

Rockeras en Chile: negación de la reivindicación¹

Women Rock Musicians in Chile: Negation of Self-Assertion

por

Guadalupe Becker
lupebecker@gmail.com

A través de un estudio comparativo de algunas rockeras nacionales, el presente trabajo busca reflexionar críticamente acerca del rol adjudicado a la mujer dentro de los círculos fuertemente masculinos que circundan este movimiento musical, junto con examinar cómo se refleja en performances y atributos musicales que responden a otros paradigmas simbólicos.

Palabras clave: Rock, mujeres, femenino, género.

On the basis of a comparative study of some women rock musicians from Chile, this article presents a critical reflection about the roles cast on women within the predominantly male rock circuits in Chile. Besides, an analysis is presented of the relationships of these roles with performances and musical attributes pertaining to other symbolic paradigms.

Key words: Rock, women, feminine, gender.

Por primera vez podemos definir en Chile un movimiento de Rock y PopRock en el cual participa un número creciente de bandas formadas solamente por instrumentistas y cantantes mujeres. Desde hace algunos años estos grupos han comenzado a establecer redes sociales de organización colectiva, lo que permite hablar de un fenómeno cultural, favorecido además por la evidente revalorización llevada a cabo en nuestra sociedad de la figura pública de la mujer. Algunas instancias que han aportado fuertemente a ello han sido, por un lado, el festival que se lleva a cabo en la capital desde hace tres años, llamado *Femfest*, y por el otro las gestiones de Paula Barouh, quien creó el primer sitio web dedicado a la actividad musical urbana femenina de nuestro país. Lo llamé *El No de las Niñas*.

Estas instancias promueven encuentros culturales que han puesto en jaque una serie de comportamientos referentes al espacio rockero.

Éste fue reservado para la manifestación pública de un tipo de masculinidad, lo que se tradujo en una evidente ausencia del desarrollo de bandas femeninas. En ese marco es que el movimiento de mujeres ha incitado a desarticular esta realidad estableciendo, más que con discursos, con una actitud, cómo dichos com-

¹Artículo nacido de la ponencia presentada en el IV Congreso Chileno de Musicología, en el que se trató el tema "Música y mujer: una mirada interdisciplinaria", Santiago de 2007.

portamientos y todas las verdades que quedan cristalizadas en ellos han sido construidas social e históricamente. Por lo tanto, en términos de Pilar Ramos, tienen un carácter intrínseco de transitoriedad².

Frente a esta situación histórica, una primera impresión es aquella que nos remite a la necesidad por parte de las mujeres de unificar fuerzas para lograr avanzar dentro del espacio masculino, buscando una reivindicación de la figura femenina. ¿Pero cuán real es esta percepción? ¿Son acaso estas bandas las reivindicadoras de un espacio inexistente o de una figura degradada?

PARA UNA DEFINICIÓN DE ROCK FEMENINO

Para hablar acerca de rock femenino, así como sobre cualquier construcción cultural y discursiva, es necesario definir en primera instancia lo que se comprenderá como “rock” y como “femenino”. Siempre asociado el término a cualidades relacionadas con la dureza, la fuerza y el movimiento corporal, existe una idea general de asociar el “rock” al movimiento de liberación sexual de la década de los sesenta, ya que promulgó una puesta en escena desinhibida y, en su extremo, catártica. Y si bien la diversidad de manifestaciones que el rock ha desarrollado a través de estas décadas nos obliga a alejarnos de este tipo de consideraciones históricas, resulta interesante tomarlas desde otra perspectiva. Un intento posible, inspirado en las ideas que plantea Tiziana Palmiero en su investigación sobre el arpa en Chile³, es referirse al “rock” como una entidad social y artística asociada al despliegue del poder y la fuerza del macho que, con su discurso corporal y verbal, transgrede un espacio opresivo que ha desencadenado un estado general de disconformidad. Desde otra perspectiva, que resulta de especial interés en la sociedad de la información dada la transversalidad de las comunicaciones a nivel planetario, cabe agregar que el rock actúa a través de íconos representativos de una época, que envuelven ideas referentes a una nueva visión de mundo, así como modelos de comportamiento determinados por las modas y que actúan como referentes de identidad. Es por ello que el lugar común se ha encontrado en la palabra “actitud”. El rock alberga una amplia diversidad de estilos musicales, que van desde el sicodélico, grunge y rockabilly hasta el metal, por nombrar algunos ejemplos que muestran la heterogeneidad del género, en el que cada tendencia responde a épocas marcadas por estados económico-sociales y culturales determinados.

