



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: De Carole King y Joni Mitchell a Madonna y Beyoncé : las mujeres en el circuito musical del rock/pop**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Marilina Dante**

**Amparo Rocha Alonso, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis: 2019**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



**Universidad de Buenos Aires**  
**Facultad de Ciencias Sociales**  
**Licenciatura en Comunicación**

Tesina de grado:

"De Carole King y Joni Mitchell a Madonna y Beyoncé: las mujeres  
en el circuito musical del rock/pop"

Tesista: Marilina Dante

Directora de tesis: Amparo Rocha Alonso

Diciembre 2018

## Índice

### I. Marco Teórico

- 1.1 Introducción
- 1.2 Breve recorrido por las tres olas del feminismo
- 1.3 Semiótica y Sociosemiótica
- 1.4 Enfoque metodológico

### II. Las mujeres y la música a través de los siglos

- 2.1 Introducción al capítulo
- 2.2 Musas o esclavas: las mujeres en la Antigüedad (Grecia y Roma)
- 2.3 Edad Media: santas y pecadoras
- 2.4 El Renacer de la Razón
- 2.5 Modernidad: Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¿Para todos?
- 2.6 El siglo XX: de “She’s leaving home” a “Woman is a nigger of the world”
- 2.7 El siglo XXI: las mujeres en la sociedad global

### III. Tapiz Azul: Carole King y Joni Mitchell

- 3.1 El tapiz de Carole King
- 3.2 Joni Mitchell en la carretera solitaria
- 3.3 Conclusiones preliminares

### IV. Como un ícono: Madonna

- 4.1 Who’s that girl?
- 4.2 *Like a Prayer*, el disco
- 4.3 La sagrada trinidad: “Like a Prayer”, “Promise to Try” y “Oh Father”
- 4.4 Los diferentes estilos de Madonna
- 4.5 “Express Yourself”

### V. Beyoncé

- 5.1 Niña del destino
- 5.2 Beyoncé, el disco
- 5.3 Esposa, madre, feminista
- 5.4 Pink & Black
- 5.5 “Pretty Hurts”

## **VI. Conclusiones Finales**

6.1 Do you know what it feels like for a girl in this world?

6.2 Coda: Feminismos latinoamericanos

## **VII. Bibliografía**

## **Introducción**

En esta tesina estudiaremos las representaciones de la identidad femenina en el folk-rock de las décadas del sesenta y setenta y en el pop de los años ochenta al 2000. Buscamos dar cuenta de cómo se produce sentido en torno a lo femenino en la obra de un conjunto de músicas que consideramos representativo.

El período que tomaremos va de los años sesenta a la actualidad, pasando por los 2000, periodo en que se consolida una estética pop global, hasta llegar a las producciones contemporáneas. Consideramos de interés explicitar esta evolución que las mujeres de la música llevan adelante, desde el campo de las Ciencias de la Comunicación, en el que se abordan, entre otros, fenómenos que tienen que ver con la discursividad, la construcción social de sentido y las identidades de género. Debido a la extensión del recorte cronológico, tomaremos sólo algunas producciones de artistas representativas de cada periodo.

Buscamos comprobar si existe una relación entre lo que se consideran la Primera y la Segunda Ola del Feminismo (Chaneton,2009) en la obra musical de Joni Mitchell y de Carole King, así como también una continuidad entre la Segunda y la Tercera Ola en la obra de artistas como Madonna y Beyoncé. Las artistas fueron seleccionadas debido a que consideramos que su obra es rupturista, esto es, que marcó un antes y un después en el período en el que surge, reflejando en el campo de la industria musical los movimientos feministas de su época. Asimismo, para entender la evolución hasta nuestros

días, tomaremos tentativamente a Miss Bolivia como referente local contemporánea.<sup>1</sup>

Nos serviremos del concepto de *discurso* para trabajar a partir de un corpus constituido por la producción musical de un grupo de artistas norteamericanas (EEUU y Canadá). De Carole King tomaremos su segundo disco solista, *Tapestry*, que salió a la venta el 10 de febrero de 1971. Lo hemos seleccionado ya que encontramos una relación entre el empoderamiento femenino de la época (fines de los sesenta) y la Segunda Ola del Feminismo. Por su parte, de Joni Mitchell tomaremos la producción musical, letras e imágenes visuales del disco *Blue*, editado el 22 de junio de 1971, el cual expresa la pregunta por la propia identidad de la compositora desde su mirada subjetiva. La exploración de sí misma anticipa el énfasis del post-modernismo de los noventa, así como la importancia de que las mujeres conozcan, acepten y exploren sus sentimientos personales para establecer un puente entre la mente y el cuerpo, la razón y la emoción.

En ambas artistas intentaremos rastrear las características discursivas a nivel lingüístico en las letras de las canciones, a nivel visual en el arte de tapa de los discos mencionados y en algunas fotografías de la época que fueron publicadas en medios de comunicación como revistas y sus actuales páginas de Internet.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Comprendemos que un análisis de lo actual requiere de más profundidad pero a la luz de los hechos del 2018 en materia de feminismo y su vínculo con el campo artístico, consideramos importante tener en cuenta determinadas producciones de esta artista.

<sup>2</sup> Sitio oficial de Carole King: <http://www.caroleking.com/> y sitio oficial de Joni Mitchell: <http://jonimitchell.com/>

Para analizar el final de la década del ochenta y principios de los noventa, tomaremos a Madonna y su disco *Like a Prayer* (1989). Observaremos la producción musical, las letras, las imágenes y fotografías de la cantante; asimismo, teniendo en cuenta el auge del videoclip en dicho periodo, nos detendremos en el material audiovisual que nos ofrece el video “Express Yourself”.

De Beyoncé tomaremos su disco homónimo, *Beyoncé*, lanzado a fines de 2013. Consideramos pertinente su análisis, ya que en el mismo la artista asume una postura explícita sobre el feminismo e incluye textos alusivos de mujeres intelectuales contemporáneas. Asimismo, buscaremos las representaciones del cuerpo femenino en las imágenes y los videos que acompañan este disco.

A modo de coda del análisis de la identidad femenina, tomaremos el caso de la artista argentina Miss Bolivia y su canción “Paren de Matarnos” (2017), así como su participación en la acción artística “Operación Araña” (2018) llevada a cabo en el marco del tratamiento de la Ley de Interrupción Voluntaria de Embarazo (IVE). Con esto y como ya lo hemos mencionado, buscamos detectar si existen vínculos, continuidades o influencias de las artistas internacionales en el ámbito local, así como observar si el vínculo con las olas del feminismo se da de igual o de diferente manera.

Las preguntas que nos planteamos a lo largo de este trabajo son: ¿Qué nos dicen estas producciones musicales de las mujeres en cada época? ¿Cómo se construyó la identidad femenina desde la mirada de estas artistas? ¿Existe una

relación entre las producciones musicales y las olas del feminismo? En tal caso, ¿en qué signos o huellas podemos observar dicha relación?

Cabe aclarar que entendemos nuestro objeto como una compleja discursividad en la que participan no sólo la voz, la música y las palabras en las letras de las canciones, sino también el lenguaje a través del cuerpo, el vestuario, la escenografía, la iluminación y las imágenes fijas y en movimiento. Por este motivo, analizaremos el corpus a través de dos enfoques que intentaremos articular: la Sociosemiótica y los Estudios de Género.

Este trabajo comenzará con la descripción del marco teórico y los instrumentos en los que se basa el análisis (Capítulo I). Luego, seguiremos con un breve apartado que pasa revista a las identidades de lo femenino en las producciones culturales -en especial, las musicales- en cada etapa de la cultura, desde la Antigüedad hasta el siglo XX y su vínculo con los roles de las mujeres en cada contexto social (Capítulo II). En los capítulos siguientes (III, IV y V), analizaremos el corpus seleccionado en 3 bloques: el folk-rock de los 70 con Carole King y Joni Mitchell, el Pop de fines de los 80 con Madonna y el Pop actual con Beyoncé. Finalmente, presentaremos las conclusiones del análisis (Capítulo VI) en las que, además de poner en común el recorrido anterior y tal como hemos adelantado, revisaremos muy brevemente el caso de Miss Bolivia.

## **Capítulo I: Marco Teórico**

### **1.1.Introducción**

De acuerdo con lo que observamos en el capítulo anterior, las representaciones artísticas de la identidad femenina, así como el rol de las mujeres respecto a la música, se han transformado junto con los contextos sociales, políticos, económicos y culturales.

Para ello, constituye un elemento indispensable la revisión de las teorías feministas que nos proveen instrumentos de vital importancia para el análisis de nuestro objeto. Así como la Teoría de los Discursos Sociales o Sociosemiótica, que será expuesta brevemente en 1.3.

Comenzaremos por un breve recorrido por tres olas del feminismo, tal como ha sido sistematizado en el estudio de esta corriente de pensamiento. A continuación, caracterizaremos los instrumentos teóricos provistos por la Semiótica y la Semiótica Social ya que constituyen un marco indispensable para el análisis de los discursos musicales en tanto tales.

Todo esto constituirá nuestro marco teórico y nos proveerá los instrumentos conceptuales de análisis que nos servirán en los capítulos siguientes.

## 1.2. Breve recorrido por las tres olas del feminismo

En términos de Estudios de Género, podemos identificar tres etapas u olas feministas cada una con sus características propias, necesidades y objetivos específicos distintos de acuerdo al contexto social, político, económico y cultural que las enmarca (Chaneton, 2009).

El feminismo es un movimiento social y político que se inicia a finales del siglo XVIII. Dicho movimiento supondrá la toma de conciencia por parte de las mujeres, como grupo o colectivo humano, de la opresión, de la dominación y de la explotación que han sufrido y siguen sufriendo por parte de los hombres dentro del patriarcado. Esto llevará a las mujeres a luchar por la liberación de su sexo, reclamando todas las transformaciones que una sociedad igualitaria requiere. (García Martínez, 2013: 9)

Una figura precursora del feminismo es Olympe de Gouges, quien durante el período de la Revolución Francesa redacta la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* (1791). Otra es Mary Wollstonecraft, quien escribe su *Vindicación de los derechos de la mujer y la ciudadana*, en 1792. Estas mujeres creen firmemente que la idea de igualdad que proclaman sus compañeros se extenderá hacia el género femenino. Sin embargo, esto no ocurre.

La llamada Primera Ola comienza en Estados Unidos y en Inglaterra a fines del siglo XIX y principios del XX, cuando las mujeres activistas reclaman igualdad de derechos para la mujer frente al Estado. Es decir, derecho a la propiedad, igualdad de derechos dentro del matrimonio y, especialmente, derecho a votar, por lo que serán conocidas como Sufragistas. “Serán por lo general mujeres burguesas, aunque también participarán muchas de clase obrera. Estas mujeres llevarán a cabo numerosas y contundentes movilizaciones sociales, y

poco a poco se irá concediendo el voto a las mujeres en la mayoría de los países europeos” (García Martínez, 2013: 11).

Por ejemplo, en 1848, este colectivo de mujeres realiza en Nueva York la primera Convención sobre los Derechos de la Mujer a través de la cual publican la *Declaración de Sentimientos de Seneca Falls*. Allí proclamaron su “independencia de la autoridad ejercida por los hombres y de un sistema social y jurídico que las oprimía y aprobaron una serie de resoluciones dirigidas a mejorar los derechos civiles, sociales y religiosos de las mujeres (...)” (Aguilera, 2009:52).

Podemos decir que Simone de Beauvoir y su obra *El segundo sexo* son consideradas como una bisagra entre la Primera y la Segunda Ola del Movimiento Feminista. Publicado el libro en París en 1949, resulta un texto precursor de lo que será el posterior feminismo. Allí, Beauvoir plantea su más difundida tesis: “No se nace mujer: llega una a serlo”. Con esto quiere decir que la forma de ser mujer es una construcción cultural. Un concepto clave en su obra, que toma del antropólogo belga Claude Levi-Strauss, es el de *alteridad*, mediante el cual sostiene que la reciprocidad de las conciencias no se cumple en la relación hombre/mujer. Es decir, la mujer se determina y diferencia con relación al hombre y no éste con relación con ella. Ella se define como no-varón y por lo tanto un ser relativo y desjerarquizado respecto del Sujeto masculino.

El hombre que constituye a la mujer en un *Otro*, hallará siempre en ella profundas complicidades. Así, pues la mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de los medios concretos para ello, porque experimenta el lazo necesario que la une al hombre sin plantearse

reciprocidad alguna, y porque a menudo se complace en su papel de *Otro*. (Beauvoir, 2016:23)

Podemos ubicar el comienzo de la Segunda Ola del Feminismo en la década del 60, especialmente en Estados Unidos. Esta se caracteriza por la búsqueda de la igualdad de la mujer desde aquellos espacios donde ésta continúa siendo considerada inferior pese a los logros conseguidos en términos de derechos. Toma temas como la sexualidad femenina y el derecho de las mujeres a vivirla libremente; la posibilidad de dedicarse de lleno a su carrera; la violencia hacia las mujeres, la violación y el acoso laboral y los derechos en la reproducción en tanto medidas anticonceptivas y el derecho al aborto. (Galindez, 2017)

En 1963, la feminista liberal Betty Friedan publica *La mística femenina*. Este libro sienta las bases del movimiento feminista de la Segunda Ola. Se trata de un momento en el que se construye un discurso de unidad. El lema es “*Sisterhood is powerful*” (“la hermandad/sororidad es poderosa”) haciendo referencia a aquello que las identifica pero no a aquello que diferencia a las mujeres entre sí (Chaneton, 2009).

Además, a fines de los años 60, surgen en las universidades norteamericanas los primeros estudios sobre el género femenino (*Women's studies*), que trabajan temáticas ajenas al ámbito universitario como “política sexual” y “sexismo lingüístico”. Mujeres provenientes de la clase media producen un tipo de conocimiento surgido de la introspección personal y profundamente político. De allí la consigna “lo personal es político”.

En los años 70, nace una nueva corriente conocida como “feminismo de la diferencia”. Este movimiento elabora una serie de discursos teóricos reivindicando la existencia de valores femeninos distintos a los masculinos.

El feminismo de la diferencia quiere resignificar el sentido peyorativo que se le ha dado a la diferencia femenina, y darle un valor positivo para sus posturas teóricas. El feminismo de la diferencia tilda al feminismo de la

igualdad de reformista por demandar la equiparación de derechos entre hombres y mujeres. (García Martínez, 2013: 12)

Finalmente, a mediados de la década de 1980, tiene lugar la “Tercera Ola del Feminismo”. En ésta surgen los Estudios de Género y, por tanto, desde la perspectiva de García Martínez, podemos afirmar que se trata de una época en la que tiene lugar la producción teórica feminista más importante.

Esto también llevará por una parte a la institucionalización del feminismo, y por otra al ligero abandono de la lucha feminista como parte de la sociedad civil. Una vez conseguida la igualdad legal, los estudios se centrarán en explicar por qué esta igualdad legal no se corresponde con la igualdad en la vida cotidiana (García Martínez, 2013:12).

De este modo, se produce un giro. Por un lado, dentro del movimiento feminista aparecen las voces disidentes de aquellas mujeres que no se sienten identificadas con el feminismo liberal, blanco y de clase media. En esta etapa aparece la filósofa post-estructuralista Judith Butler, quien va a interrogar la construcción política de la entidad “mujeres” en el discurso emancipatorio feminista. En su libro *El género en disputa* (1990), Butler hace una fuerte crítica al sistema sexo/género de Beauvoir. En lugar de preguntarse cómo se llega a ser mujer, Butler se preguntará cómo se llega a ser sujeto, y por lo tanto sujeto generizado (Sabsay, 2010).

El argumento que plantea Butler es que si se entiende el género como una categoría estrictamente socio-cultural, esto traería como consecuencia que el género se pueda independizar totalmente del sexo. Este planteamiento marca el fin de la Segunda Ola del Feminismo y lleva al nacimiento de la Tercera. En esta etapa, se intenta romper con la distribución binaria del género y del sexo, para entender que el sexo es también una construcción social y cultural.

La Tercera Ola continúa vigente hoy en día y actualmente se considera que no existe un único modelo de mujer, sino que hay tantos modelos como cantidad de mujeres en el mundo.<sup>3</sup>

## **1.2.Semiótica y sociosemiótica**

Como hemos adelantado, a los fines de nuestro análisis resulta de importancia acudir a los aportes de la Sociosemiótica. Si bien existen dos grandes corrientes históricas en cuanto a estudios del signo y la significación, a los fines de este trabajo tomaremos la segunda corriente, cuyo promotor es Charles Sanders Peirce, para adentrarnos en la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón.

Para dicho autor, los fenómenos de sentido aparecen bajo la forma de conglomerados de materias significantes y remiten al funcionamiento de la red semiótica, entendida como sistema productivo constituido por tres instancias: Producción, Circulación y Recepción.

La Teoría de los Discursos Sociales descansa sobre una doble hipótesis de los modos de funcionamiento de la *semiosis social* (entendida como la dimensión significativa de los fenómenos sociales): de un lado, toda producción de sentido es social (es decir, todo proceso significativo descansa sobre condiciones sociales de producción); de otro, todo fenómeno social es, en una de sus

---

<sup>3</sup> Las mujeres comparten la diversidad genérica con otras identidades, como lo expresa la sigla LGBT (Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero), posible nominación de la pluralidad, lo mismo que las expresiones *cis-varón*, *cis-mujer* u otras.

dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (es decir, todo funcionamiento social tiene una dimensión significativa constitutiva).

Este doble anclaje (del sentido en lo social y de lo social en el sentido) solo asume relevancia si se sitúa en el nivel de los funcionamientos discursivos, esto es, si se considera la producción de sentido como eminentemente discursiva. Esto quiere decir que es solo en el nivel de la discursividad donde el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa.

“La teoría de la producción de sentido es, por tanto, uno de los capítulos fundamentales de una teoría sociológica: es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social. De este modo, sostiene Verón, el análisis de los discursos sociales abre el camino al estudio de la construcción social de lo real”. (Koval, 2014)

En este marco, será clave el concepto de *discurso*. Con éste, se abre el análisis a nuevas dimensiones que se alejan de la lingüística, tales como la de *materialidad del sentido y construcción de lo real en la red de la semiosis* (Verón, 1993).

