

Aparición del feminismo en el postmodernismo

GARCÍA González, Inmaculada Concepción

Es difícil decir cuándo surge el feminismo como movimiento en la Postmodernidad. Sobre todo si nos fijamos en la estética que las cantantes mantuvieron en escena asumiendo el rol del hombre como método para sus reivindicaciones. Para explicar el movimiento de las Riott Grrrls es imprescindible crear un marco.

Debemos primero tener en cuenta que la modernidad con su preocupación visual revelaba problemas epistemológicos inherentes a las relaciones sociales y a su reproducción. “Tales problemas informan los modos mismos en que se construye la diferencia social, ya sea en términos de clase, sexo o raza”¹. Hubo así una emancipación del pasado eurocentrista y patriarcal que relegó a la mujer a un plano inferior.

Como en las artes, como en la cultura, como en las diversas disciplinas, el modernismo favoreció una línea cognitiva que demarcaba cada campo y es por ello que surgieron los problemas antes citados.

Sin embargo, la era postmoderna se presentó con un nuevo talante donde la línea cognitiva disyuntiva desaparecía y con ella los problemas creados en el modernismo. Por tanto, de ahí surge el movimiento feminista ya que el postmodernismo no marca diferencias, sino que “el feminismo comparte con otros discursos marginados el status de una especie de otro”². Pero con este nuevo avance no todo estaba ya salvado para el discurso femenino porque el postmodernismo en cuanto a su carácter universal, “universalidad de las formas utilizadas para la representación visual”³, y su pluralismo que reduce al humano a “ser otro entre otros”⁴ reduce a la indiferencia cualquier tipo de reivindicación de la identidad del individuo. El feminismo en el postmodernismo, y ante estas características, poca y escasa relevancia pudo cobrar en este período, sobre todo, si tenemos en cuenta que los polos de emisión y recepción y los sistemas de representación Occidentales visualizan a través de un sujeto unitario: el masculino.

La unidad a la hora de visualizar y de enunciar, porque “todo lo que se suele llamar postmoderno es sencillamente una forma de distinguir la unión que existe entre

¹ COLAIZZI, Giulia (ed.) (1990): *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid, Cátedra. pág. 68.

² *Ibidem.* pág. 70.

³ OWENS, Craig (1985): “Las feministas y el postmodernismo”, *La postmodernidad*, Hal Foster (ed.). Barcelona, Kairós. pág. 95.

⁴ *Ibidem.* pág. 94.

la ética y la estética”⁵, es la razón de la opresión que se ejerce sobre la mujer en la época de la que estamos hablando, pues de esa forma unitaria se produce la diferencia social. Ante la mirada masculina, ante la cosificación de la mujer como objeto y no como sujeto es por lo que las voces femeninas se alzan. El sistema de representación occidental niega toda legitimidad a la mujer: “esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como sujeto y rara vez como el objeto de representación, pues, desde luego: no faltan imágenes de las mujeres”⁶. Ante la automatización del cuerpo humano, las feministas deciden criticar “el soporte epistemológico” que sostiene este tipo de representación, de visualidad.

Es aquí donde está enclavado el feminismo que surge en la Posmodernidad y los cantos que entonan las Riott Girrls por la lucha de la mujer-sujeto y no objeto.

Dice Giulia Colaizzi que “el momento en el que el cuerpo humano es entregado al campo de la visión es también el momento en el que es hecho excesivo y deshumanizado”⁷. Así, la mujer cuando es representada, cuando su cuerpo queda físicamente deshumanizado en tal representación, la visualización es también automatizada y deshumanizada. Esto, según Colaizzi, “se produce como exceso espectacular”⁸. Es en este punto donde personalmente el feminismo de la Posmodernidad no trasciende porque al abusar del “exceso espectacular” no cobra la relevancia que debiera. Es decir, si las Riott Grrrls se sometieron a una representación su cuerpo quedó también físicamente deshumanizado y la visualización, al fin y al cabo, seguía siendo la misma: indiferente, deshumanizada, universal y unitaria. Se convirtieron a sí mismas en un objeto más visual como cualquier otro y fue el motivo de que la mujer se desestimara en la esfera rock. La mujer estaba siendo sujeto a la vez que seguía siendo objeto, no más. Por eso el feminismo como movimiento no existió, mejor podríamos afirmar que la mujer adoptó el papel del hombre en la sociedad, esto se puede justificar muy bien con el siguiente argumento que expone Craig Owens:

A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá esta sea la razón de que suela asociarse a la femineidad con la mascarada, con la falsa representación⁹.

