

LA REBELIÓN FEMENINA EN LA MÚSICA *ROCK*: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Sales Delgado, María Francisca, Dpto. Literatura Inglesa y Norteamericana,
Universidad de Sevilla, salesdelgado@gmail.com

Desde su nacimiento en los años 50, el mundo de la música *rock* ha sido un claro exponente del dominio masculino en la industria musical. No obstante, esta manifestación artística ha supuesto todo un campo de trabajo en cuanto a la construcción de la identidad femenina para aquellas artistas que se han abierto camino en esta disciplina. En esta ponencia se ofrecen ejemplos de la resistencia a los estereotipos convencionales de feminidad reflejados de forma tradicional en este estilo musical. A través de la obra de diversas intérpretes y autoras, se pretende demostrar cómo éstas redefinen la identidad femenina mediante su música, sus textos o su puesta en escena. Por tanto, esta ponencia aborda la cuestión de género en cuanto a las representaciones de la identidad femenina dentro de la música *rock*.

Palabras clave: Música, *Rock*, género, identidad, sexualidad.

*I am girl enough to go in the light with my naked face
I am girl enough to someday win the presidential race
I am girl enough to go in the light with my naked face
I am girl enough to run with you and set the face.*
- Shannon Murray, *Girl Enough: A Feminist Anthem*

La música ha sido desde tiempo inmemoriales una expresión del sentimiento humano. Dicha expresión, que puede tomar muchas formas, se convierte a su vez en un reflejo del contexto social y político de los cuales ha nacido. La música *rock* emerge, así, como una expresión cultural que surge a mitad de siglo XX y que, desde entonces, ha pasado a formar parte del imaginario social de la cultura occidental. Nacida como una respuesta juvenil a las necesidades de una época en una sociedad en la que la mujer mantiene una posición secundaria, este estilo musical se asocia a una iconografía claramente masculina. El acceso de las mujeres a este mundo ha sido lento y no exento de dificultades. La mayor de ellas ha sido la creación y reivindicación de una identidad femenina dentro de este género musical, a través de la deconstrucción de los estereotipos tradicionales de feminidad que provienen de las sociedades patriarcales y que se han perpetuado en la música *rock*. Este estudio pretende ofrecer una visión somera de lo que ha supuesto este estilo musical en términos de identidad femenina. Para ello, se contextualizará el nacimiento de este género musical. Seguidamente, se comentarán algunos de los elementos que caracterizan la visión que ofrecen las bandas *rock* masculinas sobre la figura femenina. Finalmente, se analizarán ejemplos de artistas mujeres que se han rebelado contra los modelos de feminidad tradicionales, así como sus logros – y también sus fracasos – en la consecución de dicha tarea.

Comenzaremos por contextualizar el nacimiento del *rock*. Este movimiento musical atiende a una realidad social que se encuadra en la sociedad estadounidense de posguerra. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y durante el gobierno de Harry S. Truman (1945-1953), Estados Unidos se embarca en una etapa de prosperidad económica favorecida por la depresión de los países europeos afectados por la guerra y



el auge del sistema de la nueva sociedad de consumo derivado de la producción en masa y la mejora de las técnicas industriales tras la guerra. Pero, a su vez, el miedo por la amenaza del desarrollo de la Unión Soviética provoca en los dirigentes del país norteamericano la necesidad de instaurar una política de control y contención. Esta política deja patente la obsesión del gobierno norteamericano por mantener el control absoluto sobre la sociedad como medida de desarrollo de la nación y, por consiguiente, mediante la unidad de la nación, afianzar su posición como líder en la política y la economía mundial.

En esta atmósfera de contención, es necesario señalar el impacto que sufre el pensamiento del mundo occidental tras el conflicto bélico librado entre 1939 y 1945. La Segunda Guerra Mundial no sólo merma la población y la capacidad económica de las naciones envueltas en dicho evento, sino que al mismo tiempo crea una nueva atmósfera intelectual que se caracteriza por la desilusión y la desesperación. Por ello, surgen una serie de artistas que reaccionan ante la nueva situación. Dentro de esa ola de intelectuales que manifiestan su malestar ante las condiciones de la nueva sociedad norteamericana, se debe resaltar una serie de escritores que surgen en la misma década de los años cuarenta. Dichos autores, entre los cuales se encuentran nombres tan relevantes como el premio Nobel de literatura Saul Bellow, o Norman Mailer, representan la manifestación del malestar de la mentalidad occidental de posguerra.

