

# La Performance Femenina como evocación del Tabú<sup>1</sup>.

Guadalupe Becker  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

**RESUMEN.** Podemos definir hoy en Chile un movimiento de rock y pop con un número creciente de bandas formadas por mujeres, y una fuerte presencia de cantautoras con alta difusión. Dicho movimiento proviene de una dinámica anterior establecida por las pioneras de los setenta y las rockeras de los ochenta y los noventa desde la transgresión y el empoderamiento, posicionando a las mujeres en el rock apoyado por la industria. La musicología feminista da luces acerca de algunos temas de necesaria discusión para nuestra cultura, revisados desde una perspectiva actual.

**Palabras clave:** música popular; mujer; género; rock; cuerpo.

Este ensayo tiene como principal objetivo incentivar la reflexión acerca de algunos temas que, como parte de un proceso de investigación, han sido examinados bajo el prisma de la musicología de género en su proyección hacia la música popular chilena. En primer lugar sin embargo, ¿podemos hablar de una musicología de género chilena?; ¿cómo establecer el límite en el cual la investigación acerca de la música hecha por las mujeres pasa a ser musicología feminista?

Desde una perspectiva actual -heredada del pensamiento postmoderno-, la musicología de género puede tener como objetivos principales tanto reivindicar el trabajo musical de mujeres, homosexuales u hombres invisibles, como cuestionar los criterios inamovibles de la investigación sobre la música, entregando además modelos de análisis aplicables a ámbitos que van más allá del género. El aporte de la musicología de género no se remite sólo a temáticas específicas relacionadas con esta materia, sino que se conecta transversalmente con otras disciplinas de la investigación relacionadas con el poder. Por lo mismo, cuando se habla de combatir el patriarcado, Julieta Kirkwood señala que “no se trataría de la sola existencia de resabios patriarcales en sectores o personas muy ‘machistas’ o atrasadas, sino que la idea y la praxis del dominio patriarcal está en la raíz constitutiva de nuestra civilización humana”<sup>2</sup>.

La música de mujeres chilenas ha sido investigada a partir de diversas temáticas. Lo confirma el IV Congreso Chileno de Musicología<sup>3</sup>, realizado en 2007 en Santiago y dedicado a la musicología de género, que puso sobre la mesa una serie de estudios respecto a la música de mujeres diversas. Aportes

1. Reescrito para *Resonancias* en 2011, este texto se basa en la ponencia que presenté con este título en el VIII Congreso IASPM de Música Popular en 2008 en Lima, y del cual se ha mantenido una buena parte de los contenidos, extraídos de mi tesis de Magíster en Musicología *Las Novias del Rock*, Universidad de Chile, 2011, actualmente en proceso.

2. Kirkwood 1987: 50.

3. Sociedad Chilena de Musicología. *IV Congreso Chileno de Musicología. Música y Mujer: una mirada interdisciplinaria*, Santiago de Chile, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, 10 al 13 de enero de 2007.

como el de la musicóloga Laura Fahrenkrog<sup>4</sup> relativo a las mujeres arpistas en Chile; el de Constanza Alruiz y las mujeres organistas<sup>5</sup>; el de las mujeres en la música religiosa, por Cristián Guerra; el del musicólogo Guillermo Marchant, extenso trabajo centrado en el manuscrito *Libro Sexto* de María Antonia Palacios; y el de Manuel Mamani<sup>6</sup> sobre el rol de las mujeres en la tradición musical aymara del norte de Chile, entre otros, dejaron ver que existe un interés importante por la contribución de las mujeres en la música. Por otro lado, publicaciones anteriores como las referidas a la vida de Rosita Renard, escritas por Miguel Castillo Didier<sup>7</sup>, Daniel Quiroga<sup>8</sup> y Samuel Claro<sup>9</sup>; diversos artículos sobre Isidora Zegers; la inmensa labor realizada por Raquel Bustos acerca de las compositoras chilenas del siglo XX<sup>10</sup> y, sobre todo, los imprescindibles aportes de las musicólogas Tiziana Palmiero<sup>11</sup> y Diane Cornell<sup>12</sup> en torno al arpa y a las mujeres en la música popular chilena respectivamente, constituyen los primeros pasos para establecer una bibliografía chilena referente al tema. Por su parte, algunas investigaciones sobre las mujeres en la música popular han sido aportadas por Fabio Salas - respecto a rockeras chilenas<sup>13</sup>- y Cristóbal Peña<sup>14</sup> -en relación a la figura de Cecilia-. En formato audiovisual, el documental de los directores Alejandra Quiñones, Stephanie Servello y Alejandro Pavez acerca de Denise, de la banda Aguaturbia -estrenado en 2009-, y luego *Fem rock*, de la directora Denise Elphick -realizado en 2010-, aportaron una visión crítica, directa y actual sobre el asunto. En general, las investigaciones musicológicas sobre la música de las mujeres -tanto escrita como popular- se han circunscrito a las reseñas biográficas más que a los estudios críticos, sello típico de la musicología de género europea anterior a los años noventa<sup>15</sup>. La incorporación de una perspectiva crítica a tan valiosos trabajos constituye una tarea pendiente para hablar de una “musicología de género chilena”.

### Mujeres a la oficialidad

La creciente revalorización de las mujeres en el rock y en el folclor que se vislumbra desde hace algunos años en nuestra cultura, se ha visto favorecida por una serie de factores. Uno de ellos es la naciente visión de una nueva feminidad y de una nueva masculinidad, y la asimilación definitiva del mundo homosexual a la sociedad. Así por ejemplo, se han creado espacios exclusivos para la música hecha por mujeres tanto desde la oficialidad como desde el *underground*. *Femfest* -importante festival de bandas femeninas emergentes que se realiza desde hace seis años en nuestro país y sobre el cual

4. Fahrenkrog 2006.

5. Alruiz 2006.

6. Mamani, Manuel. 2007. “Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aimara en el desarrollo musical del norte chileno”, expuesto en el IV Congreso Chileno de Musicología.

7. Castillo Didier, Miguel. 2007. “Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales”, ponencia expuesta en el IV Congreso Chileno de Musicología, 2007.

