



ugr | Universidad
de Granada

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



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

«LA MÚSICA COMO PERFORMANCE POLÍTICA»

Cuerpos, identidades y significados en la experiencia musical

Amanda Sanhuesa Ramos.

Tesina para optar al título de máster

Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género

Directora Principal:

Carmen Gregorio Gil, Universidad de Granada.

Directoria de apoyo:

Zelda Franceschi, Universidad de Bologna.

Granada, septiembre de 2013



“LA MÚSICA COMO PERFORMANCE POLÍTICA”

Cuerpos, identidades y significados en la experiencia musical.

Amanda Sanhuesa Ramos.

Directora Principal

Carmen Gregorio Gil, Universidad de Granada

Directora de apoyo

Zelda Franceschi, Universidad de Bologna

Firma de aprobación:

Ilustración & Diseño de portada: Pilar Jullian y Mackarena Suárez.



Universiteit Utrecht



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



Uniwersytet
ŁÓDZKI



UNIVERSITY OF Hull

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera dar las gracias a todas las personas que me han regalado el espacio y la confianza para conocerlas, y hacer de esta investigación la parte más bonita de todas: Estrella, Estela, Marina, Nuria, Lucía, Tara, Juan Free, Celia, Susana y Claudia. Por la atención a mis preguntas y la voluntad de colaborar en esto.

También a Carmen Gregorio, por apostar por esta manera de enseñar, desde la horizontalidad feminista. Por tus consejos, por respetar mis procesos, y mis tiempos.

A Pilar y Macka, por haberme ayudado con la portada y dejarla así de bonita :)

A Cris por tu cariño y compañía... y por hacerme entender que en este tiempo mi vida tenía mucho más que esta tesina. A Lola (súper Lola) y Mariajo por la alegría de terraza en terraza. A Florián, el mejor compañero de piso, y a Caro, Inés, Isa, Jimmy, Uri... Karen, Vero, Feña, Macka, Pili, porque todxs ustedes aparecen ahora en mis recuerdos como personas bellas, que me han dado momentos lindos, de conversaciones o fiestas, y con esto, el apoyo que necesitaba.

Y obviamente a mi familia: a mi madre, padre, y hermanxs, porque gracias a ustedes la semilla de la música creció hasta dar frutos como este, y también porque mi corazón los extrañó y tuvo presentes todo este tiempo.

Resumen

«*La música como performance política*» es un trabajo para reflexionar sobre la actividad musical en su relación con los procesos de género, identitarios y de poder, entendiendo a los cuerpos como lugares primarios en los que ocurre la performatividad del género, y donde la música se inserta de maneras particulares para desencadenar experiencias diversas. Mediante una metodología etnográfica y feminista, me aproximo a seis experiencias y propuestas musicales de «mujeres» y «transgénero» de la ciudad de Granada, confeccionando «narrativas musicales» que ayuden tanto a la visibilización de sus relatos de vida y problemáticas, como a la resignificación de la música y la deconstrucción de algunas dicotomías como «mente / cuerpo» y «naturaleza / tecnología». Los fundamentos teóricos que aplico provienen principalmente de aportaciones de la teoría feminista y de la musicología feminista.

Riassunto

«*La musica come performance politica*» è un lavoro per riflettere sull' attività musicale in relazione ai processi di genere, identità e potere, comprendendo i corpi come luoghi principali in cui si verifica la performatività di genere, e in cui la musica è inserita in modi particolari e per far scattare diverse esperienze. Attraverso una metodologia etnografica e femminista, mi avvicino a sei esperienze musicali e proposte di «donne» e «transgender» della città di Granada, con la preparazione di "racconti musicali" che aiutano sia la visibilità delle loro storie di vita e problematiche che la ridefinizione della musica e la decostruzione di alcune dicotomie come «mente / corpo» e «natura / tecnologia». I fondamenti teorici che applico sono principalmente contributi della teoria femminista e musicologia femminista.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	7
II.	HERRAMIENTAS TEÓRICAS.....	10
	Desde la teoría feminista: Afinando los conceptos de «género», «identidad» y «sexualidad».....	10
	Deconstruyendo el paradigma musical occidental y sus dicotomías de género.....	15
	Hacia una redefinición de la música, y la atención a los márgenes silenciados: «Nueva musicología» y «Musicología feminista».....	19
	Relaciones de poder y resistencias en la experiencia musical.....	24
III.	OBJETO DE ESTUDIO: La música desde la experiencia intérprete.....	30
IV.	ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	32
	Cuando lo personal es político y teórico; la etnografía feminista.....	32
	El trabajo de campo.....	33
	La confección de «narrativas musicales».....	34
V.	NARRATIVAS.....	35
	Tan Bonicas.....	35
	<i>Breve historia: el compañerismo como sustento.....</i>	<i>37</i>
	<i>El dinero y Granada.....</i>	<i>39</i>
	<i>Demarcando límites y autocuidado.....</i>	<i>39</i>
	<i>Estrategias frente al sexismo inmerso en el rock: rechazando la «feminidad objeto».....</i>	<i>39</i>
	<i>La música como micro transformación ¿apolítica?.....</i>	<i>42</i>
	<i>Percibiendo la fiesta.....</i>	<i>43</i>
	A.C.A.B.A.D.A.S.....	46
	<i>Lucía y la música: del conservatorio a la banda.....</i>	<i>46</i>
	<i>Espacios transitados y contradicciones; la ética anticapitalista.....</i>	<i>48</i>
	<i>«A.C.A.B.A.D.A.S Putas» y el potencial de la performance</i>	<i>49</i>
	<i>La música como refugio, fantasía y performance.....</i>	<i>51</i>
	<i>¿Feministas?.....</i>	<i>52</i>

Tara Transitory.....	55
<i>Del punk a la improvisación experimental</i>	55
<i>Todo el dinero es sucio</i>	57
<i>Movilidades</i>	58
<i>Implicaciones transgénero</i>	60
<i>La música como meditación colectiva y catarsis</i>	60
<i>Viviendo yo: esa misma catarsis</i>	61
Celia Mur	64
<i>«Familia musical», y amor por la música</i>	64
<i>Escapar de granada</i>	65
<i>Las discográficas y la (auto)producción</i>	67
<i>El enemigo interno, relaciones de poder dentro de los espacios educativos</i>	68
<i>Mercantilización del cuerpo y maternidad</i>	69
<i>La música como canal expresivo y el «canto cibernético»</i>	71
Juan Free.....	74
<i>Su camino hasta el rap como metamorfosis vital</i>	74
<i>La comunidad musical: estrategias solidarias y autoproducción</i>	77
<i>De los problemas y la agencia: la responsabilidad en una misma</i>	78
<i>¿y qué pasa con ser «mujer»?</i>	79
<i>cuerpo, mente y emoción en colectivo</i>	78
Bembé Batucada	81
<i>Breve historia: construyendo un espacio propio</i>	81
<i>La calle: tensiones económicas y policiales</i>	83
<i>Técnica o cuerpo, o la técnica del cuerpo</i>	84
<i>Revirtiendo sexualidades e identidades a partir de la visibilización del cuerpo</i>	87
<i>¿arma política, o grupo de música?</i>	88
VI. REFLEXIONES FINALES.....	90
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	101

I. Introducción

Además de un deseo académico de comprender los procesos articulados al género y a la música, la siguiente investigación posee una raíz personal, que quisiera contar como una manera de compartir sus orígenes y también posicionarme. Aunque me dedico a la música desde hace bastante tiempo —como guitarrista y percusionista— la música se había tornado un fragmento aislado de mi persona, era una actividad y un deseo siempre interrumpido por los estudios universitarios, o interferido por la falta de dinero, ya que de la música «no se puede vivir» —o al menos yo no podía hacerlo—. Nunca antes había pensado en poner en contacto la música con la antropología ni con teorías feministas. Existía una especie de barrera proveniente de un escepticismo y de una falta de conciencia, y no porque no creyera en la música y su potencialidad, sino porque no quería encasillarla o reducirla a teorías y conceptos que me parecían controladores; la música la entendía como arte libre, y no me interesaba desvelar lo que de cierta manera se desvelaba a sí misma cuando existían oídos y sentidos atentos.

Afortunadamente, llegué a descubrir que no podía dejar de lado aquella parte social y siempre política de la ejecución musical que tiene aspectos necesarios de controlar hasta comprender por qué, por ejemplo, es (y me ha sido) tan difícil desarrollar la música, o que este trabajo sea mejor valorado, sobre todo siendo «mujer» o si tienes esas etiquetas que te restan prestigio en una sociedad desigual. Se me vinieron a la mente las herencias ideológicas que rodean nuestras prácticas reprimiendo a través del miedo, miedo al rechazo, al fracaso, a la falta de dinero, o a la represión más tangible, y comencé a entender que estas relaciones de poder eran las que ajustaban sus intereses para controlar esta expresión humana y su puesta en escena, controlando espacios como la calle o los espacios domésticos, el tiempo y nuestras expectativas de vida, relaciones de poder en las cuales yo también me había estado sumergiendo para relegar a la música a un segundo plano, apartándola de mis inquietudes intelectuales o políticas, porque no había llegado a despertar de ese letargo que me estaba haciendo cómplice de la desvalorización de la música que practicamos las «mujeres»¹.

¹ Incluyo en este párrafo el uso de comillas como signo que será recurrente en mi trabajo. El uso de comillas sobre conceptos como «mujer», «transgénero», u otras categorías identitarias, alude al cuestionamiento de las categorías mencionadas bajo estas para hacer entender que no serán jamás ni esenciales ni generales; al hablar de «mujeres», por ejemplo, dejo en claro que no me refiero ni a todas las mujeres ni que las características mencionadas sean intrínsecas o inamovibles.

En mi vida, el aporte de la música ha sido considerable. Desde pequeña aprender música era un pasatiempo que me distanciaba de la normalidad «femenina», y social en general. Mi tiempo libre no estaba destinado a consumir programas de farándula ni teleseries, ni tampoco me interesaban aspectos como la moda, sumándole a ello otros procesos subjetivos que me iban alejando del prototipo social esperado. Mis hermanxs también compartían el gusto por la música, y con ellxs² pasaba tardes enteras sacando una canción, o inventando melodías y ritmos nuevos...Paulatinamente, la música fue abriéndome otros caminos. Con 14 años estaba sobre una batería y un escenario. Fui conociendo un submundo juvenil diferente a lo «normal», a «punkies» o «rockeros», hasta llegar a corporizar muchos de sus códigos, como pintarme el pelo, usar *piercings*, romper la ropa, vestirme menos «femenina», además de salir de fiesta y a conciertos locales³... tensionando los modelos familiares y causando más de alguna pelea al interior de mi hogar. Además, crecía mi crítica al mundo por sentirme incómoda y diferente, refugiándome, eso sí, en amigxs que conformábamos los grupos de los «freakies», «yunkies», «punkies» etc... los que bailábamos «el baile de los que sobran»⁴

Con mi hermana y otras amigas llegamos a conformar una banda de chicas que se llamaba Ladysan Gentleman, grupos como Hole o Kittie nos influenciaban, pero nos separamos rápidamente por la falta de continuidad en los ensayos. Y con otro grupo llamado Surmenage, con el que llegamos a grabar un disco en el año 2010, estuvimos trabajando como músicxs en un bar, lo que me permitía tener algo de dinero para salir de casa, y escaparme a la playa o a la montaña cuando quisiese, como algunos ejemplos de las posibilidades que me ha dado el saber tocar un instrumento.

Para finalizar con esta breve historia, durante aquel tiempo me interesaba estudiar «Interpretación Musical, mención guitarra», y estuve un año entero preparándome para la prueba de ingreso. Sin embargo, meses antes de este examen se apoderó de mí un miedo terrible a equivocarme, comencé a pensar que sería difícil, que la educación formal era demasiado exigente y elitista, que quizá serían siete años de estudio que no me servirían para nada, y sobretodo al ser «mujer», porque no tenía referentes de guitarristas «mujeres» que hubiesen alcanzado un reconocimiento importante. Así fue como rechacé la idea de optar por la música como carrera profesional, llegando un día a mis clases de

² El uso de la letra “x”, igual que el uso de las comillas, será también constante en mi escritura como una manera de dinamitar aquellos usos anteriores y políticamente correctos de a/o. Sin intención de incomodar la lectura, me parece justa su utilización para poner en práctica las ideas deconstructivas y performativas del género. La “x” es aquí un signo que utilizo tanto para recalcar el vacío esencial de las identidades “hombre/ mujer” (o/a), como para incluir el conjunto de las posibilidades identitarias comunmente invisibilizadas (transgéneros, intersexuales, etc)

³ En la ciudad de Parral-Chile.

⁴ Alusión a una canción del grupo «Los prisioneros», que se llama justamente «el baile de los que sobran».

guitarra sin la guitarra, para decirle a mi profesor que quería cancelar las lecciones porque la música, de ahora en adelante, no sería nada más que un «hobbie». Esta encrucijada y sus decisiones dieron el giro a lo que ha sido hasta ahora mi relación con la música... Hasta ahora, he sido una persona autodidacta y acompañante, siempre eventual, de diferentes grupos o cantantes.

El feminismo en este sentido, es el que me ha dado los impulsos para investigar temas que me sean cercanos y necesarios de comprender, como una manera de saldar quizá esta deuda que siento conmigo misma. Ahora, en vez de dejar la música al margen de mi vida feminista y académica, he llegado a comprender que se hace cada vez más urgente acercarme a ella. No quiero desperdiciar un potente espacio no solo de análisis sino también de ocupación. Prefiero confiar en la posibilidad de habitarme y de (re)encontrarme en este desorden que recién comienza, aventurándome a este tema «nuevo» de investigación, pero bastante conocido en la esfera de mi propia vida.

Este es mi punto de partida, mis reflexiones iniciales y generales, a las que añado la decisión de incluirme como narradora intermitente, como un hilo conductor desde la sinceridad y desde la apuesta por encontrar en la música una alianza feminista.

A continuación, comenzaré haciendo una revisión conceptual, para pasar posteriormente a la reflexión del paradigma musical occidental, pensando en este punto que la deconstrucción de la música será importante para una nueva comprensión de ella; aspectos que estarán en el capítulo siguiente, e igualmente completados en las reflexiones finales. Con las posteriores «narrativas de vida» confeccionadas a partir de una etnografía realizada en Granada, espero abrir una ventana para observar y analizar las realidades de personas dedicadas a la música, hacia la identificación de relaciones significativas, procesos de agencia y maneras de comprender la actividad musical. Espero poner al descubierto lo que sucede en algunas vidas de «mujeres» y «transgénero», para compartir experiencias, comprender las problemáticas, pero sobre todo observar cómo ellas se enfrentan a estas y de qué manera la música impacta en sus procesos vitales, todo esto hacia reflexiones sobre la música en sus relaciones de género y de poder, y hacia una propuesta feminista para comprender a la música como performance política.

II. HERRAMIENTAS TEÓRICAS

Desde la teoría feminista: Afinando los conceptos de «género», «identidad» y «sexualidad»

Inspeccionar la articulación de la música con los procesos de género me requiere aclarar el sentido y la aplicación que estoy dando a algunos conceptos, buscando aquellos puntos de contacto con las líneas de mi trabajo. No haré una revisión exhaustiva del significado de «género», «identidad» y «sexualidad», sino más bien una construcción conceptual que, en cada caso, conlleve una utilidad específica para la comprensión de mis reflexiones finales.

Con respecto al **género**, considero en primer lugar, que el «sexo» no es la base o «materia prima» germinal del proceso de la diferenciación de los roles sexuales, como planteaban las primeras definiciones del género (como constructo social del «sexo»). Entiendo más bien, que también el sexo es discurso y cultura, como ya lo han dicho varias autoras, entre ellas Teresa de Lauretis:

«Podríamos así decir que el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es el «conjunto de los efectos producidos en sus cuerpos, comportamientos y relaciones sociales [...]». (Lauretis en: Torras, 2007: 25).

Como sostiene Butler, si los actos reiterativos que conforman el género han llegado a naturalizar las concepciones del cuerpo y del sexo, esto se sostiene en relación a un sistema regulado por modalidades de funcionamiento que se sustentan con la implementación de tácticas discursivas en las que circulan arreglos de poder (en: Martínez, 2011). El género, de este modo, lo entiendo como un proceso artificial, discursivo, dinámico y performativo, que produce diferenciaciones alusivas a nuestra condición de seres sexuales, y en donde las relaciones de poder, en términos foucaultianos, se llevan a cabo con las herramientas de las tecnologías políticas.

La noción del género como «ficción» presenta características subversivas en lo que respecta a los procesos de transformación, porque aquella concepción dualista que naturaliza los roles de género se desmonta a sí misma cuando deconstruimos sus orígenes y mecanismos.

Remontándonos a la formación de la dualidad «mente-cuerpo»⁵, podemos observar cómo el valor otorgado a la mente, en desmedro del cuerpo, ha desencadenado una fabricación de dicotomías marcadas por una «generización» de los roles, sin embargo, «ese mismo imaginario mecánico del cuerpo, se convertirá en un referente básico de las subversiones del sujeto moderno.» (Clúa 2007: 182). Las «mujeres» hemos sido vistas como constructos de control, pero en este deseo de controlar la otredad, el cuerpo femenino se ha ubicado en el medio de una paradoja, por ser las más «naturales» pero al mismo tiempo las más «artificiales». El discurso hegemónico de mujer como cuerpo materno, pasivo, al servicio de los otros y complementaria al varón, posee fisuras de importancia, puesto que la inspección y corrección requerida hacia ese moldeamiento ha de poseer como base previa la concepción de un ser, por tanto, «irracional» o «salvaje», sin el cual, no habría necesidad de someterlo a control.

Donna Haraway (1991) observa cómo es que a finales del siglo XX se comienza a tambalear aún más esta pretensión de negar el carácter construido de los cuerpos, al agudizarse la hibridación debido a los avances y masificación de tecnologías, y desde lo cual aparece la figura del *cyborg* como un «organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.» (Haraway, 1991: 149).

«[...] mind, body and tool, are on very intimate terms[...] The boundary maintaining images of bases and superstructures, public and private, or material and ideal never seemed more feeble» (Haraway 1991: 165).

Le presto atención a las tecnologías y al *cyborg* para introducir lo que son las tecnologías musicales como prolongación de cuerpos *cyborgs*, a modo de interpretación personal, ya que considero interesante observar en qué medida la música podría entenderse en una relación directa con el trabajo corporal y la subjetividad, pero también porque me gusta el reconocimiento del artificio.

«Si la autómatas femenina solía ser la expresión de un deseo ajeno que se convertía en norma, la *cyborg* utiliza su propio deseo para rehuir los dos conceptos que dominaban al sujeto moderno; unidad y naturalidad.» (Haraway en: Clúa, 2007: 205).

⁵ Esta misma dicotomía, desarrollada por Descartes y que se considera una de las bases del pensamiento moderno, en el caso de la música también ha sido determinante para la exclusión de mujeres y otros colectivos, como se verá en el próximo capítulo dedicado a esto.

Sin embargo, las redes en las que se inserta el cuerpo *cyborg* no son siempre liberadoras, lo cual ha sido denominado como la «ambigüedad de la tecnología», con lo cual, es indispensable asumir una responsabilidad política:

«La sujeción es siempre ambigua, es lo que nos forma como sujetos pero también lo que nos subordina al poder; la propia asunción de la subjetividad implica medirse con las normativas que generan ese espacio, de modo que toda operación sobre nuestros cuerpos y nuestras identidades, toda actuación que ponga en movimiento, deliberadamente o no, los principios que nos forman, supone una negociación con los discursos hegemónicos.» (Butler en: Clúa, 2007: 207).

El moldeamiento genérico hombre-mujer, proviene de tecnologías dispersadas al servicio de la hegemonía, y se me hacen necesarias de tener en consideración para analizar el proceso de género en medio de tales negociaciones que lxs sujetxs encaramos en los procesos vitales e identitarios.⁶

El género, así, es útil en la medida que visualiza instancias de poder que perpetúan las desigualdades entre «hombres», «mujeres» y otras identidades genéricas (aunque también otras de clase, raza y edad). Considerándolo un proceso dinámico, desde una performatividad discursiva, y en una negociación constante que oscila entre la reproducción de la cultura y su transformación.

Con respecto a las **identidades de género**, cuando comenzó mi interés por trabajar con las experiencias de «mujeres» músicas, me preguntaba si aquella categoría de «mujer» no era más bien una prisión del lenguaje o una falta de apertura hacia otras maneras de nombrar, pero llegué a comprender que se hacía todavía necesario poner al descubierto las vivencias de las «mujeres» porque a partir de esta etiqueta habíamos sido silenciadas; era necesaria entonces, al menos una focalización desde los márgenes. ¿Cómo comprender las identidades sin caer en binarismos y, sobre todo, abriendo el espectro a sujetxs que escapan de estos? Gracias a las reflexiones asociadas a lo político de nuestro lenguaje, he llegado a compartir la idea de «devenir» cuerpo:

«Más que tener un cuerpo o ser un cuerpo, nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es, individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a las vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir» (Torras, 2007: 20).

⁶«La medicina, la escuela, la moda, la nutrición, la economía, los mass media..., sustituyen al confesionario en la vigilancia corporal, dispersando el centro de su mandato, en un afán de invisibilizarse que, no obstante, la reflexión feminista, los estudios poscoloniales, la deconstrucción, etc., han conseguido hacer visible, mientras tratan de jugar con sus efectos, de desplazarlos, en un juego que supone medirse con los discursos hegemónicos.» (Ferrus, 2007: 222).

Nuestras identidades son dialécticas, dependerán de los contextos y de nuestros deseos, y son, por tanto, estratégicas y situacionales, en las que entran en juego diferentes tipos de modelos de identificación como podría ser la raza, la clase, la edad o la pertenencia en alguna comunidad particular. La identidad de género y, en este caso, la «identidad» de «mujer», dependerá de cada vivencia, contexto, y de cada opción en tanto seres con capacidad de nombrarse a sí mismxs.

En el caso particular del campo de la música, el debate de las identidades es interesante porque la categoría de «mujer» ha sido desacreditada por varias músicas que no desean una clasificación segregada de «música de mujeres» o «música femenina»⁷ A diferencia de lo ocurrido con otras identidades culturales, es interesante esta posible negación de la identidad de «mujer» ya que al contrario, la música afro, el flamenco o la música latinoamericana, han servido como transmisión de la memoria y han sido utilizadas de manera identitaria en términos culturales y comunitarios, pero en el caso de las «mujeres», no estaría desarrollada.

Finalmente, ¿de qué manera comprender la **sexualidad** en esta relación con la música?. En primer lugar, a diferencia de la común creencia de que ésta se remite a nuestros actos sexuales, y a la genitalidad de tales, considero la sexualidad como la relación que tenemos con nuestro cuerpo en cuanto a los deseos, placeres, fantasías y normativas latentes. Por un lado, incluye nuestras prácticas sexuales, pero también los afectos, las normas, y los significados atribuidos, todo esto en relación a los contextos culturales que van dispersando discursos y normativas para su regulación o entendimiento.

Gayle Rubin (1989) sostiene que la política del sexo ha variado a lo largo de la historia y, a su vez, ha tenido momentos más intensos que otros. La época victoriana, por ejemplo, es un importante referente del control represivo sobre el sexo, y de la cual heredamos hasta nuestros días aspectos como el ideal de la heteronormatividad y sus mecanismos de control. La construcción de la sexualidad en Occidente, se ha llevado a cabo por medio del acto de naturalizar y argumentar en términos biológicos la diferencia entre los sexos o géneros, asociándola además a una funcionalidad reproductiva.

Además, la sexualidad se asocia con nuestro sistema simbólico, el cual, al poseer una gran cantidad de naturalizaciones y esencialismos rígidos sobre el comportamiento sexual, se ha preocupado de valorar

⁷«Al no ocupar el espacio de la música popular con pleno reconocimiento, cuando se hace referencia a figuras femeninas sobresalientes, se les pone siempre en un aparte, se las juzga o bien como excepciones sobresalientes – lo que todavía las encierra más en un aparte exótico y marginal – o bien se es condescendiente en el juicio, alegando su supuesta inferioridad.» (Martínez en: García s/r: 45).

jerárquicamente las sexualidades, haciendo primar a la heteronormatividad bajo un modelo de matrimonio familiar. El resto de sexualidades han estado inmiscuidas en una red de prestigio que nos margina y castiga más o menos dependiendo de nuestra lejanía o cercanía a tal norma heterosexual, monógama y matrimonial⁸.

En relación a la música, el control de la sexualidad también ha sido de competencia para las investigaciones feministas. Los estudios de Linda Austern (en: Ramos, 2012) sobre la Inglaterra del Renacimiento, sostienen, por ejemplo, cómo los niños debían ser guiados y educados a la hora de interpretar la música, puesto que se les consideraba inmaduros moral y espiritualmente, pero este control era en realidad un control sexual.

«En consecuencia, los teóricos de la época consideraban la música como una fuerza femenina irresistible a menos que se la regulase en tiempo lugar, público, intérprete y finalidad.» (Austern en: Ramos, 2012: 91).

En función de cada contexto las políticas realizadas han sido diferentes, como sostenía Rubin. En Italia, por ejemplo, la figura de los *castrati* —castrados para que mantuvieran el timbre agudo considerado «femenino»— fue de simpatía para la Iglesia al facilitar la no participación de las mujeres, quienes habrían provocado una especie de erotización «inmoral», según explica Pilar Ramos:

«La presencia de los *castrati* facilitaba el despliegue virtuosístico de las melodías barrocas y un timbre codiciado, sin poner en peligro las restricciones católicas al papel de las mujeres en la Iglesia ni arriesgarse a la contaminación «lasciva» que el canto de la mujer hubiera supuesto.» (Ramos, 2012: 94).

Lo que queda en claro, en suma, es que la música posee características asociadas al deseo, por lo que ha sido necesario someterla a un disciplinamiento moral en sus contenidos y formas. También Susan McClary ha observado detalladamente el impacto que tiene la música como instrumento que da forma y modifica nuestros deseos, significados y comportamientos, lo que la convierte, por tanto, en una herramienta de significación sexual; a través de esta se promueven patrones a partir del manejo de las fantasías o de la exaltación del deseo.

⁸«A medida que descendemos en la escala de conductas sexuales los individuos que las practican se ven sujetos a la presunción de enfermedad mental, a la ausencia de respetabilidad, criminalidad, restricciones a su moralidad física y social, pérdida de apoyo institucional y sanciones económicas.» (ibíd: 137). Vance (en: Maquieira, 2001) plantea al respecto que estas estructuras de dominación y subordinación de la sexualidad, atraviesan tres ejes: de clase, de género y de raza.

Deconstruyendo el paradigma musical occidental y sus dicotomías de género

Para comprender los cimientos que han devaluado e invisibilizado el trabajo musical de las «mujeres», pienso que es importante comenzar revisando cómo se ha construido el paradigma musical tradicional y de qué manera las concepciones de género se han insertado en este como apoyos fundamentales en la creación de un modelo excluyente.

Una de las nociones más desarrolladas dentro de este paradigma es aquella que defiende la idea de «autonomía de la música», para entenderla como universal y aislada de los contextos culturales en los que surge. Aquel principio de «autonomía» proviene de la corriente formalista y, específicamente, de la idea del «arte por el arte», proclamada principalmente por Edward Hanslich en su ensayo *Vom Musikalisj-Shonen* («De lo bello en la música»), en el año 1854. A partir de esta obra, comienza a consolidarse el menosprecio de los intérpretes y de los contenidos implícitos como manifestación cultural, para poner como protagonista central a la «mente» de los compositores. Esta visión, sumó una considerable metodología para observar y apreciar la música como fuerza desarraigada y pura, y, por ende, analizable bajo parámetros neutros y objetivos. Para Hanslich «la tarea de musicólogos y críticos consistiría en analizar la música estructuralmente y la de los oyentes en admirar la armonía y la perfección de sus estructuras con una actitud de “contemplación desinteresada” (Hanslich en: Sancho 1995: 106)⁹. De este modo, se ocultaba el carácter expresivo e ideológico de la música proveniente no solo de una personalidad determinada, sino de una cultura y de un momento histórico. Una de las consecuencias de esta aplicación del «arte por el arte» en la música, ha sido limpiar la sospecha que un misógino presentaba, ya que «servía para encubrir el hecho de que la música era y es vehículo de valores e ideas propias de una época.» (Sancho, 1995: 109).

