes, y la carga positiva de ello. Es más, yo diría empoderadora. Esta forma que tiene Víctor de hablar sobre mancillar las canciones, de alguna manera encaja con mi idea de que para sentirse en la posición de modificar una canción, hay que sentirse con la potestad para ello, sentirse empoderad*, reírse de esas canciones mancillándolas.

Si es que es la historia, porque es que hay canciones que te importa poco lo que diga, porque la canción mola, ¿sabes? Mola. [...] te molan y te molaría que dijeran cosas que también te molen. [...]Entonces hay que mancillar todo ese material cultural que es una mierda y que tiene unas letras que no valen p'a n'a. [...]Además intento en todas las contrafactas algo que no es aleatorio en absoluto, que es ceñirme mucho mucho mucho a la letra de la canción original en cuanto a la rima, y que sean casi como la canción original, o sea, que a la gente le suene muy parecida, para no cambiar completamente la estructura y que sean todavía mas.. apetezcan.

3.1.4. El caballo de Troya para plantar la semilla

En este sentido, estas contrafactas se convierten en canciones apetecibles para un público amplio, difundiendo de esta manera el mensaje feminista que se quiere transmitir a un público en principio ajeno a estas críticas. Víctor prefiere ahora mismo centrarse también en esas personas más cercanas al mundo grande, para introducirlas de alguna manera en los feminismos, lo que supone que sus canciones no puedan ser todo lo comprometidas que él quisiera, pero que sean más efectivas para esta misión.

Prefiero ahora en un principio irle ablandando la cabeza a la gente más en genérico, y que sean canciones que no son todo lo comprometidas que podrían ser, y luego ya cuando esté el caballo de Troya dentro, igual pues ir sacando a lo mejor cosas que tengan más enjundia todavía.[...] Yo tampoco pretendo cambiar el mundo, pero bueno. Meterle a la gente que no se lo plantearía la semilla. [...]Entonces también es buena idea el ponerles canciones que sean el señuelo a la gente, porque como que la canción ya te mola, entonces... si no, hay un sector que te lo vas a perder, porque no van a poner atención.

De esta manera, las contrafactas se convierten en una herramienta para conseguir este fin mejor que una canción original, como explica él mismo, porque la canción popular-comercial ya le gusta a ese público.

La herramienta fundamental es el hecho de que la canción ya le resulta conocida a la gente. [...]Entonces solo le tiene que prestar atención a lo de dentro. Cuando una persona recibe una canción por primera vez completamente nueva, ya tiene que prestar atención a muchas variables. Están la música por un lado, que es nueva para tus oídos, la letra también... entonces si la música ya la han escuchado muchísimas veces, solo queda lo otro para prestarle atención: ¿qué es lo que cambia? Entonces, es como obligar a la atención sin que la gente se dé cuenta. Y obligarte a ti mismo también.

Este argumento es el mismo que aporta García (2003), como vimos anteriormente.

3.1.5. Feminista y fan de Lady Gaga

Desde el principio de la conversación, mientras tomábamos café, me iba fijando en los distintos tatuajes que tiene Víctor en sus brazos. Uno de ellos, es el título de una canción de Lady Gaga: *Born this way*, modificada con la “o” como el símbolo trans y la “a” como el símbolo de la anarquía. Es curioso porque ya en su piel lleva esa mezcla, ese contraste popular-comercial y reivindicativo desde los márgenes. El cuerpo como texto. Una contrafacta hecha tatuaje. Con este dato como partida, tenía claro que su visión sobre esas divas de la industria musical que introducen contenidos feministas, me iba a resultar muy enriquecedora. Aun así, para introducir el tema, le puse el ejemplo de Beyoncé, por ser el más explícito.

Soy como muy fan de alguna manera, porque soy consciente de que podría hacer más y podría hacerlo mejor, pero en la posición en la que se encuentra, de alguna manera... o sea, ahora hace lo que hace porque se lo puede permitir [...] yo no soy quién para criticar su feminismo, porque por lo menos es algún tipo de feminismo. Entonces yo siempre me llevo críticas al final por defender a las divas, de alguna manera, porque también soy muy fan de Lady Gaga.

Me habló entonces sobre su tatuaje, y me explicó cómo se sorprendió la primera vez que escuchó la canción con ese título, porque era la primera vez que escuchaba en la radio la palabra transexual en una canción, además con un

contexto de: no importa como seas, tú has nacido así³². A pesar de valorar esto, también a él no le parece suficiente el contenido que transmiten, pero aun así, ya es algo. Por otra parte, opina que no podemos exigir a una diva de la música un discurso firme, ya que realmente son la cabeza de un gran equipo de personas, y al final, el objetivo real no es otro que vender, y para ello, no pueden despuntar políticamente demasiado.

Si quieren permanecer donde están, hay rediles de lo que no se pueden salir. Pero a mí me resulta insuficiente, y a mucha gente le resulta insuficiente. Pero... ya es mucho más de lo que se puede llegar a escuchar... es un... es igual un bombón envuelto. [...] al no ser activistas no están obligadas a ser coherentes todo el tiempo. [...] Están en el ámbito musical. En realidad, no están luchando por los derechos de nadie, más allá de algo que les mueva. [...] no están obligadas a ser nada, por eso generan decepción a quien espera que todo el tiempo estén siguiendo una línea, porque no pueden seguir una línea, están ahí arriba, hay que seguir la línea que toque o la que le aconseje un equipo de personas, no son una sola artista.

Otra consideración muy interesante, y que casa con lo que veníamos comentando a nivel teórico, es que estas divas no cuestionan la heteronorma, presentándose como figuras marcadamente heterosexuales. Esto, por otra parte, va ligado a la cosificación e hipersexualización de estas cantantes.

También es que no podemos olvidar que estamos hablando de grandes divas que no solo es que sean hetero, que ser hetero no tiene que tener en principio nada de malo, pero están obligadas a ser muy hetero.

El problema en sí, como dice Víctor, no es que haya divas heterosexuales, sino que todas son muy explícitamente heterosexuales, o con una orientación muy marcada a la satisfacción sexual masculina, pasando por su cosificación.

3.1.6. Recuperar la sonrisa para nosotras

El último tema de nuestra conversación que me gustaría resaltar es algo que ya ha venido comentando Víctor en alguno de los fragmentos recogido con anterioridad.

³² La frase literal es: "No matter gay, straight or bi, lesbian, transgender life, I'm on the right track baby, I was born to survive. No matter black, white or beige, chola or orient made, I'm on the right track baby, I was born to be brave" Lady Gaga, Born this way. <https://www.youtube.com/watch?v=45aRMPsOrKM>

Y es que es un factor muy importante de las contrafactas el pasárselo bien, el divertirse y, como él cuenta, el recuperar la sonrisa para nosotras:

Es como importante también recuperar la sonrisa, recuperar la sonrisa pero entre nosotras y para nosotras, porque hay que saber también desde el feminismo renunciar a la sonrisa necesaria de las narices, de tener que estar aquí complacientes, si señoras, todo el rato y regalándole la sonrisa a todo el mundo te agrada o no, ¿no? Pero sonreírnos, querernos y disfrutar es un derecho de... porque si no nos vamos a amargar la vida.

3.2. La risa de Miriam

Miriam y yo nos conocimos a través de un evento en el Centro Social Okupado La Redonda, de Granada. Ese día en el comedor vegano ella, junto con otras compañeras, organizaban el almuerzo con objetivo de hablar sobre su iniciativa de formar un grupo de creación musical feminista, un espacio no mixto para desarrollar habilidades musicales y compartir. Esa tarde fuimos allí mi compañera María y yo para conocer su propuesta y a ellas, y poco después quedamos para compartir algunas de las canciones que hacíamos. Entre ellas, Miriam interpretó su versión de *Ciega sordomuda*³³ de Shakira, e inmediatamente quise que participara en mi trabajo, a lo cual ella accedió encantada. Pocos meses después nos citamos en un bar y conversamos sobre el tema.

3.2.1. Dando la vuelta completamente

Ella solo le ha cambiado completamente la letra a esa canción, así que nos centramos en hablar de la misma. En primer lugar, Miriam me habló de cómo surgió la idea de cambiar esa canción.