8. Quiroga 1978: 131-136.

9. Claro Valdés 1993.

10. Publicados en *Revista Musical Chilena*.

11. Palmiero 1996.

12. Cornell 2001.

13. Salas 2009: 9-50.

14. Peña 2002.

15. Hasta los años ochenta, la musicología de género en el mundo se circunscribe al estudio de las biografías y catálogos de obras de mujeres, lo cual se podía denominar como una etapa de historia contributiva. Luego de esto, en los años noventa y tras el surgimiento de la Nueva Musicología, musicólogas feministas europeas pusieron el sello crítico a estos estudios reivindicatorios, comenzando algunas de ellas por el análisis de las heroínas de la ópera, lo que causó gran polémica en el mundo de la interpretación docta. Estos comienzos derivaron en un boom hacia los años noventa de estudios críticos feministas y sobre música gay, que fundaron las bases bibliográficas para este tema.

nos detendremos más adelante- es uno de ellos, además de otros encuentros gestionados por el Estado y por grandes productoras. Tales iniciativas constituyen una novedad en el panorama musical de los últimos años, y entre ellas se cuentan los ciclos de conciertos de compositoras de música escrita, los encuentros de cantautoras *Ellas Cantan Solas* y los eventos masivos de rock y pop femenino *Hechas en Chile* y Primer Encuentro Nacional Femenino de Canción Latinoamericana. Estos han sido generados los últimos tres años en el ámbito de una oficialidad donde el protagonismo femenino es considerable, si bien la situación histórica muestra una realidad que ha pasado por diversos estados.

### Feminismo crítico

En este punto, nos encontramos con el antiguo problema referido al uso del término “feminismo” señalado por Judith Butler<sup>16</sup>, filósofa del movimiento *Queer*<sup>17</sup> de Estados Unidos en la década de los noventa. Ella hace ver que, en ciertas situaciones, la utilización del término “femenino” lleva inherente una connotación heterosexual, por lo cual su empleo perpetúa la visión sexista excluyente establecida en el pensamiento binario occidental. Dicha inquietud puede extrapolarse al empleo del término en la música, pues ¿no se está haciendo lo mismo al hablar de “música femenina”, de “rock femenino” o de “música feminista”? Surge entonces una duda general: ¿es o no un aporte hablar de música femenina? Al distinguir la música femenina de la música masculina o gay, ¿no se impone una categoría secundaria que nos lleva nuevamente a segregar la música hecha por mujeres?; ¿no pasa ésta a ser considerada como música “otra”<sup>18</sup>, distinta a la música “normal”, perpetuándose una vez más la “normalidad” como “masculinidad” y asimilándose lo “otro” a los demás géneros? La actual crisis relativa a la división conceptual entre las músicas escrita, oral y popular, ¿no es manifiesto claro del mismo asunto, según el cual comienzan dichas categorías a perder sentido tangible más allá de efectos analíticos?

Desde las corrientes feministas renovadas, se entiende hoy en día que no es posible escribir una historia desde la perspectiva de un género sin considerar sus interacciones y dependencias con los otros. Impulsada por investigadoras como Joan Scott<sup>19</sup> desde los años noventa, esta mirada interrelacional ha permitido hacer visibles las relaciones de poder existentes en la sociedad, y la normativa valórica que ésta impone en términos del género. Una mirada desde la conciencia del género como categoría culturalmente adquirida y que se cultiva con la imitación de patrones diferenciadores<sup>20</sup> establecerá nuevos tipos de feminidad, de masculinidad y de otros géneros en la sociedad de la información.

Pero la imagen de sociedades contemporáneas conscientes de la naturaleza inherentemente cultural del género está muy lejos de ser una realidad. La diferenciación de roles opera constantemente, desde aquéllos establecidos familiarmente para los hombres, las mujeres y los homosexuales, hasta los que crea el marketing de alta difusión. Los comportamientos sociales son preestablecidos y heredados por

16. Butler 1991.

17. *Queer* es un término que se utilizó desde los primeros estudios de música gay, específicamente empleado por Phillip Brett en su antología *Queering de Pitch* (1994), que Pilar Ramos ha traducido semánticamente como “mariconeando el sonido”, un título provocador para enfatizar el aspecto discriminatorio de la sociedad hacia los homosexuales.

18. Perspectiva del Orientalismo de Edward Said.

19. Scott 1990.

20. La filósofa Judith Butler puso esta hipótesis dentro de los estudios de género.

las personas según su biología, y la actual craquelación que pone en duda estos roles lleva al funcionamiento de una serie de parámetros asociados al poder, lo cual sucede también en la industria musical y en los grupos culturales asociados a ciertas músicas. El fenómeno no tiene nada de nuevo. Como han señalado diversos autores, entre ellos Phillip Tagg, por su carácter intrínsecamente colectivo la música juega un rol importante en el establecimiento de identidades, creando asimismo actitudes y patrones de comportamiento<sup>21</sup>. Ligados muy de cerca con la emocionalidad propia del carácter connotativo de la música (que se aloja directamente en espacios de la memoria de manera inconsciente, sin pasar por el plano de la denotación, es decir, por la palabra o el concepto), estos comportamientos pueden a veces remitir a estados muy antiguos de la especie humana, como la discriminación por género o el racismo.

Es por ello que, con la visión y experiencia musicales de las compositoras, rockeras o folcloristas y, en general, de las mujeres que, dentro de la profesión musical, salen del papel socialmente asignado para ellas -rol estudiado con detalle poseedor de una larga historia<sup>22</sup>-, muchas de las características asociadas culturalmente a la femineidad y a la profesión musical femenina -vinculadas casi siempre al uso de su cuerpo- son puestas en cuestión y devaluadas de manera inmediata. Tal es el caso, por ejemplo, del voyerismo (la mujer para ser observada), del canto y de la *frontwoman*, de la exposición pública de la artista y de su valoración como la “buena madre”, etc. La exacerbación corporal de las mujeres en el canto ha sido un tema ampliamente estudiado<sup>23</sup> y volveré sobre él más adelante.

### Las mujeres y el rock

Desde una perspectiva, se puede decir que el término “rock” ha sido históricamente asociado al movimiento de liberación sexual de fines de la década de los sesenta. Simon Frith, uno de los más importantes estudiosos sobre el rock anglosajón, junto a Angela McRobbie<sup>24</sup>, ahondan en el tema afirmando que éste entregó un espacio para manifestar más abiertamente la sexualidad y la ambigüedad sexual; más aún, ello habría sido uno de sus más grandes aportes a la juventud, y razón fundamental de su éxito inmediato. Podríamos decir que, al surgir como parte de dicho movimiento de liberación, la sexualidad está presente en la génesis del rock y, por lo tanto, del género. De hecho, la acción de “rock & roll” tiene una connotación sexual inherente<sup>25</sup>. Con la liberación sexual, el rock promulgó una puesta en escena desinhibida y, en su extremo, catártica; una revolución aparentemente liberadora para los jóvenes reprimidos. En numerosas ocasiones, tales afirmaciones están presentes en la literatura sobre rock chileno, poniendo un fuerte énfasis en la fuerza erótica desde la propia comprensión masculina sobre la sexualidad de sus autores, todos hombres<sup>26</sup>.