Esta visión ha desencadenado fuertes repercusiones desde el binarismo mente/cuerpo. Primero, vemos cómo la «composición» versus la «interpretación» hacen entender a la primera como más importante por ser racional, y a la segunda como un agregado de menos valor por ser el cuerpo un mero sirviente de tales mandatos racionales. No será casual entonces, que precisamente las «mujeres» hayan tenido históricamente una menor presencia en el campo de la composición que en el de la interpretación. La composición se entendía como un ejercicio «racional», «creativo», «activo» y, por tanto, masculino

⁹Bajo esta visión Nietzsche vislumbró cómo «el compositor se convertía en una especie de portavoz del “en-sí” de las cosas [...] un ventrículo de Dios, un oráculo» (Sancho 1995: 108).

que, sumado a la (in)comprensión de un lenguaje musical casi inaccesible para las mujeres, hacía que ellas tendiesen a participar de la música desde el espacio interpretativo, esto es, como «reproductor» y como «cuerpo» musical.

Dentro de la interpretación, volvemos a encontrar otra dicotomía asociada esta vez a la oposición entre «naturaleza» y «tecnología». Las mujeres han estado presentes mayormente como cantantes, en donde todo proviene del cuerpo y no de un manejo «técnico». Diferentes autorxs concuerdan con que la principal actividad de las mujeres dentro de la música ha sido el canto; donde la asociación simbólica desde la no visibilidad del instrumento ha provocado otra vez el relego de sus cualidades a algo natural y, por ende, menos sofisticado y controlador, como han sido las tecnologías instrumentales. Esta oposición es la que ha hecho que las cantantes no disturben tanto como las instrumentistas, porque incluso ayudarían a realzar la masculinidad de los instrumentos. Como explica Bayton:

«[...] this both confirms and reinforces the long-standing association of women with the body and nature which runs through our culture and contrast with the image of men as controllers of nature via technology.» (Bayton, 1998: 13).

Dentro de los instrumentos musicales ha sucedido algo similar: otra vez, las mujeres han protagonizado mucho más aquellos instrumentos «delicados» como el piano o el violín, en lugar de la trompeta o la percusión, que requieren de una supuesta mayor fuerza y rigidez; lo que perpetúa una concepción de género bien conocida —la «debilidad» femenina y la «fortaleza» masculina—.

Los ejemplos de cómo las concepciones de género atraviesan prácticamente todos los espacios de la música conformarían una lista bastante larga si consideramos además las corrientes musicales, algunas de ellas «feminizadas», como ha ocurrido con el Romanticismo, que parecía amenazar la potencia masculina del Clasicismo anterior al poner de relieve aspectos subjetivos y emocionales entendidos como poco varoniles. Las cualidades como racionalidad, poder y dominación, han servido para acompañar los modelos del imperialismo, del capitalismo, y de la ciencia (McClary, 2002). El hecho de que Beethoven fuese tan alabado y venerado, por ejemplo, es fácil de comprender cuando observamos cómo en sus obras los elementos «viriles» están manifestados de una manera contundente y, por tanto, este romanticismo posterior fue «atacado» por ser una supuesta amenaza a los valores del hombre burgués, porque se volcaba a lo subjetivo y llenaba de adornos las partituras. Igualmente, «el posterior cambio al modernismo fue un gesto de remasculinizar el discurso.» (McClary 2002: 17).

Otros aspectos se observan en las institucionalidades y, específicamente, dentro de la educación más tradicional. Un caso bastante ejemplificador ha sido el tema de las «cadencias musicales», las que hasta el año 1970 eran definidas según el diccionario de Harvad de la siguiente manera:

«A cadente or ending is called masculine if the final chord of a phrase or section occurs on the Strong beat and “feminine” if it is postponed to fall on a weak beat. The masculine ending must be considered the normal one, while the feminine is preferred in more romantic styles.» (En: McClary, 2002: 10)

Por lo tanto, lo femenino era interpretado como lo «anormal». Además, también existen metáforas sexuales como decir que los «tonos mayores son masculinos y los menores femeninos.» (McClary, 2002 : 13).

Desde un punto de vista histórico social, así como en la literatura o en el arte, la música ha sido objeto del canon como modelo de «perfección» marcado de androcentrismo. El canon musical ha sido un responsable directo para absorber estas visiones y excluir no solo a las mujeres, sino también a mujeres y varones no blancos, no europeos o de clases populares, como es caso del folclore campesino o la música negra. La genealogía de la historia de la música ha ido de maestro a alumno como una transmisión entre privilegiados. Al respecto, Pilar Ramos sostiene que «si nadie recordaba a una compositora brillante no es porque no las hubiera [...], sino justamente porque no han formado parte del canon.» (Ramos, 2012: 65). Igualmente, si casi nadie recuerda a una instrumentista no significa que hayan estado fuera de la historia, sino que han sido más bien ridiculizadas o trivializadas.

La crítica feminista a esta manera de entender la historia de la música se puede resumir en la siguiente cita de Citron:

«En su búsqueda de la trascendencia, la música absoluta confió al máximo en las más elevadas facultades de la mente. En este sentido, afirmó la ideología del dualismo mente-cuerpo y la consiguiente devaluación del cuerpo. Las connotaciones del cuerpo lo ligan con lo femenino y con las asociaciones moralmente bajas de la sexualidad femenina. El concepto de música absoluta ha funcionado, por tanto, como un medio ingenioso de elevar la noción masculina de la mente, y al mismo tiempo, suprimir el cuerpo, la sexualidad, y lo femenino.» (Citron en: Ramos, 2012: 124).

El canon forma parte del complejo donde se autoperpetúan los valores e ideologías de un segmento determinado. En este lugar, la escritura ha sido el principal medio de difusión, que podemos ver con el manejo de las partituras o la literatura musical, privilegiando así el sentido visual sobre el auditivo.

Además, para que una persona llegase al canon implicaría tener conocimientos en teoría musical y, evidentemente, recursos económicos y tiempo libre, elementos que debido a los mandatos domésticos y de cuidados no han sido accesibles para todas las mujeres, quienes han tenido otra relación con la música a causa de la manera en que se ha construido su identidad. Han estado mayormente socializadas hacia la conexión con otras personas y no en la competitividad profesional, como sí ocurre con aquellos «grandes personajes» que han desarrollado la denominada «música culta». Según Bloom, en los varones ha estado muy presente lo que se denomina «ansiedad de la influencia» (Bloom en: Viñuela, 2004: 33), que significa aniquilar las influencias anteriores para demostrar una creatividad mayor. Es importante de destacar entonces, cómo es que la masculinidad hegemónica ha encontrado en la música un espacio donde desplegarse a través de mecanismos que cercenan la mente del cuerpo, y que excluyen a la otredad por medio de un sistema binario y elitizando a la música, perfeccionándola hasta un punto que sea inalcanzable para esos «otros».

Al ser las mujeres intérpretes en el espacio público, otro punto a identificar según Green, es que el espacio público se ha construido preferentemente para los hombres. Aunque se suelen mantener características del espacio privado, de todos modos las «mujeres» suelen ser asociadas al modelo negativo de «puta», en oposición al positivo «madre-esposa». Su *display* —entendido este como la «exhibición» de cualquier intérprete musical— tiene connotaciones negativas. En este sentido, las cantantes serían el «display puro, ya que su exhibición es exclusivamente sexual, “natural”, surge del cuerpo la voz, y es algo “irracional”» (Green en: Viñuela, 2004). Las instrumentistas, en cambio, tendrían una posición de control más marcada ya que el hecho de manejar un instrumento implicaría mayor capacidad mental y dominio de la técnica, características difundidas como «masculinas», en donde el instrumento además funciona como barrera física e ideológica entre el cuerpo y el espectador. El caso de las compositoras es diferente, porque lo que se ofrece en el «display» no es el cuerpo sino la mente —partitura o letra—.

En suma, todo el complejo dicotómico simbólico se ha insertado, y sigue haciéndolo, en este paradigma más clásico. No obstante —y ¡al fin!—, quisiera poner de manifiesto que las mujeres músicas han existido siempre, y dependiendo de los contextos particulares han desarrollado estrategias para su realización y profesionalización, han estado muy presentes en lo que se denomina música popular o folclórica, así como también en la música al interior de los hogares, como son las canciones infantiles traspasadas de madre a hijxs, o como vemos con el fuerte protagonismo que tuvieron las pianistas en el

siglo XIX.¹⁰ Por lo tanto, bajo estos acontecimientos es que se me hace necesaria una redefinición de la música que deje de ocultar las maniobras de un poder patriarcal y etnocéntrico, para contemplar la música desde una postura crítica a los contextos en los que se ha llevado a cabo. El feminismo, como las corrientes de lo que se ha denominado «Nueva musicología», tienen bastantes críticas y aportaciones interesantes de revisar.

Hacia una redefinición de la música, y la atención a los márgenes silenciados: «Nueva musicología» y «Musicología feminista»

A causa de la desvalorización de los diferentes tipos de música que no entraban en la categoría de «música docta», como ha sucedido con la música popular o folclórica, existe un denominador común entre los estudios culturales de la música popular, la etnomusicología y la musicología feminista, para dar un giro a los contextos que engloban y en los que se manifiesta la música. El pensamiento posmodernista ha influido en estas corrientes más críticas con el fin de sacar a flote las implicaciones políticas, sociales e ideológicas de la música y para entenderla como un «discurso significativo y una práctica cultural» (Viñuela, 2004: 14). A esta creciente corriente, se la conoce como «Nueva musicología».

Los estudios sobre la recepción y la respuesta, asociada a la teoría literaria del lector e influenciada por Roland Barthes, ayudaron a incorporar a los oyentes implícitos que no son neutros ni ahistóricos. Los oyentes, dependiendo de sus conocimientos y contextos, encontrarán así significados en la obra posiblemente diferenciados. Comienza a cobrar interés entonces la persona «intérprete», puesto que es una persona que recrea la obra pero funciona también como receptora. Barthes aportó además la idea de intertextualidad para rechazar la idea de «originalidad» de una obra, tan típicamente incrustada en el paradigma tradicional, sosteniendo que siempre habrá conexiones con otras obras, contextos y conocimientos.

¹⁰ La actividad musical de las mujeres pianistas en el siglo XIX estaba relacionada con la promoción de un ideal de las mujeres como un «arte de agradar» (Simes en Labajo 1998 : 88). Sin embargo muchas de ellas desempeñaron además la docencia y fueron traspasando sus conocimientos a otras mujeres hasta que la reversión por parte del poder masculino fuese casi imposible. Hasta nuestros días quizá, sea posible de observar la presencia de un piano en muchos hogares, y donde alguna de las mujeres de la familia lo practica de generación en generación.

El contexto vivido tras la II Guerra Mundial causó un giro de mirada hacia la «música popular» a causa de la fuerte instrumentalización que la industria cultural hizo de ella, la cual hasta el día de hoy ha alcanzado dimensiones multinacionales, y en donde la globalización y el surgimiento de nuevas tecnologías y fusiones musicales ha permitido otorgarle un especial interés a las manifestaciones que anteriormente se consideraron irrelevantes como objeto de análisis. La Posmodernidad, con su resquebrajamiento de las fronteras entre la «alta cultura» y la «cultura popular», contempla estas músicas desde una nueva perspectiva:

«Es cuestionable [...] que haya músicas «clásicas», «populares», «folclóricas» y «tradicionales». Parece más probable que haya discursos contruidos alrededor de prácticas musicales concretas, y que esos discursos agrupen tales prácticas en categorías que hagan a la música sumisa con respecto a varias formas de control social, político y económico». (Tucker y Rose: en Ramos 2003: 106).

Asimismo, en las últimas décadas ha existido otra manera de enfocar la historiografía interesándose en incertidumbres antropológicas y cuestionando metodologías. Algunos críticos culturales sostienen, por ejemplo, lo absurdo que sería estudiar los años sesenta sin prestarle atención a las creaciones musicales, sin duda, cualquier período histórico podría incluir a la música como conocimiento histórico.

«To the large extent that music can organize our perceptions of our own bodies and emotions, it can tell us things about history that are not accessible through any other medium» (McClary, 2002 :30).

La música, por tanto, es también historia, pero no en el sentido de orden cronológico sino en el sentido de importancia política, al estar articulada a procesos diversos como el género y la clase. Ciertos contextos históricos y culturales permiten analizar la música en su articulación con las transformaciones políticas. En la canción política basada a menudo en temas folclóricos, vemos cómo las mujeres han tenido relevancia en luchas importantes¹¹. Además, las raperas, caracterizadas por la crítica social, suelen denunciar los abusos y la explotación de las mujeres (Ramos, 2012: 107). En el caso del *jazz*, las mujeres no solo han tenido un papel fundamental como cantantes sino que también han estado en relación con el feminismo negro, ya que ayudaron a articular una conciencia de la clase trabajadora negra a comienzos del siglo XX. Con respecto al *punk*, vemos cómo su carácter subversivo y su crítica a la «profesionalización» animó a muchas mujeres a conformar bandas de música incluyendo contenidos antes tabúes, como los asociados a la sexualidad y a las problemáticas del

¹¹Joan Baez, por ejemplo, ha estado comprometida en el movimiento pacifista contra la Guerra de Vietnam, Nina Simone en el movimiento de los derechos civiles y Violeta Parra en las luchas latinoamericanas (Ramos, 2012)

sexismo. Gracias al *punk*, «las mujeres pudieron expresar así su rechazo hacia un sistema de género por el que se sentían oprimidas.» (Viñuela, 2004: 93 y 94).

La presencia y visibilización de las «mujeres» en la música favorece la mantención de referentes que incentiven a otras. En los años 60 y 70, muchas mujeres cantantes influyeron a otras más jóvenes, como Joan Baez, Judy Collins o Joni Mitchell, mujeres que presentaron una estrategia de ocupación musical desde el estilo conocido como *folk*. El *folk* permitía el sencillo acompañamiento con una guitarra acústica y otorgaba la facilidad de movilidad, gracias a lo cual, una gran cantidad de mujeres comenzó a sentirse identificada, dado que no requería de las complejidades típicas de una banda más extensa.

Si las mujeres han estado presentes en el mundo de la música mayoritariamente como cantantes, como una manera de transgredir estas visiones «naturalistas» de la voz, el *punk* femenino, el *post punk*, o el *proto punk* han sido estilos musicales de importancia, puesto que las «mujeres» desafiaron las normas vocales cantando de manera no convencional, sino «artificial», oponiéndose a la noción de «naturalidad» (Bayton, 1998). El feminismo y el lesbianismo, por otro lado, impactaron en las canciones al incluir letras no heteronormativas. Desde los años 90 en adelante, más voces han aparecido como entes de cambio hacia nuevas imágenes y performances.

Durante la trayectoria de intentos para comprender la música desde herramientas proporcionadas por las ciencias sociales e historiográficas, las perspectivas feministas proporcionan también interesantes reflexiones y conocimientos, aunque a diferencia de lo ocurrido con la literatura, el arte o el cine, el feminismo influyó más tardíamente en la música a causa del hermetismo y conservadurismo que han poseído las instituciones de la Música¹². A pesar de esta tardanza en el impacto, la intromisión de las feministas ha poseído estrategias similares en cuanto a lo que se denominó inicialmente «historia contributiva» o «compensatoria», momento en el que se sacaron a flote a las mujeres sumergidas en la historia tradicional, como es el caso de las antologías de compositoras. Los primeros libros que aportaron a la «historia contributiva», escritos principalmente por periodistas, ayudaron a generar un sentido de pertenencia y modelos alternativos, además de proporcionar una «base documental para una mayor crítica feminista posterior» (Viñuela, 2004).

¹² Con respecto al tardío impacto del feminismo en la música, McClary sostiene que en este campo de estudio «pareciera que se ha pasado de pre-feminismo a post-feminismo milagrosamente» (McClary 2002: 5).

Más tarde, un impacto importante tuvo la publicación de *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, de Susan McClary, pionera en generar una propuesta teórica que articule música, género y sexualidad. En su libro McClary critica el formalismo y estructuralismo de la música, deconstruye la idea de que la música sea un lenguaje universal y autónomo, y propone una redefinición de la música como «discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en que se inscribe» (Viñuela, 2004: 23). Sus ensayos han sido una manera de escanear diferentes períodos históricos desde un enfoque feminista, para lo cual articula ciertas ideas de Foucault —para señalar que el control del placer también atraviesa a la música siendo así un control político—, y también se nutre de autores como Antonio Gramsci o Mijaíl Bajtín para centrar su atención en los procesos de empoderamiento y en la contestación cultural.

Para McClary existen puntos analíticos claves, como sucede con la comprensión de la música en su relación con el género y la sexualidad, ya que muchos códigos en la música marcan diferencias de género, y aunque depende de las épocas, ellos mismos participan en la formación social cuando los individuos aprendemos a cómo estar «generizados» a través de las interacciones con los discursos culturales como la música. La música no es un reflejo pasivo de la sociedad. Los códigos cambian, pero muchos aspectos se pueden reconocer hoy en día como parte de la fabricación de la sexualidad.

McClary observa además la manera de sexualizar y «generizar» los contenidos musicales entendiendo que la música se basaría en simulaciones metafóricas de la actividad sexual. Desde el siglo XVI al XIX, por ejemplo, la tonalidad era la manera de llegar al clímax del deseo, y siguiendo a Teresa de Lauretis, McClary observa cómo el protagonista de este deseo suele ser el «héroe masculino» como contenido central y con características similares a las de la literatura.

El foco de la autora sería observar no solo cómo la música opera en contextos humanos, sino también en el cuerpo; la música no solo es catalogable o clasificable, ya que una de sus características centrales es el impacto real en el cuerpo, como sostuvo antes Raymond Williams:

«We are only beginning to investigate this on any scientific basis, but it seems clear from what we already know that rhythm is a way of transmitting a description of experience, in such a way that the experience is re-created in the person receiving it, not merely as an “abstraction” or emotion but as a physical effect on the organism —on the blood, on the breathing, on the physical patterns of brain— it is more than a metaphor; it is a physical experience as real as any other» (Williams en: McClary, 2002: 23).

McClary introduce el cuerpo bajo la idea de que la música produce efectos físicos reales. Su teoría sobre la semiótica del deseo, se refiere a las convenciones que al ser entendidas por los oyentes favorecen la comunicación. Generalmente estas percepciones y sensaciones son invisibles y, por lo tanto, funcionan como «una eficaz arma política» (McClary 2002: 28).

Para la autora, finalmente, es necesario crear una nueva teoría de la significación de la música, pero donde estos significados no sean entendidos como inherentes. También la etnomusicología, al observar la diversidad musical a partir de cada cultura, coincide en que los significados musicales han sido siempre una construcción social¹³.

Como oyentes, probablemente nos agraden ciertos tipos de música en base a nuestras experiencias que traemos con nosotros de antemano, sin embargo, esto no pasaría sin una extensa mediación simbólica, sin la presencia de códigos compartidos. La explosión del *rock and roll*, por ejemplo, trajo consigo un vocabulario de gestos físicos que fueron percibidos como subversivos ante la hegemonía de los valores burgueses.

En definitiva, entonces, asumo ahora una concepción bastante más holística de la música donde cobra centralidad tanto el cuerpo ejecutante, como el contexto social, el momento histórico y las relaciones promovidas desde sus maneras de interpretarla y significarla. Sin embargo, no es posible acotar la definición de la música, sobretodo porque cada persona en su capacidad de oyente o intérprete trae consigo concepciones nuevas, de todos modos, empiezo a considerar que la música no es una sonoridad pura ni desarraigada, sino más bien una construcción significativa donde lo que define «sonido» ni siquiera es posible rellenarlo sin una intromisión más exhaustiva de las mediaciones sociales y simbólicas, reconceptualización que sin duda se viene haciendo desde hace décadas gracias a investigaciones como las ya revisadas, pero que continúa todavía en tránsito.

¹³«El significado que se atribuye a un determinado tipo de música no es inherente sino, por supuesto, construido y forma parte de un imaginario musical que está estrechamente relacionado con las respuestas del oyente.» (Viñuela, 2004: 26).

Relaciones de poder y resistencias en la experiencia musical

Si bien la lectura de *Feminine Endings...*, de Susan McClary, así como otras investigaciones, me han permitido contar con una gran elaboración teórica a disposición, he querido poner en relación otras investigaciones que me han ayudado a reflexionar sobre aspectos más particulares, al basarse en las experiencias de mujeres dedicadas a la música, y para analizar —entre otras cosas— las resistencias y sus problemáticas. Traigo a colación ahora tres de ellas que me han sido más significativas: *Frock Rock; women performing popular music*, de Mavis Bayton, *Women Rockers and the Strategies of a Minority Position*, de Adele Keala y *(Des)armando la escena. Narrativas de género y punk*, de Nagore García.

Mavis Bayton en su intento de buscar explicaciones concretas sobre las razones que perpetúan el desequilibrio entre «hombres» y «mujeres» en el campo del *rock*, llevó a cabo un exhaustivo trabajo de campo con mujeres músicas en Oxford, Inglaterra¹⁴. Primero, la autora hace entender que el trabajo musical no es aislado, y le presta atención a los intermediarios culturales que determinan el desarrollo de la actividad musical, quienes generalmente siguen siendo varones —productores, ingenieros, programadores, técnicos en sonido e iluminación, y personal asociado, se unen en la complicidad de mirar y de tratar a las mujeres como «intrusas», menospreciando su trabajo—. En los medios de comunicación, además, las mujeres periodistas siguen siendo pocas, generándose una masculinización mediática para destacar asuntos que banalizan el trabajo de las artistas mujeres con preguntas absurdas o prestando atención a aspectos superfluos como su belleza, sobre todo en el caso de las cantantes.

Bayton analiza las diferentes limitaciones y las comprende desde dos causalidades generales estrechamente relacionadas; por un lado, se encuentran las limitaciones ideológicas en torno a las expectativas de género y, por otro, las limitaciones materiales. Las limitaciones ideológicas actúan cuando, por ejemplo, desde la socialización primaria la música no es un juego común o una actividad promovida en el interior del entorno familiar para las niñas y, a su vez, si los padres o la escuela no

¹⁴ Este estudio de caso, además, proviene de motivaciones personales como guitarrista de la banda The Mistakes, donde Bayton observó y vivió las dificultades para encontrar a otras mujeres que formaran bandas femeninas.

proveen de una ideología igualitaria, esto se reflejaría luego en las carencias materiales, como son la compra de instrumentos o las facilidades de ensayo, estando, de este modo, ambas presiones interrelacionadas.

La falta de poder social de las niñas desde un entorno familiar patriarcal, contribuye a la generalización de problemáticas como son las restricciones para no salir, el poco tiempo que ellas destinan en su casa a estar en soledad, la exclusión del espacio público y así sucesivamente. El miedo a la violencia también es crucial como limitación de la libertad, y las chicas deben cuidar lo que lleven puesto para «no provocar», con lo cual, desde aquellas limitaciones reales como la violencia sexual, el entorno familiar «protege» a sus hijas, y los lugares de concierto son vistos como inadecuados.

Por otro lado, Bayton destaca el menor ejercicio que las mujeres tienen con sus «tiempos de ocio». Según Frith, los tiempos de ocio dependerán de la posición estructural que los individuos tengan en una sociedad determinada, lo que entremezcla aristas de clase, género y raza¹⁵. En el caso de las «mujeres», el tiempo se hace reducido a causa de los mandatos domésticos que desde temprana edad podrían ser impuestos.

Dentro de las normativas de género, una de las tantas elecciones que deben sortear las «mujeres», vacila entre la maternidad o una carrera profesional (Bayton, 1998: 33). Es decir, si deseamos ser madre la carrera profesional se nos hará difícil, y viceversa. La principal diferencia observada entre hombres y mujeres en el *rock*, en este estudio, es que si las «mujeres» (heterosexuales) tienden a retirarse de la música cuando contraen matrimonio, los «hombres» en cambio se han visto beneficiados por los servicios privados no reconocidos. Bayton también evidencia que en el *rock*, pareciera que todo está construido para los hombres, a diferencia de lo que ocurre con el *pop* u otros estilos feminizados. El *rock* se entiende como masculino, sexual, promiscuo, etc., con lo cual, si bien es un género que ayuda a la transgresión de ciertas normas, este tipo de rebelión es más fácil para los varones, al mantener valores de la masculinidad hegemónica.

Todos los espacios transitados, además, pueden verse hostigados de acoso sexual o desde comportamientos que subestimen el trabajo de las mujeres.

¹⁵«The different degrees of opportunity, restriction, and constraint that are afforded to different individuals and social groups. A particular leisure may be made easy or difficult for an individual according to their social structural position, gender (along with class, race, etc.) being one aspect of such societal location.» (Frith en: Bayton, 1998: 27).

Con respecto a las puertas abiertas que favorecerían el acceso a la música, Bayton encontró que las principales rutas eran las «familias musicales». Muchas de sus entrevistadas siguieron los pasos de sus padres o madres, compartiendo de este modo las reflexiones de Ruth Finnegan:

«[M]usical families were far more important than social class in leading to musical involvement.» (Finnegan en: Bayton, 1998: 49).

«In sum, supportive parents, especially musical ones are an important factor in offsetting many of the material and cultural constraint on young women and thus enabling them to develop careers in rock.» (Bayton, 1998: 50).

El acceso a estudios en escuelas privadas es otra ruta de importancia, en donde el piano suele ser el instrumento más popular para las mujeres. Otro camino identificado es el arte y la bohemia, este punto es importante por proveer de un espacio que promueve pensar en las actividades culturales. Del mismo modo ocurre con el teatro, al existir una salida para la creatividad de las mujeres. Finalmente, el feminismo, el *punk*, los espacios colectivos femeninos y políticos, los proyectos musicales independientes, y los referentes de otras mujeres, son modelos y espacios que igualmente han ayudado a la contestación de las identidades clásicas del ser mujer para atravesar las esferas establecidas de normalidad esperada. Paulatina y diversamente, las mujeres aprenden de la música para cambiar su rol pasivo, dejando de apreciar a sus ídolos desde las butacas de los conciertos, para atreverse a dar un paso más, el de la dedicación musical.

Adele Keala (2010) en su estudio se pregunta también por los procesos a los que deben enfrentarse las mujeres dentro del *rock*, entendido este último como un campo cultural, y aplicando bases teóricas desde la sociología de Bordieu.¹⁶

El capital cultural se encarna en el cuerpo y desarrolla habilidades acumuladas por años de experiencia y exposición en las actividades de un particular campo de la cultura¹⁷. Por tanto, muchas veces este capital cultural no es aprendido por las «mujeres». Keala describe cómo sus entrevistadas desde pequeñas podían sentirse dudosas y avergonzadas al tocar un instrumento ya que sentían que era algo

¹⁶ El estudio se hizo en la localidad de Tampa, Florida, Estados Unidos.

¹⁷ Según Keala, existirían tres formas de «capital cultural corporizado» requerido para la participación en la música. El primero de ellos sería aprender habilidades para participar de una banda, como ser capaz de componer en grupo y aplicar ciertos conocimientos canónicos. El segundo, la forma en que se prepara la organización de los conciertos y, el tercero de ellos, todo aquel conocimiento requerido para promocionar la banda, utilizando sobre todo las tecnologías de la comunicación. (Keala, 2010: 23).

perteneciente al campo de sus hermanos o amigos varones. Al entrar en un campo masculino se deben atravesar obstáculos con respecto al trato social, como la objetivización sexual, el hecho de ser ignoradas o tratadas de incompetentes.

¿Qué permitía, en cambio, la iniciación en la música? A menudo las familias de músicos eran relevantes, así como la participación en instituciones u organizaciones musicales.

«[...] they often comes from musical families, have musical fathers or brothers, or become involved in formal music institutions like jazz groups and orchestras that are hotspots for meeting other musicians on more or less equal musical grounds (for example, sharing the same skill and knowledge of being able to read notated music).» (Fournet en: Keala, 2010: 23).

Keala comienza destacando la importancia de la socialización y de los roles de género y, al igual que Bayton, sostiene que muchos espacios donde se desarrolla el *rock* son espacios nocturnos, asediados por un peligro internalizado principalmente en torno a las agresiones sexuales, y porque tanto el espacio público como la noche suelen estar entendidos como espacios de complicidad masculina. Le sigue en su análisis la problemática mediática, observando cómo las mujeres tienden a ser relegadas a los estilos más periféricos, como el *folk* o el *indie rock*.

