

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social:
recepción y discursos en torno a su trabajo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Elena Herrera Quintana

Directora

Amparo Lasén Díaz

Madrid

© Elena Herrera Quintana, 2021

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**“Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social.
Recepción y discursos en torno a su trabajo”**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Elena Herrera Quintana

DIRECTORA

Amparo Lasén Díaz

Agradecimientos

Me resulta difícil escribir esta parte de agradecimientos porque tengo que hacer memoria y desentrañar cómo llego a donde estoy. Hace ya algunos años vivía en Budapest, un poco por casualidad me dieron un pase de prensa para asistir a la 8ª *European Feminist Research Conference* de 2012 que se organizaba en esa ciudad. Una tarde asistí a un panel en el que una investigadora a la que le perdí la pista expuso un trabajo de investigación sobre Lady Gaga y su relación con el feminismo. Recuerdo quedarme alucinada con aquel ejercicio tan interesante en el que una cantante pop servía como ejemplo para hablar de otras cuestiones; este es un momento que me ha venido a la cabeza en los últimos meses. Recuerdo terminar el máster y presentar mi propuesta al *call of papers* de *Sociología Ordinaria*, allí retomé contacto con Elena Casado y ella me presentó a Amparo Lasén. En aquel verano de 2015 decidí embarcarme en esto del doctorado, pese a una situación laboral más que precaria y con unas posibilidades escasas de conseguir ninguna beca. En parte fue gracias al empuje de Elena y de Amparo que proseguí con aquello de Beyoncé y di el paso a la tesis. Agradezco a Elena aquella facilidad para dar ese paso porque muchas veces no es fácil. Agradezco a su vez a Amparo haberse embarcado conmigo en esta locura pop: sus comentarios, consejos, charlas... el hecho de haberme ayudado a dar el giro antirracista y, con sus lecturas, haberme dado cuenta de mi privilegio racial y del necesario análisis que debía incluir en la tesis. También agradezco al grupo de investigación VERSOC por haberme incluido desde el inicio en su trabajo, aunque no haya podido estar allí tanto como me hubiese gustado.

Debo reconocer que el proceso de esta tesis ha sido bastante solitario, el hecho de compaginarla la mayor parte del tiempo con un trabajo remunerado en otro sector me ha obligado a una gestión del tiempo y los recursos que han impedido desarrollar relaciones y vínculos asociadas a ella. He de decir que la asistencia al Congreso de la Federación Española de Sociología en 2016 y a varios de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología) fueron momentos importantes para darme cuenta que no estaba sola, que otra gente estaba pensando e investigando sobre el pop y los feminismos contemporáneos. Que no todo estaba escrito en inglés.

Me gustaría agradecer a las personas que he entrevistado por su tiempo y sus

saberes, también a aquellas a las que no pude entrevistar, por sus silencios, en el proceso que significa aprender a investigar, a tomar conciencia de que el lugar de la observación no está asegurado y que las personas pueden negarse a ser observadas, algo que el sujeto blanco occidental tiene que empezar a entender. También me gustaría agradecer a todas aquellas personas, especialmente desde comunidades afrodescendientes y no blancas de todo el mundo, que cuentan sus experiencias y conocimientos mediante sus redes sociales, sus libros, charlas, artículos y es por medio de sus contenidos que he podido construir esta tesis.

Por último, agradecer a mi gente, a las charlas con mis amigas, a la toma de conciencia grupal feminista y antirracista. Ellas saben quiénes son. A mi pareja, por enseñarme cómo se hace la música y colarme cualquier hit ochentero a la que me descuido. A mi madre, por supuesto. A mi padre, que me falta.