En este punto es necesario preguntarse: ¿cuál es el papel de la mujer en la sociedad estadounidense en aquel periodo? Para entender su situación, hemos de remontarnos a los años de la Segunda Guerra Mundial. Durante el conflicto muchos hombres han de incorporarse al frente, y con ello, gran número de puestos de trabajo se quedan vacantes y pasan a ser desempeñados por mujeres. Además, la industria armamentística y metalúrgica, así como otras tantas, requieren más cantidad de mano de obra. Es en ese momento cuando la mujer se incorpora de pleno al plano laboral. Pero cabe destacar que no sólo pasan a estar empleadas chicas jóvenes, solteras y de clase baja, como antes del conflicto bélico, sino que la gran mayoría son mujeres de mediana edad, casadas y de clase media, lo cual supone un cambio social bastante considerable. Asimismo, para comprender su significado, hay que analizar las consecuencias que éste conlleva. En ese momento se trata de una cuestión de necesidad para la nación, pero este requisito traerá consigo una alteración en la definición de los roles de género en Estados Unidos. Como William Chafe y Howard Sitkoff señalan en su acertado estudio de la América de posguerra, *A History of Our Time. Readings on Postwar America*:

through legitimizing employment for the average wife and making it a matter of patriotic necessity, the war had initiated a dramatic alteration in the behavior of women and had permanently changed the day-to-day content of their lives (Chafe, 1991).

Y precisamente la modificación a la que aluden estos autores, en definitiva, la conciencia que las mujeres desarrollarán a partir de entonces, sentará las bases para lo que una década más tarde explotará como el movimiento feminista.

A pesar de incorporarse al plano laboral, las mujeres siguen estando discriminadas en cuestiones como los salarios o los cargos a ocupar. A su vez, este hecho sigue considerándose una forma de colaborar en los gastos del hogar, un aporte extra al dinero que el marido gana. Por tanto, en ese momento aún no se valora como una forma de liberación e independencia socialmente aceptada para las mujeres, ya que la mujer trabaja estando casada para hacer un hogar más cómodo, para conseguir un estándar de

vida más alto para la familia. Las mujeres no son percibidas como seres autónomos, sino que su rol está bien definido dentro del contexto del matrimonio: ser esposa y madre son las aspiraciones más nobles que la sociedad ofrece para una chica joven. Cualquier otra elección de vida, es decir, permanecer soltera, vivir independiente o compartir vivienda con una pareja sin estar desposada pase a considerarse como un fracaso o como una actitud amoral e indecente.

Este modelo de familia impuesto en los años cincuenta se inscribe dentro de la política llevada a cabo por el gobierno norteamericano después de la Segunda Guerra Mundial. Una vez que los hombres vuelven a recuperar su empleo el gobierno ve imprescindible restaurar el *status quo* y lograr que las mujeres dejen de lado su ambición laboral y regresen al hogar. Para conseguir este propósito se recurre a diferentes facetas de la sociedad, tales como los medios de comunicación, el consumismo o el trabajo de los psicólogos. Ha de recordarse el relevante papel que las revistas y la televisión –medio que empieza a estar al alcance de las familias americanas en aquella época– juegan en la transmisión de ideas. Como comentan Chafe y Sitkoff, las revistas glorifican el papel de esposa y madre y brindan esta opción como único camino hacia la felicidad para la mujer. La industria del consumo, que crece espectacularmente en esos años, presenta la imagen de una esposa feliz rodeada de electrodomésticos que hacen su vida más fácil y productos de belleza que la hacen aparecer atractiva ante su marido. Citando a Chafe y Sitkoff, como resultado de esta influencia, la mujer se encuentra “*in a ‘comfortable concentration camp’ prevented from discovering who she really was by a society which told her only what she could be*” (Chafe, 1991). Sólo hay, por consiguiente, un camino muy delimitado para la mujer en los años cincuenta: el ideal femenino está indudablemente definido, como la precursora del movimiento feminista Betty Friedan apunta en su conocida obra *The Feminine Mystique* (1963).