En segunda instancia, la definición de “femenino” presenta algunas complicaciones, por lo cual se buscará ilustrarla mediante la siguiente reflexión.

DENISE

Inmersa en el panorama chileno actual me interesé en hurgar en el pasado, en busca de historias de mujeres que hubieran podido ser pioneras en participar en bandas. Pude visualizar que, entre todas, Climene Solís Puleghini o Denise, de los

²Ramos López 2003: 34.

³Palmiero 1996.

conocidos *Aguaturbia*, es quien aparece como la primera figura femenina rockera propiamente tal, contemporánea a cantantes como Cecilia y muchas otras provenientes de la Nueva Ola y que figuraban en el ámbito del pop. Pero, a diferencia de los referentes de este movimiento musical, circunscritos a las cantantes italianas y estadounidenses de diversos estilos ligeros y el Rock&Roll de moda en esos años, las figuras influyentes para Denise estaban en otro espacio: compositoras e intérpretes, principalmente fueron Janis Joplin, Grace Slick (Jefferson Airplane) y las cantantes de soul como Aretha Franklin. Estas mujeres, algunas de ellas portadoras de una tradición vocal de alto nivel, forjaron también una actitud musical que marcó generaciones. Los sesenta fueron una fuente viva de mujeres protagonistas en la música, y para Denise eso determinó fuertemente un rumbo alternativo. Como ya se ha señalado, la revolución sexual de esa década jugó también un papel fundamental, tanto para la performance escénica de mujeres como la de los hombres. Y fue en ese contexto que Denise protagonizó el conocido rol de la cantante femenina de una banda masculina, en una banda formada junto a su esposo, y para lo cual ambos debieron ir en contra de toda idiosincrasia familiar para poder llevarla a la realidad. El rol de la mujer cantante marcará fuertemente la historia del rock de mujeres en adelante, sobre todo en los ámbitos en los cuales éste se ha visto cuestionado.

Paralelamente, a partir de los años sesenta comenzó también a gestarse un movimiento femenino dentro del rock, que provocó una verdadera explosión de bandas de mujeres. Con un sentido fuerte de unidad, proyectaron el género potenciado por el número de bandas hacia un tema de interés sociocultural. Es así como durante los sesenta y setenta se pueden encontrar bandas como *The Shaggs*, *Fanny*, *The Runways*, *The Slits*, *The Raincoats*, *Catholic Girls* o *Go-Gos*, por sólo nombrar algunas, dentro de un universo extenso. Para los años noventa este fenómeno toma cuerpo en asociaciones y festivales, tales como, a manera de ejemplo, *Riot Grrrrl* en Estados Unidos, movimiento que marcó todos los ámbitos de la actividad cultural feminista underground en adelante, el *Ladyfest*, festival de bandas femeninas, y otras instancias.

Extrapolar dicho movimiento a nuestro país no es una idea descabellada. Considerando obviamente los límites culturales entre habitantes y colonos, y el antiguo desfase tecnológico propio de nuestra ubicación geográfica, en mi búsqueda me encontré en Chile con una generación de chicas que hoy bordean los 35 años y que sí habían llevado a cabo proyectos de bandas de mujeres hace casi veinte años, a pesar de que las circunstancias no siempre fueron favorables para ello.

VENUS

Un referente único es una banda que, si bien ha sido influyente para algunas bandas de la nueva generación de rockeras, no participa de gran difusión en nuestro país. Me refiero a *Venus*, banda formada por Rose Marie Vargas y amigas de su liceo a finales de los ochenta, a la que se unió Sara Ugarte en 1992, luego de un sinnúmero de rotaciones de integrantes. Sus influencias generales se acercan a bandas como *L7*, *Babes in Toyland*, *Volcana*, *Doro Pesh*, *Joan Jett* y *Elástica*, dentro de