Los discursos, a su vez, pueden tipificarse en político, informativo, publicitario, científico, religioso, artístico. Para Verón, un *tipo de discurso*<sup>4</sup> (en nuestro caso, el artístico-musical) “debe asociarse, por un lado, “a estructuras institucionales complejas que constituyen sus soportes organizacionales y, por el otro, a relaciones cristalizadas de ofertas/expectativas que son los correlatos de estas

---

<sup>4</sup> Los tipos de discurso son, como el medio, los géneros L. y géneros P., macroconceptos útiles para el análisis discursivo (Verón, 1987).

estructuras institucionales”. “Por supuesto, continúa, estas estructuras institucionales y estas configuraciones de ofertas/expectativas no pueden tratarse simplemente como datos sociológicos “objetivos”: unas y otras son inseparables de los sistemas que, en producción, estructuran el imaginario donde se construyen las figuras de los emisores y de los receptores de los discursos”. (Rocha Alonso, 2006)

Por lo tanto, los conceptos clave que nos acompañarán en nuestra investigación son el de *semiosis social*, como la dimensión significativa de los fenómenos sociales, el lugar donde se construye la realidad de lo social y el de *discurso*, como “configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1993) y como “todo conjunto significativo considerado como lugar investido de sentido, sean cuales fueran las materias significantes en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etc.)” (Verón, 2004)

Entendemos también que “Todo discurso es un discurso sobre el cuerpo (en el doble sentido de “referirse a” y de “basarse en él” (Verón, 1975: 42)”. Además, en línea con esta perspectiva veroniana, también consideramos que el cuerpo es soporte de las reglas de funcionamiento del sentido (contigüidad, similaridad y convencionalidad). (Rocha Alonso, 2010:103)

Para contextualizar el análisis, consideramos que la obra musical de las músicas elegidas se da en el interior de un *circuito*:

“El concepto de *circuito artístico* –en nuestro caso, *musical*- es asimilado al de *Sistema Productivo* en la TDS (...) En la perspectiva discursiva sociosemiótica, los circuitos musicales implicarían, por lo tanto, la esfera de la producción, de la circulación/ divulgación y la del

consumo; relaciones de intercambio simbólico-material en las que participan gran variedad de actores: músicos, productores, agentes de prensa, técnicos de estudios de grabación y salas de ensayo, periodistas, críticos, público.

Finalmente, correlativa a la noción de *circuito* –y a las estéticas que pueden asociársele, aunque no de manera mecánica- se encuentra la de *sensibilidad*, es decir, una cierta disposición afectiva ante los discursos musicales y todo aquello que involucren: imágenes, puesta en escena, gestualidad, palabras, etc. (Rocha, 2015).

### **1.3 Enfoque metodológico**

En nuestro caso, daremos cuenta fundamentalmente de un objeto discursivo multimedia: las letras (discurso verbal), las expresiones estrictamente musicales –sonoras- como así también los metadiscursos verbales, visuales, audiovisuales que participan activamente de cada circuito en la forma de discurso crítico, publicitario, artístico y que contribuyen a la contextualización y legitimación de las diversas músicas (Rocha, 2015).

Nuestro abordaje es en Producción (Verón, 2004), aunque completado con aportes discursivos en Recepción, tales como notas o estudios de crítica especializada y entrevistas hechas a las propias artistas.

## **Capítulo II: Las mujeres y la música a través de los siglos**

### **2.1 Introducción al capítulo**

El recorrido de este capítulo aborda la relación entre la mujer y su identidad femenina en la música. Nos interesa revisar este vínculo y su evolución y desarrollo a lo largo de la Historia para poder detectar en las obras musicales los ecos de cada contexto en el periodo estudiado.

Para esto, tomaremos las etapas de la historia del arte, en especial el musical, de acuerdo a las clasificaciones de la historia del arte occidental. Partiremos de la Antigüedad (Grecia y Roma), para pasar por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a la Modernidad y la contemporaneidad. A pesar de la diversidad de culturas y su consiguiente organización social (con sus roles determinados para las mujeres) consideramos pertinente revisar este recorrido particular, ya que las artistas estudiadas son el resultado de un desarrollo del arte occidental: la cultura popular de masas.

En cada época, rastrearemos el lugar que ocupa la mujer en la cultura y nos preguntaremos cuál es su lugar en la vida social y artística, así como los modos de representación de lo femenino en las artes. Luego, nos adentraremos en el período a estudiar, que comienza en la década del 60. Para ello, observaremos, además del contexto histórico, el surgimiento de las artistas femeninas a nivel popular y cómo van adquiriendo un rol protagónico en la escena del folk-rock de la época.

## **2.2 Musas o esclavas: las mujeres en la Antigüedad (Grecia y Roma)**

Para entender el lugar de la mujer en las representaciones de la Antigüedad, debemos tener en cuenta la composición social y política que tiene lugar entre los siglos VIII a.C. y V d.C., en la zona de influencia que comprenden la antigua Grecia y la antigua Roma. En este contexto, la sociedad se encuentra organizada en torno a dos grandes clases sociales: los ciudadanos, varones nativos, quienes además son los propietarios de la tierra, y los esclavos. En cuanto a la política, la misma se organiza en ciudades-Estado, como la Polis griega y en Roma, como capital primero de una República y luego de un vasto Imperio. La economía, por su parte, se basa en la producción agraria y el comercio.

Durante este período, observamos que se produce una transición desde la organización impersonal del clan de los primeros tiempos a una especie de monarquía feudal. “La lealtad de los vasallos al señor, de los súbditos a su rey y de los ciudadanos a su ciudad se desarrolla cada vez más y resulta finalmente más fuerte que la voz de la sangre”, explica Arnold Hauser (1951: 80)

Respecto del lugar que ocupa la mujer, podemos observar una dicotomía entre la representación de la mujer real, de “carne y hueso” y la mujer “sacra”, considerada “musa” o “deidad”. En la vida social, las mujeres están a cargo de la agricultura y la ganadería, mientras que los hombres se ocupan de la guerra y utilizan la caza como deporte. Tanto la guerra como la caza son consideradas honorables, ya que requieren de fuerza, ejercicio, valentía y agilidad, mientras

que la actividad productiva es considerada humillante, signo de debilidad y, por lo tanto, indigna.

Las mujeres nobles no trabajan, mientras que la producción corre por cuenta de los siervos y los campesinos. En esa estructura de subalternidad, sin embargo, las mujeres son consideradas aún menos que los varones.

Por otro lado, en el arte encontramos otra visión de lo femenino. Para ello, podemos observar que aparecen representadas las musas que inspiran a los poetas. Tal como plantea Hauser (1951), la leyenda de “Homero” se identifica casi completamente con el mito del poeta como una figura semidivina. La figura de Orfeo da cuenta de ello al ser iniciado en el arte del canto por las Musas, a las que se les asignan determinadas dotes y cualidades propias de las deidades. Éstas son capaces de arrastrar tras de sí tanto a hombres como a animales, árboles y rocas. La conexión del hombre con ellas se da a través de la invocación.

Existían dos grupos principales de Musas: las de Tracia, de “Pieria”, y las de Beocia, a las que se ubicaba en las laderas del Helicón. Las primeras, vecinas del Olimpo, son llamadas con frecuencia, en poesía, “las Piérides”. Guardan relación con el mito de Orfeo y el culto a Dioniso, que había logrado gran importancia en Tracia. Las musas del Helicón son colocadas bajo la dependencia directa de Apolo. Él dirige sus cantos en torno a la fuente de Hipocrene. (Grimal, 2004: 367).

A cada una se le asigna una función: Calíope es la encargada de transmitir la poesía épica, mientras que Clío recrea la historia de los héroes. Polimnia se encarga de la pantomima elevando himnos a los dioses, Euterpe transmite el arte musical a través de la flauta y Terpsicore, la poesía ligera y la danza. Por su lado, Melpómene se ocupa de la tragedia y Talía de la comedia. Por último, Urania es la musa de la astronomía.

Las Musas no poseen ciclo legendario propio. Intervienen como “cantoras” en todas las grandes fiestas de los dioses. Se hallan presentes en las bodas de Tetis y de Peleo, en las de Harmonía y Cadmo, etc. En cambio, a cada una de ellas se le asigna alguna aventura amorosa: Calíope es madre de Orfeo, etc. (Grimal, 2004: 368).

La música y la literatura tienen un estatus intelectual superior a las artes plásticas, las cuales son consideradas como *tekné*, es decir, “saber hacer algo bien hecho”. Asimismo, la música queda subordinada a la poesía, la danza y el teatro, ya que éstos son considerados rituales catárticos.

Cuando el arte se despegaba de lo religioso, la dicotomía entre el desprecio por el trabajo manual y la alta estima por el arte es resuelta mediante la división entre el producto artístico y el artista. Esto quiere decir que mientras se le da un valor a la obra, el creador es menospreciado; se lo considera extranjero, lleva una vida nómada y no tiene derechos como ciudadano. Tal como señala Hauser (1951), Eurípides es el poeta del período helénico<sup>5</sup>. A través de los temas míticos trata los problemas de la vida burguesa: la relación entre los sexos, las cuestiones del matrimonio, el rol de la mujer y del esclavo. “La concepción del mundo profana e individualista de la aristocracia guerrera da a la poesía un contenido nuevo y señala al poeta nuevos temas. El poeta sale del anonimato y de la inaccesibilidad del estado sacerdotal, pero la poesía pierde su carácter ritual colectivo” (Hauser, 1951:79). También encontramos una mujer poeta de este período, Safo, quien fuera considerada por Platón como la décima musa griega. Safo es la “primera mujer que comprende el arte poético y musical de su tiempo renovándolo, dulcificándolo y adaptándolo a su estilo para poder

---

<sup>5</sup> Eurípides completa la trilogía de los grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y él mismo. Cronológicamente, Esquilo corresponde a una etapa arcaica, Sófocles coincide con el “siglo de Pericles” y Eurípides con la decadencia de la cultura ática.

expresar sus ideas y sentimientos”<sup>6</sup>. Sin embargo, el haber expresado abiertamente su atracción hacia otras mujeres, la condenó a ser acusada de prostituta y lasciva.

En relación a la representación del cuerpo femenino, la primera imagen femenina que se conoce en la historia es la de la mujer como Madre-Tierra y diosa de la fertilidad. Aquí podemos ver la imagen de la Venus de Willendorf, llamada así por haberse encontrado en Austria.



1 Venus de Willendorf, Viena, Kunsthistorisches Museum. 28.000 y 25.000 a. C

Imagen extraída de Eco, Umberto (2010).

Durante la Antigüedad, observamos una dicotomía entre la forma de representar el cuerpo masculino y el cuerpo femenino. Esto lo podemos ver si comparamos el Apolo de Belvedere con la Venus de Cnido. Observamos en las poses de la imagen de Apolo que las mismas dan cuenta de movimiento, actividad, músculos firmes. Por el contrario, la figura de Venus expresa pasividad, músculos flácidos y estirados; además, se la representa como objeto para ser contemplado pero no desde un lugar sexual (Beguiristain,1996:136).

---

<sup>6</sup> <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/quien-era-safo/>

Esta dicotomía entre lo activo masculino y lo pasivo femenino aún lo seguimos encontrando en innumerables discursos.



2 Apolo de Belvedere. Roma, Museo Vaticano. Imagen extraída de Eco, Umberto (2010).



3 Venus de Cnido. Atenas, 360 a.c. Copia romana de Praxíteles. Roma, Museo Nacional romano.

Imagen extraída de Eco, Umberto (2010).

### **2.3. Edad Media: santas y pecadoras**

Una vez que cae el Imperio Romano pasamos a una nueva etapa que podemos ubicar entre los siglos V y X d.C. Este período se extiende por el territorio de Europa Occidental y está organizado políticamente alrededor del sistema feudal. La sociedad se encuentra dividida en dos clases, sin posibilidad de movilidad entre sí: señores feudales y siervos de la gleba. Los primeros son los propietarios de las tierras, mientras que los siervos trabajan las tierras de su Señor. La economía está regida por la producción agraria. Asimismo, se establecen dos grandes poderes: la Iglesia y la Monarquía. De este modo, el orden social es visto como natural y divino.

La Iglesia es la encargada de manejar el saber, es decir, la ciencia, el arte y la literatura. El desarrollo de las artes plásticas y de la arquitectura también está ligado a lo eclesiástico.

La cultura noble y caballeresca se siente amenazada por el crecimiento de la burguesía por lo que desprecia el racionalismo económico. Su estilo de vida es antiburgués, gusta de las ceremonias y desprecia toda actividad que tenga que ver con el lucro.

En cuanto a la música, podemos observar una división entre la música religiosa, que se compone en las iglesias y monasterios, y la música profana, la cual tiene lugar en las calles y en las cortes. En la música religiosa, se cantan los textos de las sagradas escrituras, los cantos son corales y en latín y a *capella* (no se utilizan instrumentos). Por su parte, la música profana está

relacionada con la danza y la poesía. Los contenidos de sus textos son de origen épico, relatos de batallas, historias de reyes y señores, sobre la naturaleza o sobre temas eróticos o picarescos. Aquí se canta en el idioma de cada región y es con acompañamiento instrumental; en general, una lira ejecutada por el cantante o trovador que recorre las ciudades llevando las canciones. En ambos casos, los únicos habilitados para cantar son los varones.

Tal como plantea Umberto Eco (2010), en el siglo XII podemos ver la aparición de los trovadores provenzales, las novelas caballerescas del ciclo bretón y la poesía de los estilnovistas italianos, los cuales construyen una imagen de la mujer como objeto de amor inalcanzable.

Una primera interpretación de esta actitud (en especial respecto a la poesía de los trovadores) es que es una manifestación de homenaje feudal: el señor, entregado ya a las aventuras de la cruzada, está ausente, y el homenaje del trovador (que siempre es un caballero) se transfiere a la dama adorada pero respetada, de quien el poeta se convierte en vasallo, sirviente, y a la que seduce platónicamente con sus canciones. La dama desempeña el poder que correspondía al señor, pero la fidelidad al señor hace que ésta sea intocable. (Eco, 2010:161)

Los poetas de la época dirigen sus obras a las damas con el fin de ganar su amor. Esta cultura caballeresca considera a la mujer un ser débil al que se debe proteger mediante gestos como la cortesía y la galantería.

Los poetas no sólo se dirigen a las mujeres, sino que ven también el mundo a través de los ojos de ellas. La mujer, que en los tiempos antiguos era simplemente propiedad del hombre, botín de guerra, motivo de disputa, esclava, y cuyo destino estaba sujeto aún en la Alta Edad Media al arbitrio de la familia y de su señor, adquiere ahora un valor incomprensible a primera vista. (Hauser, 1951:164)

Una explicación de ello podemos encontrarla en el hecho de que en las cortes hay muchos hombres y pocas mujeres. Las doncellas de las familias nobles

son educadas en los conventos, por lo cual casi no son vistas. Todo gira en torno a la princesa, es decir, los cantores cortesanos escriben para esta dama noble, culta, rica y poderosa. La única forma que tienen los hombres jóvenes y solteros de acercarse a una mujer es a través de estos poemas.

Tal como señala Hauser (1951), la poesía caballeresca rinde culto al amor, ya que es nueva la creencia de que éste es fuente de toda bondad y belleza. Además, cualquier acto torpe significa una traición a la amada. Históricamente, es nuevo que el hombre sea el que corteja, lo cual significa que se han invertido los roles respecto de las relaciones primitivas entre los sexos. El caballero se resigna ante el rechazo del “objeto amado”, es un amante nostálgico y no exige correspondencia. Aquí nace lo que conocemos como amor romántico, idealizado.

En cuanto a la idea de lo corporal, podemos observar que durante esta época el cuerpo de la mujer lejos de ser propio, le es ajeno. Si es virgen, pertenece a Dios y, si está casada, al marido. En caso de estar poseída, pertenece al diablo y hay que arrebatárselo por medio del ejercicio de la flagelación. Algunos autores de la época consideran que las virtudes de una mujer deben ser la modestia, la pasividad y el atractivo físico. Mientras que otros le agregan el rechazo a la sexualidad, la piedad, la castidad y la obediencia. Surgen dos estereotipos extremos de la mujer: la santa y la seductora: María y Magdalena. María es la Virgen que se vuelve niña dando comienzo a la iconografía de la Inmaculada. Magdalena es la mujer adúltera, la pecadora.



3 La Visitación de Limbourg Brothers. (1410) Imagen extraída de <https://es.wahooart.com/>



4 Magdalena con las Llama fumadores. Georges de la Tour (1644) Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, United States). Imagen extraída de <https://es.wahooart.com>

Asimismo, como hemos mencionado, es muy común que las mujeres abadesas cultas, de familias nobles, se enclaustran en los conventos, ya que allí tienen acceso a la educación. Un ejemplo de ello es el caso de Hildegard von Bingen (1098- 1179) quien goza de cierta libertad dentro del monasterio, aunque tiene que enfrentarse con las autoridades eclesiásticas. Esta abadesa es considerada la creadora de una gran obra científica, literaria y musical. Hildegard es la compositora de setenta y ocho obras musicales, agrupadas

en *Symphonia armonie celestium revelationum* (*Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes*).

En cuanto a la cultura profana, aquí la mujer es representada como adúltera, sexualizada y pilla. Podemos encontrar ejemplos de ello en el Decamerón de Giovanni Boccaccio (1351-1353), un libro de cuentos que se burla de los valores morales de la Iglesia, dando cuenta de que la Edad Media se acerca a su fin. En un estilo grotesco, Boccaccio narra historias en las que la representación de la mujer medieval se aleja de los ideales cristianos. Sus personajes femeninos tienden a caer en las tentaciones de la carne. Son las hijas de Magdalena, la seductora, y contrapuestas a María. Por ejemplo, en el cuento *Historia de Peronella* podemos leer que la mujer busca placer en otros hombres cuando no se siente satisfecha por su marido.

#### **2.4. El Renacer de la Razón**

El Renacimiento surge en Italia en el siglo XIV y se extiende hasta el siglo XVII por toda Europa. Aquí vemos cómo se empiezan a formar los Estados-Nación y se unifican los feudos bajo el gobierno de una monarquía centralizada. Durante este período surge la burguesía mercantil adinerada y se desarrollan el comercio y el artesanado.