Me parece que hay canciones que dicen tantas burradas, que es como... que las tenemos súper interiorizadas, y que las cantamos por ahí cuando salimos a bailar como si nada, y nos... a lo mejor no nos hemos parado a pensar en todo lo que lleva de fondo, toda la carga súper gorda que lleva de fondo, ¿no? Entonces, yo la que cambié, la de ciega sorda, de Shakira... pues me pareció tan autodestructiva que justo quise hacer todo lo contrario. Y a la vez, como es una canción que conoce todo el mundo, pues choca más todavía que... o sea, si una canción de súper amor romántico de me muero por ti le pones una letra súper feminista y súper cañera, va

³³ Su contrafacta será una de las analizadas más adelante en este trabajo.

a llamar mucho más la atención que hacer directamente una canción nueva feminista, ¿no? Porque le has cambiado... le has dado la vuelta completamente a esa canción que todo el mundo conoce y sabe que la letra es... así, ¿no?

Miriam vuelve a repetir la idea que ya compartió Viruta, y que decía García (2003) en su artículo: es una canción que todo el mundo conoce, y que la cambias dándole un significado opuesto, lo que llama más la atención al oyente que una canción que desde el principio tiene un contenido feminista, porque supone la comparación en su mente de esas dos versiones que chocan entre sí.

Muchas veces, cuando le das la vuelta a algo, la gente cuando lo escucha dice: ¡ala! ¡Qué bruta! Pero es que es igual de bruta, es lo opuesto, que es como es la canción realmente, pero lo tenemos tan interiorizado que nadie dice: ¡ala! ¡Qué bruto!, que dice que se va a suicidar si se va, ¿sabes? Y también me gusta la idea de hacer cosas graciosas, un poco por reírnos un poco de todo, ¿no?

Esa respuesta que ella comparte en ese fragmento suele hacer a la gente pensar. Porque, si piensan que la versión contrafactada de manera opuesta a la original es excesiva, ¿por qué no piensan que la original también lo es?

3.2.2. Empoderamiento desde lo bizarro³⁴

Cuando hablamos del porqué de cambiar las letras, Miriam habla de su contrafacta como una manera de empoderamiento desde el lenguaje. A través de esta canción, ella se reapropia de muchos insultos típicamente dirigidos a mujeres, y en especial a mujeres feministas. De esta manera, como ocurre con el término *queer*, se reafirma en dichos insultos de manera que dejan de serlo, para convertirse en un arma reivindicativa³⁵.

La que cambié de Shakira la pensé por la gracia que me estaba haciendo en realidad, y no sé, por buscar algo así grotesco y bizarro de... porque la canción por ejemplo digo: soy una puta, una loca, una bruja, una tal. [...] Si ya yo me reapropio de todos esos insultos entre comillas que nos recaen a las personas que nos leen como mujeres, pues me parece también una forma de empoderamiento del lenguaje también. [...] pero el decir: “pues mira, todo eso que me estás diciendo me

³⁴ Entendemos aquí bizarro como raro, extraño, como es el significado de *bizarre* en inglés y no la connotación española original de valentía, que ya está en desuso.

³⁵ Butler, 1999.

lo apropio, y va a ser mío y ya no me va a suponer algo tan... no le va a dar a esa gente el poder de llamarte eso porque ya me estoy dando yo misma ese poder.

3.2.3. Subvirtiendo la heteronorma

A pesar de tener solo una contrafacta, realmente, ella de alguna manera tiene más, ya que modifica el género al que van dirigidas canciones románticas, sacándolas de la heteronormatividad. Miriam convierte las canciones de amor de cantantes femeninas, que son las que más le gusta interpretar, en canciones homosexuales, y lo hace simplemente por el gusto de hacerlo. En muchos casos son canciones en inglés, y ella misma sabe que la mayoría de gente no va a notar el cambio, pero para ella es importante hacerlo.

Yo precisamente, las que canto yo sola por ejemplo, las versiones, les cambio el género para que no sean heteronormativas. Pues yo que sé, canciones en inglés que a lo mejor... pues no sé ni lo que significa toda, toda la letra a lo mejor, ¿no? [...]Y aunque sea en inglés, que a lo mejor ni la gente se entera, ¿sabes? Pero yo me quedo a gusto haciéndolo, ¿sabes?

Esta idea, personalmente, me encanta. Recalca esa importancia de saber lo que una canta. Si ella no reflexiona previamente sobre lo que está escuchando, no se le ocurre cambiarlo. Es justo este trabajo previo de escuchar críticamente el texto y no solo oírlo, lo que lleva a que puedan generarse estas modificaciones, y es esto mismo lo que considero algo fundamental y una de las cosas por las que valoro tanto las contrafactas, como ya comentaba anteriormente.

3.2.4. Definiciones incompletas desde lo *mainstream*

Cuando hablamos sobre la música popular-comercial, tuve que explicarle un poco a lo que me refería. Miriam no es una persona muy cercana a esta gran industria de divas, y precisamente por eso, me parece interesante su opinión porque aporta un punto de vista diferente al de Víctor y al mío propio. Aun así, nuestras posturas en duda acerca de este fenómeno son cercanas.

No sé... es que por un lado, que la gente interiorice esas ideas a través de esa figura de poder pues por un lado me parece chungo porque sigue viniendo de esa figura,

y que en realidad[...] pero a lo mejor si no lo hubieran visto ahí, para sus vidas, con lo necesario que es, no se lo hubieran cuestionado.

Beyoncé da una definición de lo que para ella es feminismo, pues a lo mejor la gente puede considerar que el feminismo es esa definición y que no puede haber otros tipos de feminismo de otra gente que está mucho más oprimida. [...] entonces el hecho de definir el feminismo occidental de esa manera tan masiva, pues a lo mejor sí que por un lado está bien, [...] pero que se dé solo esa visión, a lo mejor invisibiliza un montón otras muchas, que están ahí y que nos pensamos además que nosotras somos las que tenemos que enseñarles a cómo se hace, o a cómo empoderarte.

De nuevo, hablamos de un lado positivo, de acercar a las personas un concepto básico de una visión del feminismo, pero a la vez del problema de que esto sea contemplado como una visión única, invisibilizando otros discursos feministas, y por lo tanto excluyendo otro tipo de realidades.

3.2.5. La importancia del humor

Durante toda la conversación, Miriam resalta la importancia de pasárselo bien, del humor que supone este tipo de cambios en las letras, y cómo este mismo humor hace que sean mejor recibidas. Sobre todo a esa gente que de otra manera no habría tenido contacto con ideas feministas.

También me gusta el rollo de que tenga humor, ¿no? Es como, mira te cambio esto, te digo esto... o sea, te cambio esta letra, te digo todo esto que es lo que pienso realmente, pero encima me río de todo. Porque, muchas veces hacer las cosas así con según que humor pues... como que se clava a la gente que quieres que se le clave, ¿no?

Según explica, reírse de las ideas preestablecidas de las personas es una manera de hacerles que se cuestionen las mismas. Pero a la vez, es una manera de empoderarse, de divertirse desde los márgenes, burlándose de una realidad que nos afecta y contra la que nos rebelamos.

Bueno... pero tampoco las compongo con ningún fin concreto. No sé...yo creo que, en parte, las compongo porque sé que la gente que sea más afín a mí las van a entender ese humor y va a ser como una reafirmación.

A través de las contrafactas, de esas burlas a lo que nos viene dado, podemos reafirmarnos. No solo es una herramienta de sensibilización social, no es solo una forma de empoderamiento personal, es una forma también de reafirmación comunitaria, y sobre todo de diversión.

3.3. Jodiendo canciones

Después de realizar estas entrevistas, y dado el contenido autoetnográfico con el que quiero teñir este trabajo, una compañera me preguntó si yo misma me había respondido las preguntas que les hice a los demás. En teoría, eran temas de los que yo iba hablando durante todo el texto, pero realmente no me había hecho esas preguntas a mí misma hasta ese momento. Decidida a hacerlo, quise que fuera lo más espontáneo posible, así que me grabé con la misma grabadora prestada con la que grabé las otras dos entrevistas, y accedí más a mis experiencias, a un discurso sobre lo que hago menos formal, que plasmaré a continuación. Aun así, no me parece que tenga mucho sentido citarme a mí misma, pero sí que quiero tomarme la libertad de hablar, al menos en parte, de una manera más espontánea, como en las otras transcripciones recogidas más arriba. Con esto quiero decir que, al igual que no censuro los insultos o palabras malsonantes que expresaron Víctor y Miriam en los fragmentos que he seleccionado, tampoco quiero autocensurarme en las mías, teniendo además como referente a Haraway (1988) también en este campo³⁶.

3.3.1. No hay vuelta atrás

Para mí, ante todo, la música es una forma de expresión. Me ayuda a decir ideas y sacar emociones que no podría de otra manera, o que otro medio no me permitiría expresarlo tan bien. Las contrafactas en concreto, son para mí una manera de divertirme, de empoderarme y de donde saco muchas cosas positivas.