⁵ MAFFESOLI, Michel (1994): “La socialidad en la posmodernidad”, *En torno a la posmodernidad*, Gianni Vattimo y otros. Barcelona, Anthropos. pág. 107.

⁶ FOSTER, Hal (1985): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós. Pág. 96.

⁷ COLAIZZI, Giulia (1990): *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid, Cátedra. pág. 75.

⁸ *Ibidem*. pág. 74.

⁹ FOSTER. *Op. cit.* pág. 96.

Este argumento vuelve a reafirmar que al feminismo se le dio “visibilidad” y sufrió el mismo destino que otro tipo de discursos marginales que cupieron en la Posmodernidad. Ante la falacia de lo que muchos llamaron “diversidad cultural” las feministas se convirtieron en aquel momento en una mascarada.

Las mujeres debieron integrar su discurso desde lo local a lo universal para poder así “aliarse con otros” (con lo masculino). Es decir, si miramos hacia el postmodernismo la mejor oferta feminista la constituye el “regionalismo crítico”. Aprovechar esa situación de “localidad” es la única forma de acceso a la crítica social: “Lo más crucial sobre el encuentro del feminismo y el postmodernismo es que, tras la negativa a dejarse seducir en el abandono, las feministas tampoco desprecian la “novela rosa” que es el postmodernismo”¹⁰. Las mujeres deben aprovechar el abandono de esa “universalidad”, de esa exposición poco certera del espectáculo como simulacro que constituyó un fracaso para impulsar su potencial crítico social.

Estrategias del feminismo en la posmodernidad

Es indudable que con el Postmodernismo el sujeto ha perdido de vista el centro histórico. La racionalidad histórica desaparece, puesto que “la modernidad deja de existir cuando desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria”¹¹. La perspectiva histórica se encuentra fuera del plano real y el mundo de la comunicación toma las riendas en esta “crisis del progreso”. Es en este mundo de la comunicación donde hay un estallido de “racionalidades locales” (pensemos que ya no existe una razón unitaria”) que le da el impulso a los discursos minoritarios, entre ellos el discurso feminista o punk, por ejemplo.

Pero, “el efecto emancipante de la liberación de las racionalidades locales no es, sin embargo, solamente garantizar a cada uno una posibilidad más completa de reconocimiento y de autenticidad; como si la emancipación consistiera en manifestar finalmente lo que cada uno es de verdad: negro, mujer, homosexual, etc”. Es aquí donde vuelve a recaer el discurso femenino porque ese discurso sólo fue considerado en la primera parte de esta premisa: el del reconocimiento y la autenticidad de lo que uno verdaderamente es. Las feministas no repararon en la sociología formalista y continuaron en la tónica de la afirmación de la identidad.

¹⁰ COLAIZZI. *Op. cit.* pág. 84.

¹¹ VATTIMO, Gianni (1994): “La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*, Gianni Vattimo y otros. Barcelona, Anthropos. pág. 11.

En resumen, al estar el discurso de la mujer diferenciado de lo uno no descansa en el postulado de la sociología posmoderna (la sociedad es una suma de individuos) y es este mismo discurso el que la condena a un segundo plano, puesto que desde la perspectiva de la sociología formalista “hay que integrar, inventar”. Ellas no inventaron, más bien imitaron la estética masculina acudiendo a la unisexualización.