La principal característica del Renacimiento es el antropocentrismo. El pensamiento científico adquiere suma importancia, por lo que lo religioso comienza a perder poder. Un ejemplo de ello podemos verlo en la música profana, ya que los centros de producción musical se desplazan de los

monasterios a las cortes. A diferencia de la comunidad moral de la caballería cortesana, en estas cortes se desarrolla una socialidad “de salón” relativamente libre y fundamentalmente intelectual que, por un lado, constituye la continuidad de la cultura social refinada de los círculos burgueses, y, por el otro, representa la preparación de los salones literarios, que en los siglos XVII y XVIII desempeñan un rol prioritario en la vida intelectual de Europa.

En cuanto a la mujer, si bien interviene en la vida literaria, no ocupa todavía el centro en el salón cortesano del Renacimiento. Su importancia en la cultura intelectual da cuenta de una expresión más del racionalismo de la época, mediante el cual la mujer es colocada en una posición similar a la del hombre. “El Renacimiento es un período de iniciativa y actividad para la mujer, que en la vida de la corte dicta las leyes de la moda y se adapta al boato imperante, pero que no descuida el cultivo de la mente, participa activamente en las bellas artes y tiene habilidades discursivas, filosóficas y dialécticas.” (Eco, 2010:196)

Entre los siglos XVI y XVII, la imagen de la mujer se va transformando hasta convertirse en ama de casa, educadora y administradora. En lo que respecta a la música, el desarrollo de la ópera y la aparición de los conservatorios italianos suponen una vía de acceso de las mujeres a la profesión musical en los siglos XVII y XVIII. Hasta ese momento, los papeles femeninos son interpretados por muchachos a los que se denomina *castrati*.<sup>7</sup> “Por lo que se refiere a la Iglesia, la presencia de los castrati facilita el despliegue virtuosístico de las melodías barrocas y un timbre codiciado, sin poner en peligro las restricciones católicas

---

<sup>7</sup> **Castrato** (del italiano **castrato**, 'castrado'; **castrati** en plural) es la denominación que se utiliza para referirse al cantante sometido de niño a una castración para conservar su voz aguda (de soprano, mezzo-soprano o contralto). Información extraída de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Castrato>

al papel de las mujeres en la Iglesia ni arriesgarse a la contaminación «lasciva» que el canto de la mujer hubiera supuesto.” (Ramos López, 2003:94)

Asimismo, durante este período predomina la profesión musical de carácter gremial, esto es, que aquellos que se dedican a la música suelen proceder de una familia con algún miembro de la profesión: los Gabrieli, los Bach, los Couperin, los Scarlatti. En el caso de las mujeres es mucho más frecuente esta situación de parentesco: Francesca y Settimia Caccini, Anna Magdalena Bach, Nannerl Mozart, Pauline Viardot, entre otras.

## **2.5. Modernidad: Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¿Para todos?**

Durante este período, en el plano cultural, podemos observar un cambio fundamental en la concepción del mundo. La “verdad” ya no será buscada en los textos religiosos sino en la Naturaleza, mediante la aplicación del método científico. El conocimiento será regido por la razón.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, se asienta el modo de producción capitalista. En 1789, con la Revolución Francesa, la burguesía desplaza a la aristocracia del poder. Se declaran los derechos del hombre y del ciudadano, y los ideales burgueses: libertad, igualdad y fraternidad. La creación artística se integra al mercado; esto quiere decir que el artista debe empezar a vender su obra. El lenguaje artístico es definido por la clase media, ya que se convierte en el principal consumidor de las artes. En cuanto a la música, se desarrolla una música “pura” instrumental y continúa la ópera como género integral.

El debate estético del siglo XVIII presenta rasgos fuertemente innovadores respecto al Renacimiento y al siglo XVII, que determinan su peculiaridad y modernidad intrínseca: se trata de la relación entre intelectuales y público, de la afirmación de los salones femeninos y del papel de las mujeres, de la aparición de nuevos temas artísticos. (Eco, 2010:252)

Durante el siglo XIX, asistimos a un período transicional de experimentación y búsqueda, lo cual lleva a transformaciones que ponen en crisis el paradigma del Arte Moderno y que concluyen en la ruptura propuesta por las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.



5 "Un Bar en el Folies-Bergere", Edouard Manet (1882). Courtauld Institute of Art, London, United Kingdom. Imagen extraída de <https://es.wahooart.com>



6 "Dama con ventilador", Gustav Klimt (1918). Imagen extraída de <https://es.wahooart.com>



7 "Mujer con Libro", Pablo Picasso (1932). Imagen extraída de <https://es.wahooart.com>

Luego de la Revolución Industrial, en esta etapa de consolidación del modo de producción capitalista, surge una nueva clase: el proletariado industrial. Los países industrializados aplican políticas imperialistas en busca de nuevos mercados y mano de obra barata. Asimismo, surgen las primeras revoluciones obreras.

Con respecto al arte, éste ya no se vincula con lo racional ni con la imitación de la naturaleza sino que tiene como eje la subjetividad, esto es, el artista vuelca sus sentimientos y su mundo interior en la obra. Además, comienzan a aparecer producciones artísticas referidas a temáticas sociales y políticas explícitas y a discutirse el rol del arte en la conformación de las sociedades. En cuanto a la música académica, aparecen formas distintas a las clásicas sonata y sinfonía, como el poema sinfónico, los nocturnos, el *impromptu* y el *lied*.

Asistimos a una serie de factores que influyen directamente en el desarrollo musical de la mujer durante esta etapa. Si bien se había avanzado mucho en

cuanto al lugar que ocupan las mujeres, estas deben enfrentarse a un sinnúmero de problemas. Uno de ellos es la dificultad para publicar.

Las compositoras entre 1870 y 1920 no solamente tuvieron que superar los problemas de acceso a la educación musical. Probablemente resultaba más duro convencer a editores, empresarios, intérpretes y, por último, a los críticos. Si se circunscribían a los géneros considerados de segunda, más admitidos como femeninos (lieder, música de salón) sus obras podían circular. Pero si trataban esos géneros como masculinos, es decir, preocupándose seriamente de la composición, o si se atrevían con los géneros más prestigiosos (cantata, música de cámara, concierto, sinfonía, ópera) las reacciones podían ir desde el sarcasmo hasta la indignación. (Ramos López, 2003).

Además, cada vez que se impone el talento de una obra, se lo califica de “varonil”. Así fueron consideradas Luise Adolpha le Beau y Ethel Smyth.

Otro factor importante son el matrimonio y la maternidad. En una cultura patriarcal, en la que prevalece el rol de la mujer como esposa y madre, es muy común que las compositoras se vean obligadas a abandonar su carrera. Durante los siglos XIX y XX. Alma Mahler (1879-1964) y Margaret Sutherland (1897-1984) interrumpieron su carrera musical debido a la oposición de sus maridos. Asimismo, muchas compositoras tuvieron una vida familiar difícil, ya fuera porque eran cortesanas, por estar divorciadas, haber sido abandonadas, o por tener sus amantes o hijos al margen de las convenciones sociales.

La falta de acceso a la profesionalización de una carrera musical es otro factor que influye durante el período y que viene desde el romanticismo. Fanny Mendelssohn, por ejemplo, escribió más de 400 obras. Pero al mismo tiempo, Clara Wieck Schumann, casada con el compositor del romanticismo alemán Robert Schumann, y Alma Malher, casada con el compositor austríaco Gustav

Mahler, vieron cómo algunas de sus obras fueron firmadas por ellos (Menéndez Maldonado, 2015).

Por último, nos encontramos con la falta de tradición, es decir, la dificultad para encontrar referentes en quienes las mujeres pudieran reconocerse a la hora de componer. No porque no los hubiera sino porque eran invisibles en los libros de historia y en las salas de conciertos. Esto fue denominado “ansiedad de la creación”.<sup>8</sup> La musicóloga Pilar Ramos López lo resume como “el resultado de la interiorización o conciencia por parte de las mujeres de no insertarse en una tradición o genealogía de compositoras.” (2013:222).

## **2.6. El siglo XX: de “She’s leaving home” a “Woman is a nigger of the world”**

Durante los años de la segunda posguerra, comienza una etapa de prosperidad económica para Estados Unidos derivando en un auge de la sociedad de masas o de consumo como consecuencia de la producción en serie. Asimismo, frente a la libertad económica, el gobierno estadounidense genera una política de control de la sociedad como consecuencia de su posición frente a la Unión Soviética. El conflicto bélico provoca especialmente en la juventud blanca un sentimiento de descreimiento hacia los conceptos tradicionales de compañerismo, familia y amor y hace que busquen en la música negra (primero el *jazz* para los *beatniks* y luego el rock’n roll) una fuente de inspiración que dé voz a su rabia y diferentes sentimientos como la alegría y la lujuria.

---

<sup>8</sup> El concepto fue creado por Sandra Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre las escrituras anglófonas del siglo XIX. Pilar Ramos López lo retoma y explica en el texto citado.

Es así como el *rock and roll* surge a mediados de la década del 50 de la confluencia entre dos estilos: el *rhythm and blues* y el *country*. La etimología del término *rock'n'roll* proviene de la jerga *black english* como un eufemismo para hacer referencia a la “relación sexual”.

Este estilo renace en 1962 con la banda musical The Beatles. En esos años, empieza a imponerse el concepto “pop”, es decir, “una forma marketinera de aludir a las canciones de moda exitosas, pop-ulares” (Marchi, 2005:28). Sin embargo, el *rock and roll* empieza a multiplicarse y a producir una cantidad enorme de variantes llevando a que su nombre cambie por el de *rock*. Esta palabra funciona como un paraguas capaz de albergar a distintos estilos.

A su vez, observamos que la sociedad de consumo crece exponencialmente gracias a la masividad, la tecnología para la reproducción, la difusión masiva a través de la radio, la televisión y las revistas. De esta manera, se profundiza el lugar de la música como objeto para ser consumido.

Ahora bien, ¿cuál es el rol de la mujer en dicha sociedad? Durante la segunda guerra, un gran número de puestos de trabajo quedan vacantes, lo que provoca que las mujeres se incorporen al mercado laboral. Se trata de mujeres de clase media, casadas y de mediana edad, lo cual implica un cambio social importante. Si bien pueden trabajar y estudiar, deben dar prioridad a su familia, a su marido y a su hogar, mientras ven cómo sus deseos personales quedan en último lugar. Al finalizar la guerra, el gobierno intenta recuperar el *statu quo* al tratar de que las mujeres regresen al hogar. La industria del consumo colabora con ello al representarlas como amas de casa y esposas felices rodeadas de electrodomésticos y productos de belleza.

Durante la década del 60, con el surgimiento de bandas como The Beatles y The Rolling Stones, la representación de las mujeres se da desde la mirada masculina, que las posiciona como fantasía romántica, como una madre tierra subordinada o, por el contrario, como una mujer fácil. Por ejemplo, la mujer como objeto de la fantasía masculina la encontramos en “Gomper” (1967) de los Rolling Stones o en “Here, There and Everywhere” (1966) de The Beatles. Por otra parte, la mujer como objeto de deseo está representada en canciones de The Rolling Stones como “(I can’t get no) Satisfaction” (1965) y “Under my thumb” (1966). Sin embargo, ya en el disco más rupturista de The Beatles, *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) aparece la problemática de las chicas que abandonan sus hogares por no aceptar los valores paternos en “She’s leaving home” y en 1972 John Lennon y Yoko Ono titularán emblemáticamente “Woman is the nigger of the world” su tema de letra explícitamente antimachista.

En cuanto al rol de la mujer como artista, nos encontramos con una contradicción entre la esfera privada y la esfera pública. “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.” (Sales Delgado, 2010:996).

En esos mismos años, va a surgir en Estados Unidos el movimiento por los Derechos Civiles. En relación con las mujeres, Sales Delgado sostiene que:

(...) existen artistas femeninas que se acercan a esta época desde la protesta social, a través de la música folk-rock. 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, Aretha Franklin o Nina Simone-, así como en una creciente introspección que ese estilo musical permite. La novedad de las artistas que se inscriben dentro de este género musical, tales como Joan Baez, Judy Collins, Carole King 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. (Sales Delgado, 2010)

## **2.7 El siglo XXI: Las mujeres en la sociedad global**

Los años 2000 marcan la profundización del proceso de globalización que viene transformando las sociedades desde las últimas tres décadas del siglo XX. Es importante destacar las transformaciones políticas, económicas y sociales que se gestan durante el periodo del que estamos siendo parte. “(...) la crisis de la familia patriarcal y el surgimiento de nuevos modelos familiares, la sustitución de la ética del trabajo por una anestésica ética del consumo, la flexibilización del mercado de trabajo y la pérdida de derechos sociales (cuando apenas se habían consolidado en algunos países del mundo desarrollado), el debilitamiento de la política frente a los poderes financieros, la precarización de la ciudadanía, el reforzamiento del individuo como consumidor o la posición dominante de las nuevas tecnologías en nuestras sociedades”. (Cobo, 2005: s/p)

Asistimos a una nueva estructura social que se configura alrededor de la idea de “ganadores” y “perdedores”(Castells, 2001). Esto está relacionado con dos principios ideológicos de la globalización. El primero es que la economía neoliberal es una lógica que se nos impone. El segundo es que podemos

“elegir” si queremos estar entre los ganadores o los perdedores, es decir, que desde esta lógica todo va a depender del grado de esfuerzo y mérito individual.

Siguiendo el recorrido histórico que estamos haciendo, el lugar que ocupan las mujeres en esta estructura sería el de perdedoras. Visto desde la perspectiva de la mujer como sujeto pasivo y receptivo, ésta no cabe en este mundo meritorio de acción, competencia, racionalidad y eficacia. Esto se debe a que su inserción en este tipo de sociedad se realiza en un “terreno marcado por la desigualdad de género” (Cobo, 2005: s/p).

El capitalismo neoliberal presenta una cara renovada del pacto histórico con el patriarcado, es decir, la subordinación de las mujeres a los varones y la explotación capitalista y patriarcal. Si bien ha ido desapareciendo la figura del varón como proveedor de la familia, aparece la figura de la mujer en el mercado laboral que queda atrapada en una jornada interminable: al trabajo doméstico se le suma su inserción al mercado de trabajo como trabajadora “genérica”. Tal como señala Rosa Cobo: “Las trabajadoras ‘genéricas’ son el modelo ideal para la nueva economía neoliberal: son flexibles e intercambiables”.

En los últimos capítulos hablaremos más en profundidad sobre esta época en la que estamos viviendo y atraviesa a las músicas que analizamos.

### Capítulo III: Tapiz Azul: Carole King y Joni Mitchell

En este capítulo analizaremos a las artistas Carole King y Joni Mitchell. Para ello, elegimos sus obras más representativas de la década del 70: *Tapestry*, de King y *Blue*, de Mitchell. Estudiaremos los discursos verbales en sus letras, la representación visual en el arte de tapa de sus discos y las fotografías que fueron tomadas a las artistas durante la época estudiada.

#### 3.1 El tapiz de Carole King

Carole Joan Klein nace en Brooklyn el 9 de febrero de 1942. Asiste al Queens College<sup>9</sup>, donde dos de sus compañeros son Paul Simon y Neil Diamond. Luego de un año deja la escuela para casarse con Gerry Goffin, quien a su vez se convierte en su socio musical. El primer hit de la pareja es “Will You Still Love Tomorrow”. Luego, escriben “(You make me feel) Like a Natural Woman” para Aretha Franklin y “Pleasant Valley Sunday” para los Monkees, entre otros éxitos.

A fines de los 60 se produce un cambio para los compositores en la industria de la música, ya que los cantantes y grupos musicales comienzan a escribir su propio material. Por lo tanto, King y Goffin disuelven su sociedad musical, pero también su matrimonio. A partir de entonces, Carole King se lanza sola con *Writer*, su primer disco solista, de 1970. Sin embargo, su éxito como compositora y cantante solista no llega hasta 1971 cuando publica *Tapestry*, un álbum sobre su propio descubrimiento personal. Carole King logra transformar su estilo musical al pasar del pop ligero que había creado con Goffin, a escribir

---

<sup>9</sup> Queens College es una de las universidades de cuatro años en el sistema de City University of New York.

letras más íntimas. A través de su canciones, ella ilustra de forma personal un momento de la historia en el que las mujeres se preguntan qué lugar ocupan en la sociedad, al darse cuenta de que existen nuevos roles para ellas, y se vuelven más independientes. El hecho de haberse incorporado al mundo laboral cuestiona los roles tradicionalmente asignados a ellas: madre de familia y esposa. Estos nuevos cuestionamientos están relacionados con la autonomía y la capacidad para decidir sobre su cuerpo y su sexualidad.

En el plano cultural, los jóvenes buscan independencia de todo lo normativo, de aquellos valores que representan la moral burguesa, se rebelan de este modo contra la educación recibida por parte de sus padres y de las instituciones. A través de distintas manifestaciones, muchas de las cuales son por vía pacífica, el movimiento hippie<sup>10</sup> expresa su amor a la libertad, a la naturaleza y a su espíritu. Inspirada por los asuntos sociales y sus propias experiencias de vida, Carole King conecta con su audiencia a través de las letras de sus canciones que no sólo evocan el clima de la época sino que también resignifican la composición de canciones para las mujeres artistas, ya que crea música y letras desde un nuevo punto de vista acerca de las relaciones y de la necesidad de armonía durante un periodo de convulsión social y cultural.

El comienzo de los 70 la vieron en un modo contemplativo, recientemente divorciada y criando a sus dos pequeños hijos en la Costa Oeste. Sus composiciones musicales se volvieron más introspectivas, más adultas que en sus hits de los años 60 tales como “Will You Still Love Me Tomorrow”, y “The Locomotion”, aunque aún era directa y vigorosa. De forma diferente a Mitchell, King plantó el sello para una generación entera de cantantes y compositoras: ella creó un sonido que

---

<sup>10</sup> A pesar de que, según algunos de sus protagonistas, el movimiento hippie “se terminó en 1969 en Altamont” (recital de los Rolling Stones que culminó con un asesinato), sus valores contraculturales permanecieron en la sociedad norteamericana por más tiempo, con efectos radiales en el resto del mundo.

captó perfectamente la resaca de la fiesta post años 60, la era de los años 70 de estar sobrio, y, particularmente para las mujeres, la evaluación de sus vínculos. ¿Quién es el hombre con el cual me casé en la marcha por Vietnam? Cómo fue que terminé en los suburbios igual que mi madre? ¿Por qué no hablamos más?<sup>11</sup> (O'brien, 2002: 192).