³⁶ Con frases como “And like the god trick, this eye fucks the world to make techno-monsters” (Haraway, 1988:581).

Esta forma de expresión en concreto la aprendí de mis compañeras, y empecé a usarla con la intención político-festiva que ocupábamos. En este sentido, nuestro discurso no era meramente crítico destructivo, sino que sacábamos algo bueno. Algo que nos valía, o al menos a mí, para soportar un poco mejor esas realidades que criticábamos, y a las que estamos expuestas. Esto me ha ayudado a trabajar contenidos feministas, y expresarlos no tanto desde la rabia, sino desde la risa, desde la sororidad, desde el compartir y el pasárnoslo bien, además de desde el alcohol. Igual que cuando me puse las gafas moradas ya no me las he podido quitar, cuando me empoderé lo suficiente para considerarme con la potestad de coger una canción popular y modificarla a mi antojo, ya no puedo dejar de sentirme así. Si ahora escucho una canción que la letra no me gusta, o que me mosquea, o no me siento identificada pues la cambio y ya está.

Ya las monjas de mi colegio-instituto lo hacían con canciones de los *Beatles*³⁷, y ahora pienso: después de que ellas me jodieran *Help* con su versión religiosa, pues si ellas pueden joder canciones de los Beatles, ¿por qué no puedo joder yo canciones de quien sea?

3.3.2. Declaración de intenciones

Las intenciones que tengo al hacerlo son básicamente reírme. Reírme de algo que me molesta, o sentirme identificada con algo que me gusta pero que no me incluye. Entonces, las contrafactas se convierten de alguna manera en una forma de incluirme, o visibilizarme dentro de contenidos que me gustan. Esto es también una forma de empoderarme convirtiendo una crítica en algo constructivo como es crear una canción. A la vez ese producto en sí genera un compartir, genera diversión, genera risa y genera también práctica y experiencia musical.

Por otra parte, esto no se queda ahí, sino que puede también divulgar fácilmente unos contenidos políticos que de otra manera son difíciles de hacer llegar a muchas personas. Lleva un contenido crítico feminista, en nuestro caso, a un terreno accesible a un público general. Por decirlo de otra manera, lleva un

³⁷ No quiero hacer a nadie recordar canticos religiosos al escucharla, así que os haré un favor y no lo explicaré demasiado.

pedacito de ideas críticas de los márgenes a un lugar común, porque son canciones que la mayoría de la gente ya conoce de sobra. Además, al tener un formato divertido, a las personas les apetece más compartirlo, escucharlo, y les resulta menos ajeno. Para estas personas que no son tan cercanas a las ideas feministas que defendemos, es una manera de que se cuestionen las cosas.

3.3.3. Resignificar y subvertir

Entonces, lo que me parece también interesante de la contrafacta es que por un lado te escuchan más cuando haces esa crítica, y por otro lado que la crítica no es simplemente destructiva, como yo misma hacía antes: “bueno, ya está, esto es una mierda”, sino digo: “bueno esto es una mierda pero yo propongo otra versión que, mientras digo que la anterior era una mierda, pues me río”. Esto hace a su vez que una persona que se pueda sentir más reacia a un mensaje que en principio es rechazo a la norma social, si tú en vez de decir: “esto no”, digo: “mira esto que gracioso, que pone en frente de algo que tú ya conoces unas ideas nuevas”, pues es muy interesante.

De alguna manera sin decir explícitamente: “esto es una mierda y el sistema patriarcal nos oprime”, y todo eso –que sabemos que es real pero que hay gente que en un primer momento eso de golpe le genera rechazo porque es muy ajeno–, el hecho de que tú cambies una letra y de repente se encuentren con algo que ya conocen, que no tienen que elaborar, sino lo que tienen que procesar es solo la letra porque es lo único que aparece nuevo, ese contenido nuevo es de más fácil acceso. Mucho más fácil que una canción que no conocen, y por otra parte también es fácil el que se identifiquen, el que lo vean en su vida, porque lo estas contraponiendo a algo que ya conocían y que les parecía cercano, en vez de decirles palabras que no conocen. Por todo esto, yo lo considero una herramienta potente de cambio social, una herramienta potente de educación, de alguna manera. Pero para que esto pueda funcionar, es necesario que la persona conozca previamente la versión original. Por eso es interesante que sean canciones muy *mainstream*, para poder acceder a un público amplio.

3.3.4. Etapa de feminismo pedagógico

Me encuentro en una etapa de feminismo pedagógico, de alguna manera. Quizás porque lleve poco tiempo en contacto directo con los feminismos y defendiendo ideas feministas con conocimiento de causa, y todavía soporto un poco más o estoy un poco menos cansada de la reacción de rechazo que implica en muchas personas. Ya está haciendo mella en mis grupos de amigos, y de amigas, pero sobre todo de amigos, aunque todavía lo soporto. La verdad es que veo un proceso relativamente natural el hecho de que cuando defiendes un mensaje político, llega un momento que aunque lo quieras defender en una esfera más pública, en una esfera más privada deja de apetecerte estar luchando todo el tiempo, ni estar cada cinco minutos discutiendo ideas que para ti son muy básicas y que son incuestionables.

Pero ahora creo que me apetece ese punto pedagógico que creo que me permiten las contrafactas, y a la vez como sigo en contacto con ese contenido *mainstream*, porque me gusta, también me permite sentirme mejor yo misma con eso que canto. Realmente, independientemente del punto en el que esté de esta experiencia feminista y este desgaste, al final pones la radio, sales a la calle, sales de discoteca y escuchas las típicas canciones de mierda.

3.3.5. Anular el efecto nocivo

El otro día justo me pasó algo interesante en este sentido. Iba en el coche escuchando la radio. Volví de la playa y salió una canción que me parece una mierda, con contenido de amor romántico y de mierda, esta de: “es que yo sin ti y tu sin mí no creo que pueda ser feliz”³⁸. Días antes, mi compañera con la que viajaba me había pasado un video de una chica feminista que parodiaba un poco la canción³⁹ haciendo como si fuera el videoclip en la calle, pero a la vez había parones en la canción y aparecía ella en su casa diciendo: “pero vamos a ver chaval,

³⁸ *El perdón*, de Nicky Jam y Enrique Iglesias.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ggsz7oqMuUs>

¿no ves que ella no quiere n'a contigo? ¡Que se va a casar, que no quiere n'a contigo!" Entonces, aunque no era directamente una contrafacta, ya en sí era gracioso porque ya tenía esa referencia. Cuando la escuché en la radio del coche ese día ya no me provocaba tanto rechazo, porque ya pensaba en eso y me hacía gracia. Creo que pasa eso también con la contrafacta: cuando escuchas algo que te chirría pero tienes la referencia de algo que te parece gracioso y con lo que sí te identificas, aunque escuches la original ya no te jode tanto, porque sabes que hay otras opciones. Y además es muy divertido.

En otra ocasión también, después de haber cantado alguna contrafacta me han dicho: "joder pues fui a un concierto de esta persona y me acorde de ti, me acorde de tu versión". Esto es algo que te permite también este tipo de formato, no solo estás haciendo que esos mensajes políticos lleguen más fácilmente a personas que no los alcanzan de otra manera, sino que además, si verdaderamente le llega esa canción, la siguiente vez que escuche la original, y la siguiente y la siguiente, se va a acordar de tu versión también. Entonces cada vez que escuche la original se va a plantear y va a tener en la cabeza esas diferencias de la primera versión con respecto a la que tú has creado en contraposición. Así, esta mercantilización machacona de artistas y de canciones absurdas con mensajes tóxicos va a ser como un recordatorio de alguna manera. Ya deja de ser algo negativo que oyes una y otra vez sin ser consciente del mensaje, sino que cada vez que lo escuchas te cuestionas a lo mejor una frase de las que son distintas a la contrafacta que he escuchado. Eso me parece genial.

3.3.6. El feminismo de Beyoncé

Con respecto a este cierto feminismo que está apareciendo dentro de las canciones producidas por la industria musical más comercial, tengo sentimientos encontrados. Por un lado pienso que es genial que personas que no han tenido nunca contacto con ideas feministas y de repente se encuentran con esto, pues ya solo el hecho de que Beyoncé ponga feminista en un cartelón en los *Mtv Video Music Awards*, que lo ve todo el mundo, un producto estadounidense súper comercial *mainstream*, donde das premios a canciones súper comerciales *mainstream*, pues luego a lo mejor de las personas que lo están viendo algunas

buscan en *Google* "feminismo". Yo creo que con eso ya estás haciendo una gran labor, solo que lo pongan en *Google*, pero si además lo buscan en *YouTube* y buscan otros videos, otras personas que hacen canciones feministas, o encuentran videos de gente de conferencias o de lo que sea, también es una forma mucho más fácil de acceder al contenido.