Una vez expuesto el contexto en el que surge la música *rock*, es necesario centrarse en este estilo musical y los motivos de su expansión y significación en la sociedad en la que nace, para después analizar el papel de la mujer en relación a él. Como el propio Mailer comenta en su artículo “*The White Negro*”, existe incredulidad hacia los conceptos tradicionales de compañerismo, familia y amor. El nihilismo causado por los conflictos bélicos hace que estos intelectuales vuelvan su vista hacia nuevas fuentes de inspiración, como es la cultura afro-americana que, paradójicamente, sigue sufriendo la segregación por parte de la sociedad blanca. Como Mailer señala, la juventud blanca adopta, así, su música puesto que ésta da voz a la rabia y los diferentes sentimientos que van desde la alegría hasta la lujuria.

No es casual, por tanto, que la música *rock* provenga de la confluencia de dos estilos: el *rhythm and blues* y la música country. La influencia de la música negra en este estilo se hace patente en el propio término puesto que, etimológicamente, *rock and roll*¹ deriva de la jerga *Black English* como un eufemismo para “*sexual intercourse*”, es decir, relación sexual, como se recoge en el *Online Etymology Dictionary*. En una sociedad en la que el consumo es uno de los pilares fundamentales, la música se convierte en un artículo más de consumo que llega a millones de hogares estadounidenses a través de la radio y la televisión. He ahí donde radica gran parte de la popularidad y la influencia de

¹ El término *rock ‘n’ roll* es acuñado por primera vez por el disc-jockey de Cleveland Alan Freed en su programa de radio “*Moondog Rock’n’Roll Party*”, que retransmite música negra a una audiencia compuesta principalmente por adolescentes blancos, como apunta Piero Scaruffi en su libro *A History of Rock and Dance Music 1955-2008*.

este género hasta nuestros días. Como bien apunta Peter Wicke en su libro *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*,

What was really new about rock was its relationship with the means of mass communication – record, radio, television and film... Rock ‘n’ roll was the first form of music to be distributed in mass quantities on record, the first form of music whose development was linked to radio, film and television. (Wicke, 1995)

Por tanto, la novedad que permite al *rock* alzarse a lo más alto de las preferencias musicales de la sociedad es su magnífica distribución y difusión a través de los relativamente nuevos medios de comunicación, como son la radio y, especialmente, la televisión.

Aun así, no se deben olvidar otros aspectos de carga social que popularizan este género entre los más jóvenes. Por primera vez después del conflicto mundial, los adolescentes se ven inmersos en una sociedad de bienestar. Sin las presiones que sus antecesores tuvieron, los jóvenes gozan de una relativa libertad que conlleva un conflicto generacional con sus padres. Esta brecha entre la generación de posguerra y la posterior se verá perfectamente ilustrada en películas como *Rebel without a Cause* (1955), protagonizada por quien ha de convertirse en todo un mito para los adolescentes de la época, el malogrado James Dean. Es en ese contexto en el que los adolescentes empiezan a sentirse atraídos por la música y la estética *rock*, por ser un estilo fresco y desenfadado. A través de artistas blancos como Jerry Lee Lewis y Elvis Presley², se empieza a popularizar este género entre los jóvenes blancos de clase media.

No obstante, hemos de centrarnos en las connotaciones masculinas que la música *rock*, conlleva. Por oposición a los atributos tradicionalmente femeninos de pasividad, de inhibición, de lo relacionado con el ámbito doméstico, el *rock* se traduce en acción, rebeldía y expresión. Tomando esto en consideración, la mujer representa todo a lo que amenaza al rebelde y a lo que este se opone, como comenta Simon Reynolds en su libro *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock ‘n’ Roll*. Por otra parte, la música *rock* posee una enorme carga sexual que simboliza, no obstante, la sexualidad masculina. En la introducción a su libro *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, la crítica británica especializada en música Sheila Whiteley afirma, citando a Simon Frith, que el *rock* es sinónimo de la sexualidad masculina. En sus propias palabras, “*rock has become synonymous with a male defined sexuality*” (Whiteley, 1997). Este vínculo con el carácter masculino borra cualquier relación entre este tipo de música y la representación de la sexualidad femenina. Como la crítica Norma Coates apunta en su artículo “*Revolution Now*”, “*Sexuality in rock has, until recently, been conflated with male sexuality, therefore erasing any expression of the lower body of the female, and female sexuality*” (Coates, 1997). Así pues, la presencia femenina en la música *rock* desde el punto de vista de los hombres se reduce a la perspectiva mostrada por los artistas masculinos, con frecuencia en relación a la visión de la mujer como objeto sexual que satisface el deseo masculino, como concluye Coates.