La autora diferencia tres tipos de estrategias como grupo minoritario, que son más bien tres clasificaciones generales donde cada una incluye a otras: (1) hacer frente a las dificultades, (2) explotar su condición de mujeres y (3) transformar las reglas de la práctica dentro del *rock*.

Dentro de la primera clasificación, «hacer frente a las dificultades», incluye la idea de trabajar duramente —*working harder*— como una percepción y también como una acción de sus entrevistadas que al sentir la discriminación lograban el control directo hacia la persecución de sus objetivos, trabajando duramente por aprender todo lo que fuese necesario. Otra estrategia ha sido «ignorar» las actitudes machistas. También «caminar y hablar como un hombre» era otro de los comportamientos asumidos, ya que dentro del *rock* la masculinidad tiene un prestigio, y si ellas gesticulaban o vestían bajo estos patrones iban consiguiendo más respeto y aceptación. Ahora bien, «crear una fortaleza» para consolidar los círculos de confianza libres de discriminación, como son las amigas músicas, para Keala era una manera de segregación que no ha permitido impactar directamente el campo del *rock*, punto en el personalmente no estoy de acuerdo ya que me parece que bajo esta interpretación se legitima como válida la interacción con el mundo masculino, y no así los círculos propios de las «mujeres».

Dentro del segundo grupo, «explotar su condición de mujeres» se entiende como la explotación del capital cultural que otorgaría la feminidad, es decir, aprovechar el hecho de ser mujeres para ser una especie de novedad, curiosidad o algo que el público está buscando, así como la utilización del engatuse sexual para conseguir ayuda. Sin embargo, la paradoja es que solo funcionaría bajo los estándares que la masculinidad espera y aparecen aquí los peligros de la feminidad:

«Women in the field who are using their novelty status to be succesful have to be careful. Because women are still stereotypically viewed as being inferior musicians, who only get attention for fisical attractiveness and novelty, promoting the female aspect of a band quickly come to be seen by audiences and other bands as a cheap trick being used to fill a venue, and as consequence lose its effectiveness.» (Keala, 2010: 37).

Otra de las oportunidades, era el hecho de poseer una «audiencia lésbica», pero para Keala, entraba en este punto el «peligro de ser etiquetadas» y la consecuente segregación, sin impactar verdaderamente en una transformación del *rock*. Otra vez no comparto este punto analítico, porque al interpretar este hecho como un «peligro», me pregunto cuál sería para Keala la audiencia más legítima: ¿la masculina, heterosexual, «mixta»? Si bien es posible que sus propias entrevistadas estén diciendo esto, me parece que como investigadora es necesaria una cautela al respecto o al menos un desarrollo más crítico para no deslegitimar a esta audiencia.

En la tercera parte de su clasificación, «cambiando las reglas del juego», en resumidas cuentas Keala interpreta que la transformación se ha llevado a cabo a partir de una nueva feminidad, esto sería, que las chicas se esfuerzan para compatibilizar su feminidad con las competencias profesionales de sus habilidades, resignificando su sexualidad, esto es, sintiéndose cómodas y tomando referentes de una sexualidad no objeto sino fuerte y autodeterminada. Otra de las actitudes que estarían cambiando el campo, sería el hecho de abrir el camino a otras músicas, incentivando desde los círculos más cercanos la participación femenina.

Aunque el estudio de Keala recoge los discursos de las mujeres, me parece que mantiene una visión un tanto sistémica de la problemática, lo cual me parece contraproducente. Si leemos sus reflexiones finales, ella concluye que los cambios profundos son «inaparentes» (Keala, 2010: 43) y que estas estrategias de resistencia poco aportan al «cambio social significativo», ya que no estarían afectando los niveles estructurales, asunto que sinceramente no comparto. A las estrategias llevadas a cabo, les llama en su conclusión «*microscopic expressions of agency*» (ibíd.: 45), lo cual, otra vez, me parece

inapropiado o al menos lejano a mis entendimientos de cambio social y punto de vista interpretativo, ya que siento que deberíamos tener la cautela de no hablar de las «mujeres» desde los patrones masculinos, para, en cambio, reforzar los esfuerzos que llevan a cabo como cambios significativos. En definitiva, el estudio de Keala me ha servido para descubrir elementos analíticos, pero también para reasumir una actitud más crítica con los puntos de vista desde los cuales hacemos investigación.

Finalmente, la tesis de Nagore García: *(Des)armando la escena. Narrativas de Punk y Género*, elabora un recorrido de las estrategias llevadas a cabo en la escena *punk* de Barcelona, observando en primer lugar cómo el *punk* se encuentra entre la subversión y la reproducción, lo que ella denomina «la gran paradoja»¹⁸. Aunque este estudio tiene similitudes con el trabajo de Keala, me parece que se enriquece al tener una visión que destaca las resistencias de las mujeres en la escena *punk* como lo que son.

Aquellas resistencias de género identificadas han sido tres, (1) «hazlo como ellos»¹⁹, quiere decir que cuando las chicas veían el *punk* como un espacio masculino podían sentirse atraídas a interiorizar los elementos masculinos para reproducirlos y lograr una primera legitimidad de acción. Se trataría de un medio integrador asumiendo las propias reglas del campo para articularse en él, aunque «esta estrategia no cambiaría el campo, sino que se basaría en sus propias reglas para acceder a él». (ibíd.: 44).

También observó cómo es que varias de las entrevistadas se apropiaban de sus experiencias para realizar un (2) «hazlo tuyo», donde comienza a problematizarse la visibilidad. Las chicas comienzan a tener en cuenta en qué contexto y con qué fin es posible hipervisibilizarse desde sus cuerpos de «mujer», asumiendo una responsabilidad sobre aquello. Entra en juego la cuestión de la reproducción de la feminidad tradicional frente a la reapropiación de una «hiperfeminidad perra» (Ziga en: García s/r: 46), transgrediendo la feminidad. La tercera posibilidad de resistencia ha sido el empoderamiento tanto personal como colectivo, que permite hacer lo que García denomina (3) «a tu/nuestra manera», acrecentando la autoorganización de ellas desde una conciencia para hacer música con una política clara, lo cual atribuye a las potencialidades del *punk* como un género subversivo. Muchas de las entrevistadas aprendieron a colectivizarse, a montar conciertos y, en definitiva, a generar una cultura

¹⁸ «Esta paradoja, puede explicarse porque el punk no se da dentro de un vacío cultural, sino que como campo propio está en relación con otros campos y se constituye dentro de una hegemonía donde estamos invadidas por los valores dominantes a través de los distintos medios de comunicación e información.» (García s/r : 14).

¹⁹ Sin embargo, las tres formas de resistencia son más bien un ordenamiento de la información recogida, ya que García aclara que no presentan en ningún caso un carácter lineal, es posible utilizarlas simultáneamente o bien individualmente según cada trasfondo biográfico.

propia.²⁰

Finalmente, García considera que las resistencias realizadas para la mantención de las mujeres en el *punk* ha ayudado a «dinamitar» el género a raíz del cambio performativo necesario tanto para la inclusión en este campo «masculino», como cuando las chicas asumen la autoconstrucción de su género y sus vidas, en un «devenir cyborg/punk» (García s/r: 57).

III. OBJETO DE ESTUDIO: La música desde la experiencia intérprete

Con la siguiente investigación me he propuesto buscar aquellas relaciones que la música tiene con los procesos de construcción de género y de poder, analizando la experiencia de algunas «mujeres» y «transgénero» dedicadxs a la música en la ciudad de Granada, para responder algunas interrogantes, tales como: ¿Qué relación existe entre sus experiencias en la música, los significados asociados a esta, y los procesos de (de)construcción del género, identitarios y corporales?, ante lo cual, ¿cuáles son los significados atribuidos y el impacto que cobra la música en sus vidas?. Si bien sostengo que la experiencia con la música será mi centro de atención, quizá sea necesario, primero, hacer entender que mi interés se encuentra fundamentalmente en los cuerpos ejecutantes como su principal punto de partida y existencia, ya que no comprendo la música de manera aislada al cuerpo ni a los contextos sociales. El objeto de estudio entonces, será la actividad musical llevada a cabo por cuerpos que se definen como «mujeres», o como «transgénero», mediante el análisis de los efectos que genera la música en dichos procesos vitales y la consideración del cuerpo como lugar en que se (des)dibujan nuestras identidades.

Como las relaciones que conlleva la actividad musical son tan extensas²¹, pretendo centrarme en tres momentos que considero de relevancia. El primero de ellos, contempla las fases iniciales en las que mis entrevistadxs deciden optar por la música, donde el cuerpo «mujer» o «transgénero» —de una determinada edad, clase, identidad sexual o aspecto físico, etc.— rompe imposiciones para realizar una

²⁰El *punk*, además, favorece la articulación con el feminismo desde lo que fue el movimiento *Riot Grrrl*.

²¹ Me refiero a que la música se extiende en procesos más amplios como producción, distribución, recepción y resignificación, entre otros que he decidido dejar al margen debido a la extensión de este trabajo.

actividad que tradicionalmente ha sido masculina, pensando en algunas interrogantes específicas: ¿Cómo se consolida la decisión de dedicarse a la música?, ¿cuáles son las puertas abiertas que favorecen su participación y cuales las barreras?

Una vez tomadas las decisiones para entrar en la música, es necesario organizar relaciones para la producción musical, y producir la música implica básicamente: tiempo, adquisición de instrumentos musicales, aprendizajes y espacios de ensayo; cada uno de los cuales se encuentra atravesado por relaciones de poder, ya que el tiempo, la economía y los espacios requeridos están intervenidos por normativas diversas. ¿Qué problemáticas concretas se viven?, ¿qué implicaciones tiene el hecho de ser «mujer», o «transgénero», en el desarrollo musical? En este momento, además, me interesa identificar las formas en las que se desarrolla la agencia.

Finalmente, espero prestarle atención a la música en vivo. La puesta en escena la entiendo como una *performance* auditiva, sonora, visual y, por ende, corporal. Representa también una «transmisión colectiva, por lo que es preciso estudiarla con el fin de conocer cómo se transmiten los conocimientos» (Martin 1997: 31).

Estos tres momentos ayudarían a completar el destino de las obras musicales cerrando un pequeño ciclo, que si bien no pone fin a la acción y difusión musical en su totalidad, contiene gran parte de las dimensiones de la presente investigación: la inserción de las mujeres en la actividad musical, las relaciones de poder durante su desarrollo, la construcción o deconstrucción de identidades, la relación con el cuerpo y los significados asociados a ella a raíz de toda la experiencia.

IV. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Cuando lo personal es político y teórico; la etnografía feminista

Partir de las experiencias de las «mujeres», aunque entendiendo que no basta con agregar mujeres para superar las visiones patriarcales, tuvo que ver con el objetivo de elaborar reflexiones y explicaciones que no viniesen desde la perspectiva masculina tradicional. Como sostiene Sandra Harding (1987), es necesario generar la problemática desde las experiencias de las «mujeres», entendiendo, eso sí, que no existe una categoría de mujer sin raza, sin clase ni cultura, o cualquier otro elemento identitario que nos sitúe más al margen o más al centro de un sistema de prestigios. Esta era la única manera, entendí, de romper esos silencios y devaluaciones que habíamos sufrido las «mujeres».

Si bien no existe etnografía que no sea auto-producida desde una mirada particular, entiendo que todavía es necesario destacar la autoreferencia a mi persona, denominando a este proceso como «etnografía feminista», y esto es, personal y política, para subrayar la intervención que como mujer, feminista, disidente sexual, latina, joven y de clase media estoy llevando a cabo no solo para pensarlas a «ellas» —a mis sujetxs de estudio— sino también para pensarme a mí misma como persona dedicada a la música e investigadora feminista.

«Si el investigador no se invisibiliza, entonces no es una voz anónima, ni autoritaria, sino que es real, histórica, con un determinado deseo e interés concreto.» (Harding, 1987: 9).

Al contrario de lo que pensé en algún momento, que al resaltar mi presencia corría el riesgo de caer en un narcisismo académico, pienso ahora que es la única manera de no caer en intervenciones autoritarias bajo el engaño de la objetividad, que se cree omnisciente y, por tanto, declaradora de verdades sujetas a control. Aunque sea algo en lo que estamos inevitablemente imbuidas desde la formación o deformación educativa, intento evitar aquellos paradigmas cientificistas desde el primer momento.

El Trabajo de Campo

El método, entendiéndolo como aquellas técnicas necesarias para recopilar la evidencia (Harding, 1987), lo he desarrollado a partir de algunas técnicas centrales como la «entrevista en profundidad» y la «observación participante» en diferentes conciertos.²²

Los motivos para entrevistar a las siguientes personas, se deben a mi propia implicación e interés por conocer a grupos musicales de «mujeres», y cualquier propuesta disidente. Desde una invitación que me hizo Lucía —guitarrista de A.C.A.B.A.D.A.S— para participar en un ensayo, hasta ir consultando a diferentes personas claves y observando los carteles de la ciudad, fui decidiendo la incorporación de las siguientes personas, principalmente desde un aprecio personal por el trabajo que de ellxs iba conociendo. En el caso de la batucada Bembé, mi participación en esta fue también de gran ayuda para incluirlas como sujetas de estudio. Ellxs son:

1. Lucía, guitarrista de la banda *punk* A.C.A.B.A.D.A.S de Granada.
2. Estrella, Nuria, Marina y Estela (entrevista grupal), integrantes de la banda femenina de *rock* Tan Bonicas, de la ciudad de Granada.
3. Tara Transitory, artista experimental transgénero de Singapur, residente actualmente en Granada.
4. Celia Mur, cantante de *jazz* fusión originaria de Granada pero residente en Valencia.
5. Juan Free, cantante de hip-hop residente en Granada.
6. Susana, antigua integrante de Bembé Batucada, Granada.

Algunos de los principales conciertos y actividades que he presenciado fueron los siguientes:

- 🕒 Concierto de Tan Bonicas, en Booga Club, 1 de marzo de 2013
- 🕒 Concierto 2º Concurso Ateo; de Juan Free, A.C.A.B.A.D.A.S, Entre Rejas, y Dj Smoking Pleasure, en Sala Príncipe. 23 de marzo de 2013
- 🕒 Fiesta aniversario Mini Club (concierto de mujeres): Soly (reggae/hip-hop); Juan Free; Mare (reggae fusion) y A.C.A.B.A.D.A.S, en Booga Club discoteque, 16 de abril.

²² No pude asistir a ningún concierto de Celia Mur, ya que actualmente ella se encuentra en Valencia.

- ⌚ Performance de Tara Transitory y Truna, en cueva del Sacromonte, 4 de mayo.
- ⌚ Concierto acústico Tan Bonicas, bar la Tertulia, 16 de mayo
- ⌚ Diferentes actividades de Bembé Baticada: festivales, pasacalles, además de los ensayos desde el mes de marzo.
- ⌚ Charla/Reflexión colectiva “Mujeres en el panorama musical ruidoso subversivo” + presentación y concierto de grupo hardcore punk feminista Perra Vieja, Madrid, 15 de junio.

Además de todo lo expuesto arriba, mi trabajo de campo incluyó la búsqueda de información a través de internet, y lo llevé a cabo durante 5 meses, desde el mes de febrero hasta el mes de junio en la ciudad de Granada, sumándole a ello tres meses para la escritura final, hasta finales del mes de septiembre de 2013.

La confección de «narrativas musicales»

La segunda fase tras la transcripción de las entrevistas fue la construcción de narrativas «caso a caso», que incluyen aprendizajes y reflexiones que extraje de sus entrevistas, como una manera de contextualizar a cada una y para contribuir a la visibilización del trabajo que llevan a cabo, de sus historias y de sus discursos. Comienzo con los momentos iniciales de acercamiento musical, sigo con las problemáticas y estrategias desarrolladas para terminar con sus significados e impactos personales de la música. Cada narrativa cuenta con apartados propios a causa de las diferencias particulares, sin embargo, todas comparten una continuidad similar en respuesta a mis preguntas e inquietudes.

V. NARRATIVAS

TAN BONICAS

«Dicen que si eres mujer y tocas el bajo..., no debes abrir tanto las piernas, entonces yo ahora me voy a abrir de piernas y voy a tocar todo el concierto con las piernas abiertas, ¡hombre!»

(Estrella, vocalista de Tan Bonicas)



Breve historia: el compañerismo como sustento

Tan Bonicas es una banda musical de *rock* fusión, pero también es un grupo de amigas unidas por este proyecto desde el año 2005. Al conocer este dato, me interesó profundizar en ese período de ocho años, sobre todo para saber cómo se vivía y se organizaba esa constancia en el tiempo y qué significaba para ellas compartirlo, recordando además, mis propios fracasos con grupos de chicas. También me daba curiosidad que estos años hubiesen pasado en la ciudad de Granada, porque aunque mi cercanía a la banda fue gracias a un cartel en uno de los bares de la ciudad, según mis antecedentes, Granada no poseía un ambiente tan propicio para el desarrollo artístico local... Los nombres de ellas son: Estrella, Nuria, Marina y Estela; vocalista, bajista, guitarrista y baterista, respectivamente.

Cada una de las integrantes posee un historial diferenciado. Reconocen tener ciertas confusiones sobre cómo llegaron a conocerse, pero, más o menos, todo comenzó un día en que Paco, amigo en común de Nuria y Estela, necesitaba de un espacio físico donde guardar la batería, y Estela cedió un lugar de su cueva en el Albayzín, posibilidad que le permitió a Estela comenzar a familiarizarse con la percusión, aprendiendo a tocar de manera autodidacta:

«La culpa es de Paco, de un amigo [...] porque me mudé a un sitio y había un espacio, una cueva pequeña, y ellos eran músicos y siempre tenían problemas para ensayar y entonces les dije: “pues toma este sitio pa’ que ensayéis”, y entonces les dejé un sitio donde dejaron un bombo, una caja y un plato..., y como no había nadie en la batería pues me puse a echar palos [...] Sí, y ya me dijeron después: “quédate con la batería”».

Nuria, bajista, es hija de un compositor granadino, y desde pequeña se rodeó de instrumentos musicales y de aprendizajes gracias a su padre y a su hermana.

«Yo (entré a la música) por mi familia, porque mi padre es músico y ha tocado muchos años, mi hermana es cantante; entonces, desde pequeña, en mi casa ha habido música. Mi padre es guitarrista flamenco y compositor, y mi hermana es cantante de *jazz* [...]. Siempre he sido autodidacta, está claro, con mis hermanos empezamos a echar raticos, con amigos después, y así empecé a tocar con varios grupos [...]. La música es algo que siempre me ha gustado pero que he estado compaginando con trabajos, porque hoy por hoy tampoco está la cosa como para poder..., vamos, que tienes que pagar el agua, la luz, teléfono y todo eso».

Nuria me contaba también su participación en diferentes bandas de música de la ciudad, al igual que Marina, guitarrista de la banda. Pero Marina en cambio vio en la música una posibilidad de escapar de las tensiones familiares. Motivada por su hermano, se lanzó a las calles aprendiendo con otros músicos, hasta llegar a practicar otros instrumentos como el piano y la guitarra.

«Mi hermano tiene diez años más que yo, entonces siempre ha sido muy inquieto. Con 14 años se largó de la casa y se fue a Barcelona a trabajar, recorrió Europa, se metió en el teatro, se metió en la bohemia, entonces él ya estaba metido ahí en ese mundillo y yo aproveché de meterme a la “mala vida” cosa que mi madre no me ha perdonado nunca, de hecho, me ha estrellado los instrumentos en la cabeza, no le gustaba nada que yo hiciera música».

»Y eso, ¿solo a tí?, ¿o con tus hermanos también?

»No, solo a mí, los niños pueden hacer lo que quieran, pero las niñas tenemos que limpiar y tener familia».

Dedicarse a la música entonces, atravesó las relaciones de género del hogar, donde las expectativas de su madre eran diferenciadas con Marina por ser «mujer». La música, en palabras de ella, fue una especie de «venganza» o «escape», en esa tensión de que su madre no quería que tocara música..., más música iba aprendiendo ella.

Estrella, la vocalista, aprendió a cantar por el gusto de escuchar la música, aunque fueron las demás integrantes de la banda quienes la motivaron, y Tan Bonicas es la primera banda en la que ha participado.

«[...] desde chiquitita sí, no te lo he dicho pero tenía un grupito con mi prima a los seis años²³, pero no era relevante (risas) pero que siempre me ha gustado mucho la música, bailar, bailar me ha gustado siempre..., la fiesta. Luego, pues he tenido esta oportunidad y mira.

Estela y Estrella entonces, aprendieron a tocar y a cantar gracias a las rutinas de ensayo y los intercambios de conocimientos con quienes contaban con más trayectoria en el campo. Aunque la decisión de formar un grupo solo de «mujeres» no fue reflexionado en este momento de tal manera, Estela en algún minuto de la entrevista me dijo: «Es que si no hubiese sido un grupo solo de tías yo no tocaba». De alguna manera contradictoria, ellas no consideran que el hecho de «ser mujeres» tenga alguna relación directa con la formación y trayectoria de la banda, aunque sí han sido unánimes en la opinión de que la banda se mantiene porque son amigas inseparables y comparten la mayoría de los valores que definen al grupo, como optimismo y solidaridad. Compartir una amistad en horizontalidad, ha favorecido el clima de los ensayos, a saber respetarse y también potenciarse unas con otras fortaleciendo esa perduración en el tiempo y con todos los aprendizajes que con el tiempo se ganan, evitando las relaciones jerárquicas y apostando por una manera recíproca de hacer música.

El dinero y Granada

Con respecto al desarrollo musical en la ciudad, las chicas me reconocían un descenso en la vida musical en comparación con años anteriores a causa de un problema económico, los bares cada vez pagan menos, o incluso cobran a los músicos por tocar, como decía Nuria:

«Antes cuando yo empecé a tocar habían en todos los sitios de Granada, todos los días habían conciertos, y ya fueron jodiendo la cosa hasta que hoy por hoy tú no puedes tocar en eléctrico en ningún sitio en Granada, en tres sitios y alquilando la sala, antes te pagaban, y la cosa ha ido cambiando un montón».

La desvalorización de la música ha impactado en las inversiones que ellas han hecho para adquirir instrumentos y materiales, lo que ha dificultado últimamente la mantención de la banda, y, sobre todo, porque todas ellas se encontraban en paro a la hora de yo hacerles la entrevista, realizando trabajos esporádicos y generalmente precarios²⁴.

²³ Quise traer este lapsus de su recuerdo para vdestacar cómo la socialización desde los juegos en la infancia pueden ser significativos. A modo personal, su relato me ayudó a recordar mi propia infancia, cuando, por ejemplo, mi abuela me dejaba tarros de leche y palillos para entretenerme.

²⁴ Cuando les hice la entrevista, Estrella trabajaba por las noches repartiendo tiques en calle Elvira, y Estela en trabajos de todo tipo, pero eventuales, las otras dos, seguían en búsqueda de trabajo remunerado.

Según me contaban, las principales fuentes de poder que han estado perjudicando su carrera musical en la ciudad eran, por un lado, los dueños de bares, así como la normativa de Granada que criminaliza las actividades musicales. En una sociedad capitalista, en el afán de ahorrar inversión y generar competencia, lxs músicxs se ven inmersos en una especie de lucha por ocupar esos espacios pagados, o mal pagados, puesto que de lo contrario perderían oportunidades de promocionarse. El contexto general de crisis económica en los momentos actuales, además, ha fomentado el cierre de bares y una justificación para no pagar a lxs músicxs.

Con respecto a la normativa de la ciudad, en Granada no todas las manifestaciones culturales están prohibidas o sufren dificultades, pero se reducen a aquellas que promueven la «tradición», entendida esta como religiosa o bien folclórica, como sucede con Semana Santa o con las promociones del flamenco dirigidas al turismo. Las chicas en este punto, opinaban de la falta de cultura en los políticos de la ciudad como causa de tales restricciones, ya que en otras ciudades el trato no es equivalente al que se les da aquí.

«Entonces yo puedo respetar que tú alabes y respetes a tus santos, que pongan media Granada de terciopelo negro y que corten el tráfico de las calles, y que independientemente de mis creencias yo puedo respetar eso...» (Estrella).

«Y que luego hagas una ley de actividades molestas y que incluyas a los músicos callejeros, que les cobres una multa como delincuentes, porque los consideran delincuentes..., si tú ahora mismo te pones ahí con una guitarra y yo llamo a la policía, te detienen.» (Marina).

¿De qué manera enfrentarse a esto? A modo de organización, Estrella me contó de la «Asociación Granada en vivo», que intentó generar negociaciones con el municipio, sin embargo, no consiguieron la totalidad de sus reivindicaciones y, si bien se articuló una organización y conversaciones con el Ayuntamiento, sus reivindicaciones no alcanzaron la totalidad de las metas, y las acciones se diluyeron con el tiempo.

La relación entre ellas y el Ayuntamiento ha generado aprendizajes que les han servido para distanciarse de aquel poder central, mantener la cautela, y haber decidido no trabajar con ellos otra vez a causa de los problemas acontecidos. El Ayuntamiento no cumple con los acuerdos pactados, o bien engaña utilizando la letra pequeña en los contratos. La última vez, por ejemplo, Marina tardó un año en cobrar una presentación.

La manera de hacer frente a estas barreras económicas y normativas también ha estado marcada por personas ajenas a la banda que se solidarizan y permiten las grabaciones de maquetas independientes o la confección de vídeos musicales, lo que de todos modos, les ha generado algunos inconvenientes con respecto a la inmediatez de tales sucesos y a la calidad esperada.

Demarcando límites y autocuidado

Para organizarse, las chicas tienen ciertos acuerdos bastante zanjados. Por ejemplo, para ellas no hay líder de grupo o, mejor dicho, son cuatro líderes. Se respetan, crean las canciones en conjunto, una inventa la letra, a otra se le ocurre una melodía y dejan a libre soltura la creación de una obra. Las decisiones fundamentales sobre en qué sitios tocar o cuánto cobrar las toman las cuatro en conjunto, democráticamente. Otro acuerdo bien definido, ha sido el rechazo a las productoras masivas con quienes esperan no transar nunca, pues como dice Marina:

«Partimos del hecho que nuestros temas no están inscritos en el registro de la propiedad y no queremos saber nada de la sociedad general de autores y del mercadillo de la industria de la madre que los parió... es muy difícil que grabemos un disco».

Estos ejemplos son solo algunas maneras de enfrentarse a las encrucijadas, optando por el consenso democrático hacia sus maneras de accionar o reaccionar frente a ciertos dilemas, como veremos más adelante con el rechazo a las imposiciones sobre el cuerpo y, en general, en cada aprendizaje durante su trayectoria en la música, he podido observar cómo las chicas despliegan una política desde la amistad y la puesta en común de límites valóricos o flexibilidades que surgen estratégicamente.

Estrategias frente al sexismo inmerso en el rock: rechazando la «feminidad objeto»

En relación al sexismo ellas han llegado al consenso de no caer en los peligros de esa feminidad estereotipo, es decir, ellas rechazan los tacones, el maquillaje tradicional, los vestidos muy femeninos, etc.; y no es que los rechacen estrictamente sino que deciden tocar a libre soltura, respetando las decisiones individuales, acuerdo que sin duda las ha unido para defenderse de las actitudes machistas en la escena del *rock* y, como recordaba Marina, estas decisiones han sido consolidadas a raíz de algunas experiencias:

«Yo problemas..., a ver ya que estamos hablando de género..., yo siempre he estado con señores, y he tenido algún problema con gente que se esperaba que yo me pusiera minifalda e hiciera coritos y esas cosas, y yo soy música, no soy corista, entonces dejando las cosas claras y viendo de lo q voy..., que lo que hago es tocar, pues he sabido llevarlo así. [...] Es que a veces estar en el escenario es darle el derecho a otra gente de hacer contigo lo que les salga del alma, y me ha costado, pero vamos que yo creo que con veintitantos años ya lo tenía todo el mundo clarísimo, yo tenía las cosas claras, y ahora esa gente son amores y se puede tocar a un nivel bien..., pero manteniendo las distancias».

«*Yo soy música, no soy corista*», me hace pensar en aquella dicotomía instrumento/voz, donde el ser «mujer» e instrumentista pareciera ser mucho más incómodo para los varones²⁵, razón por la cual, y bajo sus visiones, sería mejor que las «mujeres» ocupásemos el espacio del «coro», de la «voz», esto es, del «cuerpo» en oposición a «técnica» que los enorgullece más a ellos.