Pero por otro lado, como han dicho algunas de las personas que he entrevistado y como yo pienso también, de alguna manera invisibiliza otras cosas. Porque si una figura de referencia para mí me habla de una idea que en principio me genera rechazo, quizás ya me genere menos, pero me voy a quedar con la idea que transmite esa figura. Y entonces para mí el feminismo se convierte en ser una leona, decir que los tíos son inferiores y que las tías son mejores, que no nos hacen falta los tíos para nada, que los tíos son unos cabrones y todo ese tipo de cosas. Y eso no es feminismo realmente, eso no tiene nada que ver. Uno es tan feliz en su pompa normativa que no se cuestionan las cosas y ya está. Se quedan con algo simple, algo que le contradiga lo menos posible.

Otro problema que veo es el hecho de que esas mismas divas pueden hacer una canción con algún contenido feminista y luego diez con un contenido sexista heteropatriarcal. En el momento en que ellas, que son un producto realmente, hagan otro tipo de creaciones u otro tipo de cosas, ¿pues ya qué? Si por ejemplo Nicki Minaj dice dos frases feministas y luego hace un videoclip rozándole el culo por la cara a un chico y diciendo que se jodan las tías canijas⁴⁰, no está generando compartir ni sororidad ni nada, está generando la misma mierda de competir entre tías por la atención de los tíos. Como la canción de *all about that base*⁴¹, es lo mismo: no pasa nada, todas las tallas están bien, tú eres perfecta de los pies a la cabeza, pero que se jodan esas tías canijas que se creen que se van a llevar a todos los tíos, porque hay tíos que también les gustan las tías gordas. ¿Qué clase de heteronormatividad de mierda y de competición por los hombres se genera en esos discursos supuestamente sanos empoderadores *mainstream*? A mí me preocupa eso, y por eso también quería preguntarles a otras personas y que me dieran sus visiones.

⁴⁰ En la canción *Anaconda*, dice: *Fuck that skinny bitches in the club*.

(<https://www.youtube.com/watch?v=Xe7J5knrqY4> minuto 3:25).

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=HALz5TiKOCM> a partir del minuto 0:53.

3.4. Lo bizarro y sus conclusiones

Unificando un poco los apartados anteriores, podría decir que con las contrafactas buscamos divertirnos, reírnos de ese mundo que no nos gusta, donde nos sentimos raros, incómodos y excluidos. Donde nos cuentan una y otra vez una realidad normativa que no compartimos y que se encargan de mantener. Y no solo nos reímos sino que nuestra risa se levanta como una forma de rebelión, como un grito de guerra. Adulteramos su heteronormatividad valiéndonos de las propias armas de la música industrial, perpetuadora de roles sociales y del consumo. Traemos sus canciones aletargadoras a lo bizarro y las volvemos una forma de difusión de nuestros mensajes políticos feministas. Con esto, no solo conseguimos empoderarnos nosotras mismas al hacerlo, no solo nos lleva a ser más conscientes de la clase de ideas que nos llegan desde los medios tan poco analizados desde un punto de vista político como la música comercial, sino que además nos servimos de esas formas estándar populares para llenarlas con las ideas bizarras de nuestros mundos pequeños, y que sirvan de canalizadoras para dichas ideas.

Nos reímos, nos burlamos, repetimos, exageramos y transformamos, para cambiar un pedacito de mundo y sentirnos mejor, para que se sientan mejor nuestras compañeras que luchan en esa misma dirección, y para generar ese sentimiento de extrañamiento en las personas del mundo grande que las escuchan. Esa mirada de sorpresa y curiosidad que les lleva a pensar cosas que quizás nunca habían pensado antes, a pesar de estar muy presentes en su día a día. Nos resistimos a lo establecido, y promovemos resistencia a través de la resignificación. Nos empoderamos hasta podernos reír aunque sea por unos minutos de esas realidades que nos oprimen cada día. Buscamos resquicios, intersticios en la norma para meter nuestra ideología, para corromper su mensaje con el nuestro, para resistir y crear resistencia.

Este usar sus herramientas, sus envoltorios de caramelo, nos lleva de alguna manera a estar en contacto con ese mundo *mainstream* de una forma más consciente. Nos lleva a entrar en sentimientos a veces contradictorios, o de conformidad a medias, con esas apariciones de puntas de icebergs de ciertos feminismos en algunas situaciones concretas, con algunas divas concretas. Es lo más parecido a lo que nosotras hacemos que encontramos en el mundo

mainstream, y por eso yo creo que nos atrae, a la vez que lo ponemos en duda. Pero es justo ese ejercicio de poner en duda algo tan aparentemente banal como escuchar música en la radio, lo que nos ha llevado a encontrar esa forma de transmisión de mensajes feministas que ahora aplicamos. Y lo aplicamos para nosotras mismas, lo aplicamos para cambiar mentes, lo aplicamos para nuestras compañeras, pero sobre todo, lo hacemos para recuperar la sonrisa.

4. CREANDO MONSTRUOS: ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LETRAS DE CONTRAFECTAS

En este apartado quiero analizar algunas contrafactas para poder mostrar ejemplos prácticos del tipo de contenidos al que hago referencia en este trabajo y de su poder performativo. Las contrafactas elegidas van a ser tres: una de Miriam, una de Víctor y una creación colectiva con mis compañeras de este máster. En estos tres ejemplos de contrafactas, las letras originales han sido poco modificadas, pero dando como resultado un significado muy diferente y/u opuesto. El hecho de que me detenga en estas tres no quiere decir que esta sea la única forma de abordar este objeto de estudio. Hay otras contrafactas muy políticas y geniales que solo aprovechan el ritmo y la melodía de una canción conocida⁴², u otras con modificaciones mayores, que son muy eficaces también. En este caso, como digo, hablaré de tres contrafactas que pueden analizarse en comparación con la original⁴³, de manera que voy a ir resaltando lo que considero más interesante de dicha comparación para evidenciarlas como agente de rebeldía y pensamiento crítico. El hecho de elegir una frase u otra, una manera u otra de compararlo es totalmente personal y situado, y no tengo ninguna intención de ocultarlo.

4.1. Bruja, ciega, sordomuda y peluda

Este primer monstruo musical es el de Miriam, contrafacteando a Shakira⁴⁴. Como contaba en su entrevista, la idea de realizar esta contrafacta surgió de pararse a escuchar esta canción tan conocida en nuestro contexto, y darse cuenta del contenido tan dañino del que habla. En contraposición, quiso hacer un tema que hablara del empoderamiento y del amor a una misma⁴⁵.

⁴² No puedo desaprovechar la oportunidad de señalar la versión cumbia contrafacteada de "Zombie" (The Cranberries) que realizan Las Conchudas:

https://www.youtube.com/watch?v=wTl_ygpF7t0

⁴³ Las letras tanto de una versión como de otra, pueden consultarse completas en el anexo II.

⁴⁴ La canción original es la de *Ciega, sordomuda*, de Shakira. Puede visualizarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=B3gbisdtJnA>

⁴⁵ La contrafacta de Miriam puede escucharse en su *Soundcloud* en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/fresadinama/6-fresita-dinamita-bruja-ciega-sordomuda-y-peluda-contrafactum>

Cuando la oí cantar esta canción por primera vez, me provocó risa. Pero no solo risa porque es graciosa, sino una risa nerviosa fruto de las conexiones en mi cabeza que se estaban haciendo ese mismo momento. Quizás porque me gustaba mucho la canción, pero hace ya muchos años; quizás porque no tengo la voz de Miriam, que es capaz de cantarla (muy bien), nunca me había parado a escuchar de verdad esta canción de una manera crítica, y sentí por primera vez esa sensación que veo en otras personas cuando alguna de nosotras cantamos una contrafacta política de un tema muy conocido.

Para empezar, Miriam no cambia demasiado la letra, sino que crea un opuesto –feminista– a la canción original, solo cambiando unas pocas palabras incluso, sobre todo al principio. De esta manera, *el argumento y la metodología* no se le acaba cuando aparece la otra persona, sino cuando ella se muestra ante sí misma.