Las letras de *Tapestry* irradian sentimientos como la empatía, la dignidad y la humildad. Y aunque ella pueda parecer una gran estrella (dado los hits que tiene en su haber), su estilo cálido y coloquial en su modo de cantar crean un clima placentero que interpela al oyente desde un lugar emocional y familiar. La música, por su parte, es íntima pero expansiva a la vez, con dejos bluseros y rockeros tanto de su voz ronca, como de su piano y la formación con bajo y batería.

Podemos agrupar las canciones de este álbum de acuerdo a ejes temáticos. Encontramos su visión sobre las relaciones amorosas en “Will you still love me tomorrow” o “(You make me feel like) A Natural Woman”; la amistad en “You’ve got a friend”<sup>12</sup> y “Where you lead” o cuestiones vitales como en “I feel the earth move” o “Beautiful”.

En “Beautiful” podemos observar que, en segunda persona del singular, interpela directamente al oyente y le habla de la necesidad de tener una autoestima elevada, amor propio y una mirada optimista de la vida. No habla

---

<sup>11</sup> Traducción propia. “The beginning of the 1970s saw her in a contemplative mode, newly divorced and bringing up two small children on the West Coast. Her songwriting became more introspective, more adult than 1960s hits such as ‘Will You Still Love Me Tomorrow’ and ‘The Locomotion’, yet it was still as direct and vigorous. In a different way to Mitchell, King set the tone for a whole generation of female singers/ songwriters: she created a sound that perfectly captured the post-1960s party hangover, a 1970s era of getting sober, and, particularly for women, evaluating relationships. Who was the man I married on the Vietnam march? How come I’ve ended up in suburbia just like my mother? Why don’t we talk anymore?” (O'brien, 2002: 192).

<sup>12</sup> Esta canción si bien fue escrita por Carole King, alcanzó el primer lugar en el Billboard Hot 100 en la versión de un varón: James Taylor, quien la incluyó en su álbum *Mud Slide Slim and the Blue Horizon* (1971). Lo llamativo es que ambas versiones fueron grabadas el mismo año 1971 y compartieron los mismos músicos.

sobre la belleza en términos de apariencia física, sino que se refiere a ser hermoso/a tal como uno se siente:

You've got to get up every morning	Tienes que levantarte cada mañana
with a smile on your face	con una sonrisa en tu rostro
And show the world all the love in your heart	Y mostrarle al mundo todo tu amor
Then people gonna treat you better	Entonces la gente te tratará mejor
You're gonna find, yes, you will	vas a descubrir, sí, lo harás
That you're beautiful as you feel	que eres tan hermosa/o como te sientas

En el segundo estribillo describe una escena de gente que se siente frustrada. El clima se percibe triste, sin vida. Evoca un día en la vida cotidiana de las personas que salen a trabajar. Aquí, el punto de vista es en primera persona:

Waiting at the station	Esperando en la estación
with a workday wind a-blowing	con un viento de jornada laboral soplando
I've got nothing to do	No tengo nada que hacer
but watch the passers-by	sino mirar a los transeúntes.
Mirrored in their faces	Reflejado en sus rostros
I see frustration growing	veo cómo crece su frustración.
And they don't see it showing, why do I?	Y ellos no lo notan, ¿por qué yo sí?

“Way over yonder” (“Un camino más allá”) es otra de las canciones del disco que enuncia el mensaje sobre la vida que transmite Carole King. Esta vez lo hace desde la primera persona. La letra expresa la nostalgia como una emoción positiva.

Is a place that I know	Es un lugar que conozco
Where I can find shelter	Donde puedo encontrar refugio
From a hunger and cold	del hambre y el frío.

And the sweet tastin' good life

Y el dulce sabor de la buena vida

Is so easily found

tan fácil de encontrar

A way over yonder,

Un camino más allá,

that's where I'm bound

es donde me siento a salvo

La letra de "Tapestry" es otro ejemplo de King hablando de sí misma y expresando sus propias experiencias de vida a través de metáforas que dan cuenta de la vida como un tapiz. Usa los colores y las texturas para expresar sus sentimientos.

My life has been a tapestry of rich and royal hue

Mi vida ha sido un tapiz de un tono rico y real

An everlasting vision of the ever-changing view

una visión eterna de una vista siempre cambiante

A wondrous, woven magic

un tejido mágico y maravilloso

In bits of blue and gold

en trozos de azul y dorado

A tapestry to feel and see,

Un tapiz para sentir y ver,

Impossible to hold

Imposible de contener.

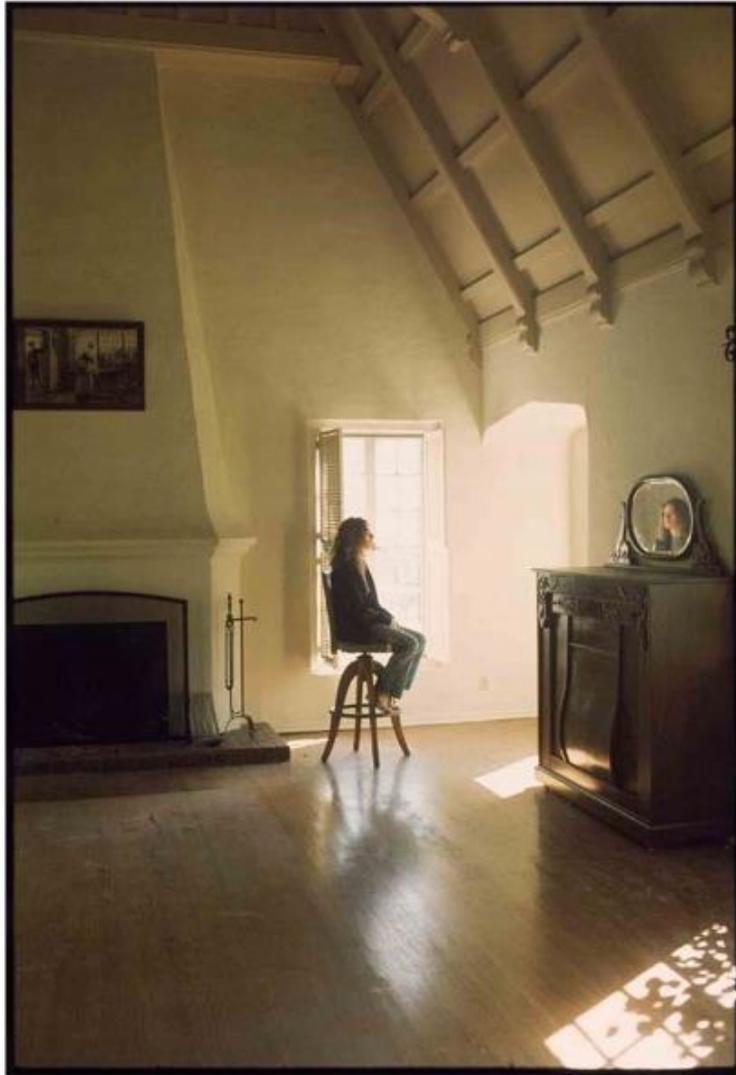
Con respecto a la construcción de su imagen, observamos en el arte de tapa del álbum *Tapestry* una imagen de Carole King sentada en la ventana del living de su casa en Laurel Canyon (CA), junto a su gato Telemachus y un tapiz tejido por ella. Los pies descalzos, su cabello libre, la simpleza del jean y un sweater de lana, su rostro sin maquillaje.

Tradicionalmente el tejido es considerado una actividad femenina. Sin embargo, King parece asimilar armoniosamente las dos caras de su vida: la autonomía que ejerce desde su trabajo como compositora y cantante y la actividad más pasiva del tejido.



8 Fotografía del Compact Disc que evoca la imagen del disco original Tapestry (1971)

Alejada de la ciudad de Nueva York, King se instala en Laurel Canyon, ubicado en California y conocido como el “barrio de los buscadores” ya que allí también viven Joni Mitchell, Frank Zappa, los Eagles, Jackson Browne, entre otros artistas.



9 Carole King 1971. Fotografía tomada por Jim McCrary extraída de [www.caroleking.com](http://www.caroleking.com)



10 Carole King 1971. Fotografía de Jim McCrary extraída de [www.caroleking.com](http://www.caroleking.com)

Las fotografías que ilustran el interior del disco muestran simpleza, libertad, sencillez, rechazo por lo artificial, comodidad con ella misma. De este modo, podemos decir que Carole King redefine el significado de belleza en la mujer. Esa misma sencillez y cercanía se pueden ver cuando aparece en escena. Siempre sentada en su piano, percibimos un clima muy íntimo y armónico. Su imagen está construida bajo la misma simpleza: pelo natural, poco maquillaje, ropa que podría usar cualquier chica común. En la puesta en escena no observamos una súper producción, sino más bien una intimidad que produce cercanía con el público.



11 Carole King en concierto. Fotografía de Jim McCrary extraída de [www.caroleking.com](http://www.caroleking.com)

### 3.2 Joni Mitchell en la carretera solitaria

Nuestra segunda artista es Joni Mitchell, nacida como Roberta Joan Anderson el 7 de noviembre de 1943 en Alberta, Canadá. Luego de la Segunda Guerra Mundial se muda junto a sus padres a North Battleford, Saskatchewan. Cuando Mitchell tiene 9 años se muda nuevamente a Saskatoon, conocida como la ciudad de los puentes, a la que ella se refiere siempre como su ciudad natal.

Joni Mitchell tiene un amigo mayor que ella, un prodigio en el piano, Frankie McKittrick, quien la introduce en el mundo de los compositores de música clásica como Schubert y Mozart. Tal es así que Mitchell les ruega a sus padres que la lleven a clases de piano. “Aunque Joni escuchaba melodías en su cabeza que deseaba expresar, se sintió silenciada cuando su maestro/a le preguntó “¿por qué querrías crear tus propias canciones si puedes tener a los

maestros en tus dedos?”<sup>13</sup> (Breese, 1998: s/p). Durante su juventud, antes de asumir la música como parte de su carrera, Mitchell canta en cafeterías en Toronto.

Al igual que Carole King, se casa muy joven, con el cantante de folk Chuck Mitchell, del cual toma su apellido. Sin embargo, su matrimonio dura apenas dos años, luego de lo cual Joni Mitchell se muda a Nueva York para trabajar como compositora de artistas como Judy Collins, Johnny Cash y Fairport Convention. Allí comienza una prolífica y muy admirada carrera como compositora y cantante.

Una compositora intelectual, ella refuta la teoría del musicólogo Wilfrid Mellers de que las mujeres son exitosas en el folk/pop porque es sobre “el instinto, en contraste con el dominio del intelecto y la voluntad.” Muchas artistas mujeres escriben desde su raíz instintiva, pero el hecho de estructurar una canción desde allí depende más del intelecto que de las entrañas.<sup>14</sup> (O’Brien, 2002:188).

En una entrevista que le realizan en 1994 Mitchell afirma que su música no está diseñada para apropiársela instantáneamente, sino para usar de por vida, para sostenerla como una tela fina. Podemos vincular esta idea de Mitchell con el tapiz de King, es decir, ambas artistas se encuentran en la búsqueda de la armonía entre lo tradicionalmente considerado femenino- pasivo (en este caso el tejido) y la actividad más autónoma que realizan desde su rol en la industria musical.

---

<sup>13</sup> Traducción propia. “Although Joni heard melodies in her head that she wanted to get out, she felt stifled when her teacher asked her “why would you want to make up your own songs when you can have the masters under your fingers?” (Breese, 1998: s/p).

<sup>14</sup> Traducción propia. “An intellectual songwriter, she disproves the theory of musicologist Wilfrid Mellers that women are successful with folk/pop because it is about ‘instinct, as contrasted with dominance of intellect and will’. Many female artists write from a root instinct, but structuring a song from that relies as much on intellect as it does on gut hunch-work.” (O’Brien, 2002:188).

En 1971, mismo año que King publica *Tapestry*, Joni Mitchell publica su cuarto disco, *Blue*. Este disco nos ofrece una ventana hacia su universo subjetivo, es decir, el tema del disco es ella. La pregunta por la propia identidad es expresada a través de una riqueza de imágenes donde optimismo y pesimismo provienen de una reflexión personal.

En sus álbumes, Mitchell abre el concepto de libertad y de los problemas que esto acarrea al no involucrarse afectivamente con sus amantes o cuando sí lo hace: los celos, la inseguridad. También da cuenta de los esfuerzos que implica el formar parte de una industria dominada por hombres ya que el control artístico y técnico de sus discos lo tiene ella.

Aquí vemos nuevamente cómo aparece la voz de una mujer y con ella, sus propias experiencias, percepciones, emociones y frustraciones. *Blue* es un disco cíclico, donde el final nos lleva de regreso al inicio. Joni Mitchell habla de las elecciones que tuvo que hacer si quería alcanzar sus ambiciones.

En la mayoría de sus letras, la figura central es la mujer como sujeto representado por el pronombre personal de primera persona, en inglés "I", mostrando el interés en la búsqueda de identidad femenina a través de las canciones.

(...) 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. (Sales Delgado, 1998:998).

El disco es austero desde el punto de vista de la tímbrica y los arreglos: solo guitarra o piano acompañan a la voz.<sup>15</sup> Tanto en lo musical, como en la poética, es más íntimo que *Tapestry*.

Las canciones acompañadas por guitarra acústica como “All I Want” dan cuenta del movimiento, la libertad y el vuelo personal que ella busca. O como en “Little Green”, donde se percibe lo cíclico, el movimiento de la vida. Mientras que canciones como “My Old Man”, “Blue”, “River” y “Richard” son acompañadas por piano, siendo éste un complemento de la introspección que ella transmite en las letras junto con sus emociones como la tristeza. Aquí la libertad y el vuelo personal ya no son posibles.

La primera canción del álbum, “All I Want”, comienza con la configuración de una escena:

I am on a lonely road and	Estoy en una carretera solitaria y
I am traveling, traveling, traveling, traveling	estoy viajando, viajando, viajando
Looking for something, what can it be	Buscando algo, ¿qué puede ser?

En esta primera estrofa observamos que, literal y metafóricamente, Mitchell se refiere al hecho de estar en una carretera solitaria: sentirse sola en el camino de la industria musical, territorio dominado por hombres. Asimismo, la repetición de la frase “estoy viajando, viajando, viajando” es percibida como la sensación de aburrimiento y las presiones emocionales al estar en esa carretera. Luego, esa pregunta por lo que está buscando da cuenta de una ironía ya que Mitchell parece saber lo que quiere más adelante:

Applause, applause, life is our cause	Aplauso, aplauso, la vida es nuestra causa
---------------------------------------	--

---

<sup>15</sup> También un instrumento de cuerdas folklórico de los Apalaches: el Appalachian dulcimer.

La constante tensión entre libertad y dependencia que aparece en esta canción la podemos ver como eje central en todas las canciones del disco. Mitchell está en una encrucijada entre realizarse como mujer artista y formar parte de la industria y el hecho de reconocer que las relaciones sólo funcionan cuando se olvida de sí misma.

Oh I hate you some, I hate you some, I love you some

Oh te odio, te odio, te amo

Oh I love you when I forget about me

Oh te amo cuando me olvido de mí

Con respecto al tema de las contradicciones que plantea Mitchell sobre la libertad de ser artista y la dependencia que le generan los vínculos humanos, podemos ver en “My Old Man” cómo se muestra esa cuestión hablando en tercera persona del masculino.

My old man

Mi Viejo hombre

He's a singer in the park

Es un cantante en el parque

He's a walker in the rain

Es un caminante en la lluvia

He's a dancer in the dark

Es un bailarín en la oscuridad

Aquí podemos ver cómo el hombre es el que actúa, mientras que la mujer está en el hogar y su felicidad depende de su presencia.

But when he's gone

Pero cuando él se va

Me and them lonesome blues collide

Yo y aquella tristeza solitaria chocamos

The bed's too big

La cama es demasiado grande

The frying pan's too wide

La sartén es demasiado ancha

Otro tema del cual Joni Mitchell nos habla en este disco es sobre su historia de vida en relación al haber tomado la decisión de dar en adopción a su hija. La canción “Little Green” trata sobre la luna y su relación con la concepción, el nacimiento, los comienzos y los finales. “(...) la luna conectando a la niña con

la sexualidad de la madre, la fertilidad y el nacimiento, la Virginal y la Madre. La niña es, por analogía, la joven diosa, la luna nueva, rodeada de los colores vibrantes de la primavera y el interminable ciclo de la vida”<sup>16</sup> (Whiteley, 2000:86).

Born with the moon in Cancer	Nacida con la luna en Cancer
Choose her a name she will answer to	Elijo un nombre al cual ella responda
Call her green and the winters cannot fade her	La llamo Green así los inviernos no pueden desvanecerla
Call her green for the children who've made her	La llamo Green por los chicos que la han hecho
Little green, be a gypsy dancer	Pequeña Green, sé una gitana bailarina

“Little Green” es una canción muy personal sobre la relación de Joni Mitchell con su hija, a quien da en adopción, pero también habla sobre el hecho de ser madre soltera y los problemas que eso acarrea. “Estar embarazada y soltera en 1964 era como si hubieras asesinado a alguien”<sup>17</sup>, dice Whiteley citando a Mifflin. (Whiteley, 2000:86)

De este modo, vemos que en la última estrofa se distancia de la emoción evitando el uso de la primera persona.

So you sign all the papers in the family name	Entonces firmas los papeles a nombre de la familia
You're sad and you're sorry but you're not ashamed	Estás triste y lo sientes pero no estás avergonzada
Little green have a happy ending	Pequeña Green que tengas un final feliz

Durante todo el disco, Joni Mitchell sigue volviendo sobre la temática de quedarse/ irse. Pero hacia la mitad del orden de las canciones comienza a

---

<sup>16</sup> Traducción propia. “(...) the moon linking the child to the sexuality of the mother, fertility and birth, Maiden and Mother. The child is, by analogy, the young goddess, the new moon, surrounded by the vibrant colours of the spring - ‘Just a little green like the colour when the spring is born’ - and the endless cycle of life itself- ‘There’ll be icicles and birthday clothes’.