² Elvis Presley (1935-1977), también conocido como “Rey del *Rock*”, ha sido uno de los más claros exponentes de los inicios de la música *rock* y se ha convertido toda una referencia para artistas posteriores. Uno de los hechos que contribuyó a su fama en su época más temprana fue su famoso movimiento de cadera, considerado “obsceno” por el sector más conservador de la sociedad estadounidense.

A continuación, vamos a mostrar algunos ejemplos de la construcción sexual de la identidad femenina según el imaginario de grupos *rock* masculinos tan influyentes como *Rolling Stones* y *Led Zeppelin*. El primero de estos grupos se encuentra liderado por el carismático Mick Jagger, uno de los primeros artistas asociados al “*macho style of performance*” o “*cock-rock*”. Bandas como *Rolling Stones* se caracterizan por el alto contenido sexual patente en sus actuaciones, así como en sus letras. El término “*cock-rock*” denomina esa actitud sexual y agresiva que muchos artistas masculinos que interpretan esta tipo de música manifiestan. Según Simon Frith en su obra *Sound Effects*:

cock-rock performance means an explicit, crude, “masterful” expression of sexuality... Cock-rock performers are aggressive, boastful, constantly drawing audience attention to their prowess and control... Their bodies are on display... mikes and guitars are phallic symbols (or else caressed like female bodies), the music is loud, rhythmically insistent, built around techniques of arousal and release. Lyrics are assertive and arrogant, but the exact words are less significant than the vocal styles involved, the shrill shouting and screaming. (Frith, 227)

Por tanto, agresividad, poder, control, junto con los símbolos claramente fálicos como son los mástiles de las guitarras y los micrófonos, son los que definen esta actitud.

En cuanto a las letras de sus canciones, nombres como “*Little Red Rooster*”³, “*(I Can’t Get No) Satisfaction*”, o “*Under My Thumb*” ponen de manifiesto la actitud sexual dominante masculina de la que hacen gala. Imágenes relacionadas con el pene, el apetito insaciable o la dominación masculina son algunos de los contenidos que se extraen de dichas letras. Este modelo de sexualidad agresiva se ve incrementada, incluso, por la presencia de un enorme falo hinchable en sus actuaciones en directo hacia finales de los años sesenta, como Whiteley comenta. La visión de la mujer como un mero objeto que está siempre dispuesto a satisfacer las necesidades del hombre es la imagen recurrente en las canciones de los grupos en cuestión.

Esta idea se ve totalmente encarnada en la figura de la “*groupie*”, surgida al amparo de la liberación sexual femenina de los años sesenta. Dicho término define a las chicas que, fascinadas por los cantantes y músicos de las bandas de moda, los persiguen a todas partes y cuyo objetivo fundamental es aquel de conseguir intimar con sus ídolos, prestándoles todo tipo de servicios sexuales como culminación de sus expectativas. Uno de los ejemplos más conocidos de ello es Marianne Faithful, pareja de Mick Jagger. Como el escritor y crítico musical Gary Herman comenta en su libro *Historia trágica del Rock. Escándalos, vicios y dramas de los grandes mitos del rock que no pudieron sobrevivir a su fama*, la determinación de la modelo por convertirse en novia de alguno de los miembros de la famosa banda es tal que, en sus propias palabras, “yo me acosté con tres de ellos, y decidí que el vocalista era el mejor” (Herman, 2009). Esta circunstancia se encuentra en sintonía con el momento en el que se escribe la novela, en pleno apogeo de la revolución sexual.

Este hecho nos remite al movimiento feminista surgido en la década de los sesenta desde la contracultura que pretende reivindicar los derechos de igualdad social para las mujeres. Autoras de la Generación *Beat* como Diane di Prima, hacen uso explícito del

³ Esta canción, escrita por Willie Dixon, aparece como single a finales de 1964, y está incluida en el álbum *The Rolling Stones, Now!* (1965). Fue boicoteada en las radios estadounidenses y censurada por su contenido sexual explícito.