*Se me acaba el argumento y la metodología
cada vez que se aparece frente a mí tu
anatomía
Porque este amor ya no entiende
de consejos, ni razones
se alimenta de pretextos y le faltan
pantalones*

*Se me acaba el argumento y la metodología
cada vez que se aparece frente a mí mi
anatomía
Porque este amor ya no entiende
de consejos, ni razones
se alimenta de caricias y le sobran
pantalones*

Así, como vemos en la primera estrofa, solo cambiando tres palabras, el contenido de relación amorosa dependiente y victimizante, se convierte en una oda al autoerotismo.

*aunque me levante volveré a caer
si te acercas nada es útil para esta inútil*

*siempre me levanto después de caer
y si hoy tardo un poco más no pasa nada*

En este otro fragmento, de nuevo Miriam convierte el texto en justo contrario, y es curioso cómo es esta contraposición lo que a mí me genera de verdad el hecho de darme cuenta de hasta qué punto esta canción es desempoderadora. Espero que entre las personas que leen –si no han parado a escuchar el tema antes de seguir leyendo– se esté generando el mismo efecto.

*Bruta, ciega, sordomuda,
torpe, traste y testaruda,
es todo lo que he sido
por ti me he convertido
en una cosa que no hace
otra cosa más que amarte
pienso en ti día y noche
y no sé cómo olvidarte*

*Bruja, ciega, sordomuda,
torpe, flaca y muy peluda,
es todo lo que he sido
por mí me he convertido
en una cosa que no hace
otra cosa más que amarme
pienso en mí día y noche
y no quiero olvidarme*

En el estribillo de nuevo simplemente cambia el sujeto, dirigiéndose a sí misma en lugar de a otro. Y con este pequeño cambio, de nuevo da una vuelta completa al significado. Por otra parte también hay unos pequeñas modificaciones en los insultos que ella misma se aplica, introduciendo: *bruja, flaca y muy peluda*, en lugar de: *bruta, traste y testaruda*. Con ello, como explicaba en nuestra conversación, pretende hacer referencia a insultos que le dirigen a ella misma y a otras personas leídas como mujeres, y en mayor medida si se identifican como feministas. Así, busca la manera de identificarse más en la pieza musical, la manera de sentirse reflejada en algo que no la incluye, y hacer sentirse identificadas también a otras compañeras que se ven interpeladas con esos mismos insultos. Con esta reapropiación de los mismos, ya dejan de serlo. Lo que era hiriente se transforma, por un momento, en una manera de identificación y risa colectiva.

Es el mismo caso que el de otro fragmento posterior:

*Ojerosa, flaca, fea, desgreñada,
torpe, tonta, lenta, necia, desquiciada,*

*Poco femenina, fea, puta, rara
Estrecha, desgraciada, lo soy todo y nada*

En una estrofa un poco anterior a este último, Shakira canta su imposibilidad para quitarse esa relación tóxica –presumiblemente heteronormativa– de la cabeza y alejarse de esa persona que le hace daño. Por su parte Miriam la transforma en una estrofa de alegría y sexualidad pseudometafórica.

<i>Si pudiera exorcizarme de tu voz</i>	<i>Si pudiera provocar una explosión</i>
<i>si pudiera escaparme de tu nombre</i>	<i>una lluvia de fluidos vaginales</i>
<i>si pudiera arrancarme el corazón</i>	<i>hoy estoy que me salgo de la emoción</i>
<i>y esconderme para no sentirme nuevamente</i>	<i>mis orgasmos son más fuertes que los oleajes</i>

Para mí es un nuevo contenido bastante gracioso, por lo bizarro. Me parece muy divertido y empoderador, y a la vez tiene ese aspecto inmoderado que lleva al mismo tiempo a ser más consciente de lo excesivo de la original en el sentido opuesto, pero como dice Miriam, es más difícil darse cuenta de esto último. En resumen, podríamos decir que esta es una canción de empoderamiento, de apropiación, pero ante todo de burla de ese modelo de relación de pareja tóxica tan extremo de la letra, que a la vez nos pasa tan desapercibido. Este tipo de modelo es transformado en esta contrafacta en una oda al autoerotismo, al empoderamiento y la autolegitimación, al margen de patrones sociales (hetero)normativos. Defiende una construcción de la identidad basada en el amor a una misma, al contrario que la doctrina heteropatriarcal de reafirmarse como “mujer” a través de los ojos del “hombre”, como proponía por ejemplo el video de la Unión Europea que vimos anteriormente.

4.2. El Colás, son jarocho adulterado

Este punto es para mí el más importante. No tanto por la vertiente teórica, sino por lo que simboliza esta canción en mi vida. Surgió de una de las primeras salidas después de clase con las compañeras del máster GEMMA empezando a conocerse. Yo todavía no estaba allí, me incorporé unos días más tarde, pero como mis

compañeras me han contado, esta canción surgió de un compartir. Andrea trajo a España su jarana, que estaba empezando a manejar, aprendiendo a tocar canciones de son jarocho, un estilo musical tradicional mexicano. Cuando cantó a las compañeras la canción del Colás original, con su carga machista, decidieron entre todas modificarla, dando como resultado una contrafacta transfeminista que se convirtió en nuestro himno el pasado año.

En una de las últimas sesiones de cerveza y tapas, cuando ya veíamos cercano el fin del año y la segregación del grupo a sus diversos destinos⁴⁶, nos decidimos por crear una versión en inglés, para que pudiera entenderse en todos ellos. El hecho en sí de decidir trabajar las contrafactas en inglés o spanglish también me parece una cuestión muy interesante. Aunque el español sea también una de las lenguas más extendidas en el mundo, teniendo en cuenta el objetivo, entre otros, de llegar a un público más familiarizado con contenidos muy comerciales, en una industria prácticamente monopolizada a nivel macro por Estado Unidos, y por la lengua inglesa, seguir la idea de entrar en lo popular-comercial supone tarde o temprano tocar dicho idioma. Aunque en nuestro caso, lo que buscábamos era compartir esta contrafacta con otras futuras compañeras no castellanoparlantes, como luego acabamos haciendo.

Pero para comenzar a hablar de esta canción, tengo primero que explicar el tipo de composición ante la que estamos. Los sones jarochos, son construcciones musicales tradicionales, de transmisión oral, y por tanto de una gran riqueza y fluidez de contenidos. En cada ciudad, en cada casa, cada persona que lo canta puede modificar los versos, introducir otros nuevos, de manera que es una pieza siempre en construcción. Quizás fue también esta característica la que llevó más fácilmente a nuestro grupo a decidir transformarla. En este caso en concreto, a la hora de comparar, voy a mostrar algunos de los versos más machistas, que son sobre todo los que se relacionan con el personaje de *Marcelina*, siendo en otras versadas *Margarita* u otro nombre femenino. Un ejemplo claro son los versos: *Amada Marcelina vamos a Nueva York/ yo no me mando sola, Colás es mi señor*. Es

⁴⁶ No nos vamos, nos expandimos (parafraseando a las presentes en el desalojo de la plaza Sol, en el 15M).

de estos contenidos más negativamente llamativos para el grupo, de los que salen las modificaciones que luego cantábamos.

*Amada Marcelina ¿dónde estás? que no te
veo*

Estoy en la cocina guisando los fideos.

*Bollera Marcelina ¿dónde estás? que no te
veo*

Estoy aquí en la tina jugando con el dedo.

Manteniendo la misma rima, la frase original, que marca unos roles de género muy normativos, donde Marcelina se encuentra guisando, fueron transformados para convertirse, como en el caso de la canción de Miriam, en autoerotismo, en este caso bastante explícito. Marcelina –ahora bollera– no solo ya no cocina, sino que cuando no la encuentran es porque está masturbándose en la bañera.

Amada Marcelina mujer, ¿en dónde estás?

*Que quieres que yo coma tamales
de Alcatraz*

Bollera Marcelina ven, dime dónde estás.

*Estoy aquí con la Mina comiendo lo de
atrás*

En este otro verso, Colás interpela a Marcelina diciéndole que si quiere que coma *tamales de Alcatraz*, al igual que en otros *tamales de ratón*. Con ayuda de mi compañera Andrea, con mucho más conocimiento –situado– sobre la cultura mexicana y estos versos en particular, llegamos a la conclusión de que la canción se refiere a que Marcelina le engaña. Quiere que coma tamales que no existen o de cosas desagradables, está intentando pasar algo por lo que no es, está desaparecida porque le está engañando, quizás con otra persona. En la versión (trans)contrafactada, es la propia Marcelina la que responde cuando le preguntan dónde está, afirmando que efectivamente está con otra persona, una mujer, y sin ningún problema por ser muy específica. De esta manera, no solo Marcelina tiene voz, sino que no tiene problemas –de nuevo– para hablar de su sexualidad y sus prácticas.