Índice

Agradecimientos	1
Índice	5
Resumen	8
Abstract	9
BLOQUE 1 – Proyecto de investigación	11
- Introducción	12
- Estado de la cuestión en la academia	16
- Objeto de estudio	19
- Objetivo de la tesis	25
- Metodología y técnicas de investigación	27
- Explotación de las fuentes periodísticas y académicas	27
<i>Comentarios online:</i>	30
- Entrevistas	32
<i>I: Entrevistas en torno al trabajo de Beyoncé</i>	33
<i>II: Entrevistas en torno al eje raza-género</i>	39
- Estructura de la tesis	43
- La importancia de las imágenes	46
- Mi fragilidad blanca en todo esto	48
BLOQUE 2 De los Estudios Culturales Feministas hasta el <i>popular feminism</i>	53
Capítulo 1 – Los Estudios Culturales como aproximación al estudio de la cultura pop	54
1.1 – La tradición de los Estudios Culturales anglosajones	54
- El origen de los Estudios Culturales	54
- Inicio y expansión de los Estudios Culturales	57
1.2 - El estudio de la cultura popular	63
- Cultura popular y feminismo <i>folk</i>	64
- Cultura popular <i>mainstream</i>	65
- Cultura popular como campo de fuerzas	67
- Cultura popular e industrias culturales	69
1.3- ¿Cómo llegamos al <i>popular feminism</i> ?	70

- La tesis del <i>backlash</i> contra el feminismo	76
- Distinguiendo entre tercera ola y posfeminismo	79
- Posfeminismo y <i>popular feminism</i>	85
<i>La diversidad racial en el posfeminismo y el popular feminism</i>	90
Capítulo 2 - Comprendiendo el <i>popular feminism</i>	95
2.1 - Activismo feminista.....	96
- Mediación digital del activismo feminista.....	108
2.2 - Feminismo corporativo o neoliberal	117
2.3 - <i>Celebrity</i> y <i>style feminism</i>	129
- Conclusiones a este bloque	148
BLOQUE 3- Un acercamiento a la doble opresión de raza y género	152
Capítulo 3 – Dinámicas racistas en la segunda ola feminista y sus implicaciones contemporáneas	153
3.1 – Inocencia e Ignorancia blanca como herramientas de análisis	174
3.2 – El Contrato Racial y la supremacía blanca	193
3.3 – Algunas consideraciones sobre la blanquitud	204
Capítulo 4 – Herramientas del pensamiento feminista negro	215
4.1 – Las implicaciones del colorismo o <i>pigmentocracia</i>	215
4.2 – Teoría interseccional y “feminismo blanco”	232
4.3 – Imágenes de control / Controlling images	246
4.4 – Políticas de respetabilidad.....	265
4.5 – <i>Hip-Hop Feminism</i>	273
- <i>Queen Mother, Fly Girl</i> y <i>Sista With Attitude</i>	281
- “ <i>Oh my gosh, look at her butt</i> ”	291
- Conclusiones a este bloque	300
BLOQUE 4- Beyoncé en la intersección	303
Capítulo 5 – Las dimensiones del trabajo de Beyoncé	307
5.1 – <i>We Should All Be Feminist</i>	307
- Beyoncé como icono feminista.....	312
5.2 – <i>Now let’s get in Formation</i>	339
- Beyoncé y la identidad racial.....	347
5.3 - 50º aniversario de la <i>Super Bowl</i> y las Panteras Negras	365
- Beyoncé como icono capitalista	371

Capítulo 6 – El evento <i>Lemonade</i>	397
6.1 - Beyoncé y el concilio de las mujeres	398
6.2 - Beyoncé y “lo personal es político”	411
6.3 - Beyoncé como icono sexual	423
6.4 - Beyoncé como diva pop	442
6.5 - Beyoncé y la maternidad negra	468
Capítulo 7 – La transformación de las narrativas	492
7.1 - <i>Homecoming</i> y la apuesta FUBU	493
7.2 - <i>Apeshit</i> y la toma del Museo Louvre	502
Conclusiones al caso de Beyoncé	506
Conclusiones generales	513
BIBLIOGRAFÍA	521
FILMOGRAFÍA	570
ANEXO 1- MATERIALES AUDIOVISUALES	572
ANEXO 2- RELACIÓN DE UNIDADES DE ANÁLISIS	575
ANEXO 3- RELACIÓN DE COMENTARIOS EXTRAÍDOS DE ARTÍCULOS	584
ANEXO 4- RELACIÓN DE IMÁGENES	585