los referentes femeninos, si bien sus influencias musicales fueron mayoritariamente hombres guitarristas virtuosos del rock. Este punto es de vital importancia, dado que ilustra claramente cómo el punto de partida para una mujer en el rock puede cimentarse sobre ejemplos masculinos. Por su parte, la segunda integrante histórica, Sara Ugarte, se formó como artista visual y hoy vive en Buenos Aires. Para su proyecto ha trabajado con los ideales de belleza femenina a través de figuras situadas en el ámbito pornográfico y sensual, lo que también se plasma en la estética general de la banda. Sara cumplió con el rol de la composición, canto y letras, mientras Rose Marie tuvo a su cargo los arreglos, composición y el nombre. *Venus* fue la primera banda femenina que firmó con un sello multinacional en Chile, lo cual resultó ser bastante complicado en esa época. Sus inicios en el año 1987 fueron el comienzo de un proyecto largo y complejo, que culminó con la disolución definitiva de la banda antes de los 2000. El proceso del primer álbum, *El ataque de zorrита*, en 1996, fue castrante y postizo para ellas, que buscaban siempre una sonoridad más densa que la que el sello les permitió. A esto se agrega, por supuesto, el predecible problema de la marginación y cuestionamiento por parte de los rockeros hombres, que no podían entender que un sello importante firmara con una banda de mujeres, pasando este hecho a ser automáticamente sospecha de favores turbios. Recuerdan ellas con ironía las altas exigencias que el público ponía a esta banda de mujeres tocando punk rock adolescente, para quienes ellas debían “probar” que sabían y podían tocar tan bien como los hombres. Finalmente lograron trabajar en completa libertad una vez finiquitado su contrato con el sello, en su segunda producción, *Dolor de fin de siglo*, en 1998. Obviamente, este disco nunca fue conocido ni difundido, a pesar de ser uno de los discos precursores del rock industrial en nuestro país.

El sonido mixto de este segundo disco, muy enérgico, y con clara influencia de bandas como *Sisters of Mercy*, *Marilyn Manson* y *Nine Inch Nails*, entre otras, emplea guitarras con un alto nivel de distorsión y efectos, ejecutadas por Rose Marie y Sara, y un bajo minimalista, tocado por Claudia Parra, además de batería programada y secuencias electrónicas, lo cual transforma la sonoridad del rock tradicional en un viaje que va más allá de la interpretación instrumental. Y la fuerza de este discurso se refuerza con la intencionalidad provocativa en la emisión de la voz y los textos, esencialmente femeninos, si bien no intencionalmente feministas.

Como aproximación a la búsqueda interna de *Venus*, tomé como referente la página web de la banda, que tiene una línea estética muy particular⁴. Los ítems que conforman la página llevan como nombres *Dolor*, *Demencia*, *Violencia*, *Asfixia* y *Equilibrio*. Cada uno de estos *link* nos lleva hacia la información sobre la historia de la banda, letras de canciones, notas sobre el nuevo disco, etc., acompañados todos por imágenes de mujeres. La apariencia física de éstas denota un estado de perturbación, como si sus figuras evocaran el recuerdo de una mujer transformada. Es posible que se trate de una única mujer en diversos estados, posiblemente la misma Venus, aquella diosa que cede ante su esposo, Vulcano, para salvar a su enamorado Adonis, proceso en el cual se transforma. También podría tratarse de

⁴<http://www.venus.scd.cl>

varias mujeres distintas. De todos modos, la génesis femenina se percibe claramente en la idea general. En el texto, este ambiente se ve reafirmado en la letra del tema “*Tu dolor*”.

“Tu dolor” (Venus)	Consuelo y perfección
Tú sabes que te adoro, es verdad	Soy tu animal
Tú sabes que aquí dentro	Tu madre y tu control
Logras encontrar la paz	Yo soy tuya
Yo soy tu diosa	A qué tanto le temes
Tu delirio y tu pasión	Soy yo quien te confunde
Soy tu consejo	Déjame ayudarte
Tu familia y tu dolor	Recuerda esto siempre
Yo soy tu orgasmo	

El texto habla a partir de la relación amorosa de una mujer, y su estructura no deja sospechas: tres versos del poema son dedicados a manifestar su adoración por el otro, mientras trece versos conforman la definición de lo que ella significa para la realización y satisfacción de su pareja. Y esta dominación o exaltación del papel que ella cumple en la vida de él (o ella) tiene una connotación sexual inherente, en la forma de la dominatriz, que queda establecida en las primeras líneas del texto: “sabes que aquí dentro logras encontrar la paz”. Ella mantiene el control sobre la situación. Pero, reflejo de la naturaleza cambiante de la femineidad, se da luego una suerte de contraposición que refleja una actitud distinta a la primera etapa, e irrumpe la idea que muestra una entrega total por parte de ella hacia él: “yo soy tuya”, en contraposición con un esperable “tú eres mío”, que nunca llega. En este verso la canción cambia drásticamente del modo menor a la relativa mayor, lo que da una sensación de apertura reflejada, al mismo tiempo, en el tipo de emisión vocal. ¿Por qué no pensar que este troque hacia el poder masculino tiene como efecto principal llevar al auditor hacia la reflexión acerca del sentido de posesión y género, que tanto ha desfavorecido a las mujeres, en una historia llena de abusos e injusticias?