Por último, nuestra versión tenía una versada de finalización, como muchas que tiene el original, pero de nuevo con un contenido muy diferente.

*Bollera Marcelina, yo ya no puedo más,
Yo ya me voy p'a casa, tú fóllate a la Paz.*

La voz que canta, le dice a Marcelina que no puede seguir, como dice en alguno de los versos tradicionales, pero en este caso con un contenido diferente, de nuevo. Visto en conjunto, esta búsqueda de Marcelina que termina con la voz que canta que se rinde, y le dice que se folle a otra, parece relacionada con un entorno de libertad sexual y poliamor, del cual Marcelina y el rol de la voz cantada forman parte. Claramente, la canción acaba siendo otra completamente diferente a la que había sido.

Los versos en inglés siguen esta misma línea. En este caso, el rol de la voz cantada le dice a Marcelina, su querida bollera, que quiere tener sexo con ella en la cama⁴⁷, y que quiere meter su dildo en la vagina de Marcelina⁴⁸. Lo mejor de esta versión más internacional, no es en sí analizar el contenido, porque no aporta nada especialmente novedoso a la versión que ya teníamos. Lo genial de ésta es poder ver la cara de sorpresa al oírla de muchas personas en diferentes países. Es decir: provocar emancipación, resistencia, crítica, rebeldía y (auto)cuestionamiento.

4.3. Tetas mentirosas

Siguiendo la línea de las canciones más comerciales, y el idioma en la que éstas se presentan, la última canción que quiero analizar es *Tits are movin'*⁴⁹, una contrafacta hecha por *Viruta FTM* de la canción *Lips are movin'*⁵⁰, de *Megan Traynor*. Esta canción probablemente no sea recordada en unos meses, pero hoy en día se escucha bastante en la radio, y es por eso que a Víctor le resultó interesante modificarla. Como él mismo me contaba, busca canciones que sean bailables, divertidas, y en las que, teniendo enlace con lo comercial que escuchan día a día, pudiesen sentirse identificados los chicos trans, en este caso.

⁴⁷ *My darling Marcelina, oh my darling dyke/I want to be with you in the bed to fight.*

⁴⁸ *Oh Marcelina, oh Marcelyna/I want you to put your dildo in my vagina.*

⁴⁹ Canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=ONZAKVSvSrQ>

⁵⁰ Video de la canción original: https://www.youtube.com/watch?v=QajJCnCT_1k

Si paramos la lectura un momento para escuchar la canción –si es que no tenemos el ritmo en la cabeza ya de memoria– podríamos comprobar lo animada y pegadiza que es. Aunque, a pesar de ser así, de lo que habla no es de un tema divertido, sino de infidelidad. La original interpela a ese –presumiblemente– chico, que llega a ver a su novia, oliendo a otra. Digamos que es el discurso de esa novia enfadada. En esta versión, la cantante dice que si los labios del chico se mueven es que está mintiendo. En la contrafacta, no son los labios lo que se mueven, sino las tetas.

<i>I know you lie</i>	<i>I know you lie</i>
<i>Cause your lips are moving</i>	<i>Your tits are moving</i>
<i>Tell me do you think I'm dumb?</i>	<i>Do you really born like a man?</i>
<i>I might be young, but I ain't stupid</i>	<i>I might be old, but I ain't stupid</i>
<i>Talking around in circles with your tongue</i>	<i>I can see two muffins under your clothes</i>
<i>I gave you bass, You gave me sweet talk</i>	<i>I'll gave you a chance to confess who you are</i>
<i>Saying how I'm your number one</i>	<i>Tell me what's your real name</i>
<i>But I know you lie</i>	<i>But I know you lie</i>
<i>Cause your lips are moving</i>	<i>Cause your tits are moving</i>
<i>Baby don't you know I'm done</i>	<i>Baby you will not sell me that bike!</i>

De una manera que considero magnífica, Viruta se aprovecha de esta letra para crear otra completamente diferente pero que suena parecido. Como me contaba, tardó muy poco en hacerla, y la idea surgió justo porque al escucharla, le pareció oír *tits* en lugar de *lips*. De esta manera, una canción unidireccional que interpela a una figura masculina infiel, se transforma en una canción con dos roles de voz, en la cual es el cantante el interpelado por una segunda persona, que lo acusa de engañar a los demás al performar como el chico que es, pero tener pechos.

<i>Boy, look at me in my face</i>	<i>Hey look at me in my face</i>
<i>Tell me that you're not just about this Bass</i>	<i>Here comes the summer for me and my breast</i>

*You really think I could be replaced
Nah, I come from outer space
And I'm a classy girl, I'm a hold it up
You're full of something but it ain't love
And what we got, straight overdue
Go find somebody new*

*They see me like a strange case
I come from out space
I'm not a girl, don't fuck me, guy
Speaking with my nipples staring at the sky
Half an hour trying to convince that dude
I know is something new*

No solo trata un tema, al que se enfrenta él mismo día a día, de una forma divertida, sino que además este mismo contenido puede ser realmente útil para todos esos niños trans sin referentes visibles.

*You can buy me diamond earrings and deny-
ny-ny, ny-ny-ny, deny-ny
But I smell her on your collar so goodbye-
bye-bye, bye-bye-bye*

*How to be transgender person and deny-ny-
ny, ny-ny-ny, deny-ny
Cause transphobia make it hard to survive-
vive- vive, vive-vive-vive, vive*

Literalmente, como vemos en este fragmento, la canción habla de transfobia, y del peligro real que supone para la vida de las personas trans, pero lo hace de manera distendida, y consigue que cantemos la canción con una sonrisa, porque el ritmo lo provoca. Me parece bastante difícil tratar estos temas desde un enfoque de entretenimiento, y sin llegar a tener un tono dramático, y esta contrafacta lo consigue, haciendo así el mensaje fácil de transmitir y trayendo a la música popular-comercial, experiencias a las que personas trans como él mismo se enfrentan en su cotidianidad.

*Hey baby don't you bring them tears
Cause it's too late, too late baby
You only love me when you're here
You're so two-faced, two-faced babe*

*Don't worry 'bout my gender tips
Cause it's too late, too late baby
All day doing Pedagogy
So sad, so sad, man!*

Como podemos ver en este último fragmento, Víctor responde de alguna manera a esa persona, diciendo que es muy tarde para que venga nadie a cambiarlo o a preocuparse por su género, a la vez que resalta lo triste que supone

que socialmente sufran la exigencia constante de hacer pedagogía con las personas que son ajenas a su realidad y/o que no la respetan.

En resumen, esta contrafacta es un envoltorio, como comentaba Víctor, un papel brillante bonito y conocido que resulta atrayente, y que lleva a que sean más accesibles esos mensajes; que la transmisión de ese contenido en primera persona, llegue a otras con unas realidades de vida que no han tenido contacto ni han sufrido estos episodios. A la vez, sirve de punto de identificación para personas que sí lo viven, pero desde un tono jocoso y divertido, desdramatizando el discurso sin dejar de ser serio y reivindicativo.

4.4. Conclusiones del capítulo

Como llevo comentando desde el inicio de este trabajo, y podemos ver concretado en este apartado, las contrafactas nos hacen pasárnoslo bien. Son divertidas y muy dadas a ser compartidas con otras personas afines, a la vez que a ser escuchada por otras que no lo son tanto. Es también una forma de reapropiación de palabras o realidades que sentimos en algún punto fuera de nuestro control, que nos duelen, que nos ofenden, que nos afectan en alguna medida. Pero a la vez nos sirven para resaltar los contenidos tóxicos que ya pueda tener alguna canción, con el hecho mismo de contraponer una versión alternativa a esa original.

Con las contrafactas podemos cambiar realidades tradicionales que no nos gustan, y podemos hacerlo de forma colectiva, como una especie de catarsis grupal, como un exorcismo de una pequeña parte del heteropatriarcado que tenemos dentro y del que nos rodea. Además, el hecho de trabajarlo en otros idiomas para ampliar su difusión es algo tremendamente útil, a la vez que divertido y con una posible función social más global. Manejar contrafactas en inglés, por otra parte, nos ayuda también no solo a ser críticos con mensajes que vienen dados por canciones de la industria musical más extendida en el mundo, como es la angloparlante, sino también a que nuestras creaciones lleguen a un público más amplio, como fue el caso de nuestra versión en inglés de la contrafacta del Colás. Pero no solo eso, porque también ayuda a que el mensaje se difunda por personas

que, aunque tengan el castellano como su lengua nativa, están acostumbradas a escuchar mucha música en inglés, y son éstas las que le resultan familiares, y por tanto las que hay que modificar. Como veíamos asimismo con la versión de Víctor, además, las contrafactas nos ayudan a visibilizarnos, y a crear puntos de identificación, que si no están dentro de lo popular-comercial, lo rozan.