Puede resultar interesante preguntarse si es que la impronta “sexo, drogas y rock & roll” corresponde a tres espacios permitidos socialmente para todos. Algunas musicólogas y musicólogos del género han

21. Tagg 1982.

22. Duby y Perrot 2000.

23. Green 1997.

24. Frith y McRobbie [1978] 1990.

25. Desde fines de la década del treinta se utilizó el término musicalmente, en el Blues.

26. Diversos pasajes del libro de Salas (1998), *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*, hablan acerca de este asunto. En su biografía de la banda Aguaturbia (Salas 2006: 35) se refiere, una vez más, a la naturaleza erótica de la voz de Denise, mujer a la cual admira mucho y que ha dado paso a sus escritos sobre mujeres en el rock chileno, de la siguiente manera: “Nunca antes se había visto una banda tan desmadrada cuyo epicentro visual fuera una mujer tan desinhibida y explícita en su planteo vocal, casi erótico”.

comprobado cómo estos espacios se cierran cuando hablamos de mujeres. Por un lado, ciertas teorías hablan de la naturaleza masculina de aquella liberación, mientras que otras se refieren a su transitividad. María Raha<sup>27</sup>, quien realizó una investigación acerca de las mujeres en el punk, asegura que la liberación juvenil rockera de los años setenta fue una liberación masculina, a pesar de que fueron ellas las protagonistas máximas del movimiento. Según esta autora y otras investigadoras, las mujeres músicas continuaron cumpliendo roles asignados desde la masculinidad, generalmente como cantantes.

Frith y McRobbie han reflexionado acerca del tema desde la perspectiva de la industria. Según ellos, las mujeres siguieron siendo vistas como consumidoras de música -y no como productoras- hasta finales de los años ochenta. En la lectura acerca de Roy Shuker realizada por Viñuela, el autor señala que en los años setenta se dieron dos tipos de rock, según los dos géneros socialmente aceptados. Por un lado, el *cock-rock*, o rock del pene, caracterizado por su carácter colectivo, rebelde y desenfrenado, que habría sido privativo de los hombres. A excepción de las *groupies*, quienes tenían el control sobre la sexualidad de las estrellas masculinas, las mujeres eran alejadas de estos grupos, pues se presentaban como un impedimento para la libertad de los chicos. Por otro lado, se habría dado el *teeny bop*, rock asociado a las consumidoras femeninas y que se basa en una relación individual entre la estrella de rock y su admiradora, quien establece con él un romance<sup>28</sup> -punto de vital importancia aún hoy en día-. Por su parte, las cantantes femeninas pasaron a ser referentes de identidad, una voz y una suerte de confidente de sus auditoras.

Simon Reynolds y Joy Press llevan aún más lejos la idea, hablando de una rebeldía privativa de los varones. Según los autores, las mujeres mantuvieron una imagen asociada a la subordinación y la sumisión, lo cual habría generado una larga historia del rock como manifestación de masculinidad, poder macho y androginismo. Ellos afirman que las mujeres rebeldes no fueron vistas como una realidad significativa, sino más bien circundante a la verdadera rebelión -la de los rockeros<sup>29</sup>-. Por su parte, Laura Viñuela agrega que esta revolución sexual tuvo un carácter transitorio, dado que sus protagonistas hombres -quienes se jactaban de la máxima libertad y para quienes las mujeres eran un impedimento- terminaron por formar familias al más puro estilo tradicional en su adultez, dejando atrás esta ideas rebeldes<sup>30</sup>.

### Rockeras chilenas

En mis investigaciones acerca de las mujeres en la Nueva Ola, he podido observar hasta ahora que éstas establecieron en los sesenta un nuevo perfil de mujer pública, con una voz presente en la opinión y con carreras profesionales exitosas, muchas de ellas recordadas hasta hoy. Colaboraron en establecer una nueva personalidad para las adolescentes que podían mostrarse públicamente, lo cual siempre fue muy “mal visto” por la sociedad conservadora. Más que nunca sin embargo, la sociedad y la prensa insistieron en conservar una imagen femenina muy controlada<sup>31</sup>, remitida a los temas del romance, el matrimonio y los hijos. Ilustrativa resulta la siguiente cita de una entrevista a María Teresa, cantante

27. Raha 2005: 132.

28. Viñuela 2004: 79.

29. Reynolds 1996: 8.

30. Viñuela 2004: 84.

31. Esto se puede ver en diversas entrevistas realizadas en revistas a cantantes, como la de revista *Ritmo de la Juventud* a Fresia Soto (marzo de 1970), en la cual el gran tema para el periodista es si ella se casará o no con su novio.

de la Nueva Ola: “Soy como cualquiera chica de mi edad, pero eso sí que un poco más ‘revoltosa’. Sin embargo, hay que ir aprendiendo a ser una buena dueña de casa, por lo que pueda suceder”<sup>32</sup>. Entre las protagonistas de este movimiento, Cecilia “la Incomparable” se destacó, entre otras cosas, por poner en jaque los comportamientos sociales femeninos, en una actitud escénica provocadora y no complaciente. Además, exhibía movimientos y un *look* no vistos en una cantante chilena, en contraste con su repertorio, que rescató géneros antiguos.

Se podría decir que en la década de los setenta se vislumbraron al menos tres caminos profesionales posibles para las mujeres en la música popular chilena: un camino como cantantes rockeras de bandas masculinas, uno como cantautoras del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y un tercero como baladistas y cantantes de otros géneros antiguos, quienes continuaron con la historia de sus antecesoras de décadas anteriores. Desde mis impresiones<sup>33</sup>, dos son las mujeres chilenas que establecieron una marca esencial en el primer ámbito: Denise, como la niña rebelde que puso en jaque un esquema familiar tradicional para dar paso a un proyecto profesional con su joven marido, y que pasó por una serie de importantes obstáculos relacionados directamente con su performance musical femenina<sup>34</sup>; y Sol Domínguez, compositora e intérprete quien también debió pasar por obstáculos relacionados con su trabajo en una banda de hombres<sup>35</sup> y que, en su música y en su performance, reunió mundos paralelos referidos a la tradición y a la ruptura, retomando elementos de los pueblos originarios y reinterpretándolos en su contexto contemporáneo. En el segundo ámbito, el Golpe Militar cerró toda posibilidad para la mayor parte de la música nacional -sobre todo para el rock con raíces- cuando las cantantes y compositoras de la Nueva Canción comenzaban a dar señales de expansión y movimiento hacia nuevas esferas, tomando fuerza en la potencia del género y un protagonismo de la creatividad femenina. En este contexto, el espacio de la televisión se abrió como una plataforma para que las mujeres de los ochenta trabajasen como coristas y cantantes de géneros variados. Allí permanecieron en forma estable, consolidando paralelamente sus hogares y sus proyectos musicales, aunque siempre con un perfil bajo. Importantes baladistas como Gloria Simonetti continuaron sus carreras en diversos festivales y discos en Chile y el mundo.