sexo en su novela de carácter autobiográfico *Memoirs of a Beatnik* (1968). Otro ejemplo se encuentra en la obra de la escritora Lenore Kandel, quien publica en 1966 su polémico *The Love Book*, un libro de poemas censurado y llevado a juicio por obscenidad, según comenta Ronna C. Johnson en su artículo “*Lenore Kandel’s The Love Book: Psychedelic Poetics, Cosmic Erótica, and Sexual Politics in the Mid-Sixties Counterculture*”.⁴ En él, al igual que en *Memoirs of a Beatnik*, se habla sin tapujos de la sexualidad femenina. Johnson comenta que estos libros, especialmente el de Kandel, retan las convenciones sociales sobre la pasividad de las mujeres y promueven la igualdad sexual así como la expresión de la subjetividad femenina, estableciendo “*the proto-feminist dimensions of Beat*” (Johnson, 2004). Esta circunstancia será el caldo de cultivo de la creación de una identidad femenina que se hará patente a través de la obra de artistas posteriores.

No obstante, la liberación sexual de las “*groupies*” es en realidad un espejismo para las ansias reivindicativas de la población femenina, pues la actitud de dichas seguidoras sigue representando la sumisión femenina a la sexualidad masculina. Otra de las bandas que se caracterizan por tener una cohorte de seguidoras dispuestas a satisfacer sus deseos sexuales es *Led Zeppelin*, como anteriormente se mencionó. La pose sensual masculina y la voz desgarradora y potente de su cantante, Robert Plant⁵, exponente máximo de “*cock-rocker*”, se ven reforzadas por las letras de la banda, caracterizadas por un alto contenido sexual explícito: “*I’m gonna make you sweat, gonna make you groove*” (“*Black Dog*”), o “*Squeeze me baby, till the juice runs down my leg. The way you squeeze my lemon, I’m gonna fall right out of bed*” (“*The Lemon Song*”). De nuevo podemos comprobar la posición de la mujer, percibida desde un punto de vista masculino, sin nada más que aportar que sus beneficios sexuales.

Los grupos que acabamos de mencionar, así como tantos otros que se popularizan a lo largo de la década de los sesenta y de los setenta, cosechan de inmediato el favor del público y de la crítica. Por contra, el nacimiento y la evolución de las mujeres en la música *rock* es mucho más costoso y presenta muchas más dificultades, dadas las trabas sufridas por las mujeres en aquellos entonces- si bien hoy día seguimos estando en desigualdad en el terreno musical como en tantos otros. No obstante, existen ejemplos de resistencia y reivindicación femenina dentro de este género musical. A través del análisis de la figura de algunas artista representativas, podremos demostrar como éstas desafían la imagen de la mujer que las bandas y artistas masculinos ofrecen y proponen nuevos modelos que definen el carácter femenino.

Uno de los mayores problemas que la mujer artista encuentra es la reconciliación de las esferas pública y privada, como Whiteley comenta en la introducción a *Women and Popular Music* (2000). Si bien el ámbito de la mujer ha estado tradicionalmente reducido a la privacidad del hogar, el hecho de ser artista supone adoptar el rol tradicionalmente masculino. El éxito o el fracaso parecen depender en esta primera

⁴ Lenore Kandel se considera precursora de la libertad de expresión en cuanto a la sexualidad por su trabajo en *The Love Book* (1956). El libro, una breve obra de ocho páginas que contiene cuatro poemas, entre ellos “*To Fuck with Love*”. En él Kandel celebra la sexualidad femenina así como añade un componente místico y espiritual a la misma. Su valentía le trae muchas críticas tanto por parte de sectores conservadores de la sociedad-la iglesia católica y la protestante fundamentalista-, así como por parte de feministas radicales que no se identifican con las relaciones heterosexuales que describe.

⁵ La voz de Robert Plant se considera una de las mejores de la música *rock*, habiendo influenciado a multitud de artistas posteriores como Steven Tyler, Axl Rose, David Coverdale, Bruce Dickinson o Ozzy Osborne.

etapa de la música *rock* de la capacidad de la mujer de combinar ambas esferas de manera equilibrada, sin perder la identidad femenina. No es el caso de Janis Joplin, la primera artista que vamos a analizar aquí, y probablemente la artista femenina por excelencia de la música *rock* de la década de los sesenta.