Por último, pero muy importante, justo este rozar lo comercial, lo conocido, un entorno que resulta agradable y cómodo para los oídos bombardeados de este tipo de música, es lo que permite hablar de ideas políticas feministas y que resulte ameno. Como en el caso de la última canción, las contrafactas permiten transmitir una realidad muy dura en un mensaje agradable al oído, a través de ritmos reconocibles que pueden ser asimilados desde la misma cultura popular que los (re)produce.

5. CONCLUSIONES FINALES

A lo largo de este trabajo he podido compartir el estudio de algo que me apasiona, como es la transmisión de mensajes a través de los medios de comunicación ligados al ocio. En especial, la música, por ser el ámbito con el que más he tenido contacto estos dos años del máster GEMMA, y donde más he crecido.

El hecho de tener la oportunidad de llevar estas inquietudes a un campo más teórico, ha sido realmente enriquecedor, pero a su vez ha servido también para darme cuenta de otros aportes de esta forma de trabajar con contrafactas. Al principio, me centré sobre todo en el valor de las contrafactas como una herramienta de difusión de mensajes políticos, que de otra manera sería más difícil hacer llegar a un amplio espectro de personas. Pero durante este trabajo, gracias a las personas que han participado y su enfoque, he podido comprobar cómo ésta es una herramienta muy útil también a nivel personal, tanto por la resignificación que supone, como por la reapropiación de contenidos que favorece. Ya lo vimos en la contrafacta de Miriam, con esa reapropiación de esos insultos destinados característicamente a mujeres feministas; o en la canción de Víctor, convirtiendo una triste realidad de las personas trans en una canción divertida y empoderadora. En este sentido, como ya pensaba en alguna medida, las contrafactas son una herramienta de empoderamiento muy potente, tanto por el trabajo previo de escucha crítica de las canciones que supone, como por el hecho mismo de sentirse capaz de cambiar esos mensajes.

Otra cuestión que me ha hecho ampliar mi reflexión sobre el tema ha sido el enfoque autoetnográfico, que sigo de manera transversal en el texto, y en especial, el hacerme a mí misma las preguntas que les fui haciendo a las otras dos personas que participaron. El hecho de situarme desde mi propia experiencia, me ha permitido profundizar en las propias razones que me llevan a escribir sobre este tema, además de darme la posibilidad de trabajar con los ejemplos de mi vida cotidiana, y sacar de ahí conocimiento para transferirlo a la academia. La etnografía me resulta en ese sentido un enfoque verdaderamente enriquecedor que no conocía antes de este máster, y que formará parte de mis estudios a partir de ahora.

Es muy interesante notar también los puntos en común de lo compartido en las conversaciones con Víctor y Miriam en relación con la teoría con la que trabajé previamente. Ambos tienen unos posicionamientos sobre la influencia política de las contrafactas muy cercanos a García (2003). Miriam adopta una estrategia de exageración y repetición, que puede encuadrarse dentro del punto de vista de Irigay (1978), mientras que Víctor por su parte comparte las ideas de transgredir desde el propio lenguaje del sistema mediante la parodia, y la intención de Bennett (1988) de utilizar esas claves del mundo grande para infectarlo con ideas de los suburbios ideológicos.

En este trabajo además quería visibilizar los discursos de estas personas que hacen política feminista y cambian tantas mentes desde el afuera de lo institucional, y que merecen ser reconocidas desde aquí. Considero que debemos aprender de este modo una pedagogía social, que divierte y que funciona. Tejiendo puentes entre academia y activismo, podemos retroalimentarnos, conociendo enfoques que pueden sernos muy útiles y con los que nos lo podemos pasar muy bien.

Ese es otro punto importante de este trabajo: la diversión, la carcajada desde lo bizarro, como decía en el título. Lo crucial es cómo esta práctica tan crítica, no se origina desde la rabia, sino desde la risa, siendo constructiva, proponiendo alternativas, que resultan educativas, amenas, además de terapéuticas para la persona que las escribe. Es un arma de empoderamiento, y de creación de comunidad, ya que llama a la sororidad, a compartir. No solo plantea una queja, sino que la plantea con forma de salida útil, catártica, curativa.

Este ha sido un descubrimiento en la realización del trabajo, que he encontrado entre mi autoetnografía y las personas que han participado, y me hace muy feliz porque conecta también con mis inquietudes como psicóloga, y me lleva a pensar en posibles aplicaciones de este trabajo como el desarrollo de talleres de deconstrucción musical y contrafactas, donde personas cercanas a los feminismos pudieran crear las suyas propias, su propio empoderamiento desde la música y sus propias canciones de referencia.

Considero también fundamental indagar en cómo estas contrafactas inclusivas afectan a las personas que la escuchan y se sienten identificadas, o cuál es el discurso de una persona ajena al tipo de realidades que transmiten estas contrafactas al escucharlas por primera vez. Considero necesario también profundizar en el tema concreto aquí escogido, conversando con más personas que realizan este tipo de creaciones, haciendo una labor también de visibilización, y recogiendo todo este conocimiento en un documento académico. Es un tema novedoso a estudiar, del que no hay mucha información escrita desde la academia, a pesar de su larga trayectoria como práctica fuera de la misma.

Hemos podido leer en estas páginas sobre el poder de esta herramienta que es empleada para el control y el consumo. Es empleada contra nosotras, y sí que en ese sentido podemos encontrar muchos estudios, pero ¿qué pasa con las alternativas? ¿Qué sucede con los resquicios subversivos, con las grietas del sistema, con las posibilidades de acción? Las contrafactas son una herramienta de incalculable valor subversivo, que utiliza las claves del sistema a nuestro favor. Es una clara vía de acción que debemos explorar y practicar.

Mi futuro es incierto, pero creo que ésta es un arma que debe ser más profundamente estudiada desde los feminismos dentro de la academia, igual que debe ser divulgada fuera de la misma también, ya que su potencial subversivo, empoderador y de resignificación estimula el pensamiento crítico –que nutre la academia– desde la cultura popular. Pienso seguir enriqueciéndome, divirtiéndome, subvirtiendo y creando mentalidad crítica a partir de las contrafactas. Lo haré en la calle o lo haré en la academia, pero una vez descubierta, ya no hay vuelta atrás.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Allué, M. (1996). *Perder la piel*. Barcelona: Planeta/Seix Barral.
- Anzaldúa, G. (2004). Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. En Hooks, B., Brah, A., Sandoval, C., Anzaldúa, G., Levins Morales, A., Bhavnani, K. K., ... & Talpade Mohanty, C. (2004). *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras* (pp. 71-80). Madrid: Traficantes de sueños.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bennett, H. S. (1988). Cambios en el sonido: El pensamiento social a través de la tecnología y la política de la música. *Papers: Revista de sociología*, 197-226.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble. Feminism and the subversión of identity*. Nueva York: Routledge.
- Alcázar, A. y Gregorio, C. (2010). *La Cuba de verdad: construcción de alteridades y turismo en la contemporaneidad*. Granada: Universidad de Granada.
- Cortez, O. (2006). Música, parodia y feminismo. *Realidad*, 109, 473-481.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum*, 139-137.
- Del Valle, T. (2012). Un ensayo metodológico sobre la mirada en antropología social. *Gazeta de Antropología*, 28 (3).
- Espinosa, M. (2010). *"Mi banda, mi hogar": Resignificando la infancia a partir de los niños y niñas de la calle de la Ciudad de México*. Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- Esteban, M.L. (2001). Embodied anthropology: Anthropology from oneself. *AM-Revista della Società Italiana di Antropologia Medica*, (11-12), 173-189.

- Falck, R. (1979). Parody and contrafactum: a terminological clarification. *The musical quarterly*, 65(1), 1-21.
- Foucault, M. (1998). *Historia De La Sexualidad 1: La Voluntad De Saber*. Madrid: Siglo veintiuno.
- García, O. (2003). Los New Kids on the Black Bloc y el uso de la parodia como herramienta de transgresión política. *Interlingüística*, 14, 431-438.
- Gregorio, C. (2006). Contribuciones feministas a problemas epistemológicos de la disciplina antropológica: representación y relaciones de poder. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 1 (1), 22-39.
- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. *Culture, Media and Language*, 129-139.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications.
- Han, B. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 4(3), 575-599.
- Irigaray, L. (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltes.
- Jabardo, M. (ed.), Truth, S., Wells, I., Hill, P., Davis, A., Stack, C., Parmar, P., ... & Ang-Lygate, M. (2012). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lauren, C. (2015). *Flawlessly Negotiating Femininity: Beyoncé Knowles, Nicki Minaj, and Pop Feminism*. Emory University. Tesis doctoral.
- Lazar, M. M. (2007). Feminist critical discourse analysis. Articulating a feminist discourse praxis. *Critical discourse studies*, 4 (2), 141-164.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press.