### La transgresión

Un hecho fundamental para las mujeres en el rock de los años setenta fue el arribo del movimiento punk a mediados de la década. Mientras la industria musical se concentraba en cantantes como Donna Summer y la evolución de la música disco en sus variantes, Gillian Gaar<sup>36</sup> asegura que en estos años habría surgido una necesidad de un gran grupo de bandas jóvenes por devolver el rock a su estado originario de tres acordes -retomando la secuencia armónica del *rockabilly*- que cualquiera podía tocar

32. “María Teresa y su primer camión”, *Ritmo* N° 1. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1965, p. 5.

33. Y las de otros autores como David Ponce. Ver bibliografía.

34. Notable resulta su linchamiento social en el Festival de Viña de 1974, donde participó dentro de la banda Panal, posterior a Aguaturbia, luego de haber salido al escenario sin sostén e de incitar al público a aplaudir, pararse y calentarse. El jurado del festival la censuró públicamente. Esto sucedió después de otras escenas como el conocido episodio de la carátula de *Aguatubia* (1970), donde aparecen los cuatro integrantes desnudos, y de lo cual ella se llevó la peor parte del juicio social, entre otros episodios que simbolizan el precio que una mujer tenía que pagar por entrar profesionalmente y de igual a igual en el rock industrial.

35. En mi tesis he descrito su experiencia como el síndrome “Yoko Ono”, en el cual las mujeres son visualizadas como un factor divisorio de la banda de amigos, por lo cual se hace necesario para ellos realizar pequeños complots para su salida. En el caso de Sol, eso se solucionó después de un tiempo.

36. Gaar 1992: 230.

y entender. Con la premisa *do it yourself*, representativa de la autogestión en la música, surgió también por primera vez un movimiento feminista en el ámbito del *underground*, que estaba al margen de la industria y que cuestionaba el machismo inherente al rock. Bandas como *The Runaways*, *The Slits*, *Siouxsie and The Banshees*, *Blondie* y *The Raincoats*, entre otras, formaron parte de este movimiento punk feminista. A través de actrices y escritoras como Erica Jong por otro lado, también en esta década aparecieron las primeras películas de *soft-porn* o pornografía suave -como *Garganta profunda* (1972)-, vistas por gran cantidad de público joven. Tales producciones mostraron una nueva sexualidad femenina en la cual también ellas podían disfrutar, lo cual representó un hito importante para la verdadera revolución sexual de las mujeres. Surgió el interés por generar instancias musicales femeninas: 1975 fue el año de la mujer, nació la International League of Women Composers, y en 1979 se realizó el Congreso Internacional de Mujeres en la Música<sup>37</sup>.

Desde otra perspectiva, la imagen femenina experimentó un gran vuelco en los años ochenta en Chile. El movimiento feminista se vivía con toda su intensidad en Europa, en lo que Laura Viñuela ha retratado como un movimiento musical separatista<sup>38</sup>, sólo de mujeres y con textos feministas. A mediados de los ochenta además, el movimiento homosexual surgió públicamente, cuestionando la heterosexualidad también reinante en la música. El rock latino tomó forma en un *boom* discográfico que cultivó diferentes estilos de la moda internacional en géneros diversos derivados del rock, pop, punk, rock progresivo y otros: rock tocado y sintetizado en países latinoamericanos, con temáticas tercermundistas y con algunas mujeres protagonistas como la mexicana Alejandra Guzmán o la argentina Celeste Carvalho, y Sol Domínguez en nuestro país. En Chile y Latinoamérica, la industria discográfica estuvo centrada mayoritariamente en proyectos masculinos.

Mientras se imponía el ideal de la esposa del militar desde la cultura dictatorial, las mujeres tuvieron un rol protagónico en el movimiento de resistencia cultural contra la dictadura. Por un lado, detentaron un papel fundamental en la performance musical del grupo circundante a lugares como Café del Cerro, El Trolley, La Nona Jazz y otros espacios emblemáticos de la resistencia cultural juvenil de los ochenta, y en los teatros Esmeralda y Caupolicán a partir de la gestión del Sello Alerce. María José Levine y Cecilia Aguayo formaron parte de las bandas *Primeros Auxilios* y *Upa* la primera, y *Los Prisioneros* la segunda -las dos últimas editadas por la transnacional EMI en 1986-. Junto con otras performistas, bailarinas y actrices como Patricia Rivadeneira y Jacqueline Fresard, fueron protagonistas y gestoras de numerosas instancias artísticas que cuestionaron la dictadura con una perspectiva vanguardista y actual. Su participación en la performance musical *Las Cleopatras* y otras obras de Vicente Ruiz contribuyó a sustentar dicho movimiento, y ambas mujeres formaron proyectos liderados por ellas en los noventa. Cecilia formó *Jardín Secreto* junto a Miguel Tapia de la banda *Los Prisioneros*, mientras que, junto a su hermano Tan Levine, María José creó el proyecto *María Sonora*, que fusionaba la cumbia y la electrónica. Por otra parte, Arlette Jecquier marcó una verdadera revolución en el canto popular, tanto por su trabajo improvisativo de alta exigencia técnica, como por su propuesta escénica que, como cantante de una banda masculina, se desmarcaba de los parámetros del voyerismo y de la mujer como objeto sexual. El discurso de resistencia de *Fulano* ha sido uno de los más trascendentales de la historia del rock nacional, y se vislumbra en canciones como “Adolfo, Benito, Augusto y Toribio” (*En el Bunker*, 1989) y en la mayoría de los textos de la banda.

37. Viñuela 2004: 10.

38. Viñuela 2004: 94.

### El empoderamiento

Los años noventa constituyeron un nuevo *boom* de producciones discográficas de mujeres en el mundo. Ellas fueron protagonistas, compositoras y *frontwomen*, lo que marcó fuertemente a la generación de las jóvenes de esa década. Por primera vez aparecieron en escena tocando instrumentos como parte natural de la performance, y presentaron también un nuevo perfil de chica enrabada que, desde una perspectiva empoderada y no victimista, cantaba acerca de temas de adolescencia y de amor, contando además con apoyo de la industria<sup>39</sup>. Fue, por ejemplo, el caso de Alanis Morissette, y el de las bajistas de diversas bandas mundialmente conocidas, como Kim Deal de *Pixies* y Kim Gordon de *Sonic Youth*. En Chile, un gran número de mujeres toca instrumentos profesionalmente en proyectos de la industria, como la baterista Juanita Parra y las bajistas Chimene Cubillos o Caroline Chaspoul -francesa- de las bandas *La Dolce Vita* y *Pánico* respectivamente; compositoras e instrumentistas, como Javiera y Colombina Parra, Nicole, las integrantes de las bandas femeninas *Venus* y *Mamma Soul*, entre otras; hiphoperas, como Anita Tijoux y las feministas *Corrosivas*; cantantes de bandas que se conocieron como “alternativas”, como Evelyn Fuentes de la banda *Christianes* o Cathy Lean de *Mal Corazón*, entre otras; compositoras de música electrónica, como Sol Aravena; y Djs como Cecilia Amenábar y Paula Burgos, entre otras. Ellas fueron el contrapunto a la camada de producciones vocales femeninas de la música anglo que hablaban del despecho amoroso y de los problemas de pareja desde una perspectiva subalterna, representada por grandes cantantes como Whitney Houston o Celine Dion, y en Chile por Myriam Hernández, su equivalente más directo.