Si seguimos la argumentación del pensamiento deconstructivo al que apunta Patxi Lanceros podremos observar como estas estrategias no son más que negaciones de sí mismas: “La posmodernidad, en la medida en que adopta modos fragmentarios, deconstructivos, discontinuos, no hace sino negar su supuesta existencia unitaria, sustancial. No hay posmodernidad, sino una multiplicidad de estrategias que carecen de propósito común”¹². La multiplicidad de estrategias que crearon las mujeres en torno suyo no hicieron sino crear modos fragmentarios que debilitaron ese propósito de crítica social. No había un propósito común que abocó en un discurso fracasado que no fue relevante hasta que la lógica binaria desapareció y se aceptó lo complejo del cambio.

El feminismo, según Craig Owens, “como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico; político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones”. En el sentido de Owens las Riott Grrrls sí estarían ejerciendo una actividad profunda y bien encaminada de la reivindicación. Por un lado, al introducirse en un “mundo de hombres” como el rock desafiaron a la sociedad patriarcal, por otro, aunque no tan claro, rompieron la clásica representación occidental de la mujer. Sin embargo, esta estrategia no funciona realmente en el segundo de los propósitos: el epistemológico. No está claro, que las Riott Grrrls rompieran la estructura de la representación porque si adoptaron un rol masculino estaban reafirmando una determinada estructura unisexualizada.

No se puede poner en duda que el discurso feminista surge con la posmodernidad, pero la escisión de los grupos y la escasa prolongación en el tiempo que tuvieron las componentes del movimiento Riott Grrrls son muestra del débil arraigo que tuvo entonces.

Es indudable que este discurso apareciera porque el postmodernismo procuró impulsar la universalidad, la escisión de fronteras entre las artes, la caída de la familia nuclear frente al capitalismo dominante. Pero en este intento porque “la individualidad

¹² *Ibidem.* pág. 137 del capítulo de Patxi Lanceros: “Apunte sobre el pensamiento deconstructivo”.

quedara en el pasado” y la consideración de la sociología como “suma de individuos”, la mujer tuvo unas escasas vías para pronunciarse: necesitaba mostrar una identidad diferente para poder integrarla junto a la de “los unos” y esto fue, quizás lo que no consiguió. La mujer tuvo escasa relevancia en el movimiento rock, por extensión, con todos estos motivos como trasfondo.

Las riot Grrls

Riott Grrrl surgieron como un movimiento de los primeros años de los 90 en América. Por aquel entonces las mujeres no eran bien acogidas, ni tampoco escuchadas en la escena musical, así que “ellas comenzaron a crear bandas y crearon funciones y formaron una comunidad”¹³. Los grupos más representativos de esta asociación feminista fueron Bikini Kill, Sleater Kinney y Babes in Toyland, en esta última banda fue en la que estuvo Courtney Love.

Si seguimos rastreando por la Red de redes encontraremos mensajes de las Riott Grrrl de Londres que claman por intercambiar información y otro tipo de datos con otras bandas de chicas. Reivindican que las revistas paren de incluir artículos basados en una cuestión simple de género o sexo: “no more interviews and articles based on the fact that shock horron there are girls in the band and that sometimes they even wear gulp sexy clothing”¹⁴. Las Riott Grrrls tienen como se puede ver una trascendencia en la transmodernidad iniciando una serie de proyectos y funciones que atraen a un buen número de feministas.

Pero, sigamos hablando de las Riott Grrrls como movimiento. La banda precursora de las Riott Grrrls se formó a finales de los 80 en la universidad Evergreen College de Olympia, Washington. Allí un par de estudiantes se reunieron para fundar un fanzine llamado Bikini Kill, publicación que después sería el nombre de la legendaria banda de rock. El movimiento alcanzó su clímax en 1993 gracias también al apoyo mediático. Sus actuaciones y sus canciones incitaban a las mujeres a denunciar malos tratos y abusos sexuales a los que eran sometidas. Eran muy radicales e incendiarias en cuanto a sus reivindicaciones¹⁵.

¹³ Gurl.com “Riot Girls London”. [en línea]. A Pimedia Company 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. London. [http:// www.gurl.com/connect/bbs/bb.epl/gurlv3](http://www.gurl.com/connect/bbs/bb.epl/gurlv3).

¹⁴ *Ibidem*. pág 1.