Resumen

Desde hace varios años algo ha cambiado en el panorama mediático, el feminismo como mensaje político ha venido diseminándose en diversas plataformas, medios y ha formado parte de las declaraciones de celebridades de muy distinta índole. Marcas de ropa y productos asocian sus valores al feminismo y movimientos como FEMEN, Pussy Riot o el #MeToo han ocupado portadas internacionales y debates profundos.

En esta tendencia insertamos el trabajo que la cantante Beyoncé está desarrollando desde hace varios años, utilizando sus shows y videoclips como escenario para lanzar determinadas consignas políticas que tienen que ver con su género y su raza: sampleando el discurso feminista de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie en su show de la gala *MTV Music Award* 2014, homenajeando a las Panteras Negras o haciendo guiños al movimiento #BlackLivesMatter y a la cultura afroamericana. Su caso ha recibido elogios y críticas muy duras por distintos sectores de la sociedad y desde diversas esferas. Muchas mujeres -cis y trans-, especialmente negras, se han identificado con su discurso reconociendo en él un carácter empoderante; otras voces han señalado su falta de autenticidad por diversos motivos.

El objetivo de esta tesis es precisamente desentrañar en qué consiste el trabajo artístico de Beyoncé a la luz de los Estudios Culturales Feministas y el Pensamiento Feminista Negro y respecto a otros ejemplos de feminismo mediático. Esto supone también profundizar en el eje de opresión raza-género y los análisis interseccionales para entender el trabajo de la cantante en un sentido amplio. Se tratará entonces de rastrear cómo y a qué debates apuntan las lecturas situadas del trabajo de Beyoncé, los discursos que se articulan alrededor de su labor artística, cómo es leído e interpretado por una diversidad de públicos y cómo conecta con una multitud de debates que tienen que ver con el feminismo, el antirracismo, el estatuto del pop y los análisis interseccionales.

Abstract

For several years, something has been changing in the media landscape. Feminism as a political message has been spreading throughout diverse platforms, outlets, and has become a part of celebrity statements. Brands and products associate their values to feminism, and social movements such as FEMEN, Pussy Riot or #MeToo have taken over international covers and deep conversations.

We insert Beyoncé's artistic work, which she has been developing in the last few years, in this trend. Her shows and music videos have been the platform used to make political statements related with gender and race issues: sampling Nigerian writer Ngozie Adichie's feminist discourse in the MTV Music Awards 2014, paying homage to the Black Panthers Party or the #BlackLivesMatter movement and Afro-American culture. Her example has been praised and severely criticized by diverse groups and sectors of society. Many women, mostly -cis and trans- black women, have identified themselves with Beyoncé's discourse of empowerment. Other voices pointed to a lack of authenticity for several reasons.

The objective of this thesis is to unravel what Beyoncé's artistic work consists of in relation with Feminist Cultural Studies, Black Feminist Thought, and other cases of feminism in the media. This involves taking a close look at oppression in terms of gender and race, and also intersectional analysis, to understand Beyoncé's work a wider sense. This means tracking how and what debates address situated readings of Beyoncé's work, how it is read and interpreted by a diverse public and across audiences, how it is connected to multiple debates related with feminism, antiracism, pop and intersectional analyses.