### El movimiento riot

Al margen de la industria musical y cultural, que sin duda fue determinante para el rol femenino en la música de medios, surgió en los noventa un movimiento paralelo y autogestionado: el movimiento feminista rockero *riot grrrls*, quienes convocaron a las chicas a participar como músicas en la escena punk, totalmente gobernada hasta entonces por hombres. Cansadas de hacer de *groupies* y de voces bonitas, se atrevieron a tomar los instrumentos y a enseñarse unas a otras por medio de talleres, publicando sus ideas en fanzines y revistas autoeditadas. En estas publicaciones se cuestionaba el machismo inherente a la música, criticándose abiertamente sus prácticas discriminatorias. Es por ello que tocar se transformó en un acto político, en el cual lo más importante era atreverse. Festivales, fanzines, talleres de instrumentos entre mujeres y una serie de encuentros culturales pusieron sobre la mesa un discurso feminista y gay con una perspectiva crítica. Incluyeron hombres en sus bandas y acabaron con el feminismo separatista ochentero, dando paso al postfeminismo<sup>40</sup>. En los noventa surgieron además las bandas iniciales de lesbianas que, a su vez, poseían audiencia femenina. Se comenzó así a sacar el rock de su concepción heterosexual, lo que cuestionó profundamente el sistema de oposiciones binarias del pensamiento occidental<sup>41</sup>. Se puede decir que, a partir de entonces, el feminismo y el orgullo gay han crecido juntos. Dicho movimiento surgió paralelamente a la segunda generación de la musicología feminista, en la cual se plantearon por primera vez las razones sociales y políticas que llevaron a la invisibilidad de las mujeres en la música. Por otro lado, la inclusión del cuerpo en los estudios sobre la música, como lo hizo Susan McClary, fue determinante para la consolidación de la musicología de género con una mirada crítica.

39. Raha 2005: 223.

40. Viñuela 2004: 94.

41. Existen muchas referencias sobre el tema de las oposiciones binarias en el género en la antología de Solie 1997. Ver bibliografía.



Las tres bandas femeninas chilenas de los noventa ya mencionadas -*Venus*, *Mamma Soul* y *Corrosivas*-, tienen en común el hecho de que, en términos generales, su discurso es cercano al feminismo crítico, si bien sus integrantes muestran una inclinación general a desvincularse de esa tendencia. La canción “Corrosiva” (1993) de las hiphoperas, dice, por ejemplo: “Corrosivas, incisivas, lascivas, sexuales/ anormales, inmorales/ no es un estilo decadente/ es nuestra lírica fuerte”, mientras las rockeras Venus cantan “Borracho” -canción que las llevó a MTV y luego a firmar con el sello BMG en 1996-, entre muchas otras producciones que acentúan notoriamente su propia experiencia femenina:

“Estoy cansada de tus vicios  
Estoy cansada de tu humor  
Me apesta tu comportamiento  
Me apesta todo tu olor

Me dices que me quieres  
Me dices que me odias  
Te digo “te deseo”  
Y te haces el dormido  
Me acerco a darte un beso  
Pero no estás dormido  
Sino que estás borracho

Dijiste que ibas a cambiar  
Y ahora todo sigue igual  
No puedo ya contigo  
No puedes ya caminar

Estoy cansada de tus vicios  
Y ahora todo sigue igual  
Me apesta tu comportamiento  
Ya no puedes caminar”.

Más adelante, las souleras *Mamma Soul* se posicionaron con un discurso feminista; se trataba de una banda de mujeres en un ambiente mayormente masculinizado, si bien sus textos buscaban presentar una mirada transversal. La canción “Consecuencia” (*Fe*, 2000, EMI) se refiere a una característica “femenina” relacionada con la valoración del sentimiento como modo de conocimiento: “Dime lo que sientes y yo te diré quién eres/ no me digas cosas que tu sabes que no tienes/ así verás, voy a soñar/ voy a dejarme conquistar”. Como señalan algunas autoras<sup>42</sup>, entre las rockeras de los noventa y una vez asumidos los logros de sus predecesoras, existe una tendencia mundial a alejarse

42. Frith y Mc Robbie 1990.

del discurso feminista para dar paso a una suerte de indiferencia respecto al tema, rechazando el victimismo y entendiendo que la igualdad entre los géneros es parte de su sentido común<sup>43</sup>.

### La potenciación

Los 2000 marcan la consolidación definitiva de las mujeres como instrumentistas y protagonistas en el rock y el pop, lo que también sucede en otros ámbitos de la sociedad. La llegada a los hogares chilenos de Internet en 1997 (masificado en 1998) define el cambio de década, permitiendo que esta plataforma se transforme en una posibilidad de difusión para muchos proyectos musicales que antes no hubieran salido a la luz. En los 2000 quedan libres los artistas locales, pues las grandes multinacionales les devuelven sus contratos. Ello marca una fecha fundamental que constituye un gran impulso a la actividad de los sellos independientes en el mundo. Por otro lado, la tecnología computacional permite la consolidación del *home studio* como posibilidad para realizar discos que luego pasan a formar parte de la audioteca digital presente en Internet. A raíz del crecimiento en el número de las escuelas de música en los 2000, se multiplica además la cantidad de mujeres instrumentistas y, consecuentemente, las bandas de mujeres.