<sup>17</sup> Traducción propia. “To be pregnant and unmarried in 1964 was like you killed somebody” (Whiteley, 2000:86)

dejar la introspección para adentrarse en las cuestiones que le preocupan del contexto social de los años 60.

En “Blue” hace referencia al mar como una metáfora de sus emociones y del ir y venir.

You know I've been to sea before	Sabes que he estado en el mar antes
Crown and anchor me	Coroname y anclame
Or let me sail away	O dejame navegar lejos

Luego, alude a lo ocurrido a fines de los 60 en el ámbito musical: las muertes de Janis Joplin y Jimmy Hendrix por sobredosis. El precio que tuvieron que pagar por querer pertenecer a la industria musical hegemónica. Mitchell toma postura sobre eso, ella no está de acuerdo.

Acid, booze, and ass	Acidos, alcohol y culos
Needles, guns, and grass	Agujas, armas y hierba
Lots of laughs lots of laughs	Mucha risa, mucha risa
Everybody's saying that	Todos dicen que
hell's the hippest way to go	el infierno es el lugar más moderno para ir
Well I don't think so	Bien, yo no lo creo

En “California”, Mitchell comienza hablando sobre la guerra de Vietnam, el sueño de la paz, el pesimismo que trae aparejado una gran tristeza. Pero aquí el acompañamiento de guitarra nos vuelve a poner el movimiento. Joni Mitchell sigue en Europa, en el viaje solitario que comienza con “All I Want”. Sin embargo, ella expresa aquí que quiere volver a casa, a California. Hacia el final repite un gran anhelo: Will you take me as I am? (¿Me tomarás tal como soy?) el cual se resolverá en la próxima canción: “This Flight Tonight”. Acompañada

por la guitarra, Joni Mitchell abre la continuidad del final de California. Aquí se expresa su gran vulnerabilidad cuando se trata de amor.

Can't numb you, can't drum you out of my mind

No puedo adormecerte, no puedo sacarte de mi mente

La última canción del disco “The Last Time I saw Richard” nos habla de un tal Richard, quien personifica el fin del sueño de los años 60. Es decir, cómo se pasa de los viejos sueños contraculturales a la vida conformista y consumista.

Richard got married to a figure skater

Richard se casó con una patinadora

And he bought her a dishwasher

Y le compró un lavavajillas

and a coffee percolator

y una cafetera

And he drinks at home now

Y él bebe en su casa ahora

most nights with the TV on

todas las noches con la TV encendida

And all the house lights left up bright

y todas las luces de la casa brillan

Y cierra la canción, que también es el cierre del disco, dirigiéndose al mismo lugar por donde todo comenzó.

Only a dark cocoon before I get my gorgeous wings and fly away

Sólo un capullo oscuro antes de que agarre mis hermosas alas y me eche a volar

En conclusión, tomando las palabras de Whiteley, “El conflicto entre el amor y el dolor, el pertenecer y la libertad, el consiguiente vacío que puede acompañar “la carretera solitaria” son claramente los temas que unifican el álbum”<sup>18</sup> (Whiteley, 2000:90).

Si miramos la representación visual, *Blue* en inglés además de hacer referencia al color azul, expresa una emoción: tristeza, dolor. Eso es exactamente lo que

---

<sup>18</sup> Traducción propia. En inglés en el original: “The conflict between love and pain, belonging and freedom, the resultant emptiness that can accompany the ‘lonely road’ are clearly the unifying themes of the album (...)” (Whiteley, 2000: 79).

transmite la tapa del disco: el rostro de Joni Mitchell con sus ojos cerrados, todo teñido de azul. Ya desde la primera impresión percibimos una emoción de tristeza, pero también de apertura emocional por parte de la compositora y cantante, dos roles difíciles de conjugar en un mundo como la industria musical donde el dominio lo tienen los hombres.



12 Tapa del disco Blue (1971)

Blue es un disco cíclico que finaliza en el inicio. Es decir, empieza con la idea de viaje, yendo por la carretera solitaria (“All I Want”) y termina con la misma idea, diciendo “and I fly away”. Con esto, Joni Mitchell nos habla de las elecciones que tuvo que hacer si quería alcanzar sus ambiciones. Es como si nos dijera “todo lo que quiero es desplegar mis alas y echarme a volar”.

### 3.3 Conclusiones preliminares

Puede concluirse, a partir del recorrido que hemos hecho, que ambas artistas tienen algunos puntos en común. Su puerta de entrada al mundo de la industria musical es a través de dos hombres, quienes fueran sus maridos en ese entonces. Carole King, como socia musical de Gerry Goffin; y Joni Mitchell, que usa el apellido del músico Chuck Mitchell. Podemos ver cómo en el contexto en que inician sus carreras el poder o la legitimación cultural aún viene de la mano de lo “masculino”, tal como venía sucediendo a lo largo de la historia.

Además, ambas comienzan componiendo para otros y escriben canciones que se hacen conocidas a través de la voz de otros artistas.

Sin embargo, ambas artistas tienen un as bajo la manga: tocan instrumentos. Tradicionalmente y muy avanzado el siglo XX, el dominio de la técnica está asociado a lo masculino, lo mental, lo activo.<sup>19</sup> Al poder estructurar sus canciones con un instrumento, el piano en el caso de King y la guitarra y el piano en el caso de Mitchell, estas mujeres asumen una posición de control. De hecho, Joni Mitchell nunca aceptó trabajar con productores artísticos.

También podemos encontrar diferencias entre ambas. La forma de expresar sus experiencias en sus letras y la construcción de su imagen adquiere un carácter distinto en cada una de ellas. Mitchell se mete en lo más profundo de su ser: sus tristezas, sus propias contradicciones y lo expresa en sus letras a través de la idea del viaje.

---

<sup>19</sup> Especialmente en circuitos como el rock-pop, con instrumentos eléctricos o “duros” como la batería.

King, por su lado, si bien hace una introspección personal lo hace desde un lugar más hogareño, no tan oscuro y es más interpelativa, ya que es capaz de hablarle directamente al oyente. De hecho, las fotos que vimos de esa época la muestran relajada, tejiendo en la comodidad de su casa. Esto nos remite al ensayo de Virginia Woolf de 1929, "Un cuarto propio", en el que establece que si una mujer quiere escribir ficción necesita dinero y una habitación propia. En el caso de King como compositora, esto significa tener el espacio propio para crear y conectarse con su caudal creativo, así como tener cierta independencia económica. Durante todo el disco juega con la idea de sentirse en casa, de la amistad y la necesidad de crear una comunidad de la cual nutrirse que no necesariamente sea la familia.

Sin dudas, ambas nos dejan un legado y es el haber puesto la atención en lo personal, el haber expresado la libertad de elegir, aceptado los errores, los amores frustrados, y sin embargo haber seguido adelante sin arrepentimientos, es decir, asumirse sujetos de deseo, de emociones, de sentimientos.

De acuerdo a la reflexión que propone Sheila Whiteley (2000), la autoexploración anticipa el postfeminismo de los 90. No es de menor importancia para las mujeres el conocer, aceptar y explorar sus sentimientos personales para establecer un puente entre mente y corazón, razón y emoción, pensamiento y sentimiento. Así como también, poder expresar esos sentimientos a través de un canal artístico como la música.

## Capítulo IV: Como un ícono: Madonna

En este capítulo nos adentraremos en los finales de los 80. Para ello, elegimos la obra más representativa de Madonna: *Like a Prayer* (1989). Estudiaremos los signos lingüísticos en sus letras, la representación visual en el arte de tapa de algunos de sus discos y las fotografías que fueron tomadas a las artistas durante la época estudiada.

Además, al hablar de una época en la que aparece el videoclip como forma de expresión y difusión de las y los artistas de la industria musical, analizaremos la representación audiovisual de su videoclip *Express Yourself* (1989).

Venimos de hablar de dos artistas que se caracterizan por la introspección y la expresión de su subjetividad y sus experiencias a través de sus composiciones. La década de los 80 marca un quiebre con respecto a la década anterior y una apertura de las mujeres artistas hacia la expresión de su propia sexualidad y el cuestionamiento al modelo patriarcal de la industria de la que forman parte.

En la década de 1970, Nueva York era una ciudad a punto de colapsar. Hubo dos eras de recesión, 1973-75 y 1980-82, las cuales produjeron algunos de los géneros más creativos de la música- disco y hip hop. En el mundo pre-HIV de los 70, la música disco fue el corazón vibrante de la cultura gay, un fenómeno que se expandió rápidamente luego del film "Saturday Night Fever", hasta que llegó a haber más de mil discotecas en el centro de Manhattan. Conjuntamente con esto, surgió la escena del punk, sacando la vitalidad de las discotecas, sólo para satirizar su mercantilismo e inyectar sus pulsaciones por minuto (ppm) en las costumbres del rock blanco. Bandas como The New York Dolls, Television, Blondie y The Ramones expresaron la tensión de la época y al mismo tiempo celebraban la idea de antihéroe. Los alquileres en Manhattan eran muy baratos, lo cual atrajo a una nueva generación de músicos y artistas. Tanto la escena de la discoteca como del punk

giraban en torno a la experimentación sexual, la extravagancia artística y el uso lujoso de drogas.”<sup>20</sup> (O’Brien, 2007:71)

A fines de los 70, Debbie Harris es una de las primeras mujeres en ponerse al frente de una banda de rock: Blondie. Esta banda combina tanto la música disco como el punk y además llama la atención la estética que construye la cantante: pelo rubio platinado al mejor estilo de las divas del cine de Hollywood (Mugica, 2018). Resulta un antecedente clave de lo que traería poco después Madonna.

Por otra parte, en 1981 aparece la primera señal televisiva de música: MTV, y con ella una gran vía de expresión a través de la producción de videoclips para los temas musicales. Madonna aprovecha este nuevo medio de manera extraordinaria para crear su identidad artística femenina.

#### **4.1 Who’s that girl?**

Madonna Louise Veronica Ciccone nace el 16 de agosto de 1958 en Bay City, Michigan. Su padre, Silvio Ciccone, es un inmigrante italiano y su madre, Madonna Fortin, proviene de una familia franco-canadiense. Es la primera hija mujer de una familia de cinco hermanos: dos varones más grandes y dos hermanas mujeres más chicas que ella.

---

<sup>20</sup> Traducción propia. En inglés en el original: “In the 1970s, New York was a city on the brink of collapse. There were two eras of recession, 1973–75 and 1980–82, which produced some of the most creative genres of music—disco and hip-hop. In the pre-AIDS world of the 70s, disco was the pulsating heart of gay culture, a phenomenon that spread rapidly after the film Saturday Night Fever, until at one point there were over a thousand discos in Midtown Manhattan. Alongside this sprang up the downtown punk scene, drawing lifeblood from disco, if only to satirize its commercialism and inject its bpm energy into the mores of white rock. Bands like The New York Dolls, Television, Blondie, and The Ramones expressed the tension of the time while celebrating the antihero. Rents in Manhattan were dirt-cheap, which attracted a new generation of musicians and artists. Both disco and punk scenes revolved around sexual experimentation, artistic flamboyance, and lavish drug use.” (O’Brien, 2007:71)

Cuando Madonna tiene cinco años, su madre muere como consecuencia de un cáncer de mama, hecho que marcará profundamente su historia de vida.

Creo que la razón más grande por la que pude autoexpresarme y no sentirme intimidada fue por el hecho de no tener madre. Las mujeres tradicionalmente están criadas para ser sumisas, pasivas... se da por sentado que el hombre debe ser el pionero. Él trae el dinero, él pone las reglas. Lo sé... mi falta de inhibición viene a raíz de la muerte de mi madre”, dijo ella una vez. “Por ejemplo, las madres te enseñan modales. Y yo no aprendí absolutamente ninguna de esas reglas ni regulaciones.”<sup>21</sup> (en O'brien, 2007:28).

En la secundaria, Madonna se destaca como estudiante y pertenece al equipo de animadoras de la escuela. A los quince años supera los concursos de popularidad de la secundaria y sobrepasa los límites de las clases de jazz y tap locales. Allí comienza su búsqueda por algo más motivante. Entonces, se une a las clases de ballet nocturno en un estudio en Rochester, donde conoce a Christopher Flynn. Él ha sido su profesor de danza, mentor y el hombre más importante en su vida luego de su padre.

Madonna combina dos cosas: energía y disciplina para llevar adelante sus objetivos. Se gradúa de la secundaria un semestre antes que sus compañeros. Tal como menciona Lucy O'brien, el respaldo de Flynn fue crucial para que ganara una beca en la Universidad de Michigan. Flynn a su vez adquiere una cátedra en el departamento de danza de dicha universidad para poder seguir siendo su tutor.

---

<sup>21</sup> Traducción propia. En inglés en el original: “I think the biggest reason I was able to express myself and not be intimidated was by not having a mother. Women are traditionally raised to be subservient, passive...the man is supposed to be the pioneer. He makes the money, he makes the rules. I know that...my lack of inhibition comes from my mother’s death,” she once said. “For example, mothers teach you manners. And I absolutely did not learn any of those rules and regulations.” (O'brien, 2007:28)

El horizonte de Madonna comienza a expandirse. A fines de 1977 se muda a Nueva York para trabajar como bailarina para otros artistas.

En 1983 se presenta por primera vez en televisión en el programa “Top of the Pops” para cantar el single “Holiday”.

Madonna no salta a la fama por arte de magia. Tiene una gran habilidad y visión para tomar las tendencias del *underground*, tales como la música electrónica, la danza Vogue<sup>22</sup> y la ambigüedad sexual, antes de que llegaran a la cresta de la ola. En 1982 se contacta con Freddy DeMann, manager de Michael Jackson, para que la represente. Además, elige a sus propios bailarines, fotógrafos, productores y diseñadores para que creen imágenes para ella. El más conocido es Jean Paul Gaultier, quien diseña el vestuario para sus *tours*.

Madonna es la primera artista mujer en explotar el videoclip como medio de expresión, con una idea clara sobre cómo combinar la música con las imágenes.

#### **4.2. *Like a Prayer*, el disco**

Publicado el 21 de marzo de 1989, *Like a Prayer* es su cuarto álbum de estudio. Elegimos este disco para el análisis porque es el que mejor retrata la transformación que tiene Madonna como compositora y como mujer desde el comienzo de su carrera.

---

<sup>22</sup> El *voguing* se caracteriza por ser una danza de movimientos rectilíneos y jugar con poses como los modelos (el brazo angular, lineal y rígida, la pierna, y los movimientos del cuerpo).

Meses antes se había divorciado del actor Sean Penn, con quien estuvo casada durante cuatro años. Esa ruptura fue devastadora para ella, pero sin embargo, como consecuencia de ello, surge una faceta artística que no había mostrado hasta entonces. A diferencia de sus discos anteriores en los que canciones como “Like a virgin” son escritas por otros, aquí comienza a componer sus propias canciones.

Su álbum debut, *Madonna*, es un mix de canciones sueltas. En su segundo álbum, *Like a Virgin*, se la escucha aún muy instintiva. Además, su imagen es la de la niña rebelde con estilo (corset, elementos retro en el pelo y maquillaje). Con su tercer álbum, *True Blue*, aparece un sonido más comercial y se va acercando a su estilo personal con melodías que van desde lo rítmico y bailable, hasta un sonido más melódico y dramático. Su cuarto álbum, *Like a Prayer* adquiere un nuevo significado.

El nuevo sonido de Madonna era instintivo más que calculador. Ella necesitaba un cambio. Tenía 30 años, estaba atrapada en un matrimonio infeliz. Quería cantar sobre su realidad emocional. Buscó en su interior y terminó viajando hacia atrás, volviendo a las influencias que la habían formado: la fe Católica, Dios el Padre, y la madre que había perdido.<sup>23</sup> (O'brien, 2007:142)

Además del momento personal por el que está pasando Madonna, el aspecto social también juega un papel importante. A fines de los 80, se produce una recesión mundial. En Estados Unidos las políticas económicas neoliberales del presidente Ronald Reagan se sienten fuertemente. En octubre de 1987, caen acciones en lo que se llamó el Lunes Negro provocando una crisis mayor a la

---

<sup>23</sup> Traducción propia. En inglés en el original: “Madonna’s new sound was instinctive rather than calculating. She needed to change. She was thirty years old, caught in an unhappy marriage. She wanted to sing about her emotional reality. She reached inside and ended up traveling back to the influences that formed her: the Catholic faith, God the Father, and the mother she had lost.” (O'brien, 2007: 142)

de la Gran Depresión (1929). En este contexto, lanzar un disco sobre *glamour* y fiestas no hubiese sido lo más apropiado.

#### 4.3 La sagrada trinidad: “Like a Prayer”, “Promise to Try” y “Oh Father”

Este disco tiene dos momentos bien definidos: uno, relacionado con un viaje hacia las experiencias pasadas de Madonna y aquello que forma parte de su biografía. El segundo es una invitación a su audiencia a abrirse y expresarse emocionalmente. Madonna pareciera decirnos: “ya te conté mi historia, ahora te toca a vos expresarte, vas a ver lo liberador que es”.

“Like a Prayer” es la canción que abre el álbum. Aquí canta sobre tener un llamado, una vocación. Ese llamado proviene de Dios. “Una vocación que Madonna se toma seriamente es la de fusionar el poder femenino en su música con la espiritualidad y la sexualidad.”<sup>24</sup>(O’Brien, 2007:145)

Life is a mystery

La vida es misteriosa

everyone must stand alone

Todos debemos permanecer solos

I hear you call my name

Escucho que dices mi nombre

And it feels like home

Y se siente como un hogar

La letra nos da una idea de que Madonna se siente perdida y busca ser elegida. Entonces, busca en su formación religiosa la respuesta. Además de la letra, el coro Gospel y el sonido del órgano de iglesia contribuyen con esta idea de búsqueda espiritual por la que ella atraviesa.