Los años de la contracultura, como así se han denominado frecuentemente, ven el surgir de los movimientos por los derechos civiles y, como se ha mencionado anteriormente, entre ellos se encuentra el feminismo. No obstante, queda un largo camino para que las artistas femeninas consigan hacerse un hueco sin necesidad de adoptar actitudes masculinas. Como Whiteley comenta, “*to achieve success, it seemed that women had to take men on their own game, and within the arena of rock this involved drink, drugs and sexual promiscuity*” (Whiteley, 2000). Janis Joplin, nacida en el estado de Texas en 1943, posee una de las voces más profundas del panorama musical. Su mezcla de *blues* y *rock*, así como su pasión a la hora de interpretar, la hacen inconfundible. Sin embargo, siempre se verá marcada por la falta de aceptación de su propio físico, que no encaja en los patrones tradicionales de belleza femenina. Al ocupar el puesto de cantante, se convierte en el blanco de las miradas de la audiencia, cuyas expectativas se ven rotas por su carencia de atractivo. Joplin, además, subvierte la imagen prototípica de mujer, adoptando cualidades masculinas en sus actuaciones en forma de movimientos salvajes, patadas y puñetazos en el aire, y contoneos bruscos. Se convierte, así, en una mujer que podemos definir como no femenina o, en otros términos, “activa”, en oposición a la imagen tradicional de mujer “pasiva”, visión que se ofrece en las letras de las bandas de *rock* masculinas, como anteriormente comentábamos.

A pesar de los intentos de la cantante por integrarse en un ámbito masculino, la dualidad del hecho de ser mujer en un mundo masculino como es el contexto de la música *rock* en esos años, suponen una fuente de frustración y ansiedad. Este hecho la lleva a buscar la autoafirmación a través de la promiscuidad sexual, así como a un consumo excesivo de estupefacientes, que finalmente acabaría con su vida. Podemos concluir, entonces, que la dualidad que caracterizan la personalidad de la artista, por un lado su puesta en escena y sus actitudes masculinas en cuanto al sexo y la forma de relacionarse con los demás, y por otro su sicología femenina, suponen un lastre del que la cantante no es capaz de deshacerse. No obstante, esta combinación le otorga, al mismo tiempo, el orgullo de ser probablemente la primera mujer artista de la música *rock* que desmitifica el rol tradicional femenino.

Si bien Janis Joplin se asocia a la contracultura de la década de los sesenta en términos de los movimientos de liberación sexual, existen artistas femeninas que se acercan a esta época desde la protesta social, a través de la música *rock-folk*⁶. Estas dejan a un lado los instrumentos eléctricos y basan su música en los sonidos acústicos, y la suavidad de la melodía, caracterizada por voces dulces y armónicas – en oposición a la fuerza desgarradora con tintes *soul* de las voces de Janis Joplin o Aretha Franklin –, así como en una creciente introspección que este estilo musical permite. La novedad de las artistas que se inscriben dentro de este género musical, tales como Joan Baez, Judy

⁶ Estilo que alude a una corriente musical surgida a mediados de la década de los sesenta y que combina elementos del folklore anglosajón y norteamericano con el *pop* psicodélico. Artistas como *The Byrds*, Bob Dylan o *Fairport Convention* son claros exponentes de dicho estilo musical.

Collins, Carole King⁷ o Joni Mitchell, es que manifiestan un creciente interés por la expresión individual así como por las relaciones personales. Según Whiteley, este análisis introspectivo de sí mismas dota a estas artistas de un espacio para crear y discutir la identidad femenina. Este estilo, que se sigue desarrollando en los años setenta, ayuda a reforzar por tanto la posición de las artistas dentro de la escena musical. Tomaremos como ejemplo para exponer algunas ideas fundamentales sobre este periodo a la cantante y compositora Joni Mitchell.

Nacida en 1943 en Alberta, Canadá, Joni Mitchell es considerada, por su temática y las preocupaciones que refleja en su música, una artista cuasi feminista, aunque ella nunca se haya querido identificar como tal. Ella ofrece un modelo de identidad femenina que se basa en la representación de problemas asociados con el universo femenino, como pueden ser la sexualidad, la reproducción y el hecho de ser madre. En sus letras se reflejan, a menudo, numerosas dudas y contradicciones que surgen de la cuestión de género y de su propia identidad como mujer, por ejemplo en su famoso tema “*Who am I?*”. Otras veces la cuestión se centra en la dicotomía entre libertad y dependencia, como en su tema “*All I want*”. Cabe destacar que en ambos temas, la figura central es la mujer como sujeto representado por el pronombre personal de primera persona “*I*”, mostrando el interés en la búsqueda de identidad femenina a través de las canciones.