Entre las chicas chilenas, y en el mundo, proliferan bandas que retoman los temas del género, el lesbianismo, la segregación y el machismo, en una postura, más que reivindicatoria, provocadora y lúdica, propia del postfeminismo<sup>44</sup>. En sus textos y performances, algunas bandas rockeras como *Día 14*, *Lilits*, *Miss Garrison* y *Horregias* entre otras, toman el tema del género y lo potencian hacia su máxima expresión. Otras en tanto, entienden que se puede encontrar solución a los problemas del machismo y la violencia de género -vigentes en la sociedad contemporánea mundial- en el trabajo colectivo de las mujeres. Por parte de las adolescentes rockeras, nace de este modo una nueva visión de la femineidad centrada en la potenciación de las capacidades individuales, exaltándose en escena el cuestionamiento del género. La asimilación del postfeminismo entrega nuevas formas de realizar discursos musicales que, si bien pueden hablar acerca de temas del género, lo hacen desde una perspectiva lúdica e irónica, dejando atrás la indiferencia hacia dicho tópico exhibida en los años noventa; en muchos casos, el fenómeno pasa a ser una constante entre las jóvenes, lo que da paso a nuevas formas de femineidad, masculinidad y homosexualidad<sup>45</sup>. En el texto de "Mujer" (2008), la banda *Horregias* señala: "Esta es una canción dedicada a todos los que nos odian porque somos mujeres/ Yo soy mujer/ me gusta ser mujer/ me gusta mi cuerpo/ mis curvas y mi pelo/ Soy mujer porque soy libre/ y puedo llegar a ser trascendental"; en tanto, Francisca Valenzuela escribe en "Dulce" (2006): "Dejo gusto amargo en ti/ voy a tener que/ colgar un cartel/ que le advierta a cualquier/ que se acerque/ que no soy/ dulce, dulce/ con cáscaras de miel dentro de la piel/ dulce/ algunas son dulce y se las comen y les devoran hasta las pestañas".

### Femfest

Nuevamente desde Olympia, Estados Unidos, se han realizado festivales femeninos de rock en forma ininterrumpida desde los 2000, expandiéndose en muchos países del mundo aun con nombres alternativos. El formato de los *Ladyfest* se ha masificado extensamente en casi toda Europa, muchas ciudades de

43. A partir de diversas entrevistas que he realizado en mis investigaciones sobre rockeras, podría decir que el 95% de las entrevistadas que hicieron sus carreras en los años noventa en el país, coinciden en rechazar la etiqueta del feminismo, poniendo el acento en que la discriminación femenina no ha sido un tema relevante para ellas.

44. El postfeminismo nace en los noventa, luego del movimiento feminista de los ochenta, y entabla una visión lúdica del asunto, integrando además a los hombres en las bandas.

45. Investigadoras chilenas de la diferencia, como Pilar Sordo, han enfrentado estos temas con una mirada muy diferente, intentando explicar esta nueva realidad entre los jóvenes. Ver Sordo 2005.

Estados Unidos, Canadá, Nueva Zelanda, Indonesia, Sudáfrica, Brasil, México, Buenos Aires, y Santiago de Chile, entre otros lugares. Su principal característica es su estructura horizontal, con una organización voluntaria y no piramidal.

En nuestra capital, un colectivo de bandas femeninas y mujeres se organiza desde el año 2003 para realizar el festival Femfest de manera autogestionada. Para la cultura rockera nacional de los 2000, el encuentro muestra una perspectiva muy diferente a la de los festivales masivos realizados por las productoras y los financistas mencionados al comienzo de este ensayo. Con la premisa sobre la mesa de que “quien quiere tocar, debe trabajar”, y con los pocos medios que la autogestión permite, se logró convocar a un grupo de bandas entre las que destacan *Rompehogares*, *Día 14*, *Vaso de Leche*, *Golden Baba*, *Esperpéntica*, *Lilits*, *Las Jonathan*, *Niña con Frenillos*, *DMulut* y *Horregias*, entre otras. Ello ha forjado una verdadera comunidad de mujeres músicas interesadas en la apertura de espacios para las bandas femeninas dentro de la machista escena rockera local. De esta forma, el festival ha ido tomando un perfil cercano al feminismo político, involucrándose cada vez más con los temas de violencia de género y de la segregación gay. Al igual que los *Ladyfest*, su organización no tiene una estructura piramidal, sino que se realiza a través de la Coordinadora *Femfest*; a ésta pertenecen las músicas participantes, que coordinan la actividad en reuniones periódicas durante el año.

Al igual que los festivales de otros países del mundo, una de las características de *Femfest* es que incluye manifestaciones artísticas diversas como parte de la muestra. Se montan obras de teatro, exposiciones de pintura, fotografía y diferentes performances e intervenciones. En todas las versiones, la animación del festival ha estado a cargo de Hija de Perra -transformista cercana a la Coordinadora- junto a Barbie Chilena.

*Femfest* se realiza una vez al año, con un guión pensado para la ocasión, irrepetible y exclusivo, que cuenta con la actuación de diferentes bandas de mujeres, con la inclusión ocasional de hombres en sus formaciones. Algunos festivales han sido realizados en lugares cerrados y de noche, y otros en espacios abiertos y de día. El lugar del concierto es intervenido con elementos visuales como guirnaldas, cuadros y fotografías, afiches y telas, y el montaje lo realizan en su totalidad las mismas integrantes de la Coordinadora.



Logo de *Femfest*

Resulta interesante esbozar una pequeña mirada sobre la figura simbólica del *Femfest* entre 2003 y 2008. Sobre sus zapatos poco firmes, con una postura corporal que tiene algo de torpe, se yergue una figura curvilínea y proyectada. Junto con el mango de la guitarra, la leve inclinación hacia delante muestra un perfil que pareciera querer decir algo, expresar una idea. La mujer del logo está lejos de erguirse como una figura deseable para los medios heterosexistas; parece más bien lejana a éstos, y por lo tanto, distante del modelo femenino rockero que la televisión y las revistas incentivan cotidianamente. Claramente, la imagen encarna una percepción originada desde el postfeminismo, caracterizado por el juego, el humor, la ironía y la militancia al momento de abordar temas de reivindicación.

### La pregunta

Pero el tema que más inquietudes puede sin duda generar, es el hecho de que tres de las siete bandas participantes en *Femfest* del año 2007 compartieran la bajista, y dos la baterista. La tendencia se repite en varias ocasiones, y surge aquella antigua pregunta: ¿por qué suele haber menos mujeres instrumentistas en la música popular?, en torno a la cual se ha esbozado ya algunas reflexiones. Como señalan diversas autoras<sup>46</sup>, no existen “grandes compositoras”, como tampoco “grandes bandas femeninas”, problema del cual uno de los grandes responsables ha sido el sistema binario de pensamiento occidental.