Las chicas logran sobrellevar la banda sin ponerse estereotipos y, además, sin dejarse afectar por las actitudes sexistas, aunque como sospechaba, también en la entrevista apareció el comentario de que «si llevásemos tacones o minifaldas hubiésemos vendido más discos»; algunas han recibido ciertos comentarios de que su imagen es poco cercana a las expectativas masculinas, articulándose de este modo el poder capitalista con el patriarcal ya que la imagen «femenina» vende más. Muchísimos grupos de varones conocidos a nivel internacional, como Oasis, por ejemplo, han triunfado con sus ropas casuales y poco extravagantes (Bayton: 1998) y, si bien también hay varios grupos de mujeres que lo han logrado, en términos de cantidad continúan estando por debajo de la media.

El hecho de vestirse lo más «normal» o «natural» en el caso de ser un grupo de «mujeres», pienso que tiene el sentido de no caer en los juegos masculinos de «objetivización sexual» (Bayton, 1998 : 108), y creo que de alguna manera las chicas así lo perciben ya que estas decisiones fundamentales les permiten evitar actitudes como el acoso.

«Donde hemos estado, sea aquí o en Marruecos o en Asturias..., nunca he visto un trato despectivo ni nada, y serán unos 60 conciertos, porque como no tenemos una imagen de mujeres muy femeninas o con tacones, con minifalda o cualquier otra imagen que hayamos cogido..., como vamos muy así, a nuestro aire, como que por eso la gente nos trata muy normal, yo creo». (Estrella)

²⁵ Recordando a Bayton (1998) quien explica cómo las instrumentistas en el rock son tratadas casi siempre como «intrusas»

«Sí..., me he encontrado gente ignorante, pero siento que uno mismo puede posicionarse en una actitud de respeto y que el respeto es mutuo o sea que no es irrevocable, que un tío venga y ¡ah!..., yo digo: “espérate vamos a hablar tío”; entonces ya ves que la cosa no..., y ya sí..., que son roles que nos meten ahí». (Marina)

Estela, a la hora de hablar sobre el hecho de ser «mujeres» y músicas, me dijo una frase que solo pude percibir como importante un poco después, al revisar la entrevista, esta es:

«Claro, yo empecé jugando al fútbol y ahora estoy tocando batería».

Aquella asociación me deja en claro que el ejercicio musical era entendido como un campo masculino, y la transgresión en un pasado para jugar al fútbol muestra cómo la transgresión de la feminidad ha sido en su caso necesaria para la autodeterminación de decir «sí, también puedo tocar la batería».

En definitiva, observo en las chicas esa determinación para decidir sobre sus cuerpos y la imagen que proyectan a partir de un menosprecio de los prejuicios sexistas, como decir: «yo hago lo que me de la gana». Si a Nuria, por ejemplo, le han hecho alguna vez comentarios sobre sus posturas en el escenario, reacciona de la siguiente manera;

«Si estoy tocando el bajo me podré poner como yo quiera, estoy cómoda, ¿cómo quieres que lo toque?, pero ¡¿cómo quieres que lo toque?! ¿No lo toco yo?».

Estrella defendía también este argumento cuando me decía;

«Cuando lo toques tú, tócalo como tú quieras, pero si lo toco yo, lo toco en la postura que me sea más cómoda..., pero por decirte, ¿no? Dicen que si eres mujer y tocas el bajo no debes abrir tanto las piernas..., entonces yo ahora me voy a abrir de piernas, voy a tocar todo el concierto con las piernas abiertas, ¡hombre! [...] En algunas cosas bien básicas tocamos así parecido, con que cada una haga lo que quiera...».

Con respecto a sus maneras de entender el hecho «de ser mujer» en la música, Estrella, me dijo en algún momento que había recibido un par de comentarios alusivos al carácter «femenino» de sus letras, es decir, que se notaba que las letras de sus canciones eran letras «de mujer», sin embargo, ellas siempre me negaron que la identidad de «mujer» tuviese algo que ver con su trabajo musical y aunque siempre remarcaron el carácter personal y cotidiano de sus composiciones, creo que esta postura de «negación» se basa en sus sentimientos de sentirse igualmente capaces que cualquier persona. En definitiva, el ser «mujer», para ellas no era significativo a la hora de hacer música; para ellas, este concepto está vacío de significados «esenciales», «naturales», y aunque se han debido enfrentar con

actitudes sexistas, han sabido aplicar la estrategia de la deslegitimación del discurso patriarcal, ya que como bien decía Foucault, el poder se «ejerce» en la medida en que se legitima, marcando ellas entonces, un paso importante para que este poder no cumpla sus objetivos.

La música como micro transformación ¿apolítica?

En su Myspace²⁶, me encontré con la siguiente presentación: «Banda formada por cuatro mujeres que hacemos música sin más pretensiones que pasarlo bien y que la gente lo pase bien con nosotras...».

En una entrevista en internet Estrella afirmaba:

«Nuestras temáticas no van en plan de reivindicación o de que me siento mal porque la sociedad me trata mal porque soy mujer..., no, es mucho más simple y hablamos de lo que nos pasa, que también es reivindicar, ¿no? reivindicar lo que hacemos, la vida normal...»²⁷.

Aquellos significados y utilidades otorgadas a la música, para mí no fueron otra cosa que un gran tema que llevar a la entrevista. Como feminista y crítica con la politización o apolitización de la música, quería prestarle atención a esa mirada sobre la música, que a mi parecer no es «apolítica» sino todo lo contrario, pero si ellas rechazaban el decirse feministas o el carácter político de su música, por algo será, terminaba pensando. Al preguntarles entonces sobre la expresividad de la música, sobre qué era aquello que querían transmitir, primero hicieron alusión a la «normalidad» de sus canciones:

«Cuando hago una letra digo cosas que pasan normalmente y por eso es como contar algo, una historia que te puede sonar o que te ha pasado o que es algo cercano». (Estrella).

También repitieron bastante que lo que ellas deseaban transmitir era «buen rollo» y «que se lo pasan muy bien». Mientras me decían esto, por un lado yo pensaba en ese traspaso de sus vivencias cotidianas a un espacio «público», pero además entendía estos significados como una postura frente a la vida bastante resistente. Se dice —o lo he visto en algún un muro— que «*en tiempos de crisis el optimismo es un acto revolucionario*». A pesar de que la vida las ha rodeado de problemas, económicamente o sentimentalmente, la música para ellas es ese «paréntesis» para retomar el entusiasmo. Aunque ellas sostengan que «no son letras profundas», la música ha sido una herramienta para aguantar la sociedad que les ha tocado, siempre compartiendo con el público esta postura frente a

²⁶ Disponible en: <https://myspace.com/tanbonicas>.

²⁷ Entrevista completa disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4xs5m5D2uRc>.

la vida.

El sentido que le dan a la música es «que la gente deje de pensar por un rato en los problemas», pensando en una pequeña contribución para que la gente retome el optimismo.

Al escucharlas, yo pensaba en los posibles peligros que la «apolitización» traería consigo, esto era, ¿no es posible caer más bien en una especie de perpetuación, en cierta medida, de los mismos problemas establecidos desde la falta de una crítica más directa? La respuesta que me dieron dio un giro a la capacidad que tiene la música para cambiar las emociones, haciendo la comparación con lo que es el cine, por ejemplo. Para ellas la música ha sido una manera de colectivizar una especie de guarida de toda la sociedad y sus problemas, pero sin identificarse con ninguna causa política. Si bien son conscientes de muchas problemáticas, han optado en conjunto por la posibilidad de habitar el mundo desde una postura menos fatalista, utilizando así a la música como herramienta para tales fines:

«Pa' mí, yo he visto que cuando tienes problemas, económicos o de pareja o lo que sea, era una cosa de ir al ensayo y buah..., me olvido [...] Está la cosa muy mal, pero sin música no se puede vivir, yo pienso así. Si yo desde chica la música la he tenido presente vamos, me levanto y música..., y si un día estoy triste me coloco lo que me apetece pa' activarme. (Nuria).

Sería, por tanto, una utilización de la música en un sentido «alquimista», por llamarlo de alguna manera, porque la apropiación que hacen ellas, y su funcionalidad, apunta al objetivo de transformación emocional a través de la interacción con el público o con ellas mismas, y aunque estos fines sociales hacia un cambio de actitud frente a la vida no sean definidos en términos políticos, considero que sí es posible comprender estos significados dentro de un marco político mayor, el que nos encausa a una pasividad femenina, y al cual ellas contestan con la música como herramienta de colectividad y autonomía.

Percibiendo la fiesta

Desde mi experiencia en dos conciertos que he presenciado de Tan Bonicas, he observado en el público una recepción que las chicas ya se proponían de antemano, la comunicación se lleva a cabo de tal manera que promueve la fiesta, las sonrisas y la alegría. Tras el primer concierto al que asistí, algunas reflexiones propias fueron las siguientes:

«La asistencia al concierto fue relativamente baja, quizá por el precio de la entrada, quizá por el frío que hacía esa noche. Cuando comenzaron a tocar, mi primera focalización fue en los cuerpos de ellas cuatro, tendrán unos... ¿30 o 40 años? Fue lo primero que pensé, ¡y todas ellas son muy buenas músicas! Qué concierto... Sentía que las personas que mirábamos el concierto éramos tan miméticas... La bajista daba patadas al aire, y luego una de las chicas que bailaba bien adelante del concierto, repetía la misma patada de la bajista... Pensé también en la distribución espacial, y pensaba “qué fuerte que casi nadie ocupe el espacio que está justo en frente del escenario”. La vocalista hizo el llamado para acercarnos, porque como éramos pocas, ella quería vernos más cerca, pero con actitud de timidez, casi nadie tuvo la acción de acercarse al escenario, ni siquiera yo, pero la gente se lo pasaba bien por lo que notaba en sus rostros. Creo que la música genera una comunicación y una movilidad interesante...».
(Apuntes de campo, 3 de marzo).

He sentido una clara relación entre los significados atribuidos al quehacer musical, con sus puestas en escena, cuando entremezclan las canciones con comentarios en los intertantos, bromas, chistes, llamados a bailar, a estar más cerca. El segundo concierto al que asistí fue un tanto diferente porque era acústico y las letras de las canciones se escuchaban mucho más.

«El jueves 16 fue el concierto acústico de Tan Bonicas. Fuimos con Cris, Lola, Caro y Lore... Estela me había escrito un mail contándome sobre el concierto para que fuera con todas mis amigas, ya que necesitaban llenar la sala. Costaba solo 5 euros con derecho a una cerveza. Mientras duraba el concierto apenas conversamos entre nosotras, el espectáculo nos atrapó, y estábamos casi hipnotizadas. Por el carácter acústico se escuchaban mucho más las letras de las canciones que la última vez. Estela estaba con el cajón flamenco, y todas estaban «desenchufadas» ya que cualquier cable al dueño del local le ponía mal de los nervios (según me contaba Estela antes de todo). Las chicas ahí tocando conectaron muchísimo con el público que sonreía, y a veces a carcajadas, las letras son demasiado buenas porque representan nuestras vivencias, hablan de precariedad y de falta de trabajo, pero con mucho humor, y también de fiestas..., “ay señor, que malas son las drogas, ay señor las drogas, que malas son”, pedazo de canción que nos identificaba a las de la mesa... Estela me regaló una camiseta de Tan Bonicas al terminar el concierto y me la puse enseguida..., en verdad todo era una fiesta». (Apuntes de campo, 19 de mayo).

Prestándole atención a su *performance* escénica, pude identificar gran parte de aquellos aspectos de los que me hablaron con respecto a esa feminidad «a su manera», ellas eligen cómo vestirse y cómo maquillarse, y lo hacen de una manera muy cotidiana, sin grandes vestuarios sin maquillajes exuberantes ni nada de tal estilo. Ellas hacen *rock* como ellas son, y no requieren de una excentricidad sobre el escenario. Este empoderamiento, tan fácil de identificar en sus relatos está también sobre el escenario, el hecho de reflexionar sobre el mundo para decir que «no» a tantas aristas del poder que no

les acomodan, y con el que no les interesa ceder nada de sus personalidades, se observa en sus apuestas por tocar con la gente que sienten más cercana, para sus amigos, familias, etc.; retransmiten en las letras de sus canciones esas experiencias desde lo cotidiano.

Tienen una canción para una amiga, una que habla de una nevera vacía, otra sobre una reina de la fiesta, y así sucesivamente, exteriorizando sus cotidianidades y maneras de sentir desde el humor, la parodia, la ironía y la alegría de vivir, como podemos ver en el siguiente fragmento de una canción (leer con ritmo de blues):

«...Ni condones, ni tampones, ni compresas pa volar, lo que si que tengo a miles son facturas pa pagar, en el bar como de tapas, pa raciones nunca hay, pero me pido un cigala si vosotros me invitais... Coro: Ay que ruina! estoy canina, tengo un hambre criminal, cuando entro en la cocina, me encuentro la nevera celebrando un funeral. Esta ruina me asesina y encima lastima, esta ruina granaina, cansina, cretina, me cago en la puta que no encuentro rima, me tiene pensando en la gillotina y no en la cantina que es donde me quiero arruinar» (Fragmento de canción «La Ruina», Tan Bonicas).²⁸

El espacio de concierto, por tanto, es lugar para poner en praxis sus significados, comunicando una posibilidad de existencia, y donde manifiestan ese «buen rollo» del que me hablaban.

Su música en vivo, por tanto, la he sentido como un lenguaje que no solo comunica ideas y narrativas, sino que además impacta en los estados de ánimo y moviliza a un público, apela a nuestra capacidad mimética a través de la ejecución de códigos compartidos tanto verbales como musicales o corporizados.

Todas ellas son «mujeres» con una vasta experiencia y han llegado a superar muchas de las barreras existentes para hacer de sus propuestas un carnaval, una fiesta, un parque de diversiones y de placer para ellas mismas y para el público que las aplaude. Significados en pro de una microtransformación desde sus posturas frente a la vida, desarrollada al sentir una vida agobiante pero por tanto necesitada de alegría, aporte que ellas manifiestan desde sus composiciones musicales y conciertos.

²⁸ <https://myspace.com/tanbonicas/music/song>

A.C.A.B.A.D.A.S

«No considero que seamos un grupo feminista..., ni que seamos súper transgresoras, pero bueno, joder, considero que sí, que sí tenemos esa potencialidad».

(Lucía, guitarrista de A.C.A.B.A.D.A.S).



Lucía y la música; del conservatorio a la banda

Lucía es guitarrista de la banda A.C.A.B.A.D.A.S, grupo de cinco integrantes, cuatro mujeres y un chico, formado muy recientemente, en el año 2012, y que hacen *punk* psicodélico. El interés en entrevistar a Lucía era recoger su experiencia como instrumentista, apelando a esa carencia que hemos tenido en investigación social, al no recordar ni incluir tales historias, e igualmente me interesaba conocer más de la banda por ser conocida como «grupo de tías».

Los primeros aprendizajes musicales de Lucía estuvieron en un Conservatorio de San Pedro²⁹ motivada por sus padres, quienes siempre tuvieron una mentalidad abierta para favorecer la realización de actividades como la música. Sin embargo, el período en el Conservatorio fue más bien una etapa de trabas a su creatividad que de sustento fundamental. Más adelante quiso optar por la Universidad Popular, donde tuvo clases con un profesor que poseía otra metodología, más abierta y adaptable a sus necesidades, pero aunque creció su motivación para aprender más, comenzó a sentirse otra vez autopresionada por un perfeccionismo que terminó agotándola a causa de las tareas y correcciones clase a clase:

²⁹Lucía nació en Granada pero a los cinco años de edad se mudó con sus padres a San Pedro, localidad de Málaga cercana a Marbella.

«Empecé a..., a presionarme mucho, sin que él hiciera nada en particular, era como, no sé, como un padre, ¿sabes? No sé si te ha pasado que te ha gustado mucho un profesor y quieres impresionarlo y por eso te presionas para dedicarle el tiempo que hace falta para ser una *crack*, y aguanté dos años pero me rayé porque vi que no le podía seguir el ritmo de las cosas que me enseñaba, no podía mirar las cosas que me mandaba de una vez para otra y me daba cada vez más fatiga, y empecé a dejar de ir y, al final, deje de ir y, vamos, ni me despedí de él...».

En este relato observo cómo la educación musical sigue, como vimos en las revisiones del paradigma tradicional, una lógica un tanto «esclavizante» donde el cuerpo intérprete debe adecuarse a las exigencias de una música «perfecta», dejando de lado nuestras motivaciones personales para servir a esa «pureza» de la música...Luego, al venir a Granada por motivos de estudio, Lucía estuvo casi tres años sin prestarle atención a la música, o al menos no más allá de los espacios de intimidad en su casa. Solo desde el año 2012 empezó a tocar con otros chicos en la ciudad, hasta que finalmente conoció a A.C.A.B.A.D.A.S. En este período de tres años de no colectivizar la música, me parece interesante que, aunque Lucía tenía estudios en guitarra y siempre sentía las ganas de tocar en una banda, no se sentía con el suficiente nivel para tocar con personas que no conociese.

«No conocía gente así, con la que tuviese confianza, que tocase; o bien tenían grupos ya formados, no sé, como que me tiraba muy pa' atrás, no me sentía muy segura».

Probablemente estas inseguridades estuvieron marcadas por presiones insertas en la educación musical, las que refuerzan la idea de no ser nunca suficientemente «buenas» como aquellos grandes músicos, y aunque la idea de formar parte de un grupo de «mujeres» vino a su cabeza desde unas ganas no muy conscientes por hacerlo, encontró en ellas un espacio de seguridad y de confianza.

El espacio de un grupo definido como «de chicas» no pienso que haya sido «exclusivamente» determinante en su decisión, pero al menos ayudó a desechar esa falta de confianza. Observo así, que si bien el «acceso a la música» fue promovido por sus padres y profesores iniciales, los aprendizajes recibidos en este período inicial la hicieron más bien dejar la música de lado que seguir en esta, hasta encontrar una banda menos competitiva y más flexible a sus intereses.

Espacios transitados y contradicciones; la ética anticapitalista

El desarrollo de la banda ha tenido un balance positivo gracias a las redes con las que cuentan y la apropiación de tecnologías que favorecen la edición de la música de manera independiente, o la descarga de música gratuita. Varios centros sociales le han permitido tener lugares para ensayar y promocionar su trabajo. El CSOA 15 Gatsx, por ejemplo, ha sido un espacio amigo por la posibilidad de montar conciertos de manera fácil, al igual que las salas de ensayo e instrumentos que proporciona una sala de ensayos en Bobadilla, que posee un carácter no lucrativo. Bajo esta convivencia en espacios que se construyen bajo valores solidarios, el desarrollo de la banda ha podido tener un cauce oportuno para sus objetivos de producción musical.

Ellas no tienen dudas de que tocar gratis es algo consciente, como una manera de fomentar relaciones no capitalistas. De todos modos, algunas integrantes de la banda sí que tienen ganas de obtener alguna retribución económica. El caso de Lucía es diferente por una cuestión de intereses personales; decía en la entrevista que se sentía más privilegiada como estudiante universitaria gracias a las becas de estudio y la tranquilidad económica, pero que otras chicas, en cambio, aspiraban a una dedicación mayor. Algunas de ellas canta en las calles y otra hace malabares, para obtener dinero bajo la lógica de autoabastecerse, pero las contradicciones que rodean sus decisiones provienen de una ética que se esfuma y reaparece para generar a veces conflictos en torno al hecho de cobrar:

«Hay como una ética determinada y mucha presión también de fuera con el tema de cobrar o no, en el sentido de..., no sé cómo explicarte, como un postreo que tienen esos discursos ahí cerrados absurdos que no puedes cobrar nunca porque cobrar es prostituirse, y que no puedes tocar en la Tren porque la Tren es una sala capitalista. Hay como ahí, un rollo, alguna peña nos ha dicho, le ha dicho a la Angela, que seríamos como vendidas, pero encima dicen vendidas, en ese caso regaladas, ¿sabes? Porque ni nos pagan..., como que hay una presión ahí con cobrar, con tocar pa' cobrar y tal, y un poco un cachondeito, y nosotros también nos lo decimos los unos a los otros: “vendidos, que eres un vendido”, y lo dice el propio grupo y tal, pero también hay mucha presión desde fuera, y es triste, coño, porque tengas que trabajar en el Mercadona para poder seguir haciendo... Tú sabes lo que te digo ¿no? Como que si al final todo el mundo vamos a estar pasando por algún aro pa' conseguir dinero y ¿porqué no intentar que te paguen con lo que te gusta? ¿Sabes?, en lugar de estar haciendo ahí el postreo de que eres un tipo súper coherente y no cobras dinero porque eres así de guay».

Aunque hay una relativa horizontalidad en estos espacios, al preguntarle por la experiencia del desarrollo de la banda y sus problemáticas, este fue un punto de discusión, por lo que me pareció

importante destacar la tensión de sentir la música como un sustento de vida pero con pocas posibilidades de vivir de ello. Esto les ha servido para la demarcación de límites, diferenciando los espacios y ajustándose a sus lógicas de manera diferenciada, ya que tocar en grandes discotecas, como la sala Tren, lo entienden como una manera de promocionar su trabajo, pero de todos modos, son conscientes de que no es lo mismo ser ese plus con el que los espacios capitalistas se aprovechan de los músicos, que tocar en un espacio como un centro social, que al menos no lucra a costa de ellxs.

Implicaciones de género: «A.C.A.B.A.D.A.S putas» y el potencial de la performance

Al integrarse a la banda, Lucía llegó a pensar que podría desplegarse una propuesta original y llamativa en la ciudad, creyendo que sería el primer grupo de chicas, porque no conocía a ningún otro. Aunque en verdad no son las únicas, efectivamente así ha sido en el sentido de que la propuesta de la banda ha llamado la atención y ha tenido una acogida considerable. ¿Qué implicaciones tiene el hecho de formar una banda de «mujeres», o cómo lo perciben ellas?

Aunque el baterista de la banda sea un chico, Lucía sacó a flote la discusión sobre las diferentes maneras de observar, valorar y juzgar a un grupo «de tías», a raíz de lo que vivieron un día en la sala Tren, antes de un concierto. Personas que ellas desconocen, pusieron en la puerta de la discoteca una pintada con letras grandes que decía «ACABADAS PUTAS», ante lo cual Lucía reaccionó de la siguiente manera:

«Me pareció un gesto de mal gusto, aunque mi reacción fue en plan bien, ¿sabes?, ¡por fin alguien se da cuenta de lo zorra que soy! ¿Sabes? Como que después hice un poco de cachondeo con las niñas y se rieron y le quité peso, pero por supuesto me parece que seguramente la intención de la persona que pintó eso no era que nos riéramos».

Lucía percibe que la gente juzga el triunfo de la banda a causa de ser un grupo de «tías buenas», como si esta característica fuese más objeto de atención que otras valoraciones, aunque es interesante que aquellas percepciones del grupo no tengan un rostro definido, ya que nadie les ha dicho nada explícitamente. Al preguntarle quién, específicamente, decía tales comentarios, ella me contestó que nadie en particular, por lo que comenzamos a discutir sobre una posible proyección a partir de miedos adquiridos, desde los discursos más hegemónicos.

«Que quizás es una proyección ¿eh?, sí quizá es una proyección, es algo que yo pienso que la gente piensa y a lo mejor no lo piensa, pero bueno yo pienso que sí, que hay gente que..., no sé..., el hecho de que seamos todas tías pues eso es un..., es un incentivo. No te digo que la gente solo vaya a vernos por eso, a la gente le molarán nuestros temas, pero claro, pero no sé y también nosotras jugamos mucho con eso, o sea, que en cierto modo también una no es totalmente inocente, una contribuye a eso también».

Si bien todo dependerá del público que reciba sus obras, porque somos muchxs quienes no valoramos bajo estas miradas; a modo personal, considero que si ellas tienen internalizados estos debates y cuestionamientos, la violencia existe desde que ellas así lo sienten, y significa que sus cuerpos están siendo campos de controversia, sobre todo cuando se hace explícito el insulto «puta» en las puertas de un concierto, corriendo el riesgo del acoso verbal y sexual, como nos recuerda Bayton (1998) en el caso de Courtney Love³⁰, quien continuamente ha recibido descalificaciones como esta, reincidencia que en este caso emerge en la puerta de la sala Tren, con la pintada: «ACABADAS PUTAS».

Las tensiones dentro del grupo no son pocas, y las maneras de enfrentarse a esto poseen diferentes puntos de vista, ya que existe una necesidad —según Lucía— de intervenir políticamente un escenario con acciones reivindicativas de sus cuerpos, pero no siempre llegan a concordar acciones en las que todas estén de acuerdo. Una idea que tuvo ella, por ejemplo, fue descubrirse los pechos antes de un concierto y decir por el micrófono: «si venís a vernos las tetas ya está, ahora podéis iros». Sin embargo,

«La Sole un día me cogió y me dijo: “a mí esto de tu *perfo* de enseñar la tetas me parece fomentar ese rollo, que no me gusta nada, yo me siento una música y me jode mucho que se me valore solo por, por ser mujer ¿sabes? y que nos llamen de sitios sin escuchar nuestra música, solo porque somos tías, y si encima enseñamos las tetas ya es doble publicidad, o sea, además de ser tías enseñamos las tetas, así nos van a llamar mucho más, pero no porque seamos músicas, sino porque somos tías, y que enseñamos las tetas, y yo como...” No sé, pues me quedé pensando y le dije: “bueno, no sé”, [...] No sé hasta qué punto tiene razón o qué onda, a mí me parece una *perfo* divertida»

En este comentario, otra vez, observo cómo es que para Sole ser juzgadas «como mujeres» significa ser juzgadas como «cuerpo de mujeres», esto es, bajo el carácter sexual y, por tanto, de una manera despectiva; comienzo a entender ahora que el rechazo a esta identidad proviene en estos casos de una violencia que las rodea explícitamente a través del acoso, aunque, como sostiene Lucía, no hay consenso en las maneras de hacerles frente para apostar directamente por una resignificación o crítica directa.

³⁰ Cantante y guitarrista de la banda The Hole, quien ha causado varias polémicas por su estética y comportamiento.

La idea de la ocupación escénica para denunciar y revertir los prejuicios sexistas, la siento como una potente manera de transgredir lo que, al contrario, podría correr el riesgo de reproducir inconscientemente las ideologías de esos discursos masculinos desde la inacción o la acción extremadamente defensiva. Aunque la falta de consenso en este tema no ha permitido llevar a cabo la totalidad de ideas surgidas en contra de este sexismo que perciben, me parece importante observar cómo las estrategias de toma del escenario han permitido pensar en la resignificación del cuerpo femenino, como un espacio de poder y autonomía, y pienso, por ejemplo, en aquello que se fue desarrollando desde la estética *punk* de los años 80, cuando se vivió un proceso de reapropiación de aquello que servía para discriminar a las mujeres, esto es, la exaltación del papel de «putas» a partir de la modificación del cuerpo de las mujeres a una estética contraria de la feminidad clásica, y que, como sostiene Meri Torras, servía para evidenciar el cuerpo y la posibilidad de una feminidad fuerte, sexual y subversiva. (en García s/r : 45 y 46).

Significados: refugio, fantasía y performance

Para Lucía es más fácil tocar en solitario, lugar en el que se siente más libre. La música en soledad le ayuda a proyectar imágenes asociadas a su cuerpo en movimiento; fantasea, por ejemplo, con bailar y con una seguridad escénica, aunque después en la práctica no llegue a manifestarlo, según me explicaba:

«Yo me pongo mi música y me proyecto mi película mental..., me veo bailando de puta madre, dejando a todos flipados, y con una seguridad y un desparpajo que nunca tengo luego en la realidad, y con un montón de cosas y como que la música también, o sea, cuando fantaseo con un grupo no es fantasear con la creatividad musical sino fantasear un poco con lo que es el espectáculo».