Otro de los temas tratados por este tipo de artistas es la maternidad. En su versión de “*Eli’s Song*”⁸, se establece un vínculo entre madre e hija, creando un universo femenino que excluye la presencia masculina. Muchas autoras ha tratado este tema, y existen opiniones contrapuestas con respecto a las implicaciones que la maternidad conlleva en la creación de una identidad femenina. Hay autoras, como Tharp y MacCallum-Whitcomb en *This Giving Birth. Pregnancy and Childbirth in American Women’s Writing*, que apoyan la relación entre creación artística y maternidad, puesto que afirman que constituyen roles complementarios. Lo que es indiscutible es que este tema es totalmente novedoso en el contexto de la música *rock* masculina, centrada en otros aspectos que difieren por completo de la intimidad la que las artistas femeninas manifiestan en su imaginario.

Como hemos expuesto hace un instante, Joni Mitchell es una mujer artista que apuesta por definir y encontrar un modelo de identidad femenina. A través de la introspección, el análisis de los sentimientos, la relación con los demás, la cantante crea un universo femenino en el que se cuestiona su identidad como mujer. La exploración de sí misma como artista y como mujer anticipa, según Whiteley, el énfasis del post-feminismo por salvar la distancia entre la mente y el cuerpo, y reconciliar y aceptar las frustraciones que el hecho de ser mujer le suponen.

Si los años setenta se caracterizan por la introspección y la búsqueda íntima de la feminidad a través de las letras y las melodías, la década de los ochenta se ve marcada por aspectos muy distintos. Por una parte, la propia conciencia sobre la sexualidad femenina, que después de dos décadas se muestra de forma más obvia y con más fuerza en la puesta en escena de muchas artistas como Debbie Harris, Cindy Lauper o Madonna. Al mismo tiempo, surge una tendencia a desafiar los estereotipos de género a

⁷Carole King (Nueva York 1942), no se caracteriza por acompañarse por la guitarra, sino que toca el piano. Esta artista llega a vender más de 10 millones de copias de su álbum *Tapestry* (1971), uno de los 15 álbumes más vendidos de la década de los setenta.

⁸ Canción compuesta por el cantante de música country Jack Williams.

través de identidades femeninas andróginas, que cuestionarán los modelos tradicionales de feminidad. Un claro ejemplo de ello es Annie Lennox, la cantante del dúo *Eurythmics*. Por otra parte, la era del videoclip, que constituye un instrumento extraordinariamente poderoso, dado el carácter motivador la imagen, así como la capacidad de difusión que posee. Así pues, las artistas encuentran una nueva vía gráfica de expresión a su alcance para crear una identidad femenina, como veremos en el caso de Madonna.

La “Reina del *Pop*”, como se le ha denominado en contadas ocasiones, inicia su carrera a principio de la década de los ochenta. Desde el principio, se apoya en una imagen visual muy característica – no se debe olvidar que Madonna crea un estilo imitado por sus innumerables seguidoras, y por un jugoso número de artistas posteriores, como Britney Spears, Christina Aguilera, o la más actual Lady Gaga- que reforzará a través de videoclips. Madonna juega con la seducción de una *pin-up* – se oxigena el pelo y lo peina al más puro estilo Marilyn Monroe, se viste como Gilda – así como con la sexualidad femenina, combinando estereotipos femeninos tradicionales como virgen y prostituta. Si nos remitimos a una de sus primeras canciones y a su videoclip, “*Like a virgin*”, se ven perfectamente reflejados ambos conceptos. Por una parte, la novia vestida de blanco virginal, esperando a ser poseída, simbolizando la rendición tradicional al hombre; por otra, el deseo del cuerpo femenino que quiere experimentar la sexualidad, representado por el león. La artista manipula las imágenes para crear una dualidad sexual que enriquece la identidad femenina.