---

<sup>24</sup> Traducción propia. “A vocation that Madonna herself takes no less seriously is the fusing of female power in her music with spirituality and sexuality. (O’Brien, 2007:145)

I hear your voice, it's like an angel sighing	Escucho tu voz, es como el susurro de un ángel
I have no choice, I hear your voice	No tengo opción, escucho tu voz
Feels like flying	Se siente como estar volando
I close my eyes, oh God I think I'm falling	Cierro mis ojos, oh Dios creo que estoy cayendo
Out of the sky, I close my eyes	Fuera del cielo, cierro mis ojos
Heaven help me	Cielo, ayudame

Otra de las canciones en la que Madonna expresa su más profundo sentimiento es “Promise to Try”. Esta vez, lo hace a través de una conversación imaginaria con su niña interior. Al escucharla podemos sentir la tristeza en su voz al intentar mantenerla en sus recuerdos.

Podemos ver cómo pasa de conversar con esa niña, para luego expresarse en primera persona dando cuenta del paso del tiempo. De este modo, establece una distinción entre el recuerdo y su realidad actual.

Little girl never forget her eyes	Pequeña niña nunca olvides sus ojos
Keep them alive inside	Mantenlos vivos dentro tuyo
I promise to try, it's not the same	Prometo intentarlo, pero no es lo mismo

La tercera canción en la que Madonna hace una profunda introspección es “Oh Father”. Si bien el nombre parecería indicar que nos va a hablar de su padre, en una entrevista dijo “soy yo lidiando con todas las figuras de autoridad en mi vida”.<sup>25</sup>

You can't hurt me now	Ya no puedes herirme
I got away from you, I never thought I would	Me alejé de ti, nunca pensé que lo haría
You can't make me cry, you once had the power	No puedes hacerme llorar, una vez tuviste el poder

---

<sup>25</sup> Traducción propia. En inglés en el original: ‘It’s me dealing with all authority figures in life’, she said. (O’Brien, 2007:147)

I never felt so good about myself

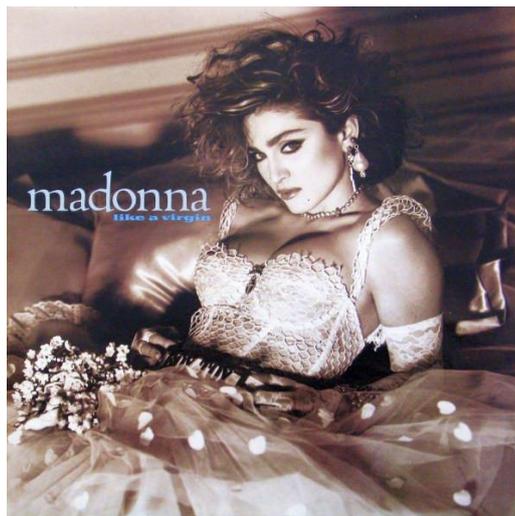
Nunca me sentí tan bien conmigo misma

También podemos interpretarla como una canción en la que expresa el dolor por haberles dado su poder a esas figuras de autoridad masculinas que representan al patriarcado y el alivio que siente al quitarles ese poder.

### 4.3 Los diferentes estilos de Madonna

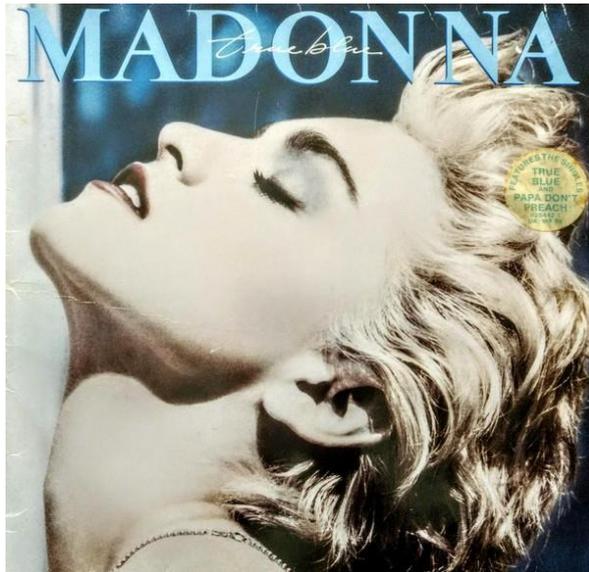
Este disco tiene dos momentos muy marcados. Los mismos se expresan en la construcción de la imagen de Madonna.

A partir del lanzamiento del disco *Like a Prayer* (1989), Madonna se tiñe el cabello oscuro, su color original, y se muestra despojada de maquillaje. Es un período de transición. En sus discos anteriores, *Like a Virgin* (1984) y *True Blue* (1986), su imagen es bastante desprolija y aniñada. Usa mucho maquillaje, polleras y calzas superpuestas y vinchas con moños. Incluso, en las tapas de ambos discos podemos observar esa imagen de pasaje de niña a mujer.



13 Like a Virgin (1984)

Imagen extraída de <https://www.discogs.com/Madonna-Like-A-Virgin/release/529780>



14 True Blue (1986)

Imagen extraída de <https://www.discogs.com/es/Madonna-True-Blue/release/7246061>



15 Fotografía tomada por Herb Ritts para Like a Prayer (1989). Imagen extraída de <https://ar.pinterest.com/pin/371758144238118557/>

En la tapa de *Like a Prayer* podemos ver el bajo vientre de una mujer (por la foto anterior inferimos que es Madonna), con sus manos sobre el jean. Sus anillos, pulseras y collares largos remiten a la idea del rosario colgando de las

figuras de los santos. Aquí podemos ver cómo esas joyas cuelgan sobre su genitalidad, lo que da cuenta de un culto a lo femenino.

A primera vista, el arte de tapa nos indica lo que vendrá al escuchar el contenido. El título espiritual: “Como una plegaria” y la imagen en primer plano del bajo vientre con el jean semiabierto nos sugiere la fusión que hace Madonna entre el mundo espiritual y el mundo carnal, sexual: un altar al empoderamiento femenino.



Ilustración 16 Tapa del disco Like a Prayer (1989). Imagen extraída de <https://i.pinimg.com/originals/9c/ff/d7/9cffd74a763ec16f56a5b65765fd3ee1.png>

Sin embargo, para el lanzamiento de la gira “The Blond Ambition Tour” (1990), Madonna adopta un look llamativo y radicalmente diferente al del disco: cabello platinado, corto y con rulos al mejor estilo Marilyn Monroe. Además, se destaca el maquillaje fuerte y el color rojo en los labios. De alguna manera, vuelve a la apuesta inicial, más acentuada.



17 Madonna en The Blond Ambition Tour (1990). Imagen extraída de <https://www.harpersbazaar.com/es/moda/noticias-moda/a191064/madonna-jean-paul-gaultier-corse-vestuario-concierto/>

Lo que más llama la atención de esta nueva imagen es el uso del corsé con conos puntiagudos en color dorado. El diseñador Jean Paul Gaultier toma este concepto de la Corte francesa del 1500 cuando la nobleza prohíbe a las mujeres tener una cintura ancha, para resignificarlo planteando el cuerpo femenino como libre de tabúes y objeto de culto. "El corset es opresivo solo cuando se lleva por obligación... cuando se despoja de su función inicial, se convierte en un símbolo de liberación sexual", declaraba Madonna sobre la famosa prenda (Mariño, 2018).

Otro de los vestuarios clave de esta época es el traje sastre que deja ver la lencería de encaje por debajo del saco.



18 Madonna retratada por Alberto Tolot (1989).

Imagen extraída de <http://madonnascrapbook.tumblr.com/>

En este retrato tiene una actitud desafiante. Mira fijo a la cámara, con lo cual da la sensación de que está mirando al observador. Madonna juega mucho con la idea de mirar y ser mirada. De hecho, es un tema recurrente en sus videoclips.

#### **4.4 Express Yourself**

El video que lanza en abril de 1989 llamado “Express Yourself” comienza con un ritmo de samba e imágenes de ciudad que evocan el film *Metrópolis* de Fritz Lang. Luego, aparece Madonna sobre un águila de piedra interpelando a las mujeres:

(...) Madonna hace un llamado a las mujeres desde el pináculo con forma de pájaro que vigila amenazante la ciudad de Metrópolis. La posición dominante que Madonna ocupa es subrayada por el uso de los poderosos planos frontales y contrapicados cuando la filman a ella, mientras que los personajes masculinos siempre se muestran desde una posición de plano picado- la cual se entiende, según las convenciones cinematográficas vigentes como una forma de representar a los personajes como “empequeñecidos o derrotados” (Bordwell, 1986:171)-. El encuadre de este modo se puede entender como una ilustración de la leyenda con la que el video finaliza, posicionando al superior elemento femenino como la “Cabeza” y al inferior varón musculoso como la “Mano”. (Calvo, 2003:134)

Come on girls

Vamos chicas

Do you believe in love?

¿Creen en el amor?

'Cause I've got something to say about it

Porque tengo algo importante que decirles

And it goes something like this

Y suena así

La canción cambia a un ritmo más funky. En las imágenes vemos el interior de una fábrica donde hay hombres trabajando entre ruedas y pistones. Madonna, con su look Marilyn Monroe y acariciando un gato negro, observa desde una ventana a esos hombres bailando una coreografía aeróbica.

En particular, la yuxtaposición de la imagen de Monroe con los códigos de la discoteca recogen un Romanticismo que afirma que los límites del trabajo no son los límites de la experiencia y que la dialéctica musical es consistente en su énfasis con el erotismo del todo el cuerpo. De hecho, la voz en off de Madonna, “pon tu amor a prueba”, sugiere menos un cambio de dirección, que un puente musical hacia un nuevo juego sobre la identidad de género.<sup>26</sup> (Whiteley, 2000:140).

---

<sup>26</sup> Traducción propia. En inglés en el original: “In particular, the juxtaposition of the Monroe image with the codes of disco picks up on a Romanticism which asserts that the limits of work are not the limits of experience and that the musical dialectic is consistent in its emphasis on whole body eroticism. As such, Madonna’s off-camera vocal, ‘put your love to the test’, suggests less a change of direction, than a musical bridge to a new play on gendered identity.” (Whiteley, 2000:140)

Luego vemos la imagen del gato negro que conduce a dos hombres de traje observando a los trabajadores y, como consecuencia, a la imagen de Madonna vestida totalmente con lencería negra y haciendo movimientos provocativos. Esa imagen se yuxtapone con la de un hombre con el torso desnudo durmiendo en la fábrica, soñando con Madonna.

Long stem roses are the way to your heart but	Rosas de tallo largo son el camino hacia tu corazón
He needs to start with your head	Él necesita comenzar con tu cabeza
Satin sheets are very romantic	Las sábanas de satín son muy románticas
What happens when you're not in bed	¿Qué ocurre cuando no están en la cama?
You deserve the best in life	Mereces lo mejor para tu vida
So if the time isn't right then move on	Así que si el tiempo no es correcto, sigue adelante
Second best is never enough	La segunda vez nunca es suficiente
You'll do much better baby on your own	Lo harás mucho mejor sola, nena

Se funde la imagen del chico que se levanta con la imagen de los ojos de Madonna mirándolo fijo.

Don't go for second best baby	No vayas por la segunda parte, nena
Put your love to the test you know,	Pon tu amor a prueba, lo sabés
you know you've got to	Sabes que tienes que hacerlo
Make him express how he feels and maybe	Haz que él exprese cómo se siente
Then you'll know your love is real	Así sabras que tu amor es real
Express yourself	Autoexpresate
You've got to make him	Tienes que lograr que él
Express himself	se exprese
Hey, hey, hey, hey	Hey, hey, hey, hey

So if you want it right now,

make him show you how

Express what he's got, oh baby ready or not

Entonces si lo quieres ahora,

haz que te muestre cómo

expresa lo que tiene, oh nena estés lista o no

Aparece Madonna luciendo un corpiño negro debajo de un traje masculino y portando un monóculo, el cual está asociado al poder del voyeurismo masculino y con la moda lesbiana de 1920. Podemos ver aquí una clara alusión a la actriz de la década del 20 Marlene Dietrich (1901-1992) y su imagen bisexual.

La combinación de Madonna del traje masculino con lencería femenina aparece irónicamente en las imágenes sobre el poder. Las connotaciones previas del striptease ahora se despliegan y adquieren un nuevo significado mientras ella expone su corpiño negro y se agarra la entrepierna para desafiar el mito de la castración al cuestionar lo "real" del "falo" femenino.<sup>27</sup> (Whiteley, 2000:140).

Aparece una toma de Madonna desnuda y encadenada sobre una cama. Si bien podría evocar una imagen de sumisión, la mirada a cámara de ella manifiesta todo lo contrario.

Al finalizar el video, se ve cómo Madonna, al cerrar los ojos, muestra un signo de aprobación a la unión entre la mujer que se baja del pedestal que le ha construido el hombre poderoso y el trabajador, que recupera un instinto que ha perdido al vivir mecanizado por su trabajo en la fábrica.

---

<sup>27</sup> Traducción propia. "Madonna's combination of the male suit with the feminine lingerie plays ironically on images of power. The earlier connotations of striptease are opened out and given a new layer of meaning as she playfully exposes her black bra while groping her crotch to challenge the myth of female castration by questioning the 'real' of the 'phallic' feminine." (Whiteley, 2000:140)

La frase de cierre del video: “Sin el corazón, no puede haber entendimiento entre la mano y la mente”, hace referencia a una frase muy similar del film Metropolis: “No puede haber entendimiento entre la mano y el cerebro a no ser que el corazón actúe como mediador.”



19 "Express Yourself" (1989)

Imágenes extraídas del video [https://www.youtube.com/watch?v=GsvUzP\\_O\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=GsvUzP_O_8)

#### 4.5 Conclusiones preliminares

A partir del recorrido realizado, vemos cómo Madonna resignifica lo *sexy*, ya no como mujer-objeto, sino como sujeto actuante y deseante, ya sea proponiendo la unión entre la mente y el cuerpo (tradicionalmente considerados opuestos) en la letra de “Express Yourself”, como desde su vestuario y su forma de mostrarse en los retratos fotográficos.

Además, a través del uso de signos fuertemente simbólicos, como en la imagen de la tapa de *Like a Prayer*, con su plano cerrado del bajo vientre femenino y,

Madonna intenta dar voz a las mujeres desde un lugar de enaltecimiento de su sabiduría ancestral que se encuentra en el útero. Pero no sólo expresa lo femenino heterosexual: también pudimos ver que a través de signos como el monóculo o el traje masculino, que representan el voyeurismo y el lesbianismo de los años 20, Madonna busca darles voz a las minorías, en este caso la cultura lésbica, a la vez que se transforma ella misma en un ícono gay<sup>28</sup>.

## **Capítulo V: Beyoncé**

### **5.1 Niña del destino**

Beyoncé Giselle Knowles nace el 4 de septiembre de 1981 en Houston, Texas. Su nombre es elegido por su madre, Tina, el cual deriva del apellido de la misma: Beyoncé. Debido a que sólo uno de sus hermanos tiene un hijo varón, Tina teme que su apellido se extinga. En una entrevista afirma: “Mi familia no estaba contenta. Mi padre dijo: “Ella se va a enojar mucho contigo, ya que es un apellido”. Y yo respondí: “No es un apellido para nadie más que para ustedes, chicos”<sup>29</sup> (Taraborrelli, 2015:33).

Antes de concebir a su primera hija Beyoncé, Tina se encuentra en una encrucijada. Independizarse económicamente o seguir viviendo bajo la

---

<sup>28</sup> Es usual el uso del término ícono en el caso de Madonna, Marilyn Monroe y otras figuras públicas fuertemente connotadas. En términos peirceanos, lo correcto sería decir que son símbolos montados sobre un ícono. Vale decir, un signo que representa caracteres generales (sensualidad, poderío, etc.), como todo símbolo, y lo hace por el poder de una imagen (Rocha, 2010)

<sup>29</sup> Traducción propia. Her father, Lumis Beyoncé, didn't much like the idea, though. “My family was not happy,” Tina confirmed. “My dad said, ‘She’s gonna be really mad at you, because that’s a last name.’ And I’m like, ‘It’s not a last name to anybody but you guys!’” (Taraborrelli, 2015:33)

dependencia de su marido Matthew Knowles. Entonces, toma la decisión de abrir un salón de belleza: "Headliners", el cual le da la oportunidad de aprender, crecer e independizarse económicamente de su marido. Además, para ella significa una gran pasión hacer sentir bien a otras mujeres.

Durante los primeros años de escuela, Beyoncé sufre *bullying* por parte de sus compañeros debido a que su color de piel y su cabello son más claros que el resto. Su padre es de descendencia afro-americana y su madre proviene de una familia descendiente de franceses e irlandeses. En la comunidad negra se suele discriminar a las niñas de piel más clara. Beyoncé solía llegar llorando a su casa debido a que las niñas se burlaban de ella. "Desearía ser más negra", decía. Su madre quiere enseñarle a que abrace quién realmente ella es. "No desees ser otra cosas que no sea ser vos", le decía (en Taraborrelli, 2015:36-37).

Otro de los motivos de burla es su nombre inusual y exótico. "Odiaba mi nombre cuando era niña", ha comentado más de una vez. Debido a estos episodios, Beyoncé se va convirtiendo en una niña muy tímida. Luego de mirarla y escucharla cantar en su casa, su madre cree que puede tener talento y que quizás eso la pueda ayudar a expresarse. Entonces, a los siete años, la anota en clases de danza para sacarla de su caparazón y que además conozca otros niños por fuera de la escuela. En esas clases, Beyoncé comienza a adquirir confianza en sí misma. Luego, uno de sus instructores de danza la incluye en la presentación del show para la comunidad, y ahí es cuando su carrera empieza a emerger.

Construí mis propios escenarios. Así es como me expresaba – a través de la música. Solo me sentía cómoda cuando estaba cantando o bailando. Mi personalidad cambiaba totalmente. Aún me sigue ocurriendo. Normalmente, me resguardo, y ni siquiera notas si estuve en un lugar. Pero cuando estoy en modo actuación, me convierto en una persona totalmente diferente.<sup>30</sup> (en Taraborrelli, 2015:38).

Su carrera musical comienza desde muy pequeña de la mano de dos mujeres emprendedoras que forman la sociedad D&D Management: Deborah Laday y Denisse Seals, quienes la descubren en la academia de danza adonde Beyoncé asiste. En 1990, Beyoncé participa de un grupo de niñas que hacen varios shows: actuación, canto y baile. Ella es parte del grupo de cantantes Girls Tyme junto con otras tres chicas. “Queríamos construir su autoconfianza tanto como sus carreras. Eso era importante tanto para Denise como para mí. No habría ninguna estrella. Todas eran estrellas”, dijo Deborah Laday en una entrevista. (en Taraborrelli, 2015:47)

En 1997, junto a Kelly Rowland y Michelle Williams, forman el trio Destiny’s Child. Este grupo tiene un éxito masivo entre mediados de los años 90 y principios de los 2000. Una de sus canciones más conocidas es “Independent Women”, la cual celebra la independencia económica de la mujer e incita a su público femenino a que se sostenga por sí mismo.