Un tema común a diversas investigaciones en el ámbito de la música escrita es el antiguo problema de la oposición binaria racionalidad/irracionalidad. Esta oposición en particular ha sido fundamental en la construcción inamovible de los géneros y de la música, situando a esta última en el ámbito de la racionalidad asociada a la masculinidad. La mujer está ligada a la irracionalidad, ya que siempre fue acotada a su dimensión corporal. Ello, por otro lado, ha sido alimentado con la premisa del uso de los objetos y las herramientas, señalándose que los hombres serían más aptos en la utilización estas últimas para la creación musical<sup>47</sup> -lo que explicaría, por ejemplo, la imposibilidad de las mujeres para programar secuencias-. En esta oposición binaria, la mujer está marcada por la naturaleza: la menstruación, la gestación, el parto y, muy especialmente, la irracionalidad. Según Lucy Green<sup>48</sup>, lo anterior explica el que, públicamente en la música, las mujeres se hayan desarrollado mayoritariamente como cantantes: el canto surge de la corporalidad, y por eso se considera irracional. En todos los ámbitos de la sociedad, los roles vinculados con la feminidad han tenido relación con el uso del cuerpo, lo que aleja de lo racional el comportamiento femenino. Al no tener las cualidades asociadas a la menstruación, la maternidad y el parto, el hombre ha sido colocado del lado de la creación artificial, los signos y las herramientas; según Sherry Ortner, citada por Sonia Montecino, ello habría permitido que los segundos ejercieran dominación sobre las primeras. De este modo, y como señala por su parte Gayatri Chakravorty Spivak, la mujer en la música ha sido frecuentemente “representada” por la actividad profesional masculina, por lo cual ha quedado confinada a espacios como el cuidado de los valores familiares -espacio que ni ella misma pudo escoger-. Acerca de este punto, y como en temas similares, se puede realizar una profunda y extensa reflexión que, por cierto, excede los límites del presente ensayo.

46. Ramos López 2003: 64.

47. Sordo 2005: 46.

48. Green 1993: 220.

Por otro lado, el binomio virgen/prostituta ha constituido la oposición binaria definitiva en el rol profesional de las mujeres en la música. Ampliamente estudiado por las musicólogas del género, sus conceptos se corresponden con la profesión musical en el ámbito de lo privado/público -tema extensamente descrito en otros trabajos<sup>49</sup>.

Un tercer punto se relaciona con la ejecución instrumental. En una publicación anterior esboqué el siguiente argumento:

“El discurso patriarcal ha tenido como uno de sus pilares fundamentales la justificación de dominación por medio de fundamentos referentes a la condición biológica de los sexos, así como de razas, lugares geográficos, etc. La utilización por parte de algunos hombres de argumentos referentes a la mujer como un ser más débil y más pequeño físicamente, que necesariamente existe para concebir y perpetuar la especie, ha sido abusada hasta el punto de justificar lo injustificable. Y entendiendo que el sistema de mercado tiene espacio para todo, no me parece descabellado pensar, como ex bajista de una banda femenina, que la factura proporcionada y medida de los instrumentos, llámense guitarras eléctricas, bajos y baterías, probablemente no consideró las medidas de brazos, troncos y piernas de mujeres, generalmente más cortos y menos forzudos que los que poseen los hombres. Ello provoca que al momento de tomar una mujer uno de estos instrumentos, sobre todo en su preadolescencia o niñez, etapas fundamentales para el estudio de un instrumento, se vea enfrentada al gran desafío de dominarlo con un empleo mayor de fuerza y en circunstancias totalmente desfavorables. Ello explicaría en parte la menor cantidad de mujeres virtuosas (...) salvo casos extraordinarios y que han marcado la historia del rock anglosajón...”<sup>50</sup>.

Pero respecto de los instrumentos y su ejecución en manos de mujeres, existen sin duda otras posibilidades de indagación. En nuestro caso, y como ha sucedido en ocasiones del festival *Femfest*, se puede ver a muchos hombres que, casi hipnotizados, observan y escuchan a las bandas. Incurrimos en una nueva interrogante: ¿qué es lo que hace que una banda de rock de mujeres llame tanto la atención del público chileno en general?; ¿una fantasía sexual, una pulsión y una contención?, ¿o tal vez simplemente una gran falta de costumbre? No es un misterio que la sociedad chilena está más habituada a que, tal como las mujeres se desempeñan en ciertos trabajos, empleen determinados instrumentos de la tradición clásica y popular, pero la voz por sobre todo. La integración de las mujeres como rostros y voces principales ha sido ampliamente utilizada -y hoy máximamente explotada- como estrategia comercial, lo que constituye una gran exigencia para sus protagonistas. Sin embargo, la situación de una mujer que ejecuta la batería parece provocar un dejo incómodo, mientras que otra tras una guitarra eléctrica con distorsión inspira algo de cliché a la escena. En cambio, a nadie extraña ver a una mujer tras un micrófono -con un pandero en el mejor de los casos-, que baila vestida para seducir. Es claro que el cuerpo de la intérprete se esconde tras el sonido de una batería, un bajo, una guitarra o cualquier otro instrumento. Pasa así a segundo plano y pierde su naturaleza deseable ante un público acostumbrado a un tipo de estímulo que ha resultado exitoso: el instrumento es una barrera entre la intérprete y el

49. En los años noventa la musicóloga Ruth Solie (1997) profundizó sobre este tema aplicado a la música, entre otras musicólogas. Ver bibliografía.

50. Becker 2010: 110.

espectador. En su trabajo comparativo entre la música de bandas de chicos y de chicas, Lucy Green<sup>51</sup> ha detallado muy claramente el tema, señalando cómo, desde la mirada patriarcal, la ejecución instrumental de una mujer la pone en competencia con los hombres, ya que dominar un instrumento representa una situación de control asociado a la racionalidad: al tener el control y no actuar desde la irracionalidad, las mujeres no estarían ocupando un lugar correcto<sup>52</sup>.

Para finalizar, en esta etapa de mi investigación he podido concluir que el rol desempeñado por las mujeres en la música popular chilena va mucho más allá de una moda o de una noticia puntual. Sus carreras musicales y su realidad de subalternidad respecto del medio han dado como resultado una realidad compleja, con diversos parámetros y puntos de análisis. Las mujeres han llevado la música más allá de la sonoridad y el discurso, dibujando con su propia actividad un camino de transgresión, empoderamiento y potenciación que ha demostrado la fuerza de una lucha, tanto en su respuesta a una historia de subalternidad y silenciamiento como en su abordaje, consciente o no, de las temáticas sexistas, donde se refleja una historia nacional escrita desde el dualismo poder/sometimiento, más sus equivalentes colono/indio y, por supuesto, hombre/mujer. En otras palabras, y consciente o inconscientemente, las mujeres músicas rompen con su trabajo un estado de pensamiento colonial que es transgredido, que se encuentra craquelado y en franca decadencia. La carrera profesional femenina y la postergación de los valores asociados a la maternidad, así como el cuidado de la familia y la religión, las buenas costumbres y los principios nacionalistas, han constituido una verdadera performance vivencial de las mujeres, quienes han puesto en jaque una serie de pensamientos heredados de la cultura ilustrada europea y han contribuido a establecer una nueva mirada desde fuera del poder hegemónico, con la fuerza de la mujer americana tanto tiempo dejada en el olvido.