BESOS CON LENGUA

Otra figura que llamó mi atención por su historia musical, enmarcada en una familia peculiar, fue la de Colombina Parra. Arquitecta, obtuvo su formación musical a partir de las escuelas de jazz, las que hoy rechaza en pro de una visión más intuitiva de la composición en el rock, como legado de la gran actividad artística en la cual se formó. Su participación anterior en bandas con su ex esposo, como *Los Barracos*, hoy desaparecidos, la llevó a internarse en el oficio de tocar y componer. Su participación en el desenlace de Barracos, la banda *Los Ex*, desembocó en su actual liderazgo dentro de ésta.

Siempre vinculada a la composición y al rock, se unió a fines de los noventa a una banda formada por dos chicas en su infancia en el exilio en Francia, Ximena

Cubillos, ex bajista de la banda noventera La Dolce Vita, y Juanita Parra, baterista de la banda Los Jaivas, para formar finalmente el trío *Besos con Lengua*. Este proyecto, que cada una lleva a cabo paralelamente a otros proyectos musicales más exigentes, ha tenido diversidad de etapas de disolución y reunión, reflejo de la naturaleza impredecible de sus integrantes, así como de las exigencias sociales de la maternidad y otros temas referentes a los roles adjudicados a las mujeres en las sociedades patriarcales. Dentro de este punto, cabe destacar que Juanita Parra se decidió a reemplazar a su padre Gabriel Parra en la batería de Los Jaivas un año después de su fallecimiento en un accidente automovilístico a comienzos de los años noventa, un rol emblemático que por supuesto le acarreó muchas críticas y cuestionamientos por parte de los admiradores sesgados de la banda. Situación similar a la que se describió en el caso de Venus, en el que la mujer debe irrumpir en un espacio hermético de masculinidad y se ve en la necesidad de soportar la agresión en una actitud defensiva. Sin embargo, la dinámica de agresión-defensa no se hace tan patente en la banda como ocurre en las historias individuales.

Al escuchar la música de *Besos con Lengua* se pueden establecer influencias del rock psicodélico de los setenta, así como de distintas corrientes de los ochenta y noventa; modalidades de canto y coro de bandas como *Siouxsie and the Banshees*, *Pixies* y *Sonic Youth*, y tipos de melodías que nos recuerdan a ratos a *Led Zeppelin*. *Besos con Lengua* es un trío con dos voces cantantes, y presenta una sonoridad marcada por baterías amplias y retardadas, guitarra minimalista con efectos y un bajo con líneas de amplios saltos y un gran peso. El diálogo que en ocasiones se establece entre Colombina en la guitarra y Ximena en el bajo va acompañado del paso de las cuerdas de la guitarra por los fierros de atriles, provocando que toda la sonoridad anterior se vea transformada a medida que ellas se posesionan de dicha sonoridad. La utilización del ruido es propio de bandas enmarcadas en diversos géneros del rock independiente que fueron influyentes en el rock chileno de los noventa y los dos mil. Si bien hay un grado de improvisación en el show, sobre todo en los textos de Colombina, se puede apreciar una progresión de dinámicas intercaladas logradas por un trabajo previo de afiatamiento, que se ve favorecido por la experiencia y musicalidad de las integrantes. En este cuadro, la lentitud en las melodías y la oscuridad en la escena sugieren una dimensión casi de frialdad, que se reafirma con una actitud casi apática por parte del trío hacia lo que las rodea. Esta actitud corporal de indiferencia forma parte del mensaje. La sensualidad de la performance es la consecuencia de una actitud que niega el valor corporal de la imagen femenina de estas mujeres, con una forma provocativa y estática en el tocar y cantar, en lugar de emplear bailes o miradas sensuales. Así, *Besos con Lengua* cuestiona esta condición femenina de manera inconsciente, pero no menos real. Y si bien ellas pueden negarlo de manera tajante, desde el nombre del proyecto hasta las notas del bajo denotan un ser femenino postmoderno y cuestionador, feminista.

PURDY ROCKS

Por último, quise tomar el proyecto *Purdy Rocks*, llevado a cabo por Caterina Purdy, artista visual y compositora, que se enmarca dentro de lo que conocemos como género *electroclash*, tendencia marcada por un desarrollo paralelo del ámbito visual complementario a la música. Como artista ella ha desarrollado lo que se conoce como arte taxidermista, que es la disección de animales intentando que mantengan la apariencia de vivos. De este modo ella hace participar en el show a su *Gato-guitarra* y otros personajes, además de presentar un audiovisual que acompaña el concierto en su totalidad. Su música es producto de un proceso de composición con medios electrónicos no computacionales, esto es, una batería programable, uno o dos generadores de sonido y micrófono, con el cual ella misma canta. La inspiración en clásicas rockeras tales como Nina Hagen hace del espectáculo en vivo un show de alta interacción y variedad. La performance general sitúa al espectador en un cuadro donde los límites de la realidad se difunden para que el espectador pase a ser parte de la situación. La voz entrega mensajes dirigidos, persuadiendo al espectador de entrar en este juego de fantasía. Tres personajes conforman la escena: Shenga, que es ella misma (Caterina) como cantante, con un vestuario específico; la Muerte, que cumple con la función de disparar las secuencias sobre las cuales canta –que pueden ser modificadas en tiempo real con los filtros de un controlador– y por último Monga, el único animal vivo de la escena, la gran gorila que baila al son de los bits acelerados y enérgicos y que escucha con atención lo que la cantante le dice. En ocasiones dialoga con el público.