Lucía separa sus maneras de entender la música en dos perspectivas, aquellos significados más íntimos, y los que serían más colectivos. Desde su intimidad, la música para ella es un «refugio», algo que siempre estará con ella, y lo considera un espacio íntimo de placer, rechazando las exigencias de mejorar técnicamente, ya que con los recursos que tiene prefiere disfrutar de la música y generar momentos de agrado y satisfacción. Aquella comprensión de la música la fue desarrollando desde que dejó los estudios formales, para resignificar a la música como una manera de disfrutarse a ella misma, como una herramienta de placer en vez de una tediosa actividad que siempre será perfectible:

«Realmente, cuando quieres avanzar en algo, tienes que dejar un poco de lado el disfrute y ponerte a hacer cosas que

no te gustan, que te cuestan, que es tedioso y es feo...; es bonito cuando consigues hacer algo, y no es que no avance nada, no, hay veces que me pongo y me saco cosas que no me había sacado antes..., pero, o sea, quiero que sea una cosa de momento completamente destinada al placer, o sea, completamente hedonista».

Por otro lado, la música le ayuda a proyectarse hacia el exterior. Desarrollar la música con sus compañerxs de banda para Lucía ha sido una gran fuente de experiencias, como subirse a una furgoneta para ir a ensayar, subirse por primera vez a un escenario, grabar por primera vez, aprender a montar equipos de sonido y, en general, todo el ambiente que rodea a la banda ha sido un entorno gratificante.

La música, así, le entrega la potencialidad de la *performance*, de jugar con su cuerpo y de mostrarlo frente a un público gracias a la música en vivo y, aunque para ella sus actuaciones no sean un total reflejo de sus deseos, cortarse el pelo, maquillarse, usar pelucas, volverse más o menos andrógina, entre otras, son decisiones llevadas a cabo por ella y por la banda no solo para complacerse a ella misma, sino, además, para exhibirse, para dejarse observar y, de esta manera, disparar mensajes desde la apropiación de su cuerpo, como lugar también artístico.

Lucía accedió fácilmente a la educación musical, pero la educación musical la fatigó con exigencias, ¿era realmente necesaria esta sobreexigencia? Lucía dijo que no, y forjó un cambio de mirada hacia su cuerpo como espacio de ocupación artística y política, donde el *punk* ha sido un buen aliado en ello. En mi memoria tengo ahora tantos grupos de *punk* que han transgredido tanto esa visión perfeccionista de la música como la ruptura de un prototipo de cuerpo mujer. Los significados que Lucía otorga a la música, rompen tanto las expectativas del paradigma musical clásico, como las normativas del género en cuanto asume una postura feminista que lleva consigo.

¿Feministas?

En el tiempo que Lucía comenzó a tocar en la banda, traía consigo motivaciones feministas ya desarrolladas por ella a modo personal, sin embargo ha sido un tema difícil de tratar con sus compañeras de grupo:

«La Ingrid me dijo una vez: “yo no soy feminista porque las feministas son cerradas...”, y la Ángela el otro día me dijo como que ella consideraba que nuestra música o era apolítica o que la intención no era esa [...], y sí que tienes que hilar fino si le quieres buscar un contenido político que se lo puedes buscar si le das vuelta, ¿sabes? Yo se las veo a todas y cada una de las canciones, yo porque yo las veo con mis gafas y pa’ mí sí que era un proyecto que yo me lo proyectaba en la cabeza, sí lo veía un proyecto feminista y..., y, bueno, aunque no se define así teóricamente».

Me interesaba saber si había alguna conversación o acuerdo entre ellas para significar la música, y según Lucía la manera de ensayar o de compartir la música fluye sin mayores conversaciones al respecto. Cada una de ellas posee un historial diferenciado, y el rechazo a la palabra feminista, según conversamos, proviene de un desconocimiento a lo que significa realmente, así como a la fuerte elitización que se ha llevado a cabo desde el feminismo, como posibles causas para no identificarse con estos discursos. Sin embargo, todas ellas poseen algo en sus vidas que las hace transgresoras al estar en cercanía con otros valores principalmente anarquistas, construyendo espacios autogestionados: los valores solidarios y anticapitalistas.

Sin embargo, en el caso de ciertas canciones de la banda, Lucía sí que siente que son bastante políticas y que transgreden muchas normas de género, interpretándolas como feministas.

«[...] pero ya ves, ya es una vampira sabes, no es un vampiro, el rollo que le puedes buscar, no sé el rollo de morder, de no sé, luego el «Circo bizarro», la monstruosidad, la historia, bueno y eso de «Sor Sagrario»³¹ para mí tiene un mensaje claro, no es que sea una cosa así súper profunda, pero, coño, es anticlerical y se habla básicamente de una tía empoderada sexualmente, ¡qué sé yo!, ¿no? O sea, para mí, «Sor Sagrario» no tiene vuelta de hoja».

Me parece que aquí entra en juego la contradicción que plantea Bayton identificada hacia los años 90;

«Las chicas de los 90 no se identifican a sí mismas como feministas pero han interiorizado los grandes pilares de esa ideología». (Bayton en: Viñuela, 2004: 98).

Lo que interpreto, también, es un desprecio por la utilización de lo que se dice «político», a causa del desprestigio del término en épocas actuales, donde lo político es sinónimo de corrupción y mafias, pero también pienso en lo que algunas autoras vienen observando desde la década de los 90: que «las chicas no rechazan la ideología feminista sino la imagen que asocia a las feministas con una generación más vieja o con un modelo estereotipado...» (Bayton en: Viñuela, 2004: 98).

Como espectadora, podría compartir la idea de que las chicas no manifiestan una reclamación política explícitamente reivindicativa, pero incluir en sus canciones protagonistas como una vampira, o una monja que se masturba y bebe alcohol, siamesas, travestis, entre otros, me parece que al menos transgrede las maneras más convencionales de contenido musical, distando de lo heteronormativo y revirtiendo los cánones desde una disidencia quizá no muy consciente de hacerlo, pero que proviene indirectamente de la influencia del *punk* como contracultura.

³¹ «Circo bizarro» y «sor sagrario» son dos canciones de la banda, a las cuales Lucía se refiere en este relato.

Comparto algunas observaciones de uno de los conciertos que he presenciado:

«Chus, el baterista, apareció con una peluca azul y Lucy se rapó la cabeza! Las chicas iban también performadas, y la disposición en el escenario era diferente de la última vez que las vi en la Sala Príncipe. Cuando tocaron una canción con ritmo «de vampiros» empezamos a mordernos el cuello y la espalda, divirtiéndonos...pero ¿Cómo una música puede tener un ritmo «de vampiro»? Me gasté mucho dinero bebiendo cerveza porque el concierto daba para quedarse, pero claro, seguro que otra vez están todas tocando gratis... La policía estuvo en las puertas de la discoteque durante un rato y no sé con qué motivo... Lucía me dijo, al salir del concierto, que el concierto lo hacía el público, y yo estoy de acuerdo». (Apuntes de campo, 17 de abril).

Me sigo sorprendiendo así, cómo es que la música en vivo provoca reacciones corporales reales en el público, al activarse un proceso significativo para interpretar la música como formas de baile determinados. El carácter circense, por ejemplo, de muchas de sus melodías y armonías generaban aquella sensación de estar en medio de un circo, como una de las posibles causalidades de disponernos a hacer «payasadas», como tirar cerveza al aire, o a movernos como «zombies» o «vampiros». Observo de este modo, la gran potencialidad del escenario como espacio donde se plasman significados, en este caso asociados a la *performance* y al manejo de los cuerpos, como comentaba Lucía, ya que a pesar de sus inseguridades sí que he llegado a observar un claro manejo del espectáculo que ellas montan sobre la plataforma, como espacio de canalización de deseos y en el que es posible de concretizar sus fantasías.

Tara Transitory

«Cuando te das cuenta que hay más posibilidades de esta realidad, aunque sea por un momento, es increíble...»

(Tara Transitory, artista experimental)



Del punk a la improvisación experimental

Mirando su vida en retrospectivo, Tara ha llegado a comprender cómo es que se ha ido conformando el punto actual de su trabajo, siendo consciente de los momentos que han sido determinantes. Los significados entorno al arte y a la música que ahora siente, no podrían entenderse sin un recorrido de su historia.

En primer lugar, existió un acercamiento al *punk*, y con el *punk* encontró elementos fundamentales como el anarquismo, el que a su vez la llevó a comprender aspectos de la sociedad que la fueron conduciendo a reclamar su propia existencia. El *punk* para ella fue una manera de escapar de la normalidad y represión de su contexto familiar y social, conformando una banda con amigos de Singapur, mientras aún asumía una identidad masculina, como Marc Chia. El primer momento significativo con respecto a la música aconteció en la primera gira con esta banda, al formarse una idea de transformar la sociedad a partir de la apropiación de su propia vida. Aunque esa primera banda de *punk* se disolvió, el *punk* fue un puente hacia el encuentro con otros sentidos de existencia al ayudarle a canalizar las emociones contra el mundo. Singapur es un país que rechaza, que «no le gusta nada», sentimiento que le hizo buscar una línea de posibilidades que le permitiese salir de su país mirando a

Europa como lugar de escape, y aunque sabía que todo el mundo estaría inserto en un capitalismo avasallador, necesitaba darle crédito como posibilidad de fuga.

Hacia el año 2005 encontró la posibilidad de hacer música con ordenadores, estando todavía en Singapur, y un par de años después llegó a Zaragoza en otra gira, donde conoció a un organizador de talleres relacionados con lo que ella estaba haciendo, quien la incentivó a estudiar en Europa, diciéndole que podría encontrar esa salida que buscaba en algún máster. A su regreso en Singapur, esta persona siguió en contacto, informándole en algún correo electrónico que la Universidad de Rotterdam estaba abriendo una convocatoria para estudios sobre Arte y Media. Así fue entonces como viajó a presentar su currículum y fue finalmente aceptada.

En esos dos años en Holanda, se aproximó a la música electrónica operando programas de música desde ordenadores. Su visión seguía «estrecha», como ella define, pero encontró un cambio en su visión en Bilbao, cuando participó de un festival de improvisación. Antes de esta experiencia, ella acostumbraba a prepararlo todo, los sonidos, los ruidos, y los aspectos técnicos de una manera muy fija. Varios artistas llegaron a improvisar y al tercer día de estas sesiones de improvisación, sintió que algo cambiaba cuando comenzó a sentir los silencios, silencios que podían ser muy largos..., y al percatarse de las posibilidades del silencio, sintió cómo podrían suceder infinitas cosas a posteriori, como empezar un movimiento o un próximo ritmo, para lo cual necesitaba siempre escuchar y ver el movimiento, las pantallas visuales y, en definitiva, ponerse en conexión con todo... En ese instante pudo sentir cómo todo su cuerpo tenía un sonido incidental cuando algo se movía, cuando respiraba, o los sonidos emanados de todos lados.

Tiempo después de esta experiencia, comenzó a programar sus instrumentos y su ordenador porque sintió la necesidad de configurar su propia comodidad, y comenzó así a instalar micrófonos y controladores. Una vez cómoda con su instrumento, pensó en sus *performances*, influyéndose de todo el resto de personas artistas con las que se relacionaba.

Así fue como llegó a sentir disolución, momentos de catarsis, desconectar de esta realidad, para prestarle atención y dedicación a la música experimental y a la *performance*.

Todo el dinero es sucio

Uno de los problemas que Tara ha sentido se relaciona con la manera para financiar su vida. Ella vive en una contradicción constante, por el hecho de vivir con el dinero del Gobierno de Singapur, el país que ella rechaza y donde no quiere regresar, pero desde el cual obtiene financiación a través de los fondos de la cultura, postulando a proyectos que paga el Gobierno. Mucha gente le ha dicho que debe aprovechar lo que de alguna manera le corresponde, y que podría usar el dinero justamente para revertir aquello que desea cambiar, pero ella solo lo cree hasta cierto punto. Me comentaba que:

«Todo el dinero en el mundo está fabricado con sangre, y ese es el dinero que recibo, dinero sucio de las guerras y de las armas, de religiosos y corporaciones, pero esa es mi realidad y ya he perdido casi las ilusiones de vivir de otra manera».

Tara intenta distribuir su dinero ayudando a otros artistas que podrían estar en peores condiciones, pero sintiendo la impotencia de no dar abasto.

Sus producciones las ha grabado usando diferentes elementos, como grabaciones de sonido de ciudades, o de instrumentos diversos y poco convencionales, haciendo trabajos de autoedición, aunque, sin embargo, no cree en los productos como los discos ya que no les encuentra finalidad, como comentaba en el siguiente fragmento de entrevista:

«—Y para qué los discos? ¿Para que el mundo sepa que tu existes?- Tara

—¿Y no te parece importante difundir tu trabajo?» - Yo

—No lo sé, porque si tú lo haces, todos los discos quedan en tu casa por años, y al final tú necesitas darlos, es como una tarjeta de *business class*..., y mira, mi trabajo, esa es la realidad. Si alguien hace el trabajo y paga, bien, pero si yo necesito hacer más..., no creo en ese trabajo»

—Vale como que hay mucho trabajo que al final queda para ti misma

□ «Sí, y al final el proceso vale más».

Movilidades

Con respecto a Granada, aunque a Tara le parece una ciudad demasiado «cerrada» y con poca diversidad, razón por la cual está acostumbrada a ir y venir, al mismo tiempo, *The unifiedfel* es un espacio para el arte experimental ubicado en el Paseo de los Tristes que le ha permitido tener un espacio donde al menos puede vivir y desarrollar presentaciones, además de la relación con otrxs artistas que circulan por dicho espacio.

Su vida está sometida a lo inesperado, a no saber cuál será su próximo destino, aunque esta característica no es en sí un problema, porque la recogida de experiencias a partir de los viajes intermitentes de un país a otro, o de una ciudad a otra, son parte del trabajo de difusión y de «improvisación» de su propia vida. Últimamente, por ejemplo, estuvo en Portugal invitada a realizar un taller sobre «Género y Ruido».

Implicaciones transgénero

Hacia los 30 años de su vida, llegó el momento en el que Tara necesitó verse como realmente se sentía, la cuestión de su género fue un tanto difícil de aceptar, porque desde pequeña nunca se sintió como ese «hombre» asignado médica y socialmente, aunque tampoco se sentía «mujer». Desde el mundo del *punk* seguía sintiéndose en medio de binarismos incómodos, el *punk* era muy transgresor en algunas líneas, pero mantenía esas nociones binarias con respecto al género. El carácter patriarcal de la música para Tara está presente en casi todos los ámbitos.

Muchas cosas son patriarcales y machistas, muchos libros sobre arte, sobre ruido, sobre música los escriben hombres, los músicos en este circuito experimental son hombres. Tienen ideas de el mundo..., como Dios, ¡son hombres!

Evidentemente este carácter no se encuentra solo en el mundo del arte sino en cualquier espacio, y Tara ha sentido discriminaciones no solo desde los mandatos de género, sino también de raza. Sus rasgos visiblemente orientales, sumados a su corporalidad trans, han hecho de su vida una constante lucha para combatir el acoso callejero y otros tipos de violencia.

Su proceso transgénero tuvo una fecha importante, cuando decidió hormonarse y ajustar su cuerpo para

verse como realmente se sentía, el 21/12/12, fue una fecha «apocalíptica» como leemos en su blog:

«The last day before the end of the world. Somehow I feel my life has been up till now very fulfilling and I really cannot think of what more I want, or what I need to do before the end. My only plan is to take my first pill of estrogen at 23:59 tonight Bangkok time, the beginning of the apocalypse of my testosterone. (<http://tara-transitory.tumblr.com/>)

Pocos meses antes de este momento, realizó una *performance* para estrenar su decisión, en donde se puede ver cómo One Man Nation, antiguo nombre artístico, comenzaba paulatinamente a transformarse en Tara Transitory, a partir de cinco escenas sobrepuestas y que pensó de la siguiente manera:

For the first performance, I will present my physical self to camera as the One Man Nation of yesteryear. Then, with each subsequent performance, I will present myself in a more and more feminine way ending with the last performance as one of the possible future outcomes of my physical presentation(...) Each performance is done in front of a television set. The first performance will start with me playing live in front of the TV but with nothing being shown on the screen. In the the second performance, you will see the first performance screened on the TV and with me playing live in front of that. In the third performance, the video from the second performance will be screened and so on until the last performance where you will see me presenting the most feminine form playing live with the TV behind showing the whole transition process. (http://www.onemannation.com/transform_transmit_transcend).

De este modo, ella ha canalizado su proceso *trans* a partir del arte. Aunque para ella no existe una conexión directa entre la música y su proceso transgénero en el sentido esencial, esto es, no por ser *trans* hace lo que hace, o viceversa, hay bastantes similitudes en la manera de definirlos, como es el carácter transitivo, experimental, vivencial y sin objetivos fijos en la comprensión tanto de la música como en su proceso de deconstrucción del género. Alguna vez, además, definió su proceso transgénero como una «obra de arte»:

«Cuando empecé esta parte de mi vida también tuve mucho miedo de aceptarme; para una entrevista pública he dicho que esta cosa de género es un proyecto de arte, pero la verdad es que no es un proyecto de arte, es un proyecto de vida, creo que tampoco podía aceptar eso cuando empecé. Y tampoco es que tenga un destino fijo a donde quiero llegar, es como una improvisación también».

La asociación entre música y su proceso transgénero le ha permitido, eso sí, forjar decisiones por trabajar más cerca con las comunidades transgénero y *queer* en diferentes lugares, asumiendo a su vez

una conciencia política en torno al género y a las sexualidades. Uno de sus proyectos que me parece interesante destacar sucedió en Amsterdam hace algunos años, donde realizó un taller que podría traducirse como «Grito y Género». A través de una amiga que poseía un espacio para mujeres que aprendían a utilizar tecnologías, fue tomando conciencia de cómo cuando un hombre frecuentaba los espacios, las mujeres u hombres menos «machos» no participaban, ante lo cual la idea de Tara fue la siguiente:

«Como no quiero una situación así para mi taller, yo quiero un taller más..., que la gente se siente más cómoda, por eso es que tengo esta definición para el taller, si quieres participar y estás identificado como hombre tú necesitas poner una falda o maquillaje como un *cross-dress*, algo así para entrar a la clase, esa es una cosa para una situación absurda..., porque cuando la gente llega así es muy difícil que exprese más machismo..., ¡y funciona!»

Este despojo de códigos masculinos en el cuerpo ayudaron efectivamente a generar un clima menos vertical que cuando las relaciones de género son más visibles desde la diferencia corporal, y el elemento «grito» era una manera de reconectarse con las emociones más viscerales como la rabia o la tristeza para expulsarlas a través del grito.

Su trabajo en la música experimental también ha ido más allá, haciendo intervenciones callejeras como es el caso de una *performance* una noche en Vietnam con mujeres transgénero, con su mesa de sonido improvisando mientras ellas hacían espectáculos con fuego... De este modo, la conciencia política de género, su propia sexualidad y la música experimental encuentran puntos de convergencia en contextos determinados como talleres, exposiciones, o *performances*.

La música como meditación y catarsis

La música para Tara en primer lugar es un «biproducto», al entenderlo como colateral y no central, es decir, para ella el foco de interés no es la música en sí sino la producción de un proceso de catarsis, de meditación y de distanciamiento con la realidad más inteligible, como me explicaba mejor ella:

«[...] Salir a un punto de trance, de desconectar. Hasta ahora también busco este punto de disolución para los momentos y compartir las experiencias con la gente en el espacio, porque para mí sola no tengo mucho interés, creo que hasta ahora necesito del escenario de una *performance* para llegar a este punto de desconexión con esta realidad y para la gente..., cuando estás allí cerca tú puedes coger esta energía y... cuando te das cuenta que hay más posibilidades de esta realidad, aunque sea por un momento es increíble..., y no tenemos palabras para explicarlo, y

tampoco para qué, a mí no me interesa explicar la experiencia, es solo cómo te sientes y ya está. Es un punto como una meditación para dejar el veneno..., para expulsar los venenos de la vida desde cuando estamos y llegamos a este mundo, siempre tenemos muchos venenos con la familia, la sociedad y los amigos».

Para ella no existe música en solitario, la música es ese biproducto de su camino, sin utilizar objetivos de ningún tipo, nunca sabe con exactitud adónde quiere llegar porque no cree en los destinos finales; ella vive y trabaja con la intuición. Normalmente Tara no espera preparar nada antes de una *performance*, ya que la define como una experiencia siempre nueva.

«Me gusta no saber que va a pasar..., también para el público siempre es diferente y para el público repetir siempre..., las expectativas son diferentes, ver una artista una vez no es lo mismo que verla más veces. Necesito tiempo para no hablar con nadie, para dejar una meditación».

Viviendo yo, esa misma catarsis

Antes de realizarle la entrevista a Tara, participé como espectadora de una *performance* realizada en una cueva en Sacromonte, donde precisamente pude sentir aquella sensación de desconexión, pero de inserción en un nuevo plano de mi propia conciencia. Como sostiene Tara, quizá no hacen falta más palabras para expresarlo, aún así, comparto mis sensaciones vividas en esta:

«La *performance* de Tara fue un trabajo con el espacio, con la acústica de la cueva, con las personas allí presentes siendo Tara y Truna (otro músico) quienes dirigían aquel momento. Desafortunadamente no alcancé a quedarme todo el tiempo que quise, me tuve que venir a entrevistar a Celia, dejando la mitad del concierto sin escuchar, pero mientras venía caminando a casa sentía muchas dudas, porque no tenía palabras para explicar mis sensaciones, y el no tener las palabras me hace creer que la música es capaz de desbordar el lenguaje convencional para disociarlo, para ponerlo en cuestión, para interpelarlo. Sentía que aquella maleta llena de electricidad era una construcción tan creativa y jugar con ella de manera espontánea era atreverse a crear algo sin reglas fijas, sin tecnicismo, sin nada más que jugar en libertad. Truna golpeaba el chelo, tiritaba... Y Tara también, Tara se dejaba llevar junto a aquella máquina sonora llena de teclas y luces. Me parecía que todo podría haber explotado en cualquier minuto, que algo podría haber hecho cortocircuito, una tensión, un descubrimiento de los límites desbordados. Ruido y sonido, una distinción muy extraña...». (Apuntes de Campo, 4 de mayo).

A partir de la expresividad de su cuerpo, pude ser capaz igualmente de ver detalles que significan en el cuerpo todo aquello para lo que no le tenemos palabras, con lo cual, se manifiesta in situ una disolución de la realidad normalizada. La propuesta musical y performativa de Tara la siento como una aventura o, más bien, como un viaje de interconexiones, donde cada persona u objeto o sonido o silencio es capaz de tener un lugar especial en todo este proceso temporal «meditativo».

Aquella idea de la música como una experiencia de «meditación» me la dio Tara en el bar Cascabel, el día que nos conocimos. Porque para Tara la música no es solo expresión sino también meditación, idea que ha comenzado a girar lunáticamente en mis pensamientos a partir de ese primer encuentro, pero además, ha dado lugar a otras ideas introspectivas. La primera idea, casi terapéutica, se volcó hacia el reconocimiento de mi propio ruido interior, escasamente manifestado a nivel personal por medio de la música, ya que a pesar de haber tenido siempre la sensación de que la música era un lenguaje en constante creación, existen códigos musicales con los que creo que la mayoría de las personas hemos sido adoctrinadas para creer en ellos de manera casi religiosa, y me refiero a que se nos han definido ciertos códigos para definir a la música, que incluirían por ejemplo: tipos de rítmicas, armonías, cuadraturas, afinaciones, instrumentos musicales, disciplinamientos corporales para la ejecución musical, entre otros aspectos que conllevan a su vez a una separación social, entre quienes serían capaces de crear música y quienes no porque, aunque la música se suele entender como un canal de «expresividad», se nos define en base a tales rigurosidades previas supuestamente necesarias. Ciertamente nuestra corporalidad posee un transitar constante de lo que podría denominarse «ruido interior» que sentimos, por ejemplo, en emociones indefinidas, traumas o sensaciones en conflicto que no tienen palabras fijas ordenadas. Desórdenes fuera de lo catalogable, una especie de caos, un espacio temporal indefinido y fuera de las categorías lingüísticas o simbólicas más comunes. Sin embargo, como bien sabemos, esta sociedad normativizada no está acostumbrada a permitir las manifestaciones del caos, porque pareciera que todo debe seguir una regla pautada y codificada, otra vez más, entonces, hemos sido engañadxs para creer en las supuestas reglas «naturales» de la existencia humana o de cualquier actividad humana, en este caso la música.

Cuando observaba y sentía la *performance* en la cueva del Sacromonte, yo y todo el público éramos también parte de lo que Tara y Truna estaban haciendo. Pude sentir y reconocirme como parte de aquel proceso experimental, para descubrir nuevas sonoridades, para sentirme confundida o sin palabras, para

descubrir momentos de conexión y desconexión y, en definitiva, para abrirme a este espectro de lo que tradicionalmente se ha considerado «no-música», lo que solemos denominar «ruido».

El trabajo de Tara que pude vivir, desbordó todos los límites establecidos en la tradición musical, pero sobre todo me permitió transportarme a otros espacios imaginativos inexplorados. Solemos creer que los límites importan y que la música como cualquier otro «lenguaje» necesitaría de ciertas reglas, pero romper con ellas, en definitiva, es adentrarse en momentos de libertad, abiertamente consensuados, y promover así la espontaneidad, en lugar de una acción preconcebida, planeada y preparada. Fue una apuesta por el presente vivencial, un atrevimiento a la improvisación y al redescubrimiento de nuestra potente capacidad de imaginar.

Por lo tanto, desde el desarrollo que Tara ha tenido con valores críticos contra el capitalismo, el patriarcado y todos los modelos de opresión, ha asumido desde su arte una herramienta de disolución y destrucción de normas. Donde su identidad transgénero se canaliza, pero no espontáneamente, sino en base a un trabajo crítico de desechar binarismos y apostar por una radicalidad también identificable desde la música experimental que hace.

CELIA MUR

«Si no entrenas, no hay juego... y cada uno puede tener su propia forma de jugar. El cantante tiene su propia forma de decir lo que quiere».

(Celia Mur, cantante *jazz* fusión)



Familia musical, y amor por la música

Celia Mur es cantante profesional y profesora de música en Valencia. Desde los doce años se introdujo en la educación musical estudiando *jazz* tanto en Andalucía como en el extranjero, recibió lecciones en conservatorios y también aprendió a través de su padre. Hasta la fecha tiene tres discos y una vasta experiencia en lo que respecta al canto de *jazz* fusión; además, hace años que compatibiliza su carrera musical con la docencia, enseña a cantar moderno y técnica vocal aplicada a los estilos modernos, fusión y también música mediterránea como flamenco, copla, etc. Desde el mes de septiembre del año pasado es docente en Berklee, una extensión de un campus de Boston, ubicado en Valencia. Mi interés radicaba en observar, por un lado, cómo era posible desenvolverse en un entorno que según mis conocimientos previos, y prejuicios personales, entendía como masculino y controlador. Pensé que su entrevista podría ayudarme a comprender cómo era posible vivir de la música y «no morir en el intento», observando sus estrategias y la relación con las discográficas. Además, me interesaban sus percepciones en torno a la educación musical.

Desde pequeña, Celia Mur sintió ganas de dedicarse a la música influida por su padre³², pero también

32

por cantantes que la inspiraron, como Ella Fitzgerald, Sara Vaughan o Carmen Mcrae, que si bien nunca fueron personas reales que ella conoció, la impulsaron a seguir un desarrollo musical, y son de importancia además por ser referentes femeninas. También recuerda a personas que le dieron ánimo y que le reforzaron su confianza, como profesorxs y personas cercanas a su familia y amigxs. Sin embargo, para Celia cantar era algo que sentía que tenía que hacer desde muy pequeña. La música entró en su cuerpo para reproducirse y recrearse gracias a la admiración que sentía por ella, por aquellos grupos y cantantes que apreciaba, y que han hecho de la música una constante en su vida.

«Yo creo que ha sido muy importante el enamorarme de cantantes que me inspiraron, conocer la música que otros compositores hicieron y que ha cantado gente que no sé, es muy diferente, ¿no?, y luego una experiencia muy importante que he tenido con una cantaora flamenca con la que he tenido la suerte de trabajar que es Carmen Linares, y para mí ella es un ejemplo muy importante porque es una gran artista pero además una gran persona, ¿sabes? Una persona con una valía humana muy importante. Creo que ha sido gente que me animó a hacerlo..., que en este caso mi padre ha sido fundamental porque yo he aprendido con él la música. Luego, pues, no sé, más que personas físicas que te dicen «tienes que hacer esto o ánimo con esto» era lo que me inspiraba otra gente que yo escuchaba, y de diferentes tendencias; yo era muy fan de Spandau Ballet, por ejemplo, cuando tenía 17 años, pues ellos me inspiraban, me gustaba su música. Sade o Sting..., gente muy diversa

El caso de Celia es un ejemplo de cómo el entorno familiar que se ha denominado «familias musicales» puede ser facilitador de un carrera musical, así como, también, la alusión que hacía a la inspiración sentida por algunas cantantes mujeres, otorgaron un modelo para forjar ese deseo personal y la decisión de seguir el camino de la música de esta manera tan profunda.