## **5.2 Beyoncé, el disco**

*Beyoncé* es el disco homónimo de la cantante. Lanzado el 13 de diciembre de 2013 sin previo aviso, se trata de un álbum con catorce canciones y diecisiete

---

<sup>30</sup> Traducción propia. “I made my own stages. That’s how I expressed myself—through music. I only felt comfortable when I was singing or dancing. My personality would totally change. It’s still true today. Normally, I keep to myself, and you wouldn’t even know if I was in the same room. But when I’m in performance mode, I become a totally different person.” (Taraborrelli, 2015:38)

videoclips grabados en ciudades como Nueva York, París, Sidney y Río de Janeiro. Es un álbum experimental desde su creación hasta en el modo de promoción del mismo.

En la industria musical *mainstream* hay una forma de funcionamiento establecida: el artista le entrega el material a la discográfica, la cual decide cuándo lanza el disco. Luego se difunde en radios, el artista debe grabar videoclips de los singles para ser difundidos en canales de televisión. Finalmente, la productora organiza un tour mundial para que el artista promueva el disco.

Sin embargo, en este caso, Beyoncé se pregunta qué pasaría si lo hiciera de otra manera. Entonces, decide usar Internet para lanzar su material. Sus colaboradores le aconsejan que no lo haga. Una de las razones es porque creen que no es una artista independiente sino que al pertenecer a la industria musical no puede hacer nada sin consultarlo antes. Ella sabe que eso no es cierto. De hecho, había comenzado a grabar B'Day sin que su padre, por entonces su manager, supiera que ella estaba en el estudio. Profesionalmente, para Beyoncé, el lanzamiento de su disco homónimo fue un logro enorme: demostrar que podía hacerlo a su modo sin su padre (Taraborrelli, 2015).

A nivel político, a fines de 2012 es reelegido en Estados Unidos el primer presidente negro de la historia del país, Barak Obama. La figura de su esposa, Michelle Obama se convierte en una voz relevante para las mujeres. Otro hecho importante durante 2013 es que la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie ofrece una charla TEDx en la que habla sobre una nueva forma de interpretar el feminismo: "Todos deberíamos ser feministas". La misma tiene

como objetivo lograr concientizar a la población mundial sobre temas como el sexismo y la violencia de género, de una forma práctica y directa.

Beyoncé se apropia de esta forma de ver el feminismo y lo expresa en las letras de sus canciones, que analizaremos más adelante.

En una entrevista para la revista Vogue Reino Unido admite ser una “feminista moderna”, exclamando “¿Por qué tenés que elegir qué clase de mujer sos? ¿Por qué tenés que autoetiquetarte? Soy sólo una mujer y amo ser una mujer.”<sup>31</sup> (Katis, 2014:21)

### 5.3 Esposa, madre, feminista

En este álbum, podemos ver cómo Beyoncé aborda lo que para ella significa ser mujer y el empoderamiento femenino desde diversas perspectivas: como hija, como esposa, como madre y como mujer afroamericana.

El empoderamiento para Beyoncé significó ser tratada apropiadamente en una relación, preferentemente como un par. También apareció a través de mensajes sobre la libertad financiera, incluyendo la compra de sus propias cosas y las de su amante. Además, el empoderamiento incluyó que Beyoncé dijera lo que pensaba; expresando un claro control de su carrera y de su vida; siendo sexualmente libre y cómoda con sus fallas; y expresando sus preocupaciones por el hecho de ser maltratada.<sup>32</sup> (Tyree & Williams, 2016:141).

Pero también, podemos ver que en sus letras se expresan ciertas contradicciones. “Pretty Hurts” es la primera canción del disco a través de la

---

<sup>31</sup> Traducción propia. “In an interview with Vogue UK she admits to being a ‘modern-day feminist’, exclaiming ‘Why do you have to choose what type of woman you are? Why do you have to label yourself anything? I’m just a woman and I love being a woman’.” (Katis, 2014:21)

<sup>32</sup> Traducción propia. “Empowerment for Beyoncé meant being treated properly in a relationship, preferably as an equal partner. It also came through messages of financial freedom, including buying her items and those of her lover. Further, empowerment involved Beyoncé speaking her mind; expressing distinct control of her career and life; being sexually free and comfortable with her flaws; and voicing her concerns with being mistreated.” (Tyree & Williams, 2016:141)

cual expresa una crítica al modo en que los medios de comunicación representan la imagen de la mujer. La primera parte de la letra está escrita en tercera persona, lo cual indica que ella se incluye en este modo de representación.

Pretty hurts	La belleza duele
We shine the light on whatever's worst	Iluminamos lo peor
We try to fix something	Intentamos arreglar algo
But ya can't fix whatcha can't see	Pero no puedes arreglar lo que no puedes ver
It's the soul that needs a surgery	Es el alma la que necesita cirugía

Hacia el final, la letra pasa de expresar enojo o crítica hacia la visión externa de la belleza y la última estrofa cambia a la segunda persona del singular, lo cual nos indica que le habla directo a su público y lo interpela tanto como generaliza.<sup>33</sup>

When you're alone all by yourself	Cuando estás sola contigo misma
And you're lying in your bed	Y estás acostada en tu cama
Reflection stares right into you	La reflexión te mira de frente
Are you happy with yourself	Eres feliz contigo misma
Stripped away the masquerade	Despojada de la máscara
The illusion has been shed	La ilusión ha desaparecido
Are you happy with yourself	Eres feliz contigo misma
Are you happy with yourself	Eres feliz contigo misma
Yes	Sí

En “No Angel” vuelve a hablar sobre la belleza haciendo mención a que detrás de su cara bonita hay algo más complicado. Esta vez, lo hace desde la primera

---

<sup>33</sup> El uso de la segunda persona singular o de la tercera en Presente Genérico o de Definición sirve para expresar un saber general. (Marafioti, 1997: 130)

persona del singular y le habla a alguien más, con quien tiene una relación amorosa.

I know I drive you crazy	Sé que te vuelvo loco
But would you rather that I be a machine	Pero preferirías que fuera una máquina
Who doesn't notice when you're late	que no se da cuenta cuando llegas tarde
or when you're lyin'	o cuando estás mintiendo?

En "Partition", Beyoncé explora su sexualidad al hablar explícitamente del sexo oral. Recordemos que al momento de crear y producir este disco, Beyoncé está casada con el cantante Jay-Z quien participa en el videoclip de esta canción.

A lo largo de la canción podemos ver cómo se sitúa como objeto de deseo frente al hombre.

The man ain't ever seen a booty like this	El hombre nunca vio un trasero como este
Why do you think you keep up my name	¿Por qué crees que tienes mi nombre
rollin off the tongue	rodando en la lengua?
Cause when you wanna smash,	Porque cuando quieres quebrarte,
I just write another one	Yo solo escribo otro

Hacia el final de la misma expresa de forma más explícita su posición como mujer que complace al hombre con el que mantiene una relación, ya sea afectiva o sexual, ya que le dice a su compañero que ella quiere ser la chica que él quiere que sea.

Take all of me	Toma todo de mí
I just wanna be the girl you like	Yo solo quiero ser la chica que te gusta

Y del sexo explícito pasamos a la sororidad feminista sin escalas. “Flawless” es la canción que mejor expresa cómo Beyoncé se autoproclama feminista. Primero, vuelve a sus orígenes al mencionar su ciudad natal Houston (la ciudad de la H).

'm out that H-town	Estoy fuera de esa ciudad de la H
Coming, coming down	Me estoy cayendo
I'm coming down dripping candy on the ground	Me estoy cayendo chorreando dulce en el piso

El retomar estos orígenes en el barrio afroamericano la lleva a tomar la voz de una feminista africana y académica: Chimamanda Ngozi Adichie. Se trata, como se ha adelantado previamente, de una joven escritora nigeriana que vive en Estados Unidos. En 2012, esta escritora da una conferencia para TEDxEuston. En “Flawless”, Beyoncé toma un fragmento de esa charla y la coloca sobre la música usando la voz de Adichie.

We teach girls to shrink themselves to make themselves smaller. We say to girls, “You can have ambition but not too much. You should aim to be successful but not too successful, otherwise you will threaten the man”. Because I am female I am expected to aspire to marriage. I’m expected to make my life choices always keeping in mind. That marriage is the most important. Marriage can be a source of joy and love and mutual support but, why do we teach girls to aspire to marriage and we don’t teach boys the same? We raise girls to see each other as competitors, not for jobs or accomplishments which I think can be a good thing but for the attention of men. We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are.

Feminist: a person who believes in the social political and economic equality of the sexes.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Chimamanda Ngozi Adichie, “We should all be feminists”, TEDx TalksYouTube, 12 de abril de 2013 [https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU\\_qWc](https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc) Fecha de acceso: noviembre de 2018 Traducción propia. “Enseñamos a las niñas a encogerse, a hacerse más pequeñas. Les decimos “Debes ser ambiciosa, pero no demasiado. Debes aspirar a ser exitosa, pero no demasiado, porque entonces los hombres se sentirán amenazados”. Como soy mujer, se espera que aspire a casarme. Se espera que tome mis propias decisiones, siempre tomando en cuenta que el matrimonio es lo más importante. El

Hacia el final, Beyoncé vuelve a tomar su voz para interpelar de manera directa a las mujeres y convocarlas a expresarse. Sin embargo, lo hace de un modo imperativo, desde el lugar de alguien que les dice qué hacer.

We flawless	Nosotras perfectas
Ladies, tell 'em,	Mujeres diganles,
Say	Digan
I look so good tonight	Me veo tan bien esta noche

Llegamos al final del disco con una canción que lleva el nombre de su primera hija “Blue”, quien tiene unos pocos meses de vida cuando Beyoncé prepara este disco. Esto da lugar a que nos hable de la maternidad. Su modo de expresarla es a través la romantización de la misma.

Sometimes these walls seem to cave in on me	A veces estas paredes parecen rendirse ante mí
But when I look into your eyes	Pero cuando te miro a los ojos
I feel alive	Me siento viva
Some days we say words that don't mean a thing	Algunos días decimos palabras sin sentido
But when you're holding me tight	Pero cuando me abrazas fuerte
I feel alive	Me siento viva

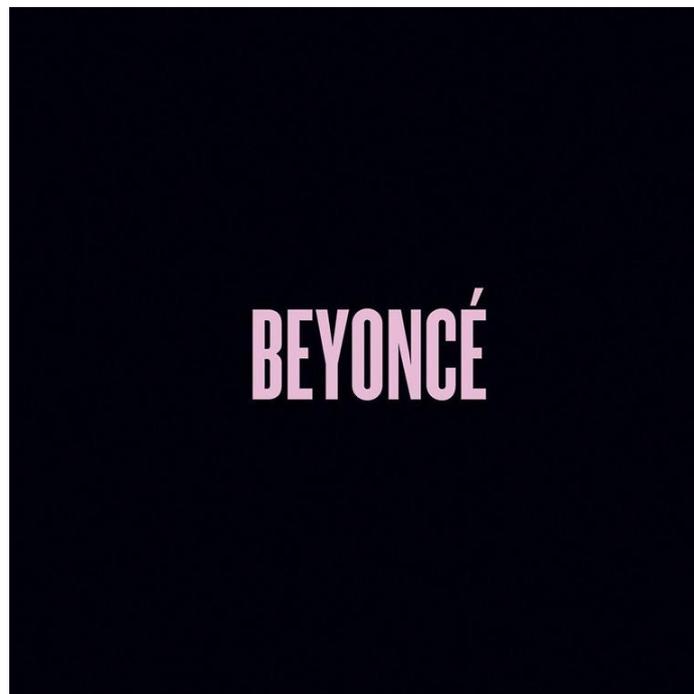
---

matrimonio puede ser una fuente de felicidad, amor y apoyo mutuo, pero ¿por qué enseñamos a las niñas a aspirar al matrimonio y no enseñamos lo mismo a los niños? Educamos a las niñas para verse entre ellas como competencia, no por empleos o logros, lo cual creo que podría ser bueno, pero por la atención de los hombres. Enseñamos a las niñas que no pueden ser seres sexuales de la misma forma en que lo son los niños. Feminista: persona que cree en la equidad social, política y económica de los sexos.”

#### 5.4 Pink & Black

El arte de tapa del disco *Beyoncé* (2013) es a primera vista desconcertante. El nombre de la artista y del álbum en letras color rosa pastel sobre un fondo negro deja lugar a un sinfín de interpretaciones.

El rosa pastel nos puede hablar de la construcción cultural de lo femenino y de su hija ya que es un color que se utiliza para representar a la mujer. Mientras que el fondo negro remite al misterio, la noche. Al analizar el contenido de las canciones del mismo podemos entender mejor el porqué de este diseño, ya que allí se aborda una variedad de temas que tienen que ver con lo femenino, la maternidad, la sororidad, a la vez que Beyoncé explora el misterio que provoca la sexualidad.



20 Tapa del disco Beyoncé (2013).

Imagen extraída de [https://en.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9_(album))

Al adentrarnos en las imágenes que componen algunos de los videos del disco podemos ver cómo Beyoncé utiliza esos colores de la tapa. En la imagen que vemos a continuación la vemos maquillada en tonos rosados y con sus labios marcadamente pintados de color fucsia. Podemos observar cómo ella se representa a sí misma desde un lugar hiperfeminizado: el vestido muy escotado, la cadenita delicada cayendo entre los pechos, muchos anillos con piedras.



21 Beyoncé en el videoclip No Angel.  
Imagen extraída de <https://www.beyonce.com/image/no-angel-6/>

En otras imágenes del mismo disco podemos ver cómo aparece el color negro para evocar las temáticas sexuales. Aquí vemos dos imágenes que la muestran en poses hipersexualizadas, haciendo hincapié en su cola.



22 Beyoncé en el video clip de Drunk in love.  
Imagen extraída de <https://www.beyonce.com/image/drunken-in-love-feat-jay-z-10/>



23 Beyoncé en el videoclip Partition.  
Imagen extraída de <https://www.beyonce.com/image/partition-13/>

Al mismo tiempo, nos encontramos con la Beyoncé mamá. Sin maquillaje, con ropa clara, al lado del mar nos muestra su costado de madre protectora sosteniendo a su hija en sus brazos.



24 Beyoncé y su hija Blue Ivy.

Imagen extraída de <https://www.beyonce.com/image/blue-feat-blue-ivy-3/>

## 5.5 Pretty Hurts

Tal como mencionamos, *Beyoncé* es también un disco visual por lo que cada canción del mismo está acompañada por un videoclip. A continuación, analizaremos el video de “Pretty Hurts”. Esta canción, que ya se analizó en apartados anteriores, es una reflexión sobre la presión que ejercen los cánones de belleza sobre las mujeres, en especial las jóvenes.

Mientras Beyoncé canta “la perfección es la enfermedad de una nación” y “es el alma la que necesita cirugía”, el video nos muestra imágenes de la artista como participante en un concurso de belleza. En diferentes escenas, podemos ver cómo se prepara para el concurso: medición de su cintura, su peso, maquillaje, peinado, ejercicio, desorden alimenticio, e inyecciones en su rostro.



25 Pretty Hurts (2013).

Imágenes extraídas del video <https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w>



26 Pretty Hurts (2013).

Imagen extraída de <https://www.beyonce.com/image/pretty-hurts-4/>

El video da cuenta de la batalla de la que Beyoncé es también parte como artista pop en la industria musical: mantenerse joven, hermosa y sexy.

El video y la canción proponen dos mensajes clave: en primer lugar, Beyoncé, como cualquier otra mujer dentro de la industria musical, está constantemente bajo presión de la “falacia postfeminista en el que el éxito de una mujer es proporcional a su deseo sexual”. En segundo lugar, Beyoncé se posiciona a sí misma bajo la mirada masculina del mundo social al ser juzgada por hombres en el concurso de belleza, a fin

de mostrar unidad con sus fans y crear empatía, producir eco en sus fans.<sup>35</sup> (Katis, 2014:23)

Al analizar letra y videoclip, podemos ver cómo se contradicen entre sí. Lo que Beyoncé critica en la letra es lo que ella representa en el video en forma paródica, pero que a la vez genera deseo de imitación, seduce, es ambivalente. Ella forma parte de la industria y su imagen proyecta una figura que se ajusta a los estándares de belleza.



27 Pretty Hurts (2013)

Imagen extraída de <https://www.beyonce.com/image/pretty-hurts-4/>

## 5.6 Conclusiones preliminares

*Beyoncé* es un disco que hace un recorrido por las distintas facetas de la artista como mujer. Puede parecer ambiguo y contradictorio por momentos. No

---

<sup>35</sup> Traducción propia. "The video and song posit two key messages: on the one hand, Beyoncé, like other women in the popular music industry, is constantly under pressure from the 'fallacious postfeminism connection where a woman's success is proportional to her sexual desirability'. On the other hand, Beyoncé places herself under the male-gaze of the social world by being judged by men at the beauty contest, to show unification with her fans and build brand resonance." (Katis, 2014:23)

logramos encontrar un marco que estructure el discurso que pretende dejarnos la artista. Podemos decir que existen varias mujeres en una, pero no encontramos un hilo conductor. Pasa de autoproclamarse feminista a mostrarnos una imagen hiperfeminizada y sexualizada ante la mirada de los hombres. Sin embargo, podemos destacar que Beyoncé pone sobre la mesa las propias contradicciones que tienen las mujeres en la actualidad. Janell Hobson citando a Danielle Belton lo explica de este modo:

Beyoncé refleja una generación de mujeres que creció con sentimientos encontrados sobre el doble *standard* para las mujeres, y lo está haciendo a escala masiva. Ella es una mujer super poderosa que tiene un marido y una hija. Canta sobre ser una “mujer independiente” pero también le atraen el matrimonio y la maternidad. <sup>36</sup>(Hobson, 2013)

## **VI. Conclusiones finales**

### **6.1 Do you know what it feels like for a girl in this world?**

Partimos de la hipótesis de cómo se produce sentido en torno a lo femenino en la obra de Carole King, Joni Mitchell, Madonna y Beyoncé, observando cómo impactan en ella las sucesivas olas del Feminismo.