Las teorías de diferenciación de los géneros, que abarcan desde la cosmovisión china hasta los últimos estudios psicológicos realizados por médicos occidentales, son una gran respuesta para los problemas asociados a la convivencia entre los géneros. Me parece necesario abrir paso a una visión actualizada y conciliadora de dicho tema, que permita evolucionar en las políticas públicas y en la intimidad de los hogares. Pero también creo pertinente recordar que la cultura chilena está lejos de tener un pasado abiertamente feminista, más allá del profundo trabajo realizado por el Centro Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, y por las ya tradicionales estudiosas del género en la literatura en esa y otras universidades. No se puede decir que el feminismo haya dispuesto de una voz política en nuestro país, según la cual se permita a las mujeres entender su propio rol en la sociedad, independiente del fuerte sometimiento religioso, político y económico patriarcal que ejerce aún poder sobre la conciencia nacional. Es difícil pensar en un feminismo renovado y actual si no se conoce, al menos, el gran legado que el feminismo crítico de los años ochenta y noventa dejó en el mundo entero, con temas que hoy son inherentes y que han sido completamente digeridos por las culturas en las cuales la militancia se ha dejado atrás. Y la musicología de género es, por cierto, parte de aquella deuda.

51. Green 1993: 219-253.

52. Green 1993: 220.

## Bibliografía

- Alruiz, Constanza. 2006 *Los instrumentos de tecla en Santiago de Chile durante la Colonia*. Tesina para optar al grado de licenciada en Musicología. Santiago: Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Becker, Guadalupe. 2010. "Rockeras en Chile: negociación de la reivindicación", *Revista Musical Chilena*, LXIV213 (enero-junio), pp. 103-115.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brett, Philip et al. 2006. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith. 1991. *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Castro, René. 2004. "La gestación", *Mujeres: espejos y fragmentos*, Santiago: Catalonia, pp. 53-69.
- Claro Valdés, Samuel. 1993. *Rosita Renard, pianista chilena*. Santiago: Andrés Bello.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. 1994. "¿Can the subaltern speak?", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader*; (Eds: Patrick Williams y Laura Chrisman), England: Pearson Education, pp. 66-112.
- Cornell, Diane E. 1990. *The Performance of Gender: five comparative biographies of Women performers in Música popular chilena*. B.A: Principia College, M.A: University of Washington.
- Despeux, Catherine. 2003. *Taoísmo y Alquimia Femenina*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Duby, Georges y Michelle Perrot (Eds.). 2000. *Historia de las mujeres en Occidente*. (Traducción: Marco Aurelio Almarini). Madrid: Santillana de Ediciones.
- Escárate, Tito. 1993. *Frutos del país: historia del rock chileno*. Santiago: INJ y Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes FONDART, Ministerio de Educación.
- Fahrenkrog, Laura. 2006. *El arpa en Santiago de Chile durante la Colonia*. Tesina para optar al grado de licenciada en Musicología. Santiago: Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Frith, Simon y Angela Mc Robbie. 1990. "Rock and Sexuality" (1978), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.
- Gaar, Gillian. 1992. *She's a Rebel: the History of Woman in Rock & Roll*. Washington: Seal Press.
- Green. Lucy. 1993. *Music, Gender, Education*. Cambridge: University Press, pp. 219-253.
- Kirkwood, Julieta. 1987. "Patriarcado y poder", en *Feminiarios*, Santiago: Ediciones Documentas, p. 50.
- Koskoff, Ellen (Ed.). 1989. *Women and Music in cross cultural perspective*. Illinois: Illini Books Edition.
- López Cano, Rubén. 2005. "Los cuerpos de la música", Introducción al dossier *Música, cuerpo y cognición*, *Revista Transcultural de Música*, N° 9, disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>
- Maturana, Humberto. s/f. "Modo de vida y cultura", disponible en [www.enfocarte.com/4.23/filosofia.html](http://www.enfocarte.com/4.23/filosofia.html)
- \_\_\_\_\_. 1995. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Universitaria.

- Mc Clary, Susan. 1992. *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Montecino, Sonia. 2004. "Hacia una antropología del género en Chile", *Mujeres: espejos y fragmentos*, Santiago: Catalonia, pp. 21-35.
- Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona : Paidós.
- Ojeda Figueroa, César. 2004. "Lo masculino y femenino desde una biología mínima: el acto de amor primero", *Mujeres: espejos y fragmentos*, Santiago: Catalonia, pp. 35-47.
- Palmiero, Tiziana. 1996. *El Arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Peña, Cristóbal. 2002. *Cecilia: la vida en llamas*. Santiago: Planeta.
- Ponce, David. 2008. *Prueba de Sonido*. Santiago: Ediciones B.
- Quiroga, Daniel. 1978. "Rosita Renard en el recuerdo", *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 131-136.
- Raha, María. 2005. *Cinderella's Big Score: women of the Punk and Indie Underground*. Emeryville: Seal Press.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea.
- Reynolds, Simon y Joy Press. 1996. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. Harvard: Harvard University Press.
- Robertson, Carol E. 1989. "Power and Gender in the musical experiences of Women", en *Women and Music in cross-cultural perspective*, (Ed:Ellen Koskoff), Chicago: Illini Books, pp. 225-244.
- Salas, Fabio. 1998. *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago: LOM.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Aguaturbia. Una Banda Chilena de Rock*. Santiago: Bravo y Allende.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Mira, niñita: apuntes sobre creación y experiencia cultural de rockeras chilenas"; *Tercer concurso de ensayo en humanidades contemporáneas*, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 9-50.
- Scott, Joan. 1990. "El género: una categoría útil para el análisis histórico", *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, (Ed. James y Mary Nash), Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, pp. 23-56.
- [S/A]. 1965. "María Teresa y su primer camión", *Ritmo* N° 1, Santiago: Editorial Lord Cochrane, p. 5.
- Solie, Ruth A. (Ed.). 1997. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music scholarship*. Los Angeles: University of California Press.
- Sordo, Pilar. 2005. *¡Viva la diferencia! Y el complemento también*. Norma. Santiago.
- Tagg, Phillip. 1982. "Analysing Popular Music", disponible en <http://tagg.org/articles/pm2anal.html> (Consulta: 23 de abril de 2007).
- Van Zoonen, Liesbet. 1994. *Feminist Media Studies*. Londres: Sage Publications.
- Viñuela, Laura. 2004. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK ediciones.

#### Sitios web:

- Archivo Rock Store: [www.archivorock.cl](http://www.archivorock.cl)  
[www.non.cl](http://www.non.cl)  
 Musicapopular.cl: [www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)