Escapar de Granada

Celia dice haber dejado buena parte de los estudios en el Conservatorio porque se «aburría» o porque no tuvo la suerte de tener un buen profesorado, de todos modos, considera importante haber ocupado estos espacios. Es interesante, eso sí, que una de las principales hazañas que reconoce como momento clave en su desarrollo musical, ha sido el viaje hacia nuevas tierras más amigables con la música, a otras ciudades o países, y es por aquella necesidad de emigrar que siente una especie de rechazo por la ciudad, porque si bien aprecia a su familia y a Granada, para ella Andalucía en general está mal comunicada, esta lejos de todo y no hay una infraestructura que permita que los artistas se puedan

Antonio Fernández de Moya, compositor granadino.

comunicar entre ellos.

«Hay mucha gente y un caldo de cultivo impresionante, y que de hecho han nacido muchos y grandes artistas y pensadores, pero lamentablemente no se hace nada ni desde la parte privada ni pública para que ese talento se quede».

Ella reconoce que si tuviera opciones de trabajo, le gustaría volver a lo que siente como su casa, pero no ha podido porque esto no existe, y aunque insiste en que Granada tiene un potencial muy grande, me ha dejado en claro que el apoyo más fuerte lo ha sentido en el exterior. Cuando hablábamos de este tema yo le comenté que sentía lo mismo, y que que sobretodo observaba una falta de intermediarios que favorezcan ese desarrollo de cultura local, como vemos en la falta de periodistas, investigadores, medios de comunicación en general o propuestas atractivas desde el municipio... Las iniciativas son pocas y sobre todo escasas para las mujeres. Celia en este punto estaba de acuerdo, y continuaba;

«Te voy a contar una anécdota [...]: a mí me dieron un premio hace dos años como granadina de no se qué y ¡hostia qué guay!, ¿no? ¡Pero si yo me tuve que ir de Granada! Si yo me tuviese que cambiar de nacionalidad sería injusto que digan que soy de Granada. Yo voy a poner en mi testamento no quiero que me digan esto, o con otra nacionalidad, yo no quiero que digan esto de mí, porque esto no me ayudó a desarrollarme. Esto pasa mucho, por desgracia..., esa utilización política».

Pero Celia también reconoce la falta de agencia, como una autocrítica a la falta de organización entre músicos que podrían haber conformado algún sindicato u asociación constante que presionase hacia otros lados, ya que todo esto ocurre, en cierta medida, porque «lo estamos permitiendo».

«Toda esa anticultura va en contra de todo esto, y es muy fuerte y es terrible que estemos permitiendo que esto ocurra. Lo más triste es que se permite que estas cosas pasen y esa es la lectura que tenemos que hacer: ¿Por qué tenemos la situación que tenemos? Porque la permitimos.

Celia ha estado en Estados Unidos, América Latina y diferentes lugares de Europa para la obtención de un reconocimiento y la ampliación de su currículum; viajes que le han permitido alcanzar una tranquilidad económica y laboral como es el caso de su actual participación en Berklee, Valencia.

Las discográficas y la (auto)producción

Al preguntarle a Celia sobre el trabajo de sus discos producidos por discográficas, me respondió un poco lo que yo ya sospechaba: que las discográficas ahora mismo no le interesan mucho porque tienen acuerdos abusivos y no aportan casi nada al artista. Su experiencia no ha sido muy grata con estas y aunque ha aceptado algunos contratos bajo la necesidad de difundir su trabajo y producir obras que tengan una calidad profesional, no recomendaría a ningún artista trabajar con discográficas porque siente que cada artista debiera ser dueño de su obra. Además, las discográficas manejan a las «mujeres» bajo una lógica que ya bien podemos adivinar:

«Mira las portadas de los discos de las multinacionales, mira lo que nos venden, chicas rubias y que enseñen bragas [...] y quien compra esto son los hombres, quien tiene el dinero, hombres, ¿porqué lo hacen? Porque saben que eso hará que venda más, y es el patrón que se sigue repitiendo».

La manera de pensar y posicionarse sobre estas exigencias, en opinión de Celia, ha sido entender que actualmente una artista musical no solo se debe esforzar en saber hacer música, sino, además, aprender de redes sociales, de informática, de edición, producción, etc. Existen herramientas gratuitas que es posible hacerlas nuestras, como una de las posibles «ventajas» del mundo actual, nuevas tecnologías cada vez más accesibles, para que un músicx no solo se dedique a la música sino que además pueda tener la plasticidad para estar en la mayor cantidad de espacios que permitan el contacto con el mundo y la difusión de sus producciones musicales hasta llegar, por ejemplo, a esos programas de radio o a esos blogs de aficionados. Este sería el desafío a seguir desarrollando para contraponer la presión del mercado más *mainstream* de la música, según reflexionaba Celia.

Por otro lado, las inconveniencias económicas las ve también en la dificultad de organizar conciertos o giras. Aunque Celia siempre ha preferido la música en vivo, últimamente se le ha hecho difícil llevar a cabo como quisiese sus presentaciones, ya que a pesar de haber grabado recientemente su último disco en quinteto, se ha visto con la dificultad de hacer una gira porque al no haber gente que movilice dinero público como existía antes, no alcanzan a garantizarse los gastos. Sin embargo, Celia ha sabido contraponerse a esto, cambiando el formato a presentaciones más pequeñas, en formato dúo, por ejemplo. Con lo cual, las estrategias las encuentra desde la creatividad y la ampliación de mirada desde aprendizajes múltiples.

El enemigo interno, relaciones de poder dentro de los espacios educativos

Para Celia la educación musical formal es un camino dentro de la música como muchos otros, y no es que sea «malo», sino que deberíamos reconocer que hay mucho más. Como tradicionalmente existe esta forma de enseñar y, sobre todo, este tipo de repertorio, el problema existe, según ella, a la hora de aprender otros lenguajes, porque la tradición pesa demasiado. Entonces, ¿qué es lo que ocurre dentro de los espacios más tradicionales? Según sus apreciaciones, como las leyes están hechas de tal manera para mantener el statu quo, para impartir clases se deben haber realizado estudios acabados sobre música, y así es como los mismos profesores de conservatorios clásicos pasan a ocupar clases de música moderna, pero sin conocer realmente esos lenguajes. El cambio de paradigma en la enseñanza musical, que podría estar más abierto a otras musicalidades, viene ocurriendo en España solo desde hace muy poco, pero lo que los docentes como Celia enseñan, lo han aprendido autodidácticamente o viajando a otros lugares.

La mayoría de las trabas, según me explicaba, se encuentran en la Administración y en la burocracia, que no permiten la renovación de los contenidos y modos de enseñanza, puesto que «el enemigo está adentro», como es el caso de: «aquellos catedráticos que no quieren que les quiten la silla, porque creen que se van a ir a la calle, porque la demanda de la música de cámara está bajando».

Para ella es indispensable la diversidad, que, por un lado, exista el reconocimiento de la música clásica pero, por otro, se abra el espectro a todas las maneras de hacer música, como meta a conseguir.

Con respecto a las relaciones de género inmersas, si bien la igualdad entre «hombres» y «mujeres» en términos de acceso a la educación musical sí que es cada vez mayor según la apreciación que dejaba en claro Celia, el cuerpo de las «mujeres», otra vez, parece ser el nudo más apretado que debemos desatar. Celia recuerda en este punto un comentario de un estudiante de *musical business*:

«Dijo que había dos de mis estudiantes chicas, “que son muy guapas pero están un poco rellenitas..., estas chicas tienen que ponerse a dieta ¡pero ya!... y que son de la gente que está haciendo música pop y le sobran ocho kilos. A mí me sobran también ocho kilos o más, pero yo siempre voy a mi bola, es verdad que no me dedico al pop o al *rock* pero sí que es verdad que hay patrones así. Tú ves un gordo en el escenario cantando *rock* peludo y pestilente y a la gente le da igual, y lo aplaude..., y si fuese el mismo caso en una mujer, o sea..., sería: “¡Bueno, bueno, adónde va esa loca!” Y esto es un problema, todavía hay unos patrones así brutales».

La manera que Celia tiene de enfrentarse a ello es confiando en ella misma, además de tener la esperanza de que las cosas vayan cambiando así, poco a poco, por medio de las demandas y el despertar de la gente que comienza a comprender la música como potencialidad humana y no como nicho de negocios y de poder, donde catedráticos o comentarios superfluos como este último han estado invisibilizando las propuestas provenientes de toda la diversidad de cuerpos y espacios.

Observo finalmente, una articulación entre el etnocentrismo y el patriarcado en el interior de los contextos comentados, porque el desprecio por otras musicalidades es, en definitiva, el desprecio a otros lugares, a otras culturas que levantan otras musicalidades, y en donde el cuerpo «mujer» es parte de esta diferencia jerárquica levantada por el paradigma clásico, que sigue esforzándose por ajustarlo a sus expectativas desde la visión patriarcal y etnocéntrica.

Mercantilización del cuerpo y maternidad

Me pareció apropiado incluir en el mismo apartado la mercantilización del cuerpo de las mujeres y la maternidad como mandato de género, no solo porque la entrevista se estaba hilando hacia este lado, sino también porque de este modo observo cómo el patriarcado se inserta en las lógicas capitalistas de producción, cuando impone a las mujeres los siguientes roles que identificó Celia: como «mujer», o se opta por la maternidad o el cuerpo de mujer en el espacio público se objetualiza sexualmente, es decir, la compatibilización de ambas tareas se dificulta a causa de las abundantes exigencias.

La maternidad se presenta como obstáculo al entender que la música se valora bajo una exigencia casi interminable de tiempo y dedicación y, al mismo tiempo, si la maternidad se entiende sin una corresponsabilidad que permita al menos una equiparación en los tiempos de cuidados, es prácticamente imposible una compaginación de ambas. La objetivización sexual y su mercantilización, por ende, parecerían ser el «precio» que las mujeres músicas deben pagar a la hora de dedicarse a la música, porque el terreno de la industria musical sigue siendo propiedad de un mercado patriarcal, y las mujeres son vistas como productos, y aunque ocurra también con los varones, la mercantilización de las mujeres tiende a ser más explícita a partir de la venta de una imagen sexualizada de mujer joven, delgada, etc. Observo de este modo cómo la perpetuación del patriarcado reproduce este cuerpo/objeto a partir de la mercantilización de la imagen, que favorece a su vez a quienes tienen el dinero y a quienes utilizan a la música como un espacio de explotación económica, esto es, a la mayoría de los

varones que permanece en las cúpulas de estos negocios con una mayor presencia.

Por un lado, y como docente, su percepción sobre las diferencias de comportamientos entre sus estudiantes «mujeres» en comparación con los «varones» es que existe una disparidad en la autoestima cuando ellas tienden a sentirse menos capaces, así como más preocupadas por su cuerpo, intercalándose presiones en torno a un estereotipo que incluye los factores de la edad y de la apariencia física.

«Mientras somos jóvenes y estudiamos en la Universidad, bueno, pues, aquello por qué no, pero decir «esto es mi profesión», y esto es por lo que yo me voy a esforzar de tal manera que sea mi carrera, es muy difícil».

Como cantante, la inserción en circuitos masculinos como son las discográficas o la autoexclusión de parte de algunas mujeres que dejan la música, entiende que es algo que está cambiando, pero también observa la perpetuación de tales patrones sexistas.

«Bueno, cada vez veo menos diferencia pero sí que es verdad que me he encontrado gente de mi generación o personas más mayores que yo como con muchas trabas porque como que no se creen que pueden... y yo creo que esto con el tiempo va cambiando. Cada vez hay más mujeres en más disciplinas, pero es verdad que hay más trabajo para las chicas por la industria o por el mercado, porque todavía hay patrones muy machistas, ¿sabes?».

Una articulación importante que me señalaba Celia era que la música sostiene este tipo de problemas en la medida de que quienes tienen el dinero son casi siempre los varones, por lo que los espacios musicales se construyen, de este modo, desde sus miradas. Atribuye la poca participación de las «mujeres» en la música a causa de la poca seguridad económica que tiene la música alternativa o independiente porque la música no da para comer y, sobre todo, si las mujeres optan por la maternidad y tienen más responsabilidades, como lo es el caso del trabajo doméstico.

«Una mujer no puede plantearse tener una familia, tener un hijo, teniendo que ir de gira porque no hay mecanismos para ayudarte, no hay una subvención para esto o un subsidio o una ayuda para que tú puedas conciliar tu trabajo y tu familia, esto no existe».

Como consecuencia de estas reflexiones, Celia ha decidido voluntariamente no ser madre, ya que lo que ella desea en la vida no podría compatibilizarlo con la maternidad:

«Pero ahora debemos ser currantas de la muerte y al final no vives bien, estás perdiendo tu derecho a vivir tu vida plena y, sobre todo, las mujeres que quieren tener hijos, porque yo he decidido libremente no tener hijos porque yo quiero dedicarme libremente a otras cosas y yo vivo muy bien así, pero yo no puedo elegir porque si no tienes una opción de trabajo... No sé si conoces los casos de Escandinavia, con la ayudas sociales; es importante para que las mujeres puedan ser madres y tengan ayuda en la crianza de sus hijos y que puedan continuar sus trabajos. Esto falta mucho en España, en el sur de España y en toda Europa».

La música como canal expresivo y el «canto ciborg»

Para Celia la música es una necesidad vital, una comunicación de lo que conoce y una pasión, pero además ha sido un trabajo que le ha hecho darse cuenta de lo afortunada que ha sido por poder dedicarse a ello, lo que le sirve, eso sí, como manera de ayudar a otros en esta carrera gracias a la docencia. Le pregunté por su experiencia en sus viajes y cómo podría estar relacionada esa movilidad con los significados que ha ido desarrollando en torno a la música. Ante lo cual me dijo que sí, que indudablemente para ella la música es un canal de expresión de todos esos sentimientos vividos, sufrimientos, alegrías y casi todos los estados de emoción:

«La música es el lenguaje más internacional que hay y el lenguaje y el canal de expresión de los sentimientos, del sufrimiento, de la alegría, de casi todos los estados de emoción. Un bebé está cantando, él reconoce el lenguaje por los sonidos, por cómo se mueve, por la música de las palabras de la madre».

La voz, de este modo, es su instrumento de comunicación a la vez que un instrumento musical, pero que requiere de un entrenamiento, de una práctica específica para ponerlo en funcionamiento, según las concepciones de Celia, le gusta hablar con sus alumnos que el trabajo vocal es como un trabajo deportivo que con constancia puede permitir resultados efectivos.

«A veces vienen personas que quieren cantar o me llaman diciendo “quiero dar clases contigo”, y son gente que ya ha cantado, han cantado en grupos de pop, de *rock* y tal, y vienen con voces un poco enfermas o son fumadores o han tenido problemas porque en su voz hablada no tienen buenos hábitos, y allí hay más dificultad porque tienen que entender que tienen que cambiar muchas pautas, muchos patrones para poder trabajar la voz como si fuese un deportista, ¿no?. Si tú quieres jugar al tenis, pero no cuidas tus brazos no puedes jugar o si quieres jugar al tenis pero no quieres salir a correr o pasar tiempo en la sala de entrenamiento no vas a poder jugar al tenis bien porque necesitas desarrollar tu físico antes de salir a la cancha, o paralelamente».

Sin embargo, además de la metodología física, para Celia es igual de importante la parte psicológica porque la voz al estar dentro de nuestro cuerpo sería más vulnerable a los cambios de estado anímico y emocionales.

«Hay personas que después de vivir un *shock* emocional pierden su voz, o después de una tragedia la gente puede quedarse afónica, cuando los niños lloran quedan roncós. Está dentro, está muy a la interperie, está muy desprotegido y no solo por el tema físico de “necesito una bufanda para que no me dé frío”, sino en el tema emocional para trabajar la autoestima, trabajar la confianza, es muy importante, piensa que nosotros trabajamos también con espejos y a veces para muchas personas es difícil solamente mantener su imagen en el espejo simplemente porque no se aceptan».

Aquella manera de relacionar el canto con el entrenamiento físico, las emociones y la autoestima le ha hecho percatarse de cómo cuando un cantante tiene un afecto hacia sí mismo y se valora, a diferencia de quienes no, las diferencias son notables en la calidad musical. Aquella metodología de trabajo asociada a sus concepciones sobre la voz, me ha hecho pensar otra vez en el cuerpo, ya que, en definitiva, es el control del cuerpo lo que se va trabajando: la confianza, una memorización de nuestras imágenes frente al espejo, nuestra respiración aprovechada al máximo, etc.

La siguiente duda que se me vino a la cabeza fue: ¿En qué medida dicho «autocontrol» no es otra vez una traba creativa, un descubrimiento del cuerpo pero al mismo tiempo impuesto, siguiendo técnicas normadas desde una persona a la que le otorgamos más poder, como ocurre con la docencia en estos espacios educativos? Pensaba, por ejemplo, en las expresiones más disidentes de la música, donde a veces los gritos y el ruido son parte de la expresividad, y generan posibles perjuicios conscientes a lo que se dice «buena voz». Sin embargo, la respuesta de Celia fue bastante clara:

«Pero si puedes gritar sin hacerte daño. Hablo de una técnica vocal para aprender a conocer tu cuerpo, y luego depende de qué estilo, hay técnicas específicas para poder gritar, siendo tú el que puedes expresar lo que quieres pero sabiendo que no te vas a hacer daño; no tiene que ver con la expresión, es un trabajo de laboratorio..., si no entrenas, no hay juego, no puedes ser un número uno si no entrenas, y cada uno puede tener su propia forma de jugar. El cantante tiene su propia forma de decir lo que quiere».

Bajo esta visión del canto, me ha sido posible pensar en el carácter construido de la música, y construido bajo la invisibilización de la experiencia como tal, es decir, por un lado se ha sostenido que la música es «abstracta y racional», fuera de nuestro cuerpo o dentro de nuestra mente, con lo cual gran

parte de los intérpretes son objetivizados o moldeados para el desarrollo repetitivo de una tradición musical concreta. Sin embargo, como el carácter constructivo está siempre presente, tomar conciencia de este proceso, podría revertir el mismo poder que nos ha moldeado, y pienso, por ejemplo, en que si las «mujeres» cantan con un timbre de voz determinado, aquel timbre no es «natural» ya que de hecho varias artistas así lo han reconocido: muchos timbres son más bien elegidos por las artistas para tener un sello propio, pero la variabilidad de la voz, así como la de cualquier instrumento, es prácticamente infinita. Conocer de técnica musical entonces, comienzo a entenderlo de una manera menos prejuiciosa y sobre todo gracias al concepto del «ciborg» de Haraway, se me hace interesante cómo es que la construcción desde una hegemonía, que en este caso vemos en las instituciones musicales educativas, podrían ser revertidas a partir de esta toma de conciencia hacia una transformación a partir de sus propias tecnologías pero encaminando nuestras decisiones y deseos.

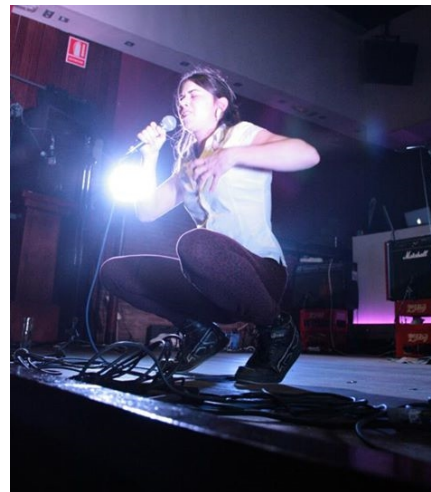
Juan Free

«La gente dice que no se puede jugar con una piedra, ¿y cómo que no se puede jugar con una piedra? Pues sí, claro que se puede, y se pueden hacer un montón de cosas con una piedra»

(Juan Free)

La música como metamorfosis vital

Por lo que ella recuerda de un vídeo de su familia, desde pequeña sus padres le estaban poniendo música, y ellos también la incentivaron a participar de esas primeras clases de música en el Conservatorio. Su madre, hermana y abuela, también tocaban el piano como referentes iniciales. De todos modos, sus mayores impulsos para dedicarse a la música no surgieron hasta el año 2007, cuando empezó a escuchar a grupos musicales de su agrado, buscando en internet sus letras e interpretándolas una vez memorizadas. En las fiestas a veces cantaba, pero sin mayores intenciones, hasta que una amiga le dijo «cantas bien, ¿por qué no escribes tus propias letras?». Así fue como un día buscó un instrumental y se dispuso a escribir canciones.



Aquella memorización de letras de canciones, entiendo que son parte del proceso reiterativo de lo que conocemos como *embodied knowledge*, haciendo que el cuerpo memorice no solo palabras que pronunciar, sino también gestos y movimientos corporales. Según Keala (2010), la capacidad de desarrollar la música requiere, entre otros elementos, de este «conocimiento incorporado», el cual requiere a su vez de la *performance*..., de actos repetitivos.

La primera canción que compuso «seriamente» según su definición, fue a causa de un «despecho amoroso», como ella recuerda, y que dice lo siguiente:

«Voy a dejar de pensar en ti, ni un minuto más de esta vida, voy a olvidar lo que ayer sufrí y renacer de nuevo con pura alegría, voy a pensar que algún día seré inmune a todo sin sentir melancolía, voy a arrancar trozos de mi ser, para pensar las cosas con más sangre fría».

Este carácter cotidiano y personal de la música le permitió poner al descubierto un cúmulo de experiencias vitales, y lo que aconteció fue una transmisión de conocimientos vitales dentro de un contexto determinado, traspasando los límites de ese espacio íntimo y personal, hacia el exterior.

La música también apareció en un período de su vida en el que deseaba sentirse más libre, una inquietud que sentía cuando observaba que su vida llevaba un ritmo demasiado «normal», y sentía una monotonía en esos viajes de la Universidad a su casa, o en los bares de siempre, con los amigxs de siempre, y que esperaban otra vez..., «lo mismo de siempre» (estudiar, trabajar, etc.). El hecho de cantar fue parte de esa liberación deseada, e incentivada a su vez por otras personas que aparecieron en su camino, porque «siempre se aprende de otra gente», me dejaba ella muy claro. Juan Free ha aprendido en la calle, con músicos de la ciudad y de otras partes, y sus letras son inspiración de este mundo que le rodea. Ella no llegó al rap como «estilo musical» simplemente, sino que salió a ocupar las calles, a definirse en un proyecto de vida donde la música es ahora la protagonista, y para dejar atrás períodos negativos, como me explicaba al preguntarle por las oportunidades que le había dado la música en su vida.

«He vivido con odio mucho tiempo que no necesitaba, y son cosas que yo quiero quitarme, y la música me está ayudando a eso...».

Su nombre artístico, también lo pensó articulando algunas influencias de sus amigxs³³ con esa libertad buscada:

«*Pos dije, pos Juan Free, que suena igual que lo cutre del nombre..., pero es “libre”, y también la combinación de un nombre cutre, no cutre, sino normal, cotidiano, con libertad.*».

En definitiva entonces, su aprendizaje musical le ha permitido una mutación de las expectativas y vivencias anteriores, transformando, así, todo su proyecto de vida.

³³Su nombre artístico, proviene de su primer gran concierto, en la sala Tren. Necesitaba un nombre y pensó en sus amigos que le decían “Juanfra”, transformando “Juanfra”, en Juan Free

La comunidad musical: estrategias solidarias y autoproducción

La música que Juan Free produce es mayormente casera, buscando bases de instrumentales en internet y cantando sus canciones encima, como podemos ver en algunos vídeos que están colgados en Youtube³⁴. Además, tiene amigxs que le facilitan el trabajo, inventándole bases o dejándole equipos de sonido y espacios de ensayo.³⁵ El carácter «casero» de la música, ese «hazlo tu misma», me obliga a pensar en los espacios-contextos en los que la música se lleva a cabo, ya que su trabajo musical ha sido prácticamente gratis, y me comentaba que en Granada, como hay muchas personas que quieren producir música, ellxs ponen su arte y ella también lo hace, complementando así un proceso artístico en colectivo, como nadie gana dinero con esto, parece más fácil dedicarse a la música solo por vocación y no por conveniencia económica. Un ordenador y unos altavoces parecen ser las únicas inversiones económicas con las que cuenta y el hip-hop en sí, ha sido un estilo musical favorable a estas necesidades materiales, ya que encontró en este una manera más práctica y más sencilla, expresándose solo con poesía y su propia voz, y no con complejidades melódicas que requieren de más materiales, instrumentos y gastos. El hip/hop, en este caso, me recuerda el caso del *folk*, donde la simplicidad material ayuda a reducir los gastos del trabajo musical, pero al contrario del *folk*, el hip/hop no es un estilo donde las «mujeres» hayan tenido tanto protagonismo, lo que probablemente se deba a la característica que lo liga a la ocupación pública y callejera, elementos con los que por sociabilidad las «mujeres» podrían no sentirse identificadas.

El ejercicio de la música entonces, ha conllevado para ella una nueva manera de vivir en el mundo, tejiendo una cultura propia con los grupos afines a su pensamiento, y bajo el desarrollo de valores solidarios, manifestados en ese compañerismo y reciprocidad, y aprovechando la música como una forma de cohesión y de manifestación de sus apuestas por habitar el mundo de una manera más comunitaria.

³⁴ Ver, por ejemplo, el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=-AN4hIT1vpM>.

³⁵ Se puede ver en este ejemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=jyYnPKjzIeI> en donde el video subido por ella, hace alusión a quedarse sola en un estudio de música, y en la imagen podemos ver: JUAN FREE «Tonterías que se le ocurren a una cuando se queda sola en el estudio».

De los problemas y la agencia: la responsabilidad en una misma

Los problemas que Juan Free identificó en su experiencia, estaban básicamente asociados a un sentir bastante expandido: que de la música no se puede vivir. Reconoce que si no fuese por el apoyo de sus padres, quienes financian gran parte de su vida como estudiante³⁶, no podría estar ocupándose de cantar. El año pasado, eso sí, dejó de recibir dinero de sus padres porque quiso intentar autogestionarse su vida, cantando y arreglándoselas para vivir sin dependencia de nadie. Sin embargo, este año retomó sus estudios, en la carrera de psicología, porque prefiere una pequeña estabilidad, al menos por ahora. Por otro lado, aunque nunca ha sido multada por hacer música en la calle ni ha visto casos similares, me contaba que la Ordenanza Cívica ha perjudicado a los músicos de la calle principalmente por el cierre de espacios o por la evacuación realizada para la «limpieza» de ciertos lugares, cuando arremete la policía censurando diferentes actos culturales.

«Yo canté en la Booga el martes 16 de abril. Fue la policía y no dejó pasar a la gente, que eso es horrible y vomitivo, que usen a la policía... En Granada el arte se corta, se machaca, cerrar espacios públicos..., ¡su puta madre!..., ¡los músicos deberían poder ocupar un espacio público que les pertenece!»

¿Cómo se enfrentaba ella a estas dificultades? Le pregunté y directamente me dijo que era necesario emigrar, aventurarse, no quedarse estática en un solo lugar, y no hacerle caso a los problemas, como dice un fragmento de una canción que compuso;

«Este verano yo me voy por ahí..., me parece a mí, que este verano que no paso por casa, que no, me quedé sin ti, tengo 30 pavos y la guitarra.» (Capella Prueba, canción de Juan Free)³⁷.

Igualmente, más clarividentes son sus palabras extraídas de la entrevista:

«Muchos me dicen: “no te emociones mucho porque acá en España no se llega a ninguna parte”, y yo digo ¡que me dejen tranquila! ¡Que yo hago lo que me da la gana! Yo puedo encontrar las cosas que necesito, hay oportunidades y yo las voy coger . [...] Yo me voy a mover por donde me quiera mover, acá en Granada estoy empezando y me estoy dando a conocer... Y hay gente que ya me conoce por Granada y me dice: “ah, tú eres la cantante de no sé qué”, y en el verano me iré a otro lado con este hombre que canta como yo³⁸».