En el recorrido realizado nos encontramos con que esto efectivamente ocurre y lo podemos ver, en primer lugar, en la llamada Primera Ola del Feminismo, conocido como Feminismo Ilustrado e impulsado por mujeres de clase media intelectuales, que sirvió como base de apoyo para que las mujeres comenzaran

---

<sup>36</sup> Traducción propia. “Beyoncé is reflective of a generation of women growing up with conflicted feelings about the double standards for women, and she’s doing it on a massive scale. She’s [a] super-empowered [woman] who has her husband and child in tow. She sings about being an ‘Independent Woman’ but also craves traditional marriage and motherhood.” (Hobson, 2013)

a tomar conciencia sobre el lugar que ocupaban en la sociedad y qué rol querían ocupar en tanto sujetos de derecho.

En Carole King y Joni Mitchell podemos observar que el momento en que ellas están creciendo como mujeres y artistas y en que muchas sociedades han ido incorporando las reivindicaciones de esta primera corriente, se cruza con la Segunda Ola del Feminismo. En la década del 60, la consigna del movimiento feminista es “lo personal es político”. Las mujeres estadounidenses comienzan a sentir que son madres y esposas pero que no han podido realizarse profesionalmente.

En coincidencia con el planteo de esta problemática se encuentran King y Mitchell, ya que a lo largo de los discos estudiados: *Tapestry* y *Blue* respectivamente, pudimos ver cómo ambas artistas utilizan la composición musical para expresar esta dicotomía entre quedarse en la casa, en la esfera privada, o salir al mundo, a la esfera pública.

Durante los 60, muchas artistas tuvieron que asumir roles y comportamientos masculinos para poder pertenecer a la industria musical. En el caso de las artistas que analizamos aquí, podemos observar lograron expresar su subjetividad y visión del mundo como mujeres jóvenes y artistas de su época y plasmarla en su propia obra musical. Lo hicieron no sólo como compositoras e intérpretes cantantes, sino ante todo como instrumentistas, lo que les dio una autonomía musical inédita.

El otro cruce importante que confirma nuestra hipótesis es el que se da entre la llamada Tercera Ola del Feminismo y la obra de Madonna. Judith Butler es una de las primeras filósofas en plantear que la concepción binaria de género

femenino/masculino es un presupuesto de la hegemonía heterosexual. En este sentido, podemos observar cómo Madonna subvierte los roles de género al mostrarse como mujer sujeto activo, combinar opuestos y unir elementos que tradicionalmente fueron considerados masculinos y femeninos. Madonna se posiciona como mujer líder tomando un rol activo al encargarse de manejar su carrera y elegir desde el diseñador de su vestuario hasta los músicos, fotógrafos y bailarines para sus shows.

Además, Madonna no sólo interpela al público femenino sino que les dice a los hombres que expresen sus sentimientos. Algo que en la cultura patriarcal es motivo de censura o burla.

En Beyoncé, podemos ver con más claridad que no se cumple totalmente nuestra hipótesis. Al estudiar cómo se produce sentido en torno a lo femenino en su obra, observando cómo impacta en ella la Tercera Ola del Feminismo, podemos inferir que las representaciones no siempre son lineales a esas corrientes, sino que encontramos contradicciones en la reproducción de esquemas patriarcales, incluso aquellos que son de otras épocas que parecen ya lejanas.

Si bien Beyoncé pertenece a la generación de mujeres que se proclaman libres de elegir y vivir de acuerdo a sus elecciones, que proponen libertad sexual, profesional y de estilos de vida, su discurso lingüístico toma una postura que no puede sostener en su discurso visual y audiovisual.

En la letra de "Flawless" cita a la escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie como una muestra de su adhesión al feminismo contemporáneo, llamado también "feminismo pop", que busca producir conciencia social sobre

temas como el sexismo o la violencia de género a través de herramientas de transformación social directa, utilizando ejemplos prácticos y cotidianos. Lo contradictorio en Beyoncé es que su discurso visual y audiovisual está lejos de producir esta conciencia social. En sus videos podemos ver su cuerpo hipersexualizado, más vinculado a complacer al hombre reproduciendo de este modo el modelo patriarcal.

Asimismo, podemos ver cómo Beyoncé replica elementos medievales, como la representación de la mujer como santa y seductora, María y Magdalena. Por un lado la vemos mostrando su voluptuoso cuerpo, con poses sexys, usando poca ropa y siempre de color negro. Por el otro, la vemos como la madre romantizada, vestida de blanco, con el cabello muy largo, sosteniendo a su pequeña hija en sus brazos. Nunca integrando ambos roles en un mismo contexto.

Para concluir, podemos mencionar una serie de contrastes en la estética y la sensibilidad artística que encontramos a lo largo de nuestra investigación entre el rock/ folk de los 70 y el pop de los 80 hasta la actualidad. Lo musical/ visual de Carole King y Joni Mitchell versus lo audiovisual marcado por las artistas que vienen “en paquete multimedia”. Madonna es la artista que condensa el cambio de época al transformarse en un ícono (símbolo) cultural.

Lo natural expresado en la música e imagen de King y Mitchell versus el artificio del pop condensado en la construcción de una imagen multimedia para los medios audiovisuales. La introspección versus la exteriorización. La disforia versus la euforia.

## 6.2 Coda: Feminismos latinoamericanos

En el ámbito local, desde el surgimiento del rock/pop a fines de los 60 en Argentina, las músicas han tenido muy poco espacio en el circuito musical. En la década del 70 encontramos sólo dos músicas conocidas: Gabriela y María Rosa Yorio.

En la década del 80 y 90, Fabiana Cantilo, Hilda Lizarazu, las chicas de “Viuda e Hijas del Rock’n Roll” y Celeste Carballo estuvieron al lado de los “grandes del rock nacional” y si bien pudieron hacer su carrera independiente, no tienen el mismo peso que los hombres del rock como Charly García y Luis Alberto Spinetta, por mencionar algunos de ellos.

“El circuito de rock ha sido históricamente refractario a las mujeres. En los países centrales con una industria musical poderosa, podemos citar a Janis Joplin, Grace Slick (Jefferson Airplane), Joan Jett, Suzy Quatro, las hermanas Anne y Nancy Wilson (Heart), Nico, Crissie Hynde, Debbie Harris (Blondie), Siouxi Sioux (Siouxi and the Banshees). Parecen muchos nombres si no fuera porque en proporción son solo un puñado en un sistema absolutamente masculino. En principio, fue en la música más suave y acústica del folk rock en que las mujeres encontraron un lugar para una expresión de su universo femenino, como en el caso de Carole King, Joni Mitchell y Rickie Lee Jones.” (Rocha Alonso, 2018)

En Argentina, Gabriela primero y unos pocos años después María Rosa Yorio, son los primeros nombres que sonaron en el circuito de rock. Gabriela con discos solistas, antes de partir hacia Estados Unidos y Yorio, como corista en proyectos fundamentales como *Porsuigieco* y *Nito Mestre* y *Los Desconocidos*

*de Siempre*. En el primer caso resulta llamativo que su nombre es el único que no aparece en el nombre del grupo, lo que podría explicarse por su ausencia como compositora, aunque surge nuevamente la pregunta: ¿no componía o sus composiciones no eran tenidas en cuenta?

Además, cuando se las mencionaba, se las asociaba indefectiblemente a sus compañeros: Gabriela Molinari (como esposa de Edelmiro Molinari, integrante de Almendra) y María Rosa Yorío, como esposa de Charly García.

Posteriormente, tanto Fabiana Cantilo como Hilda Lizarazu acceden a un lugar en el escenario musical a través de padrinazgos artísticos: Charly García y Fito Páez.

“De los 90 en adelante, y menos populares por su estética alternativa, aparecen Rosario Bléfari, Juana Molina y María Ezquiaga, de “Rosal”. Con su estilo potente, las Black’n Blues o la rockera Erika García y la baterista-percusionista Andrea Alvarez, que se impuso como sesionista junto a Soda Stereo y en sus proyectos solistas. Tuvieron que pasar décadas para que en la actualidad haya enorme cantidad de mujeres cubriendo todos los rubros de la producción musical en un circuito, el de rock/pop que se extiende hasta el rap: composición, ejecución, producción artística, arte, visuales” (Rocha Alonso, 2018)

En la actualidad, nos encontramos con algunas chicas que están emergiendo en la escena como las hermanas Marilina y Lula Bertoldi, cada una al mando de su banda de rock y Miss Bolivia y su estética hiphopera, en quien observamos una estrecha relación con nuestra hipótesis sobre el vínculo entre las obras musicales y las olas del feminismo. En la experiencia musical de esta

artista observamos que hay un compromiso con el feminismo que no sólo se queda en el discurso musical. Esta música lanzó en 2017 la canción “Paren de matarnos” en cuya letra expresa de forma explícita lo que está ocurriendo en nuestro país con respecto a la violencia ejercida contra las mujeres:

Si tocan a una, nos tocan a todas,  
el femicidio se puso de moda,  
el juez de turno se fue a una boda,  
la policía participa de la joda.

Miss Bolivia, además, elige poner el cuerpo para explicitar su discurso. Tal es el caso de su participación en “Operación Araña”, una intervención artística en apoyo al proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. La misma fue organizada por el colectivo Ni Una Menos, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito y las Metrodelegadas en todas las líneas del subterráneo de Buenos Aires. Miss Bolivia, se presentó cantando algunas obras de su repertorio, en el marco de esta intervención artística, en la línea “A”.

De las artistas analizadas, podemos decir que sólo Madonna toma una postura fuerte frente a determinados temas y los hace explícitos por fuera de su discurso musical. Tal es el caso del *speech* que ofreció en 2016 cuando le otorgaron el premio “Billboard Woman of the Year”. Allí, Madonna expresó su posición frente a la cultura patriarcal hegemónica en la que vivimos.

No hay reglas- si eres un hombre. Si eres una chica, tienes que jugar el juego. ¿Cuál es el juego? Tienes permitido ser hermosa y bonita y sexy. Pero no actúes demasiado inteligente. No tengas una opinión. No tengas una opinión que esté fuera del status quo, al menos. Tienes permitido ser cosificada por los hombres y vestirse como una puta, pero no te adueñes

de tu sexualidad. Y no, repito, no compartas tu propias fantasías sexuales con el mundo.<sup>37</sup> (Madonna, 2016)

Tanto en un caso como en el otro, podemos ver que si bien los espacios donde se mueven y eligen ambas artistas son diferentes: Miss Bolivia en una acción artística en el subte de Buenos Aires y Madonna a través de un discurso al recibir un premio Billboard, las dos expresan fuertes posturas feministas y les ponen el cuerpo pudiendo sostener su propio discurso lingüístico y audiovisual en hechos concretos.

A modo de cierre de nuestro trabajo, podemos decir que hoy nos encontramos en un momento de plena ebullición de esta Tercera Ola feminista ya que hay muchos elementos aún en plena mutación. Por ejemplo, la construcción de la imagen femenina que no sabemos hacia dónde va, ya que en muy poco tiempo el histórico binarismo genérico ha estallado y las identidades de género se multiplicaron. Están emergiendo nuevas formas de lo femenino a través de la construcción de la imagen de las mujeres. Identidades en transformación que no sabemos hacia donde derivarán. No sólo nuevas formas de identidad para las mujeres, sino también para los varones, lo que sin dudas se traducirá en la música.

---

<sup>37</sup> Fragmento extraído de “Madonna Woman of the Year Full Speech” <https://www.youtube.com/watch?v=c6Xgbh2E0NM>. Traducción propia. “There are no rules—if you’re a boy. If you’re a girl, you have to play the game. What is that game? You are allowed to be pretty and cute and sexy. But don’t act too smart. Don’t have an opinion. Don’t have an opinion that is out of line with the status quo, at least. You are allowed to be objectified by men and dress like a slut, but don’t own your sluttiness. And do not, I repeat, do not, share your own sexual fantasies with the world.” (Madonna, 2016)

## **Bibliografía**

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2016). "Todos deberíamos ser feministas". Buenos Aires. Penguin Random House Grupo Editorial.

BEGUIRISTAIN, María Teresa (1996). "Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista". Disponible en línea. (Última consulta: 23/08/2018) URL: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1015>

BREESE, Wally (1998). "Biography: 1943-1963 Childhood Days", publicado en Jony Mitchell Library. Disponible en línea. (Última consulta: 26/09/2018). URL: <http://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=2042>

BUTLER, Judith (2016) El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.

CALVO PASCUAL, Monica (2003) "Madonna y la 'identidad' femenina: implicaciones y reelaboraciones de la mirada." Riff-Raff. Revista de pensamiento y Cultura, nº 21 (2003): 130-138. ISSN: 1135-8106

CALVO PASCUAL, Monica. "Express Yourself: A Postmodernist Gaze on Power and Femininity." Culture & Power: Challenging Discourses, Valencia: Universitat de València, 2000. 83-91. ISBN: 84-370- 4429-4

CHANETON, July (2009) Género, Poder y Discursos Sociales. Buenos Aires, Eudeba.

COBO, Rosa (2005) "Globalización y nuevas servidumbres de las mujeres". Disponible en línea. URL: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article385>

DE BEAUVOIR, Simone (2016) El segundo sexo. Buenos Aires, Debolsillo

DE LAS HERAS AGUILERA, Samara (2009) “Una aproximación a las teorías feministas” en Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política. N°9. ISSN1698-7950

ECO, Umberto (2010) Historia de la belleza. Milan, Debolsillo.

ESPLUGA, Eudald (2018). “Un movimiento, muchos feminismos: mapa de ideas para orientarse en las trincheras.” Disponible en línea. Última visita: 29/11/2018 URL: [https://www.playgroundmag.net/lit/Feminismos-un-mapa\\_26183342.html](https://www.playgroundmag.net/lit/Feminismos-un-mapa_26183342.html)

GARCIA MARTINEZ, Ángela (2013). El pensamiento feminista de Simone de Beauvoir en El segundo sexo. Trabajo final de grado en Humanidades. Universidad Jaume.

GRIMAL, Pierre (2004) Diccionario de mitología griega y romana 1º ed. Paidós

HAUSER, Arnold (1951) Historia social de la literatura y el arte. Editor digital: Yorik

HOBSON, Janell (2015). “Beyoncé’s Fierce Feminism”. Disponible en línea. Última visita: 23/11/2018. URL: <http://msmagazine.com/blog/2015/03/07/beyonces-fierce-feminism/>

Jewish Women's Archive. "Carole King Releases "Tapestry". Disponible en línea. Última visita: 27/09/2018. URL: <https://jwa.org/thisweek/jun/07/1971/carole-king>

KATIS, Phoebe (2014). “Independent Women. The changing face of feminism in the Popular Music Industry”. School of Music. University of Leeds (UK).

KOVAL, Santiago (2014). “La semiosis social según Eliseo Verón”. Disponible en línea. URL: <http://www.santiagokoval.com/2014/05/17/la-semiosis-social-segun-eliseo-veron/>

LANDAU, Joe (1971). “Album review: Tapestry”, en Rolling Stone del 29/04/1971. Disponible en línea. Última visita: 25/09/2018. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/tapestry-184476/>

MARAFIOTI, Roberto (1997). *Recorridos semiológicos*. Buenos Aires: Biblos.

MARIÑO, Valeria (2018). “El corset de Madonna: un ícono de la moda del siglo XX”. Disponible en línea. Última visita: 31/10/2018. URL: <https://www.infobae.com/parati/news/2018/08/16/el-corset-de-madonna-un-icno-de-la-moda-del-siglo-xx/>

MARCHI, Sergio (2005) “El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona”. Buenos Aires, Ediciones Le Monde Diplomatique

MUGICA, María Fernanda (2018). “Debbie Harry, la rubia que impuso su sello”. Disponible en línea. Última visita: 31/10/2018. URL: <https://www.lanacion.com.ar/2173243-debbie-harry-rubia-impuso-su-sello>

O'BRIEN, Lucy (2002). “She Bop II. The definite history of women in rock, pop and soul” Ed. Continuum. London – New York

O'BRIEN, Lucy (2007). “Madonna: Like an Icon” Ed. HarperCollins E-books

RAMOS LOPEZ, Pilar (2003) *Música y Feminismo. Introducción Crítica*. Madrid, Narcea S.A. Ediciones.

ROCHA ALONSO, Amparo (2006). "La investigación en Arte" Noveno Ateneo Rediparc, Salón de Conferencias de OSDE, Olavarría, 16 de diciembre.

ROCHA ALONSO, Amparo (2010): "De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido". *Intersecciones en Comunicación*. Año 4, N°4, diciembre, págs. 99-126.

ROCHA ALONSO, Amparo (2015). Proyecto de Reconocimiento Institucional 2015-2017 "Músicas en la Buenos Aires: circuitos, estéticas, sensibilidades". Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Directora: Amparo Rocha Alonso.

ROCHA ALONSO, Amparo (2018). "El rock nacional y su relación con la política". Intervención en el Foro de Arte y Política, 8° Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, 21 de noviembre.

SABSAY, Leticia (2010) "¿En los umbrales del género? Beauvoir, Butler y el feminismo ilustrado", *Feminismo/s*, 15, Universidad de Alicante

SALES DELGADO, María Francisca (1998). "La Rebelión Femenina en la Música Rock: una cuestión de género". Depto. Literatura inglesa y norteamericana, Universidad de Sevilla.

TARABORRELLI, J. Randy (2015). "Becoming Beyoncé. The Untold Story". Grand Central Publishing. New York.

TRIER-BENIEK, Adrienne (2016). "The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race & Feminism." McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina.

VERON, Eliseo (1993) *La Semiosis Social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. España, Gedisa Editorial

VERON, Eliseo (2004) *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires, Indugraf S.A.

VIÑUELA SUÁREZ, Laura (2003). "La construcción de las identidades de género en la música popular" en *Dossiers Feministes 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música*. Seminario de investigación feminista, Universidad Jaume I.

WHITELEY, Sheila (2000). *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. Ed. Routledge. USA y Canadá.