¹⁵ Datos de interés que recoge un reportaje. “La mala vida”. Riot Girls: las chicas son guerreras. [en línea]. Terra Networks, S.A., 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. Madrid. [http:// www.terra.es/ocio/html/oci_9941.htm](http://www.terra.es/ocio/html/oci_9941.htm).

Como se puede observar, los discursos de estas feministas aún estaban centrados en la cuestión de género y de sexo. Es decir que estaban aún anquilosadas en el prefijo “-re” de reproducción, “que colocó a las mujeres y a todas las prácticas asociadas a ellas en una relación ontológicamente secundaria con respecto a la producción per se”¹⁶. La producción de los roles sexuales dominaba la reproducción social de la mujer.

Pero, la banda que más destacó en su momento fue Babes in Toyland. Kathy Bjelland estaba estudiando en un instituto de Oregon junto a su íntima amiga Courtney Love. Las dos decidieron escapar de un ambiente opresivo e instalarse a la capital hippy San Francisco y fundar una banda punk. La tercera componente de esta primera banda sería Jennifer Finch. Al principio era una banda que defendía a las mujeres, pero no se consideraba feminista. Su música era el punk rock. Se llamaba Sugar Baby Doll. Más tarde vuelven a bautizar su grupo como Swap Pussy. Después Courtney abandona el grupo y se inaugura sin ella Babes in Toyland. Comienza su éxito en el 88 y se lanza a los escenarios europeos de la mano de Nirvana o Sonic Youth.

El grupo marcha por América y prepara uno de sus mejores discos, Fontanelle, con la producción de Lee Ranaldo miembro de Sonic Youth. Tras ser aclamadas por la crítica, comenzaron los problemas y Lori es la que mantiene la llama de las Riot Grrls¹⁷.

El éxito de Babes in Toyland no queda tan lejos. En el 93 la banda realizó una gira con Faith no more y Alice in chains, (traducidos al español responden a un talante reivindicativo en pro de la mujer: “Justicia, no más” y “Alicia encadenada”). Después editaron un gran disco, Painkiller (“Dolor asesino”) con el que comenzaron una gira por Australia, Japón y Nueva Zelanda. Los continuos problemas con las bajistas alteran la banda. En un momento álgido de su carrera musical en USA, decidieron parar.

Courtney love y hole

Courtney Love es una de las viudas negras de la historia de la música. Odiada por su carácter excesivamente fuerte con el que hace frente a todo tipo de problemas fue más conocida por su relación con el profeta del rock de los 90, Kurt Cobain, que por su mérito artístico. Fundó la banda con su amiga Kathy, Sugar Baby Doll, pero debido a sus conflictos personales con el resto del grupo se marchó a Alaska para ejercer como bailarina de streeptease. En 1989 vuelve a Los Ángeles y forma Hole con el guitarrista Eric Erlandson, la bajista Jill Emery y la baterista Caroline Rue. En 1990, con

¹⁶ COLAIZZI. *Op. cit.* pág. 42.

¹⁷ Idearock. Babes in Toyland. [en línea]. Indyrock Ideal, 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. [http:// www.ideal.es/indyrock/bebesintoyland](http://www.ideal.es/indyrock/bebesintoyland).

influencias a lo Sonic Youth, publica su primer single “Retard Girl”. En 1991 apareció el segundo single “Dicknail” y se edita *Pretty on the side*, un álbum elogiado por la crítica. Tras su matrimonio y el nacimiento de su hija, en 1994 vuelve a la escena musical con *Live Through this*, segundo álbum del grupo Hole. Courtney se volcó posteriormente en su carrera como actriz con *El escándalo de Larry Flynt*. Hole participa además de la banda sonora original de la película *El Cuervo: ciudad de los ángeles*. En 1997 comienza la grabación de su nuevo disco *Celebrity Skin*. Este álbum incluye canciones provocadoras y escandalosas en el tono de la personalidad de su vocalista, Courtney Love y que son los que aquí conviene comentar¹⁸.