³⁶ Juan Free llegó a Granada cuando empezó sus estudios universitarios. Su procedencia es la ciudad de Murcia.

³⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=INF9TC20oNc#at=38>.

³⁸ Alusión a un amigo que estaba presente

¿Y qué pasa con ser mujer?

Juan Free no se identifica solamente con el hip-hop, sus influencias varían desde grupos de hip-hop hasta música folclórica, metal, *rock* y *reggae*, a grandes rasgos. Bajo estas influencias que podemos pensar como «referentes», normalmente escuchó a más hombres que a mujeres, porque me explicaba que encontrar a «mujeres» era algo difícil. A pesar de reconocer esta ausencia, ella no considera que el ser mujer condicione su trabajo negativamente. Incluso al contrario, porque lo concibe como una «ventaja».

«Si yo canto tengo ventaja porque en vez de ver un grupo de cinco tíos cantando, canto yo y como soy una tía les sorprende más, y tengo más oportunidad de cantar en más sitios, yo he tenido muchas oportunidades».

En ningún caso, eso sí, para Juan Free aprovechar el hecho de ser mujer es una «estrategia» de visibilización o de desarrollo, ya que esta es solo una reflexión que compartió conmigo a raíz de mis preguntas asociadas al tema. De todos modos, a mí me ha hecho reflexionar sobre esta aparente contradicción, por un lado, las mujeres estamos sub-representadas en la música, pero, al mismo tiempo, parecemos estar «favorecidas» por esto mismo, por no ser tan «comunes» y ser la novedad del día, asunto que me llevo al trabajo reflexivo posterior).

Con respecto a mi pregunta sobre el sexismo, de momento Juan Free no ha sentido comportamientos sexistas, y digo «de momento», extrayendo palabras suyas:

«Igual ha pasado y no me he enterado, igual lo noto más adelante con el tiempo cuando vayan saliendo conciertos grandes, discos de verdad, no sé, pero ahora mismo no, y al revés..., o no al revés..., como yo en lo que canto no hay muchas tías que suelen cantar esto, entonces a la gente le atrae y no he tenido problemas».

Para Juan Free las consecuencias de nuestras vidas son siempre personales, para ella superar el sexismo o el clasismo, por ejemplo, se debe hacer desde nuestra individualidad y sin la fijación en esos otros que abusan de la gente, sin quejarse ni pedirle a los organismos públicos del sistema, porque en nuestras manos tenemos los modos de hacerlo. Rechaza el victimismo y apela al esfuerzo propio.

«Yo estoy bien con la gente que me rodeo y esto no me pasa, y yo paso de esa gente, pues no hago contrato y punto. [...] Y, bueno, que yo también me vendería, ¿eh? Si necesito dinero y si me van a pagar un montón de pasta y solo tengo que hacer así [mostrar los pechos], *pos* lo hago y punto, porque ¡me da igual!, básicamente».

Cuerpo, mente y emoción en colectivo

¿Qué es lo más importante para ti en una presentación en vivo? —le pregunté—, y sin dudar lo me dijo que era el público, el que la gente se suelte, que entienda lo que está diciendo, que disfrute, lo comparta y sonría, y que exista, además, una relación recíproca:

«Si el público se lo pasa de puta madre, yo canto de puta madre o doy un espectáculo de puta madre... y yo casi siempre hablo con ellos, voy presentando las canciones y quiero que participen».

En su primer concierto, recuerda que estaba un poco enferma, sus oídos estaban tapados y no paraba de toser, agobiada, además, por la falta de ensayo con sus compañeros de grupo. Por diferentes motivos reconoció haberlos tratado mal, pero ellos lo hacían todo por ella, y sentía esa acumulación de tensiones antes del concierto. En cuanto se subió al escenario y empezó a hablar, se le destaponaron los oídos, las narices y todo empezó a fluir. La gente empezó a bailar, y gracias a la fuga de ese nerviosismo inicial, a través del ánimo del público, su cuerpo volvió a sentirse en condiciones de mantener el concierto.

Estas conexiones entre el cuerpo y la música en vivo, me hacen estar cada vez más de acuerdo con que no existe un límite definido entre nuestro cuerpo y nuestras emociones, entre la música ejecutada y la actitud del público participante; pienso que todos estos aspectos están interrelacionados, como sostiene López:

«La música nos produce emociones intensas de manera más rápida y efectiva que otras artes o manifestaciones simbólicas. Nos envuelve corporalmente ofreciéndonos experiencias integrales que por más simbólicas y metafísicas que sean, se viven como reales, con arraigo ontológico en nuestra percepción y en nuestros cuerpos: en todo el espectro que va desde la neuropercepción, a la planificación motora superior y la producción de procesos cinéticos efectivos.» (López, 2011:3)

La música para Juan Free es su manera de comunicarse con el mundo y tiene ganas de llegar a la mayor cantidad de gente posible y transmitir mensajes positivos para que se liberen como lo ha hecho ella; quiere transmitir eso, que sientan lo que ella dice y que sea un mensaje positivo, principalmente para ayudar a pensar que todo puede mejorar. La música le ha ayudado a acabar con el odio y los malos momentos de su vida, como explicaba en un principio y, de hecho, para Juanfree la música es también «terapéutica», reflexión que incluso ha pensado en relacionarla con sus estudios en Psicología. Siente la

música como una herramienta de liberación y asume una tarea importante de comunicación:

«Yo pongo música, la escucho, y ahí cambia mi estado de humor, puedo llorar o reírme mucho con la música, ¡es que es la vida!».

De este modo, gracias a la creación musical es capaz de «vivirse a ella misma»..., prolongando esas capacidades que el cuerpo tiene, para extenderse más en el mundo, bien sea para reír o llorar o cambiar de ánimos, para descansar, gritar o callarse, etc.

Mi experiencia como espectadora en algunos conciertos, por un lado me hizo volver a pensar en las potencialidades del hip/hop en su relación con el cuerpo y la comunicación. Por lo general, he notado que gracias a este estilo existe una actitud de escucha y de atención a la oralidad mucho más presente que en otros. Al ser poesía cantada, se manifiesta una comunicación bastante directa con un ritmo base que tiende a provocar en el público un movimiento de asentar nuestras cabezas, movimiento muy parecido a cuando pensamos o reflexionamos³⁹. Y en cuanto a Juan Free, admiraba su comportamiento extrovertido, alegre y divertido. No sólo he podido apreciar su arte en conciertos sino además me he topado con ella en actividades como fue el caso de una *jam session* organizada para la defensa del Huerto de Carlos. En aquella *jam*, Juan Free era una de las pocas mujeres (junto a otras dos) que formaron parte de la sesión de improvisación. Improvisar significa tener un manejo muy claro de la técnica y de nuestro cuerpo, ya que es necesaria la instantaneidad en la acción para introducir lo que deseamos sin equivocarnos, por lo cual, y en definitiva, observo en Juan Free una considerable valentía y empoderamiento en sus maneras de habitar el mundo y las calles.

Juan Free ha tomado las riendas de su vida para dedicarle un protagonismo a la música desde la apuesta por sus sueños de cambiar incluso el mundo entero si fuese posible. Pienso que el hecho de que no le importe nada lo que la gente diga, o soñar con viajar y cambiar el mundo, son actitudes frente a la vida que distan mucho de los modelos de feminidad a los que estamos acostumbradas. No obstante, no es la «inserción a la música» lo que la hace actuar así, sino que es el modo de vida con el que se encontró y a partir del cual continúa tejiendo una contracultura, un enfrentamiento con la normalidad, y donde la música no es tanto «representación» de ese posicionamiento, ya que lo que entiendo es que la música está en ella como un aprendizaje y un acompañamiento de su propia experiencia. La música a ella

³⁹ Siguiendo a McClary, ciertamente estos efectos físicos y las respuestas de los oyentes no se realizarían como tal sin una extensa mediación simbólica, yo y la audiencia, sin duda, hemos aprendido a movernos de este modo.

misma le ha servido de terapia, y por tanto ha decidido retribuir a través del mismo medio. El hip-hop, en este sentido, es por cierto un estilo aliado desde lo que algunos autores han denominado como «el furor de decir».⁴⁰

Bembé Batucada



Breve historia: construyendo un espacio propio

Mi proceso de inserción a la batucada comenzó cuando las vi por primera vez el 8 de marzo del 2012, momento en el que me dije “me encantaría participar de algo como esto”, aunque no fue hasta marzo de este año cuando comencé a asistir a los ensayos. Mis motivaciones venían de dos fuentes: primero, mi afinidad por la percusión y, luego, la idea de ocupar las calles como espacio para la visibilidad de “mujeres” y, porque no, feminista.

Gracias a la entrevista con Susana, pude conocer mucho más de la batucada y sobretodo de sus orígenes, los que me parecen importantes de manifestar ahora por ser ejemplos de respuesta ante comportamientos sexistas que vivieron previamente.

Las chicas más antiguas de Bembé participaban antes de otra batucada mixta, llamada Sambiosis... Se acercaba el 8 de marzo, y algunas chicas pensaron que sería buena idea que tocasen solamente las

⁴⁰ Alusión al libro *Rap, il furor del dire* (traducción italiana) de Georges Lapassade y Philippe Rousselot (2009)

mujeres este día, sin embargo, ellos también querían tocar, tras lo cual consintieron tocar de manera mixta pero con vistas a la creación de una batucada solo de chicas, principalmente por lo que significaba para ellas tener un espacio propio. Así surgió entonces el bloque Yemanjá, un primer espacio de ensayo solo para «mujeres», pero todavía tutelado por y dependiente de Sambiosis.

Normalmente, una batucada requiere de alguien que dirija la coordinación de los instrumentos y señale, entre otras cosas, los cambios de ritmos, intensidades, cortes y silencios en cada ensayo. En sus inicios Yemanjá era habitualmente dirigida por uno de los chicos de Sambiosis, aunque, además de dirigir asuntos de la coordinación grupal, se tomaba atribuciones un tanto excesivas, como decidir prácticamente todo lo que significaba vestuario, quién tocaba qué instrumento, etc. Por lo tanto, varias empezaron a pensar en lo que realmente les apetecía, como tener más opción para tocar más instrumentos, incluir otros bailes, crear más pasos o, incluso, hacer fusiones de estilos musicales. No obstante, los chicos eran demasiado técnicos y «puristas»; si tocaban música brasileña, música brasileña era lo que ellas tocaban siempre, y así empezaron a tomar conciencia de cómo sus propuestas eran habitualmente desestimadas. De pronto una de las chicas comenzó a manifestar su enfado por no sentirse con autonomía de decisión y de gestión, a partir de lo cual fueron forjando mejor la idea de crear una batucada que estuviese coordinada solamente por mujeres, como recuerda Susana:

«Entonces ella nos dijo, nos convocó un día a cuatro o cinco y dice, “Mira, se está pensando hacer una batucada de niñas al margen de la de Sambiosis, con otro tipo de valores como horizontalidad, asamblearismo, coordinación de mujeres, visibilización...”. Porque otro tema que ocurría por lo menos entre nosotras, es que las que eran grandes cogían instrumentos grandes y las que éramos pequeñas instrumentos pequeños, no nos molestaba a algunas pero, bueno, queríamos cambiarlo, y a partir de eso además queríamos tocar en bolos que nos interesasen, no en bolos que dirigiese o que quisiera Sambiosis, pero que eso era otra cosa, no tocábamos en los bolos en los que ellos no considerasen».

Otras conductas fueron también determinantes, a veces los roles de las chicas eran barrer y limpiar el lugar del ensayo, o bien los problemas con la gestión del dinero, porque los chicos no informaban de todos los detalles, tras lo cual decidieron que lo mejor era gestionarse ellas mismas sus actuaciones. Pero lo más importante vino luego, cuando decidieron desvincularse definitivamente.

Interpretando estos hechos, creo que es imposible no asociar tales problemáticas iniciales a las desigualdades de género. En aquel espacio mixto las chicas sentían la presión de las «mentes

masculinas» que parecen querer controlarlo todo, y donde eran vistas como las cuidadoras, limpiadoras y esa mano de obra barata, además de estar «tuteladas» por ellos, como una manera de infantilizar sus capacidades decisorias.

La calle: tensiones económicas y policiales

El tema del dinero atraviesa en alguna medida la competitividad existente con otras batucadas, ya que muchas veces Bembé toca gratis o cobra menos. El hecho de tocar gratis en este sentido pareciera ser otro ejemplo de prolongación de la típica desvalorización de los trabajos que hacen las mujeres, «otra vez pareciera que las mujeres tenemos que hacer el trabajo no remunerado»- me comentaba una chica de Bembé en alguna conversación.

De todos modos, muchas veces ha sido posible participar de actividades remuneradas a través de intermediarios como gestores culturales, que organizan las fiestas de los pueblos, o actividades que cuentan con el apoyo de los Ayuntamientos correspondientes, pero ciertamente, estas negociaciones se llevan a cabo bajo una legalidad preestablecida que no es equivalente a ocupar la calle libremente.

Este último mes (en agosto) varias de las «bemberas» se han estado financiando gracias a la batucada, haciendo una gira por pueblos de la costa en una furgoneta y tocando en las calles, pero esta vez, «pasando la gorra». Según algunos de sus relatos, han ganado no solo dinero sino que un cúmulo de experiencias muy valiosas. Han aprendido de la calle, de la vida en comunidad, de dormir en una furgoneta y de negociar con policías.

El haber llegado a conocer a las chicas, y mi propia experiencia en Bembé, me ha hecho repensar un poco esa idea de que «de la música no se puede vivir». La última vez que tocamos en Plaza Nueva, por ejemplo, obtuvimos bastante dinero a cambio del espectáculo, que evidentemente al repartirse entre doce personas no fue un salario contundente, pero fue una hora que se disfrutó y se intercambió con el público.

La gente en las calles tiende a disfrutar y apreciar el arte de la batucada, pero existen quienes se sienten con autoridad para excluirnos del espacio, por lo tanto, pareciera que no es que «no se pueda», sino que «no nos dejan» vivir de ésto, aquellos que tienen (y otorgamos) más autoridad para excluirnos del

espacio. Por un lado, los encargados de bares, según los cuales la batucada espanta a sus clientes y no ceden ni treinta minutos para compartir un espacio que se plantea como público. Además, la policía, que como defensora de la propiedad, llega con su cuerpo disfrazado de violencia para decirnos que nos vayamos, que ellos podrían llevarse los instrumentos o cobrarnos una multa porque la ley así se lo permite. Afortunadamente, en estos casos la gente tiende a estar de nuestra parte, abucheando a la policía y aplaudiendo, en cambio, nuestra presencia en las calles. Aunque se deba luchar contra estas barreras, creo que las chicas lo saben manejar, ya serán unos cuatro años desde que comenzaron a tocar y, en los cuales, se ha podido desarrollar no solo un grupo de música, sino una vasta experiencia de participación y ocupación de espacios como la calle.

Hasta la fecha, la batucada Bembé ha participado de diversos encuentros culturales gracias a las diferentes redes, lo que les permite el intercambio de experiencias y aprendizajes. Además, es habitual su presencia en cada 8 de marzo y en pasacalles organizados por organizaciones sociales en defensa de diferentes reivindicaciones; experiencias de calle que paulatinamente se ocupan de transformar los espacios políticos tradicionalmente «masculinos» desde una actividad artística musical conformada por «mujeres».

Técnica o cuerpo, o la técnica del cuerpo

Los ensayos con Bembé han sido bastante tranquilos en términos de exigencia. Las maneras que ellas tienen de enseñar no poseen un vocabulario técnico ni tampoco se preocupan por esto. Cada cual elige un instrumento, se lo coloca, y luego comparte lo que sabe y consulta lo que no. Quien dirige la batucada hace señas con sus manos, y es necesario entender qué significa cada signo para meter los cortes, las aceleraciones, los silencios, etc. Hay algunas chicas que sí tenemos una experiencia previa en estudios musicales, pero muchas otras no; hay quienes han estudiado baile o algún tipo de deporte, lo que para mí también cuenta como capital cultural importante, ya que la batucada no es solo tocar un ritmo con los tambores, es decir, no es solo «música» en el sentido más común del término. La coordinación y la resistencia del cuerpo deben ser lo central, y los pasos van marcando una guía de tiempo siempre. Debemos mover todo el cuerpo al ritmo de lo que hacemos sonar y al mismo tiempo que el resto, e ir inventando bailes que sean propicios para luego hacerlos en la calle, resistiendo el cansancio, el frío o el calor, etc.

Lo primero que tuve que hacer en mi primer ensayo, fue ajustarme la «caja» en mi cintura y colocarme al lado de otra chica que también tocaba este instrumento. Sin consejos de ningún tipo, ellas comenzaron a tocar y tuve que unirme al ensayo con la mera observación y repetición de movimientos. Si al principio me costó captar el ritmo y coordinar mi cuerpo, a la mitad del ensayo todo era disfrutar de lo que estábamos haciendo en conjunto, una especie de zumbido que se expandía en resonancia grupal, una manera de no sentirme protagonista, sino parte de un protagonismo que íbamos construyendo entre todas porque, a diferencia de lo que es una banda de música pequeña, la sensación de conectividad y la disminución de mi individualidad ha sido mucho mayor.

El cuerpo lo es todo en los ensayos, es necesario mirar para mimetizarse, los pasos de los pies marcan los compases y lo visibilizan con el cuerpo, el baile es la expresión de lo que vamos escuchando y sintiendo, y nuestras manos son las productoras del sonido cuando rebotan las baquetas en los instrumentos que ya no son ajenos, sino parte de nosotras mismas. El cuerpo se cansa, bebe agua, transpira, pero también la mente nos acompaña en la atención de escucha y va repitiendo y recordando los ritmos en los viajes de regreso al hogar. He llegado a notar cómo mi ánimo cambiaba después de los ensayos; llegaba a casa con más energía aunque parezca contradictorio, porque era un cansancio que me revitalizaba.

He querido contar esta experiencia para poner de manifiesto cómo es que la diferenciación entre teoría musical, de lo que es la interpretación o ejecución, no es más que una elaboración construida, que exhorta nuestro aprendizaje físico real. Gracias a las chicas de Bembé, he llegado a comprender que cualquiera puede potencialmente hacer música y, como me decía Celia Mur: «Si puedes caminar puedes bailar, y si puedes hablar puedes cantar, etc.». Es decir, el hecho de hacer música no es otra cosa que ponerse a ello. La práctica, el ensayo y, obviamente, compartir conocimientos, son los elementos principales para la ejecución musical.

Más de alguna vez he escuchado comentarios que dicen que es necesario que las «bemberas» mejoremos la calidad musical. Para mí ya es sorprendente el poder comunicarse con un lenguaje propio, y tener el nivel que la batucada tiene sin necesidad de una educación musical tan llena de competitividad y exigencias. El siguiente relato cuenta un poco mi experiencia en un taller que realizamos para tratar este tema:

Quedamos para vernos a las 8:30 h en huerto de Carlos... Yo no tenía muy claro qué íbamos a hacer, aunque sabía que serían revisiones sobre la técnica musical, pero, para sorpresa mía, el taller sobre técnica musical consistía en partir absolutamente desde cero, explicándonos lo que para mí era lo más básico de la teoría musical, como los tiempos y los compases. Algunas chicas no tenían ni idea de esto, no sabían lo que era un compás de 2/4, de 4/4, ni una negra ni una corchea, lo cual llamó mi atención sobre todo por conocer la trayectoria que tiene Bembé como batucada y su calidad musical, es decir, todo lo que saben lo han ido desarrollando solo con la capacidad auditiva y la capacidad de imitación, sin más. De hecho, Raquel me dijo al final del taller. «Claro, es que yo solo entiendo cuando te miro, mirando puedo ser capaz de repetir el mismo ritmo, pero no sé nada de música». Y Raquel es quien dirige la mayoría de los ensayos. Vimos los compases de 4/4, repasamos las maneras que tiene cada una de tomar las baquetas o mazas, hicimos ejercicio de progresión y enseñaron un poco la manera de leer una partitura rítmica.

No es que yo desprecie la “técnica”, creo que estas cosas sí que ayudan, pero creo que lo que importa realmente es poseer un lenguaje, e inventar nuevos lenguajes es para mí algo sorprendente..., alguna de ellas me decía, ante mi asombro de saber que muchas no entendían casi nada de teoría musical: «Yo es que siempre trato de apuntarme los ritmos, pero a mi manera, o sea, “pu pu pu pin..., ti ra ra”, etc.» (Apuntes de Campo, 9 de mayo).

Comienzo ahora a entender, la necesidad de disfrutar de lo que hacemos. Cada cual de nosotras podrá tener diferentes motivos y proyecciones en la relación con la batucada, pero las sonrisas a la hora de ver que estamos tocando, que los bailes nos gustan, etc., me hacen volcar la mirada al cuerpo como espacio de placer, y como máquina de expresión ajustada para tales fines a partir de las rutinas de ensayo, del anclaje a un instrumento y de un lenguaje en común que nos permite ponerlo en conexión con una idea musical pensada en colectivo. Aquella dicotomía que separa nuestra sexualidad de la música, a nuestro cuerpo como núcleo central de las acciones, escinde la experiencia real y corpórea en la que nos sumergimos cuando hacemos música. Es el cuerpo lo que produce la música y la expresa con las gestualidades y con los bailes, y sobre todo la disfruta. Es el cuerpo el que disfruta de tener una prolongación instrumental, de tener una materialidad que tocar para que rebote en nuestra audición y así sentirnos coproductoras y creadoras del arte que emana de ella, y realizar esto en un conjunto de quince o veinte mujeres potencia la alegría y las ganas de continuar en una comunidad como esta.

Revirtiendo sexualidades e identidades a partir de la visibilización del cuerpo

La mayoría de las chicas, según percepciones propias y las de Susana, ha llegado a desarrollar una apertura mental y vivencial con respecto a sus concepciones de sexualidad. Independientemente de que exista alguna relación de pareja, existe una contestación de identidades y de sexualidades, como me comentaba Susana:

«Luego salen cosas muy graciosas, o sea, ayer, por ejemplo, llegaron dos o tres de las que iniciaron Bembé... Y llega una y me dice: “bueno, ya me han dicho que sois todas bollos”, y dije: “¡Dios!, cómo corren las noticias...”, porque es verdad que se dan relaciones de este tipo y la gente lo nota».

Susana recuerda que en un principio existía una mayor heteronormativa en las maneras de sociabilizarse, que en la actualidad se ha cambiado hacia un acercamiento de los círculos menos tradicionales, o bien al disfrute de la autonomía como grupo, despertándose así una transformación de las relaciones normativas más habituales. Quizá sea porque no es común ver a mujeres que disfruten en compañía de otras mujeres, lo que hace que nuestros cuerpos se visibilicen como autónomos, ajenos a esa complementariedad hombre-mujer... Desde nuestros cuerpos, creo que es posible manifestar sexualidades disidentes desde la corporización de códigos transgresores a esa feminidad clásicamente heterodesignada. He notado, por ejemplo, el desprendimiento de los símbolos más visibles de los estereotipos de belleza de una mujer servil o heterosexual, una visibilización de cuerpos que se interpretan como sexualmente autónomos.

A nivel microsociedad y político, la batucada ha servido para cohesionar a un colectivo que comparte cariño y autocuidado, defendiéndose unas a otras cuando ha sido necesario; a modo de ejemplo, en una fiesta de un pueblo, un antiguo organizador de eventos comenzó a acosarlas, tras lo cual, todas ellas respondieron en autodefensa y unidad, revirtiendo así el rol que sostiene que las mujeres somos «indefensas» y que estamos «solas».

5.6.5. *¿arma política o grupo de música?*

En cuanto a las primeras reflexiones y proyecciones del grupo, Susana explicaba:

«Cuando ya nos sentamos todas rollo a decir qué era Bembé o qué queríamos de Bembé, sí que había una clara visión, no sé si llamarlo feminista porque es muy amplio, pero de valores de visibilización, horizontalidad, asamblearismo, yo que sé..., hacerlo de la forma en que tuviéramos más diálogo, apoyar temas cero económicos, apoyar todo lo social, no ganar nada porque no íbamos persiguiendo eso [...], y que tampoco era algo cerrado de ahora en años, sino que cualquier persona podía venir, salir o entrar, nadie era más importante, y movilización de instrumentos, de cargos, ah porque a raíz de esto se propuso hacer una asociación de mujeres, que utilizamos también como para hacer más actividades en ese momento, porque había muchas nenas también que estaban con las cosas del Gemma, y de hacer más cosas y de ahí surgió un poco Bembé».

La percepción de Susana es que a medida que avanzan los años, pareciera que la memoria se va debilitando, o que se hace costoso mantenerla viva, ya que aquellos sueños o expectativas iniciales tienden a revisarse cada año a causa del ingreso de nuevas chicas que podrían cuestionar, por ejemplo, el hecho de que seamos solamente «mujeres», o la forma de tomar las decisiones.

«Luego, con el paso del tiempo, muchas de las chicas que entraban era porque son mujeres y ahí sí que se comentaba, pero habían muchas que estaban en contra totalmente, aunque luego se quedaban en Bembé igual, o bueno, no sé, la verdad es que a mí me gustó en muchos momentos porque daba pie a hablarlo, se hablaba el hecho de decir por qué estarías de acuerdo en que fuese de mujeres o no. Porque otro motivo era el crear un espacio para mujeres y punto, porque nos apetecía y ¡ya está!... Es un tema que cada año se revisa y se habla, de hecho, este año me dijeron: “Explícalo tú que llevas más tiempo”».

De todos modos, aquella transmisión de su historia y la revisión medianamente constante de las formas de organización dan cuenta del esfuerzo necesario para tales fines y del carácter dinámico de un colectivo así de grande, donde las tensiones aparecen y desaparecen para reflexionarse y proyectarse.

Las definiciones y proyecciones que cada una de las chicas tenemos sobre la batucada son diferentes. Las asambleas son a veces interminables, en momentos se debate si tocar o no tocar para un partido político, y se dan debates insertados a su vez en un tejido de relaciones de poder.

Susana recuerda una asamblea en la que se preguntaron qué esperaba cada cual de la batucada, y para muchas la respuesta fue un arma política, sin embargo, hay quienes solo la entienden como un grupo de

música. A veces, hay disconformidades sobre la calidad de Bembé y se siente que no pueden avanzar musicalmente por no dedicarle espacios al desarrollo técnico, por ejemplo, y es que en definitiva, coordinarse con alrededor de quince o veinte personas es un trabajo difícil. Por otro lado, otra vez la palabra feminista parece asustar, aunque no obstante muchas de las chicas se definen como tales:

«Siento que cuando se sacan estos temas se crea un clima de tensión, que no llego a entender, bueno, sí lo llego a entender por la sociedad en la que vivimos, pero que es como intentando no utilizar esa palabra, yo intento no utilizar ni feminismo ni ningún tipo de tecnicismo, nada que abarque mucho y diga poco en principio para cualquier neófito o neófita, o sea, intentar no poner etiquetas».

A modo personal, creo que el significado más profundo que tengo con este grupo es la autogestión y autoorganización de mujeres, para mí es un arma política pero no sólo hacia el exterior sino también personal. He llegado a sorprenderme de la vasta cantidad de trabajos internos invisibilizados, como cambiar parches, coser telas, hacer las compras de lo que se va rompiendo, del vestuario, de movilizar instrumentos, de limpiar el espacio de ensayo, etc. Creo que es una experiencia comunitaria de la que todas de alguna manera nos sentimos parte y que nos hace tomar conciencia e implicarnos en una organización autónoma, lo que interpreto sin duda como proceso político desde lo personal.

Recordando ahora lo que me planteaba Susana, sobre la dificultad de articular un proceso político como tal, pienso que el potencial de Bembé como organización se asemeja bastante a la política feminista que hace de lo personal algo político, aunque todavía quizá no exista esta conciencia generalizada con respecto a qué entendemos por lo político. En las asambleas por ejemplo, las tensiones emocionales y afectivas han llegado a tener una importancia mucho mayor que los asuntos más puntuales, lo que se diferencia de la típica gestión «eficiente y rápida» tan característica de la disciplina masculina. El tiempo que ellas dedican a esto, a pesar de los conflictos, me parece una hazaña valiosa por la dedicación y paciencia cultivada hacia el entendimiento colectivo y, por tanto, se viven procesos de toma de conciencia desde lo personal, y llámense feministas o como ellas quieran, la batucada Bembé para mí, es mucho más que un grupo de música, porque es un espacio de transmisión de conocimientos, con valores feministas, comunitarios y autónomos.