- Pérez, A. (2014). *Subversión feminista de la economía: aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Pérez, C. (2013). Parodia como estrategia post-genealógica: una lectura del feminismo de Judith Butler desde la filosofía de M. Foucault. *Investigaciones Feministas*, 4, 335-357.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea SA.
- Rodríguez, M. (2015). *El remake como estrategia de subversión en la creación feminista contemporánea*. Apuntes inéditos de la conferencia del martes 5 de mayo, dentro del ciclo de conferencias Mujeres artistas creadoras, de la Universidad de Oviedo.
- Solá, M. y Urko, E. (2013). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta.
- Tagg, P. (2000). High and Low, Cool and Uncool: aesthetic and historical falsifications about music in Europe. Keynote speech, IASPM (Bulgaria), 24 June, 2000.
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones.

ANEXOS

ANEXO I: IMÁGENES DE VIDEOS

I.I. *Science it's a girl thing* original





I.II. *Science it's a girl thing* parodia





ANEXO II: Letras de contrafactas con su original

II.I. Bruja, ciega, sordomuda y peluda

Ciega, sordomuda (Original de Shakira)	Bruja, ciega, sordomuda y peluda
<p>Se me acaba el argumento y la metodología cada vez que se aparece frente a mí tu anatomía Porque este amor ya no entiende de consejos, ni razones se alimenta de pretextos y le faltan pantalones</p> <p>Este amor no me permite estar en pie porque ya hasta me ha quebrado los talones aunque me levante volveré a caer si te acercas nada es útil para esta inútil</p> <p>Bruta, ciega, sordomuda, torpe, traste y testaruda, es todo lo que he sido por ti me he convertido en una cosa que no hace otra cosa más que amarte pienso en ti día y noche y no sé cómo olvidarte</p> <p>Cuántas veces he intentado enterrarte en mi memoria y aunque diga ya no más es otra vez la misma historia porque este amor siempre sabe</p>	<p>Se me acaba el argumento y la metodología cada vez que se aparece frente a mí mi anatomía Porque este amor ya no entiende de consejos, ni razones se alimenta de caricias y le sobran pantalones</p> <p>Es que este amor sí me permite estar en pie me he desecho de toda moral cristiana siempre me levanto después de caer y si hoy tardo un poco más no pasa nada</p> <p>Bruja, ciega, sordomuda, torpe, flaca y muy peluda, es todo lo que he sido por mí me he convertido en una cosa que no hace otra cosa más que amarme pienso en mí día y noche y no quiero olvidarme</p> <p>Cuántas veces intentaron el borrarlos de la historia no sabes con quienes juegan pues tenemos más memoria</p>

hacerme respirar profundo
ya me trae por la izquierda
y de pelea con el mundo

Si pudiera exorcizarme de tu voz
si pudiera escaparme de tu nombre
si pudiera arrancarme el corazón
y esconderme para no sentirme nuevamente

(Estribillo)

Ojerosa, flaca, fea, desgredada,
torpe, tonta, lenta, necia, desquiciada,
completamente descontrolada
tú te das cuenta y no me dices nada
ves que se me ha vuelto la cabeza un nido
donde solamente tú tienes asilo
y no me escuchas lo que te digo
mira bien lo que vas a hacer conmigo

(Estribillo x3)

Si pudiera provocar una explosión
una lluvia de fluidos vaginales
hoy estoy que me salgo de la emoción
mis orgasmos son más fuertes que los oleajes

(Estribillo)

Poco femenina, fea, puta, rara
Estrecha, desgraciada, lo soy todo y nada
Completamente descontrolada
Si te das cuenta no me digas nada
Bruja, feminazi, un poco desquiciada
La verdad es que tengo un poco de cada
Y mi cabeza está hecha un lio
Luego vosotros estáis oprimidos

(Estribillo x3)

II.II. El Colás

Colás (Son jarocho original)	Bollera Marcelina, travesti Nicolás
<p>Colás, Colás, Colás y Nicolás Lo mucho que te quiero y el mal pago que me das. Si quieres, si puedes si no tú me dirás Ay que bonito baila la mujer de Nicolás.</p> <p>Amada Marcelina ¿dónde estás? que no te veo Estoy en la cocina guisando los fideos (x2).</p> <p>Colás, Colás,... (Estribillo)</p> <p>Amada Marcelina mujer, ¿en dónde estás? Que quieres que yo coma tamales de Alcatraz (x2). (Estribillo)</p> <p>Amada Marcelina vamos a Nueva York yo no me mando sola Colás es mi señor (x2). (Estribillo)</p>	<p>Colás, Colás, travesti Nicolás, Lo mucho que te quiero y el mal pago que me das. Si quieres, no puedes, mejor me voy a bailar, Entre una copa y otra me ligo yo a la Paz.</p> <p>Bollera Marcelina ¿dónde estás? que no te veo Estoy aquí en la tina jugando con el dedo (x2)</p> <p>Colás, Colás, ... (Estribillo)</p> <p>Bollera Marcelina ven, dime dónde estás. Estoy aquí con la Mina comiendo lo de atrás (x2). (Estribillo)</p> <p>Bollera Marcelina, yo ya no puedo más, Yo ya me voy p'a casa, tú fóllate a la Paz (x2). (Estribillo)</p> <p><u>English contrafacta:</u></p> <p>Colás, Colás, Transexual Nicolás I love you so much, I love you so much (x2)</p> <p>My darling Marcelina, oh my darling dyke</p>

	<p>I want to be with you in the bed to fight (x2)</p> <p>Colás, Colás.... (Estribillo)</p> <p>Oh Marcelina, oh Marcelyna</p> <p>I want you to put your dildo in my vagina (x2)</p> <p>(Estribillo)</p>
--	--

II.III. Tits are movin'

<p>Your lips are movin' (Original de Megan Traynor)</p>	<p>Tits are movin'</p>
<p>If your lips are moving, If your lips are moving If your lips are moving, then you're lying, lying lying, baby (x2)</p> <p>Boy, look at me in my face Tell me that you're not just about this Bass You really think I could be replaced Nah, I come from outer space And I'm a classy girl, I'm a hold it up You're full of something but it ain't love And what we got, straight overdue Go find somebody new</p> <p>You can buy me diamond earrings and deny- ny-ny, ny-ny-ny, deny-ny But I smell her on your collar so goodbye-bye- bye, bye-bye-bye</p> <p>I know you lie Cause your lips are moving Tell me do you think I'm dumb? I might be young, but I ain't stupid Talking around in circles with your tongue I gave you bass, You gave me sweet talk Saying how I'm your number one But I know you lie</p>	<p>Your tits are moving, your tits are movin' Your tits are moving then you're lying lying lying, baby (x2)</p> <p>Hey look at me in my face Here comes the summer for me and my breast They see me like a strange case I come from out space I'm not a girl, don't fuck me, guy Speaking with my nipples staring at the sky Half an hour trying to convince that dude I know is something new</p> <p>How to be transgender person and deny-ny-ny, ny-ny-ny, deny-ny Cause transphobia make it hard to survive- vive- vive, vive-vive-vive, vive</p> <p>I know you lie Your tits are moving Do you really born like a man? I might be old, but I ain't stupid I can see two muffins under your clothes I'll gave you a chance to confess who you are Tell me what's your real name But I know you lie</p>

<p>Cause your lips are moving Baby don't you know I'm done</p> <p>If your lips are moving.... (Estribillo 1)</p> <p>Hey baby don't you bring them tears Cause it's too late, too late baby You only love me when you're here You're so two-faced, two-faced babe</p> <p>You can buy me diamond earrings and deny-ny-ny, (...)</p> <p>I know you lie ... (Estribillo 2) (Estribillo 1) (Estribillo 2)</p>	<p>Cause your tits are moving Baby you will not sell me that bike!</p> <p>Your tits are moving... (Estribillo 1)</p> <p>Don't worry 'bout my gender tips Cause it's too late, too late baby All day doing Pedagogy So sad, so sad, man!</p> <p>How to be transgender person and deny-ny-ny, ny-ny-ny, (...)</p> <p>I know you lie ... (Estribillo 2) (Estribillo 1) (Estribillo 2)</p>
--	--