Con esto podemos ver que el proyecto *Purdy Rocks* consiste en una propuesta audiovisual complejamente elaborada, que reafirma una vez más la necesidad de la sociedad contemporánea de comunicarse por medios diversos, no unilaterales. Pero Purdy tampoco deja de lado el feminismo, lo cual ha sido un tema recurrente en proyectos femeninos rockeros del siglo XXI. Es así como, entre otras escenas, se puede encontrar aquella en la cual los tres personajes protagonistas sacan a la luz unos penes de esponja enormes, que colocan entre las caderas y con los cuales hacen unos bailes bastante grotescos. Este momento resulta muy divertido para la audiencia, y el mensaje queda al descubierto, con el poder machista reducido al ámbito del ridículo.

Quisiera en esta ocasión reflexionar acerca de un trabajo audiovisual realizado sobre el tema *Shenga la Warrior* de su primer disco editado. Es la historia de una guerrera cazadora en medio del desierto. Shenga, esta guerrera o “warrior” como la llama Purdy, nos recuerda a Atenea, la hija armada de Zeus, que lleva un escudo hecho con la piel de Paladio, su enemigo, y que se preocupa de guiar los ejércitos, proteger las ciudades y resguardar la paz. Esta analogía resulta literal de alguna manera. Caterina suele hacer una fusión entre los elementos que elabora para su propuesta como artista visual con su música. Se puede ver que los objetos que Shenga lleva consigo son productos similares a su gato-guitarra, caballo-mochila, etc. Vestida con botas de piel, una falda y guantes de cuero y un tocado, eleva su cetro de poder que exhibe el trofeo de una de sus cacerías: una pequeña calavera pende del báculo con el cual ella camina. Otro objeto de lucha es su

espada que, además de cercenar, lanza rayos poderosos. Esta guerrera tiene un gran poder de sobrevivencia, para lo cual debe luchar contra las fuerzas adversas. Esa potencia se manifiesta en un *beat* bastante ágil, que recibe las marcas secas de un bombo y una caja propios del estilo. La voz cantante se presenta con un filtro que la homogeneiza y con líneas melódicas de poco movimiento y ámbito, lo que la transforma en algo maquinal, característica de un estilo musical. El bajo programado es bastante escueto, de carácter más rítmico. En esta música se aprecia un fuerte contraste con *Besos con Lengua* en el sentido de que no es el desempeño corporal el que determina el sonido que el auditor percibe, sino que es la programación maquinal de los instrumentos. Un tema que parece interesante de profundizar en estudios de musicología.

CONCLUSIONES

El discurso patriarcal ha tenido como uno de sus pilares fundamentales la justificación de dominación por medio de fundamentos referentes a la condición biológica de los sexos, así como de razas, lugares geográficos, etc. La utilización por parte de algunos hombres de argumentos referentes a la mujer como un ser más débil y más pequeño físicamente, que necesariamente existe para concebir y perpetuar la especie, ha sido abusada hasta el punto de justificar lo injustificable. Entendiendo que el sistema de mercado tiene espacio para todo, no me parece descabellado pensar, como ex bajista de una banda femenina, que la factura proporcionada y medida de los instrumentos, llámense guitarras eléctricas, bajos y baterías, probablemente no consideró las medidas de brazos, troncos y piernas de mujeres, generalmente más cortos y menos forzudos que los que poseen los hombres. Ello provoca que al momento de tomar una mujer uno de estos instrumentos se vea enfrentada al gran desafío de dominarlo, con un empleo mayor de fuerza y en circunstancias totalmente desfavorables. Ello explicaría en parte la menor cantidad de mujeres virtuosas en guitarra eléctrica o la batería, salvo casos extraordinarios y que han marcado la historia del rock anglosajón, como Lita Ford o Sheila E. Desde una perspectiva económica de masas, obviamente se ha tomado el camino fácil, que es el de enfatizar el rol de las mujeres en el rock como voces principales, lo que ha permitido sacar provecho económico de sus cualidades físicas. Por otra parte, hacerse patrocinador de un grupo de mujeres feministas, parece ser un riesgo poco deseable.