VI. REFLEXIONES FINALES

«[Tu cuerpo], única herramienta de comunicación con el mundo. Es la única vía que tienes para oler, saborear, escuchar, tocar, viajar, sentir dolor, placer, calor, miedo... De hecho, lo único que tienes, en realidad, es tu cuerpo.»

(Faktoria Lila)⁴¹.

Durante este trabajo he podido consolidar aprendizajes sobre la experiencia de la música que quizá sea difícil decantar. Tampoco es fácil responderme a las preguntas iniciales de una manera definitiva, porque entiendo que las relaciones de la música con nuestros procesos constructivos del género, y nuestras identidades y sexualidades, serán siempre diferenciadas y particulares. Por eso he construido las narrativas caso por caso, pues supongo que con ellas he podido dejar plasmada aquella comprensión diferenciada y contextualizada. Por lo tanto, lo que ahora espero hacer converger es una fusión reflexiva en base a tales «aprendizajes», adquiridos y reconstruidos desde mi transitar etnográfico.

Mis preguntas iniciales las quise comenzar a pensar desde los momentos en los que ellas se acercaron a la música, pensando en un punto de conexión de todas las aristas implicadas – música, género, identidad y poder— y he llegado a notar cómo los elementos materiales, espaciales, educativos y temporales necesarios para el ejercicio musical comenzaban a negociarse en espacios concretos, como han sido el hogar, las escuelas musicales, la calle, los centros sociales o las casas de amigos, entre otros. Dichos espacios habrán sido más o menos favorables dependiendo de los tipos de autoridad ejercidos, por esto, considero como una de las primeras plataformas de reflexión los «espacios musicales», ya que es en su interior donde se ha hecho posible obtener más o menos libertad para el ejercicio musical, dependiendo de las relaciones de poder que se den en su seno y en donde el cuerpo, a su vez, cobra relevancia en base a las micropolíticas identitarias forjadas cuando desde la dialéctica con los discursos más dominantes se nos exigen, por ser «mujeres», determinadas maneras de actuar y donde además otros sistemas de opresión se insertaban.

⁴¹ <http://www.faktorialila.com/index.php/es/portada/82-faktoria-lila-web/blog/149-tu-cuerpo>.

Gracias a ciertas influencias disponibles como personificación de algunos apoyos musicales básicos, he visto cómo una madre, un padre, tíx, padre, hermanx, o amigxs, han sido capaces de capturar una motivación inicial.

Pienso que la importancia de estas relaciones primarias radica en proporcionar vínculos extendidos al exterior, por ejemplo, el apoyo musical que proporcionaba una familia no tradicional ideológicamente, ayudó a Lucía a participar de un conservatorio de música, e igualmente Celia, Juan Free y Nuria de Tan Bonicas, contaron con personas dedicadas a la música desde el espacio hogar, lo que facilitaba materialidades, como la compra o adquisición de instrumentos musicales.

Creo que he podido dejar claro cómo cada uno de los espacios transitados ha poseído diferentes tipos de relaciones. Por un lado, el hogar, como ya explicaba, habrá sido más o menos propicio para el desempeño musical, pero igualmente los conservatorios o escuelas de música, recordando a Lucía, poseían en su interior relaciones de poder que reproducían aquella herencia del paradigma clásico exigente y represivo hacia el cuerpo intérprete. Aquel festival de improvisación al que asistió Tara se construyó, en cambio, como un espacio libre para vivir in situ, para descubrir significados nuevos. Los centros sociales, enmarcados en valores solidarios, han favorecido la práctica musical, aunque también bajo ciertas tensiones éticas. La calle, en el caso de la batucada ha llegado a estar sometida a la tensión provocada por la autoridad policial y el resguardo de la propiedad. En el caso de Juan Free, ella logró encontrar en parques y plazas de Granada otrxs músicxs con quienes pudo aprender más. Los espacios educativos, como vimos con Celia, marcaban la presencia de un enemigo interno etnocéntrico y patriarcal. Los propios conciertos podían dar cabida a la intervención moral para insultar a un grupo femenino, como vimos con el grupo A.C.A.B.A.D.A.S.

He querido traer estos ejemplos para situar en primera instancia las relaciones de poder, ya que he llegado a comprender que estas no se ejercen en el aire sino en espacios transitados concretos y a partir de las personas aquí involucradas, pero donde lxs chicas no han sido en ningún caso entes pasivos, sino al contrario. De diversas maneras han sabido convertirse en agentes activas en la construcción de espacios, ya sea sobre el escenario vsibilizando una feminidad subversiva, bien deslegitimando comentarios sexistas o inculcando otro tipo de valores en las aulas de clase, o dirigiendo un taller en donde los «hombres» debían colocarse una falda, o bien participando en manifestaciones feministas

que remarcan mensajes políticos, etc.

Pude identificar las normativas de género en tales espacios a partir de la característica «excepcional» que tenía el hecho de ser «mujer» y dedicarse a la música, así como en los referentes y libros de música en los que Tara no se sintió nunca representada en su identidad *trans*.

Con respecto a las identidades de género, he visto cómo cada unx se posiciona diversa y estratégicamente. Dichas identidades han sido negadas o bien resignificadas desde los discursos de cada unx de ellxs, demostrando, por tanto, el carácter negociable que estas poseen, y la inexistencia de una afinidad homogénea de “mujeres”;

«La afirmación o negación de una identificación sexual —como sea que esta fuese definida— responde a menudo a objetivos concretos, situacional y socialmente formados.» (Arguella, 2012).

Una de las posibilidades en este juego identitario ha sido rechazar su identidad de «mujeres», donde evitar esta nominación de «mujeres» o la etiqueta de «música de mujeres» podría deberse a las connotaciones negativas y estereotipos que se le asocian (McClary en: Viñuela, 2004); o bien para sentirse con las mismas capacidades. En el caso de A.C.A.B.A.D.A.S, las tensiones acontecidas me hacen interpretar que aquella negación también proviene de la violencia explícita que se vive a la hora de manifestar el cuerpo femenino en un espacio público. «Ser mujer» podría resultar incómodo por las miradas de acoso, insultos o agresiones varias, y no querer ser juzgadas como «mujeres» sino que como «músicxs» podría deberse a la urgencia de escapar de estos tipos de violencia.

Otras chicas, han llegado en cambio a ser conscientes de la necesidad de transformar los estereotipos de la feminidad, diversificando los significados identitarios a partir de la apropiación del cuerpo y sus discursos significantes, manifestando por medio de las *performances* en los conciertos otras maneras de entender o, más bien, transgredir este «ser mujer». Igualmente, aunque desde otra perspectiva, Celia Mur, al rechazar la maternidad para vivir su profesión más placenteramente, resignifica lo que para ella es ser «mujer» y dedicarse a la música. Juan Free, en cambio, destacaba esta identidad femenina e incluso la agradecía porque le abre oportunidades, cuando el público siente una atracción especial al ver a una «mujer» cantando hip-hop.

El debate de las identidades es bien conocido desde el feminismo y no posee una respuesta única, pero

el caso es que las mujeres y las personas transgénero seguimos dándole vueltas a estas interrogantes y, aunque obviamente habrá casos en los que sí, creo que los varones no acostumbran a reflexionar si será apropiado o no que su música se defina como «música de hombres», porque en cierta medida ellos son los «no marcados», los privilegiados desde cuya perspectiva se ha construido la mentalidad musical. Por lo tanto, pienso que aquella «ventaja» derivada del hecho de ser «mujer», que manifestaba Juan Free, en definitiva, refuerza la norma por ser una excepción, que de todos modos merecería ser aprovechada.

Se ha tendido a empujar a las «mujeres» a construir una identidad pasiva, y hemos llegado a ser socializadas como esas guardianas del hogar y como madres, donde el cuidado de este espacio privado y la crianza de los hijos requiere de una escasa movilidad. El imaginario de la buena madre —y esposa—, en oposición al modelo masculino, no posee aquellos ideales de «protagonismo» público, pero, en cambio, el imaginario masculino en la música se describe —pintorescamente— como aquella postal del «rockero» que viaja en la furgoneta, que se va de gira, que pareciera estar siempre soltero sin tener hijos ni responsabilidades domésticas.

Para la mayoría de mis entrevistadas, la maternidad y la música eran algo, o bien difícil e imposible, o bien factible si buscamos las maneras de sobrellevarlo. Las necesidades de movilidad que la música acostumbra a requerir se dificultarían desde desde una óptica tradicional de «mujeres como madres, inmóviles o pasivas». Siguiendo a Bayton (1998), se haría necesario romper con los modelos tradicionales de lo que significa ser madre para dedicarse a la música, en caso de optar —evidentemente— por la maternidad, pero existen mujeres que sí lo han logrado, llevando a sus hijxs a las giras, superando obstáculos, compartiendo responsabilidades con otrxs y haciendo posible que los niñxs crezcan con nuevas experiencias de vida, algo que, además, enriquece la educación y la sociabilidad (Bayton 1998: 135).

Por lo tanto, considero que el estar haciendo música, llevando la carga de la nominación del «ser mujer», estaría desechando importantes normativas identitarias.

El hecho de no haber podido contar con ninguna entrevistada que ejerza tanto la música como la maternidad me hace darle vueltas a este asunto, y me vienen recuerdos sobre los relatos de mi madre, quien se dedicó en su juventud a cantar, y participó, incluso, en festivales para mantenerse

económicamente. Sin embargo, ella decidió «dejar de cantar», igual que decidió no ejercer su profesión durante años para dedicarse al trabajo doméstico y a los cuidados. De todos modos, es posible mirar aquel acto de despojarse de la música desde otra óptica: en reuniones familiares ella y sus hermanos siempre hacían música, gracias a ella yo me acerqué a la música, fui socializada con la música que a ella le agradaba, etc. La música dentro de estos espacios «privados» daría para toda otra investigación aparte que considero necesario recalcar simplemente como uno de los aprendizajes que me llevo conmigo, con vistas a futuros temas de investigación.

Por otro lado, aunque no me había propuesto analizar con atención los contenidos discursivos de las manifestaciones musicales, he llegado a identificar en algunos casos, algo que Adrienne Rich describe como un «acto de supervivencia», cuando mantenemos viva la memoria de nuestras experiencias cotidianas, este acto supone un «mirar hacia atrás con una conciencia atenta para re-leer y re-ver con ojos nuevos el viejo relato de los roles sexuales y sociales» (Rich en: Borrás, 2000: 18), realizando una politización de ciertos momentos que dan paso a una prolongación de lo privado/cotidiano hasta lo público a través de la manifestación cultural. Este punto ya se ha recogido en los abordajes literarios de las escrituras femeninas, y lo he observado en algunos casos como el de Tan Bonicas, que visibilizan temáticas cotidianas como la precariedad o las fiestas, o Juan Free, quien hace sus canciones influida igualmente por sus vivencias y su subjetividad⁴².

Igualmente, Haraway (2010) da cuenta de estas estrategias de apropiación del lenguaje que en el caso de las escrituras de los grupos colonizados ha estado manifestada y que pongo en relación al observar algunos contenidos musicales que tenían esta característica;

«Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other» (Haraway, 2010: 175)

Ahora bien, el escenario emerge en todo esto como un potente espacio donde no solo se plasmaban en sus relatos los significados atribuidos a la música, sino que además se transmitían estos códigos identitarios a partir de las propuestas artísticas.

⁴² Esa influencia de manifestar nuestras cotidianidades, creo que se evidencia en muchos casos. Sin embargo, hago alusión aquí a esa sobrevivencia de la memoria de «otras» realidades menos visibilizadas que las masculinas, esto es, aquellas que hacen alusión a los espacios más íntimos de subjetividad femenina, o bien a los espacios menos destacados en las narrativas masculinas, como el hogar, las relaciones domésticas o la sexualidad femenina, etc.

La puesta en escena, al ser una *performance* corporal, servía como espacio de comunicación, como el lugar en el que sus proyecciones se hacían realidad, y donde me parece que la contestación identitaria ha sido capaz de manifestarse más claramente, al mezclar no solo discursos sino gestualidades y el cuerpo musical en su conjunto. Siguiendo a Butler, comprendo que los discursos y entendimientos sobre nuestro género, en definitiva, se plasman siempre en el cuerpo, y a ello le sumo el arte musical como una completa herramienta para su expresividad;

«[...] cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.» (Butler, 2010: 266)

La construcción múltiple del espacio junto a otrxs sujetxs implicados como «receptores» que a priori aceptan y dan cabida al manejo performativo de los cuerpos sobre el escenario, hacen de los espacios de música en vivo un lugar favorable para el desenvolvimiento de los actos performativos, considerando, eso sí, las tensiones políticas que serán más o menos libertarias o amigables si el público comparte, acepta como legítimos y comprende tales manejos performativos.

Como otro aprendizaje de importancia que surge de este trabajo, aparece el descubrimiento de la facilidad para romper trabas cuando existe el atrevimiento de visibilizar nuestros cuerpos, y sobretodo de habitarlos y de plasmar en ellos nuestras fantasías y deseos. El acercamiento a estas chicxs y a sus propuestas, me está influyendo a mí misma para retomar la actividad musical, como un proyecto personal que deseo ahora reemprender, porque veo en ellxs autonomía de decisión, y porque después de tanto observarlas, se han convertido en referentes cercanas.

Abriendo ahora un poco más mis reflexiones, y pensando en los procesos constructivos del género, esta investigación me ha abierto un campo de análisis bastante interesante al poner en relación el concepto «cíborg» de Haraway con las propuestas teóricas de Butler, que entienden el género en cuanto performatividad y ficción imitativa.

Al observar cómo las maneras de llevar a cabo la música han estado siempre construidas y sociabilizadas, se me han venido a la mente los procesos de moldeamiento generico, poniéndolos así en relación bajo una continua atención al cuerpo que se moldea y moldeamos, más o menos voluntariamente, hacia diversos cauces. El cuerpo, por tanto, lo pienso como elemento central de ambos procesos, como punto en común.

Si pensamos cómo paradójicamente hemos sido construidas como «mujeres», «naturalizadas» a partir de repeticiones constantes, correcciones y castigos..., consolidando una identidad de «mujer», sabemos que ésta se desmontaría a sí misma si somos capaces de vislumbrar las disciplinas. De igual modo, no es sino a través de estas repeticiones, correcciones y castigos como «aprendemos» a hacer música, es decir, la música también requiere de actos performativos, e igualmente acostumbramos a construirnos a través de discursos hegemónicos, que invisibilizamos o servimos por haber caído en sus argucias.

En otras palabras, la hegemonía musical se encuentra interrelacionada con los poderes más dominantes para volverse todos más poderosos: patriarcado, clasismo, racismo están insertos en la música. Se nos hace creer, por ejemplo, que después de todos los ejercicios y aprendizajes musicales realizados por el cuerpo, resulta que las personas que practicamos la música tendríamos una especie de «don» mágico para desarrollarla, mistificando así a la música con concepciones que, no obstante su poder emocional, han desvirtuado su carácter corporal y de construcción social. Pareciera ser que las naturalizaciones tienden a su desvalorización, como el trabajo doméstico o como la maternidad, o como tantos otros trabajos pasados por alto sin una real valorización con respecto a los tiempos implicados y su necesidad social. Igualmente, la raza y la clase han pasado por mecanismos similares al naturalizar sus opresiones.

Estos discursos hegemónicos entonces, en ambos procesos —de género y experiencia musical— esperan ser depositados en nuestros cuerpos a partir de dicotomías en común, como la diferenciación entre mente y cuerpo y, al mismo tiempo una «naturalización», en el marco de las relaciones sociales, simbólicas y políticas que encubren su carácter político. El interés político podría radicar en la instrumentalización de masas y comportamientos, pero, sobre todo, y otra vez, en la negación de nuestro cuerpo como espacio de placer y de conocimiento. De ahí la cita traída a colación en un inicio, porque a partir de este reconocimiento corporal, la música podría tener una utilidad muchísimo mayor

para nuestro autoconocimiento y representar una puerta abierta a la interacción con el mundo.

El concepto cibernético, por tanto, podría aplicarse, en el caso de la música, para repensarnos como artificialidad y materialidad significativa. Aunque Haraway encamina su aplicación hacia la aplicación de la ciencia y las biotecnologías, cuestionando dicotomías y conceptualizaciones como la ambigüedad de la «vida», su propuesta la entiendo en este caso y la aplico como una manera de pensar la subjetividad femenina, como también sostiene Braidotti:

«Haraway propone una nueva figuración para la identidad feminista: el *cyborg*. Como un híbrido, o como una máquina-cuerpo, el *cyborg* es una entidad que establece conexiones; es una imagen de la capacidad de interrelacionarse, de la receptividad y de la comunicación global que, deliberadamente, borra las distinciones de las categorías (humano/máquina; naturaleza/cultura; varón/mujeres; edípico/no edípico).» (Braidotti, 2000: 124).

La utilización del concepto cibernético, siguiendo a Braidotti, en definitiva es una aplicación sobre cómo comprender nuestra humanidad, la comprensión del mundo en una «semiosis», y una nueva forma de comprender nuestras interacciones, porque aquellas dicotomías como «mente/cuerpo» no serían solamente «jerarquías» sino también formas de comprender su relación o «una proposición sobre cómo deberíamos pensar acerca de la unidad fundamental del ser humano. Lo que está en juego aquí es la definición y la viabilidad política del materialismo.» (Braidotti 2000: 128).

Repensando ahora la relación de las mujeres y la música y la articulación con los procesos de poder, observo cómo al escindirnos nuestra sexualidad, o al quemar nuestros conocimientos en torno a nuestra autonomía, se nos ha negado la ocupación de un espacio de placer fundamental, nuestro cuerpo, y de ahí las tensiones que surgen a la hora de ver a una mujer sobre el escenario, porque nuestros cuerpos se hipervisibilizan y se hacen públicos, por lo que se someten a control.

En cuanto a los significados de la música trabajados aquí a partir de las entrevistas, cada uno de los cuales adquiridos en base a sus procesos reflexivos de autoconciencia, hicieron alusión a una «funcionalidad» que, aunque diversa e individual, la música poseía. Una de las características que observaba cuando las chicas me hablaban de la música era que los significados rebotaban siempre hacia ellas mismas como centro, es decir, felicidad, catarsis, comunicación, refugio o placer eran entendimientos que hacían de la música una aplicación para sus acciones personales destinadas a un bienestar propio, ya fuera anímico, meditativo, catártico o político.

Toda materialidad tiene un sonido en potencia, y todo sonido proviene de un movimiento, pero desafortunadamente han construido la música para hacernos creer que un instrumento de partida debe comprarse, y seguir una lógica de aprendizaje lineal, como son las escalas musicales, las afinaciones, y en definitiva toda la herencia tradicional excluyente. Aunque sin desechar estas posibilidades, apelo ahora a una nueva comprensión de la música para abrir el camino a nuevas posibilidades. En este sentido, la propuesta de Tara Transitory en base a sus experimentos con el ruido, creo que es un ejemplo que nos ayuda en esta tarea política de desobediencia, a través del arte musical y la *performance*, para convertirnos en definitiva en sujetxs «creadoras» de cultura.

Aunque también he llegado a encontrar una posibilidad de «expropiación» de la educación musical más clásica, para aprovechar lo que nos ha negado, esto es, tantos conocimientos, lenguajes, historias y técnicas, porque no considero necesaria la marginación sino el uso consciente de nuestras habilidades, reconociendo nuestra artificialidad como sujetxs en construcción, y la materialidad de la ejecución musical. La batucada Bembé, por ejemplo, me ayudó a comprender que era posible tener una relación con los instrumentos sin siquiera saber qué es una «negra» o una «corchea», porque observando nada más nuestros pasos, podemos adivinar la idea que se teje... Una idea que apunta a que los cuerpos se conecten en sintonía, sin embargo, ambos procesos (lo más canónico y lo más popular), esconden en su trasfondo el trabajo corporal construido.

Por lo tanto, y con esto no espero descubrir verdades sino construirlas, me parece que la música es una extensión de nuestros cuerpos en base a las utilidades que cada una estime conveniente; una herramienta, un arma, un trabajo o una fiesta... Sin embargo, para tales fines es necesaria siempre una materialidad, ya sea intrínseca al cuerpo o prolongación de este, reconociendo nuestro cuerpo como ejecutante, visión que ayudaría a desmontar varias dicotomías que distancian nuestro cuerpo de las emociones, de la mente y del entorno.

El canto, por ejemplo, es «interno» al cuerpo y es un instrumento, pero como cualquier instrumento es posible adaptarlo y reconfigurarlo tal y como es posible afinar y desafinar cualquier otro instrumento «externo», y en este sentido, la ruptura que hizo el *punk* — y sigue haciendo junto a la música experimental, entre otras— proporcionaría indirectamente un desmonte de esa supuesta naturalidad de nuestros cuerpos y géneros, al observar, por ejemplo, cómo es que nuestra voz supuestamente

«femenina» delicada, suave, aguda, etc., puede transformarse en gritos —que por ser «agresivos» se interpretan como «masculinos»— o en tonos más graves que lo habitual. Esto, sumado a una transgresión visual que generalmente acompaña los espectáculos, es la manera a través de la que podríamos ser capaces de transgredir las normas de género desde la música, en un sentido de *performance política*.

Como sostiene Torras, el arte permite una nueva percepción de nuestras corporalidades;

«El ámbito donde se ha ido más lejos en la investigación y experimentación del cuerpo, su representación y lenguaje, lo constituye el arte. Desritualizado, deshumanizado, hiperrealista, extraño abyecto, fragmentado, mutilado, visceral..., los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo.» (Torras, 2007: 27).

Aunque Torras lo aplica sobre todo a las artes visuales, entiendo que la música es también arte que nos propone nuevas posibilidades. Habría que observar las diferentes estéticas visuales que los estilos musicales han marcado para dar cuenta de estos procesos interconectados con el cuerpo y con las políticas identitarias.

La máquina-cuerpo es, por tanto, reconfigurable y apropiable. De igual modo los «instrumentos musicales», que han sido objeto de dominio desde las normativas de género, al ser repensados como extensiones «protésicas» de nuestro cuerpo, creo que son capaces no solo de transformar la musicología y sus normas, sino también las normativas dicotómicas de género, al estar en interrelación.

Todo nuestro cuerpo tiene un «sonido incidental» (recordando a Tara) y así también los instrumentos musicales extienden nuestra capacidad de habitar y de sentir el mundo, sea para «divertirse en buen rollo», «montar un espectáculo y fantasear», «meditar y hacer catársis», «expresar emociones», «conectar con la gente» o hacer de esta un «arma política» —comillas alusivas a algunos significados resaltados por las chicas como fundamentales—.

Finalmente, aunque esta investigación haya sido tan breve en el tiempo, creo que ha permitido, además de estas reflexiones terminales más teóricas y políticas encaminadas a repensar la música y sus relaciones, la todavía necesaria visibilización de historias que se encontraban antes un tanto

sumergidas, para quien desee conocer las posibles problemáticas comunes a las que se enfrentan las «mujeres» o personas transgénero que hacen música, en una ciudad como Granada.

Espero, así, que esta investigación no se haya leído solo como una plataforma de análisis teórica o metodológica, sino también de cercanía a la cultura que se manifiesta todos los días en algún bar o calle de la ciudad, y que se tiende a oscurecer cuando no hay un público interesado o agentes sociales comprometidxs con su promoción y mantenimiento, ya que la experiencia que llevan a cabo estas personas que traje en esta investigación, sus historias y propuestas musicales, son solo algunos ejemplos que, en definitiva, ayudan a profundizar en el conocimiento de la cultura que habitamos.

Agradezco, por tanto, y finalmente, la metodología etnográfica y feminista que me ayudó a conocerlas en horizontalidad.

VII. BIBLIOGRAFÍA

ARGÜELLO, Sofía. (2013). El proceso de politización de la sexualidad: identificaciones y marcos de sentido de la acción colectiva. *Revista mexicana de sociología*, 75(2), 173-200. Consultado 01 de septiembre de 2013, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032013000200001&lng=es&tlng=es.

BAYTON, Mavis (1998) *Frock Rock: Women Performing Musical Popular*. Oxford University Press. Oxford.

BORRAS, Laura (2000) Introducción a la crítica literaria feminista, En: Segarra, Marta y Carabí, Angels (eds.). *Feminismo y crítica literaria*, Ed. Icaria, Barcelona.

BRAIDOTTI, Rosi (2000). *Sujetos nómades corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Ediciones Paidós. Buenos Aires

BUTLER, Judith. (2010). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós. Madrid.

CLÚA, Isabel. (2007) Cuerpo, género y performatividad. En Meri Torras (de). *Cuerpo e Identidad*. Barcelona Edicions UAB

D' AMICO. Leonardo. (s.f) *Filmare la musica*. Carocci editore. Roma

FERRUS, Beatriz. (2007) Masculino y femenino en los tiempos del cyborg. El imaginario culturista en la época de la sublimación deportiva. En Meri Torras (de). *Cuerpo e Identidad*. Barcelona Edicions UAB.

FINNEGAN, Ruth. (2007). Música y Participación. *Trans-Revista Transcultural de Música* 7 (artículo 3) Consultado 12 de marzo de 2013, de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion?lang=en>

GARCES. A (2006) Etnografías vitales: Música e identidades juveniles. Hip Hop en Medellín. Consultado 23 febrero de 2013, de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/6436/5906>

GARCIA, Nagore. (s/r) «(Des)armando la escena. Narrativas de género y punk». Trabajo de investigación . Máster oficial de Estudios de mujeres, género y ciudadanía. Instituto Interuniversitario de Estudios de mujeres y género. Disponible en <http://sehablarloperoamiestilo.files.wordpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf>

HARDING, Sandra (1987). *Feminism and methodology : Social Science Issues*. Milton Keynes : Open University Press.

KEALA. Adele. (2010) Women Rockers and the Strategies of a Minority Position. *Music and Arts in Action* 3(1). Consultado 03 abril de 2013, de <http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/womenrockers>

LABAJO, Joaquina. (1998). El controvertido significado de la educación musical femenina. En: Manchado, Marisa (comp) *Música y mujeres: Género y Poder*. Horas y horas. Madrid

LÓPEZ Cano, Rubén. (2011) Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performativadl. En Marita Fornaro (ed.). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente /Escuela Universitaria de Música.

MAQUIEIRA, Virginia (2001) Género, diferencia y desigualdad. En Beltrán & Maquieira (eds.) *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* 127-190: 159-172.

MARTIN. José. (1997) *Manual de Antropología de la Música*. Amaru ediciones Salamanca.

MARTÍNEZ, Ariel (2011) Proyecciones Queer del cuerpo. De Judith Butler a Beatriz Preciado.V Congreso Marplatense de Psicología de Alcance Nacional e Internacional.Lugar: Mar del Plata. disponible en http://vcongresopsicologia.seadpsi.com.ar/trabajos/e11-000178-08-10-11_20-38-33.pdf

MARTÍNEZ, Silvia (2003). «Decibelios y testosterona. Una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal». *Dossiers Feministes*, ISSN 1139-1219, no 7. Descargado 23 de mayo de 2013, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=118124>

MC' CLARY, Susan (2002). *Feminine endings : music, gender, and sexuality*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

OKELY, Judith. (1992) «Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge» EN OKELY, Judith and CALAWAY, Helen. (eds), (1992), *Anthropology and Autobiography*. London: Routledge. CAPITULO pp 1-28

RAMOS, Pilar (2010) Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N°. 213

RAMOS. Pilar. (2012) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea s.a ediciones. Madrid.

RUBIN, Gayle (1989) Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Vance, Carol. (Comp) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid. Revolución. 113-190.

SANCHO, Angeles. (1998). Disonancia y Misoginia. “Salomé” de Strauss y el mito de la mujer fatal. En: Manchado, Maria(comp) *Música y mujeres: Género y Poder*. Horas y horas. Madrid

TORRAS, Meri. (2007) «El delito del cuerpo». De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. En Meri Torras (de). *Cuerpo e Identidad*. Barcelona Edicions UAB (2007)

VIÑUELA, Laura. (2004). *La perspectiva de género y la música popular: Dos nuevos retos para la musicología*. KRK Ediciones. Colección Alternativas. Universidad de Oviedo.