Madonna hace uso de la dualidad de nuevo a través de la ambigüedad sexual. A menudo se viste con ropas de hombre o adopta actitudes atribuidas al género masculino. Un claro ejemplo de ello es la canción y el videoclip de “*Open your Heart*”. La letra muestra a un personaje que seguro de sí mismo, que afirma su determinación por conquistar a la persona amada, “*Don't try to run, I can sep up with you, nothing will stp me from trying to catch you*”. En el video, la cantante adopta una actitud voyerista, convirtiéndose en espectadora de un show erótico, subvirtiendo así los roles de género. La crítica de cine Laura Mulvey afirma en su libro *Visual and Other Pleasures* que el cuerpo femenino es siempre el objeto de deseo masculino a través de la mirada. En el caso de este video, la identidad femenina se convierte en el sujeto de la acción, rompiendo así las convenciones en cuanto a roles de género. Otro ejemplo se encuentra en su canción “*Express yourself*”, un canto a la libertad de expresar los deseos y de llevarlos a cabo. Como Whiteley comenta, Madonna aparece combinando elementos del vestuario masculino y femenino – un sujetador negro bajo un traje sastre –, y portando un monóculo, un elemento que invita a pensar en el voyerismo de nuevo.

Como se ha comprobado, Madonna se caracteriza por combinar opuestos y aunar elementos tradicionalmente masculinos y femeninos para redefinir la imagen de la mujer. Tomando como punto de partida el erotismo, la artista se centra en la sexualidad femenina, a la que atribuye cualidades como poder y ambigüedad, manipulando elementos visuales que refuerzan estas ideas a través de sus videos. Finalmente, subvierte los roles de género, dando paso a una identidad femenina plural y más compleja, que se adapta a la sociedad cambiante y dinámica de los años ochenta y noventa.

Como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, la música *rock* ha experimentado una evolución desde sus inicios en los años cincuenta hasta nuestros días. Si bien ha sido un

género inicialmente de difícil acceso para la mujer, con el tiempo las artista femeninas se han hecho un hueco en la industria musical del *rock*. Aunque las bandas masculinas han mostrado una imagen femenina estereotipada, en relación a la satisfacción del deseo sexual masculino, hemos comprobado a través de diversos ejemplos de mujeres que han hecho su incursión en la música *rock* que la identidad femenina ha evolucionado. Analizando la temática, la actitud, y la puesta en escena de artistas pertenecientes a diferentes décadas – Janis Joplin en los sesenta, Joni Mitchell en los setenta, y Madonna en los ochenta -, se ha demostrado cómo éstas se han rebelado contra los patrones tradicionales sobre la mujer y han propuesto una identidad femenina más compleja y profunda.

Bibliografía

- Chafe, William H., and Howard Sitkoff (1991). *A History of our Time. Readings on Postwar America*. OUP. New York.
- Coates, Norma (1997). “Revolution Now? Rock and the Political Potential of Gender.” *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge. London. Pp 50-65
- Di Prima, Diane (2002). *Memoirs of a Beatnik*. Marion Boyars. London.
- Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. Dell Publishing. New York.
- Frith, Simon (1990). *Sounds Effects*. Routledge. London.
- Hawkins, Stan (1996). “Perspective in Popular Musicology: Music, Lennox, and Meaning in 1900s Pop”. *Popular Music*. Vol. 15. Nº 1. pp 17-36
- Herman, Gary (2009). *Historia trágica del rock. Escándalos, vicios y dramas de los grandes mitos del rock que no pudieron sobrevivir a su fama*. Robin Book. Barcelona.
- [http:// www.etymolnline.com/](http://www.etymolnline.com/)
- Johnson, Ronna C(2004). “Lenore Kandel’s The Love Book: Psychedelic Poetics, Cosmic Erotica, and Sexual Politics in the Mid-Sixties Counterculture”. *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers*. University Press of Mississippi. Jackson.
- Kandel, Lenore (1966). *The Love Book*. Stolen Paper Review editions. San Francisco.
- Mailer, Norman (1992). “The White Negro”. *The Portable Beat Reader*. Penguin. New York. pp 582-605
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana UP. Bloomington.
- Murray, Shannon (2002). “Girl Enough: A Feminist Anthem”.
<http://www.shannonmurray.com/music-8.html>
- Railton, Diane (2001). “The Gendered Carnival of Pop”. *Popular Music*. Vol 20. Nº 3. pp 321-331
- Reynolds, Simon (1995). *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock ‘n’ Roll*. Joy Press. Harvard.
- Tharp, Julia, and Susan MacCallum-Whitcomb, eds (2000). *This Giving Birth. Pregnancy and Childbirth in American Women’s Writing*. Bowling Green State University Popular Press. Bowling Green.
- Whiteley, Sheila (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge. London.
- (2000). *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Routledge. Oxon.
- Wicke, Peter (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge UP. Cambridge.