Algunos estudios feministas de medios⁵ señalan cómo la predominancia del discurso masculino en los medios se puede atribuir al dominio cualitativo y cuantitativo de los hombres en su producción. Los discursos son los responsables de la historia, y la sospechosa ausencia de menciones acerca de mujeres en el rock no es de extrañar. Después de todo, este vacío se manifiesta en la música occidental de manera generalizada.

En el primer caso estudiado, el de la banda *Venus*, no se podría afirmar que ellas cultiven la idea de reivindicar un poder perdido, ni de tener que demostrar

⁵Van Zoonen 1994: 7.

algo para revertir una situación histórica, a pesar de que gran parte de sus textos, en ambos discos, hablan explícitamente desde la feminidad. Sin embargo, no podría señalarse que ellas participaran de un discurso feminista, sino más bien de una experiencia personal, que nace del hecho de hablar siendo mujeres. Este punto es interesante respecto de cómo la sociedad atribuye a diversas bandas femeninas actitudes reivindicatorias, lo cual resulta ser falso en la mayoría de las ocasiones. La reivindicación es una consecuencia de una necesidad, pero no el motor fundamental que mueve a estas bandas. Por otro lado, el único espacio en el cual Venus pudo desarrollarse musicalmente fue en el que ellas mismas crearon al aislarse de la competencia social que les impuso el mercado del rock.

En el caso de *Besos con Lengua*, el discurso patriarcal atribuye a esta banda el hecho de reivindicar a las bandas femeninas dentro del rock chileno, al estar integrada por tres figuras consolidadas y respetables, lo que da prueba de sus “capacidades” musicales. Nuevamente, se le atribuyen a este proyecto deseos intencionales de tomar una postura feminista por el solo hecho de ser tres mujeres tocando juntas, cuando la génesis real de este proyecto nace de la amistad infantil y posteriormente adulta de tres personas del género femenino. Y si bien *Besos con Lengua* es indiferente en su discurso hacia los temas del feminismo, es un proyecto marcado por la feminidad. La naturaleza cambiante de sus integrantes se refleja en la dinámica de trabajo de la banda, así como en la génesis improvisatoria de sus textos.

Purdy Rocks, por su parte, ha creado un proyecto audiovisual que tiene como fin entregar mensajes al espectador, que lo hagan conectarse con lo que está representando Caterina Purdyella misma con su cuerpo. Ella se transforma en el mensaje. Y tomando en cuenta su fuerte ironía, su performance no se plantea precisamente como un aporte a la reivindicación femenina, sino que se toma el poder antes de eso. Ella misma es una agresión contra los prejuicios establecidos por la antigua jerarquía patriarcal. Desde la postmodernidad, la visión acerca del género se ha definido como una construcción cultural y no como una situación biológica.

Todas estas mujeres debieron enfrentarse en algún momento a la situación de penetrar el espacio social del rock, tomado hace tiempo por los hombres. En algunos casos esto tuvo costos importantes para el desarrollo musical de sus proyectos, debiendo ellas abrir nuevos espacios alternativos. Si bien es cierto que el solo hecho de reunir mujeres en la escena del rock marca una diferencia para el público, consideramos que esta provocación no ha sido pensada por las mismas protagonistas del asunto. Es más, se podría hablar de cierta indiferencia de estas mujeres hacia los temas propios del feminismo, si bien algunas de sus experiencias las llevaron a vivir situaciones límite en el tema. En ese sentido, se puede señalar que la acción de reivindicar relaciona un sentido de pérdida con un anhelo. Para poder recuperar una condición perdida, se hace necesario adquirir una voz potente y una presencia que violente el entorno opresivo. En general, la reivindicación actúa como un contraataque o respuesta con la intención de recuperar algo. Pero en estos casos mencionados, ellas no han perdido nada, porque han seguido siempre haciendo música, y no hay ideas preconcebidas en ellas en

su afán de reunirse. Simplemente se han unido para crear un espacio propio e íntimo, oportunidad que probablemente la pionera Denise no pudo tener con sus contemporáneas. Las mujeres han debido abrir nuevos espacios con esfuerzo y constancia dentro del rock, entendiendo que en la historia de este género hubo en un momento determinado un posicionamiento de los machos como sus actores principales, donde las mujeres sólo cabían como espectadoras o seguidoras de estas figuras estelares.