Una de las canciones con más contenido feminista se titula “Awful” que traducido significa “Asqueroso”. Esta canción puede ser muy significativa sobre todo si nos basamos en la propia vida de esta artista que fue bailarina de *streeptease*. El tema parece que va dedicado a todas las jóvenes que comienzan pronto a vender su cuerpo, algo que ella considera asqueroso y que recrimina. Parece que Courtney las alienta a seguir a la luz de “la salvación” y construir un mundo nuevo, no el del hombre que parece ser asqueroso. En este sentido y llegados a este punto es indudable el poder de convocatoria, el poder político del discurso de la cantante. Ella misma cree en el poder de las canciones, de la música.

A estas jóvenes las ha sustituido con una metonimia: “dulces cerezas”. En un momento de la canción esta metonimia le sirve para decir que, como frutas, quieren madurar, pero son pequeñas y el mundo es asqueroso, los hombres son asquerosos. Es un discurso muy feminista, hasta diría didáctico.

Usa mucho la estructura “Let”: *Let’s start a fire, a riot*. También el tiempo imperativo. Con esto quiere dar ánimo a las chicas de 16 años que son el prototipo de destinataria a la que van dirigidos los sentimientos de Courtney. Es un canto casi autobiográfico porque parece que se arrepiente de su vida anterior: “antes era perfecto, ahora es asqueroso”. De nuevo vuelve a producirse ese postmodernismo positivo: hay una luz, una esperanza, hay que correr hacia lo divino, hay una salvación, se puede conquistar el mundo con una canción. Ese aliento provoca que en reiteradas estrofas aparezcan las estructuras imperativas.

A los hombres los califica en el campo semántico negativo, son casi demonios: “roban las almas a las chicas como tú”, “rompen a las chicas”, “parten los corazones”.

¹⁸ “Courtney Love se queda sola”. [en línea]. Terra Networks, 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. <http://www.terra.es/ocio/articulo/html/oci/3520.html>.

Los hombres sólo quieren “libras de carne fresca” que reemplazar rápidamente por otras libras más nuevas. Es el campo de la perversión, casi de la pederastia. Es lo siniestro.

Es un canto, por tanto, feminista. Cree en el poder de la mujer. Frente a lo asqueroso de los hombres se opone lo bonito de la mujer. Hay una dualidad, un componente binario que casi salta de las letras de Courtney. Lo binario lleva intrínseca la categoría de los opuestos, de los contrarios: bien/mal, positivo/negativo, blanco/negro, claro/oscuro, etc. Es decir, que Courtney mantiene unas categorías determinadas para la mujer y para el hombre, constituyendo así su propio imaginario.

Conclusión

Este trabajo ha pretendido aproximarse al tratamiento de la mujer en la postmodernidad basándose en el movimiento de las Riott Grrrls. Ha sido muy complicado recopilar información acerca de este movimiento feminista y acerca de las bandas que surgieron con él. Aún así y para terminar diremos que nuestro país no está exento de estos matices.

Existe un grupo de chicas de Getxo (Vizcaya) que forman el grupo Electrobikinis¹⁹, una banda punk-rock. Según ellas mismas “pasan del feminismo”, pero la influencia de Bikini Kill es indudable hasta en el propio nombre del grupo.

Cuando el movimiento de las Riott Grrrls quedaba ya lejano, en España surgieron grupos que pusieron en su lugar a la mujer. Estos grupos fueron Deviot y Undershakers, en esta escena irrumpieron Electrobikinis con “Satan wears bra”, es decir “El demonio viste sujetador”. Algo que ya resulta muy relevante para nuestra enciclopedia cultural porque si el demonio (masculino) viste una prenda como el sujetador (femenina) está imponiéndose una nueva forma de mirar, una nueva estructura de representación en contra de la clásica occidentalización. Según la banda pasa de todo el rollo feminista, pero considera que subiendo al escenario ya están apoyando a las mujeres en un mundo que es de hombres.

¹⁹ QUÍLEZ, Rafa, Electrobikinis “pasamos del feminismo”. [en línea]. Indyrock Ideal, 2001. [consulta 3 diciembre]. Ideal.
<http://www.ideal.es/indyrock/electrobikinis>.