En Chile y el mundo hubo desde los primeros años de esa década de los sesenta rockeras talentosas que fueron profesionales de la música. No obstante, se ha insistido en quitarles importancia. Su creatividad y aporte artístico han estado siempre activos, de una u otra manera, ya sea penetrando en el circuito masculino, como es el caso de Denise, Colombina y Juanita, o bien buscando espacios reservados para el trabajo entre mujeres, que es lo que Sara y Rose Marie de Venus hicieron. Pero todas han sufrido de alguna manera las consecuencias de ser mujeres en el estrecho mundo del rock chileno. Es en la interacción entre la agresión y defensa, entre la reivindicación y la negación de ésta, que el movimiento femenino de bandas de los 2000 ha desarrollado un espacio importante dentro del país, valiéndose del trabajo que las rockeras pioneras realizaron.

Las historias de rockeras como las nombradas anteriormente han estado marcadas por la convivencia casi exclusiva con hombres, debiendo sortear las dificultades de tener que contrariar aquel rol de la voz cantante, así como el de atracción principal de la escena en vivo. La dimensión corporal femenina en la música se presta para un tipo de funcionalidad comercial bastante evidente. A nivel de estrategia de mercado, la integración de lo femenino dentro de agrupaciones musicales tiene que ver con la ventaja visual que ello conlleva, centrada en la corporalidad que representa la voz de la mujer. El cuerpo es de fácil penetración y vulnerabilidad, por lo cual su dominación por la fuerza no presenta mayores problemas.

En esta línea puede resultar interesante buscar una definición de un tipo de masculinidad chilena, o tal vez sudamericana, que tiene como característica el temor. Resulta interesante el ejemplo que proporciona Susan McClary al comienzo de su libro *Feminine Endings*⁶. A partir de la historia de *Barba Azul*, aquel hombre que mataba a sus esposas por abrir una puerta a un espacio prohibido, ella destaca el final de la historia, en que las mujeres recibían el horrible castigo de ser alejadas del esposo, de “la luz que él significaba para ellas”. Resulta paradójal puesto que se trata de un asesino en serie, un sicópata de gravedad, único partidario y defensor de sí mismo. Sin duda esta situación suele estar presente más de lo que uno piensa en nuestra sociedad, real y simbólicamente. Con el peso de una historia escrita desde el poder y, por tanto, desde el dominador, algunos hombres en la actualidad han debido transformarse en sus propios guardaespaldas.

La historia, no sólo de la música sino que de todos los ámbitos de las diversas culturas, se sustenta sobre la elaboración de discursos. Un discurso bien formulado busca por sobre todo tener una coherencia interna más que una correspondencia con otros. Es por ello que muchos han logrado ejercer la minimización del

⁶McClary 1992: 3-34.

“otro” con el fin de imponer sistemas, ideas, aspiraciones, etc. Un texto básico para la comprensión desde la mujer de estos mecanismos es *Can the Subaltern speak?* de Gayatri Chakravorty Spivak (1994). De acuerdo a esta autora, la mujer en la música ha sido frecuentemente “representada” por la actividad profesional masculina, con lo cual ha quedado confinada a espacios que ni ella misma pudo escoger, como son el cuidado de los valores sociales o la maternidad, debiendo renunciar a su desarrollo profesional en pos de los demás. En esto no es menor la presión que ejercen las ideologías, definidas por Jorge Martínez como la exclusión de todo aquello ajeno a lo propio⁷. Los sistemas de creencias han intentado legitimar las estructuras de poder⁸, excluyendo todo aquello que no calza dentro de éstas. El tema del poder, afirma por su parte Van Zoonen, sitúa al grupo femenino como una minoría oprimida por la fuerza masculina, que busca recuperar la equidad, por medio de su potenciación en la unidad, lo cual podría interpretarse como una necesidad reivindicatoria. Si se aplica este prisma a todos los ámbitos en que se encuentra esta carencia, es dable concluir que el proyecto feminista académico es intrínsecamente político. Sin embargo, resulta interesante destacar que todas las entrevistadas han trabajado con sus compañeros u esposos. Los han incluido dentro de sus proyectos mostrando una total indiferencia respecto de una necesidad de competir con ellos. Menos de poseerlos. El sentido de posesión es diferente cuando hablamos de “mi esposo” que de “mi mujer”. Uno es un lazo político y el otro un lazo biológico, lo que es reflejo claro del sentido de posesión propio del discurso patriarcal y la ausencia de éste en el discurso feminista.

Los últimos años han sido trascendentales para la apertura al equilibrio ancestral entre feminidad y la masculinidad. Este equilibrio tiene que ver con las cualidades compartidas y propias de ambos géneros, complementarias, necesarias y presentes en cada uno. Para la cosmogonía china esto tiene que ver con el Yin y Yang, en el que cada parte tiene elementos tanto de Yin como de Yang, pero con una tendencia especial hacia un polo o el otro. No es que el equilibrio se logre a partir de polos opuestos, sino al aceptar que cada entidad tiene inherentemente a ambos. La apertura del mundo en general hacia este tipo de visión ha dado paso al nacimiento de una feminidad, y también a una nueva masculinidad, renovada y activa, presente y necesaria.. La séptima puerta de que habla McClary se ha abierto finalmente, y el paisaje nacional se está transformando.

Ésta es una de las preocupaciones de la musicología de género: colaborar con un discurso abierto acerca de la música. La musicología ha sido una disciplina dominada por el pensamiento patriarcal en su enfoque acerca de lo relevante y lo insignificante, lo que, más que de hombres, se trata de una visión de la humanidad elaborada desde, por y para los sujetos de poder que han definido un grupo específico, dejando todo lo “Otro” fuera del discurso que sobre ella se ha elaborado. Es por eso que la crítica feminista, como nos dice McClary, es la llave para abrir la puerta prohibida de los discursos musicales⁹.

⁷Consúltense texto de Martínez Ulloa, Jorge, *La etnomusicología y las premisas para la investigación científica de un campo unitario musicológico* en www.scd/jorgemartinez.cl

⁸Robertson 1989: 227.

⁹McClary 1992: 5.

BIBLIOGRAFÍA

BEL, MARÍA ANTONIA

2000 *La historia de las mujeres desde los textos*. Barcelona: Ariel.

CARASSALE, SANTIAGO Y ANGÉLICA VITALE

1983 “El sujeto y el poder”, traducción al español del epílogo de Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow para *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutic*. Chicago: Chicago University Press. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%el%20poder.pdf>

CASTRO, RENÉ,

2004 “La gestación”, en *Mujeres. Espejos y fragmentos*, Sonia Montecino, René Castro y Marco Antonio de la Parra (eds.). Santiago: Catalonia, pp. 53-69.

CHAKRAVORTY SPIVAK, GAYATRI

1994 “Can the Subaltern speak?”, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. Patrick Williams, Laura Chrisman (eds). Nueva York: Columbia University Press, pp. 66-111.

CORNELL, DIANE E.

2001 *The Performance of Gender: Five Comparative Biographies of Women Performers in Música Popular Chilena*. Tesis para optar al grado de Doctor(a) en Filosofía y Musicología, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign.

DESPEUX, CATHERINE

2003 *Taoísmo y alquimia femenina*. Barcelona: La Liebre de Marzo.

DUBY, GEORGES; MICHELLE PERROT (eds.).

2000 *Historia de las mujeres en Occidente*. Traducción Marco Aurelio Almarini. Madrid: Santillana Ediciones.

KOSKOFF, ELLEN (ED.)

1989 *Women and Music in Cross Cultural Perspective*. Chicago: Illini Books Edition.

MATTE, MACARENA

2004 “Cathy Purdy, la Rockstar”, *Revista Blank*, N° 36 (julio). Santiago: Blank Comunicaciones, pp. 68-72.

MCCLARY, SUSAN

1992 *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

MONTECINO, SONIA

2004 “Hacia una antropología del género en Chile”, *Mujeres. Espejos y fragmentos*. Sonia Montecino, René Castro y Marco Antonio de la Parra (eds.). Santiago: Catalonia, pp. 21-35.

PALMIERO, TIZIANA

1996 *El arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Profesor guía: Fernando García. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

PERROT, MICHELLE

1997 *Mujeres en la ciudad*. Santiago: Andrés Bello.

RAMOS LÓPEZ, PILAR

2003 *Feminismo y música*. Madrid: Narcea.

ROBERTSON, CAROL E.

1989 "Power and Gender in the Musical Experiences of Women", Ellen Koskoff (ed).
Women and Music in Cross-Cultural Perspective. Chicago: Illini Books, pp. 225-244.

SALAS, FABIO

1998 *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago: LOM.

SUAU, RAÚL

1996 *El nuevo auge del rock chileno, catálogo y tipología de las bandas editadas durante 1995*.
Trabajo final del Postítulo en Investigación Musical. Santiago: Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

TAGG, PHILLIP

1982 "Analysing Popular Music", en <http://tagg.org/articles/pm2anal.html>.

VAN ZOONEN, LIESBET

1994 *Feminist Media Studies*. Londres: Sage Publications.

www.archivorock.cl

www.musicapopular.cl

www.non.cl

www.venus.scd.cl

www.myspace.com