*Glamour, glitter and gloss should not so easily be relegated
to the insistently apolitical*

Angela McRobbie

*Pop culture does not exist in a vacuum.
It is a feedback loop that is both sustained by and contributes to the way
we see ourselves as a culture, and in relation to each other.*

Cate Young

The need for unity is often misnamed as a need for homogeneity

Audre Lorde

– *BLOQUE 1* –

Proyecto de investigación

– Introducción

En agosto de 2014 la cantante afroamericana nacida en Texas, Beyoncé, puso la palabra FEMINIST en la pantalla del escenario durante su actuación en la gala *MTV Video Music Awards* (MTV VMA) de ese año (Imagen 1). Esto supuso un antes y un después en la diseminación de mensajes feministas a través del ecosistema mediático contemporáneo; y una acción pionera por parte de una de las celebridades femeninas con más calado en el contexto occidental. Sin embargo, las opiniones han venido estando divididas y son diferentes en cada caso, precisamente porque el significado de las cosas nunca puede ser fijado en su totalidad (Hall, 1997: 270). Cuando tomé contacto con el trabajo de Beyoncé, y especialmente con la acción de la gala MTV de 2014, me pareció un movimiento positivo que, independientemente del dónde y del quién, beneficiaba al movimiento feminista en su conjunto. Sin embargo, cuando planteé estas cuestiones a mi círculo más cercano, no todo el mundo pensaba de la misma forma. Decidí iniciar una pequeña investigación sobre este caso, que más adelante se convirtió en el trabajo final de máster, y finalmente en la tesis doctoral que ahora presento.

La intuición inicial de que este caso abarcaba amplios debates contemporáneos en torno al estudio de la cultura popular y el feminismo, posteriormente la identidad racial -con el álbum *Lemonade*-, y que hundía sus raíces en la tradición de los Estudios Culturales vino a estar confirmada por la fructífera bibliografía anglosajona -académica y periodística- que iba encontrando. Sin embargo, esto contrastaba con el silencio reinante en el contexto español, donde sólo encontraba crónicas someras o contenido sobre la vida personal de Beyoncé, pero nada demasiado reflexivo en cuanto a sus mensajes políticos¹. Esta falta estaba acrecentada por la dificultad para descubrir enfoques que, desde el feminismo académico español más generalista, estudiaran los fenómenos pop sin prejuicios. Las respuestas a mis preguntas no las estaba hallando en la academia más inmediata a la que estaba accediendo y me encontraba en el lugar del silencio y las

¹ Carolina Contreras refiere la misma problemática en su artículo “Beyoncé es una feminista” (Contreras, 2014), para encontrar material en español sobre la propuesta de Beyoncé allá por 2014 y respecto a su álbum *Beyoncé*.

ausencias. Los análisis anglosajones me han proporcionado un importante apoyo y la toma de contacto con la musicología fue un soplo de aire fresco, especialmente la llamada “nueva musicología” de finales de los noventa, en donde la música popular se asume indisoluble del mundo social. Tal y como afirma Laura Viñuela, con esta “nueva musicología”, la música comienza a ser considerada “como un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe” (Viñuela Suárez, 2003: 11). Desde esta musicología los fenómenos musicales pop son tratados como un lugar legítimo desde el cual pensar las políticas de la cultura, y es en estos foros donde tuve mayor sintonía intelectual y analítica a la hora de mirar desde el feminismo a la cultura pop, especialmente en los congresos de la SIBE, la Sociedad de Etnomusicología.

Cuando decidí que mi tesis versaría sobre los discursos organizados alrededor del trabajo de Beyoncé, me encontraba en un lugar nuevo, por dos motivos. El primero de ellos era que no tenía ninguna experiencia en el estudio de la cultura pop, ni en el estudio de la música como fenómeno social y lugar de posicionamiento político. No conocía los análisis de John Fiske (1987) sobre Madonna, tampoco había leído nada acerca del *Hip-Hop Feminism* (Durham, Cooper y Morris, 2013), sabía poco de los Estudios Culturales y ni me imaginaba la vasta tradición con la que luego me encontraría. La segunda novedad es que el género pop nunca ha sido *mi* género de música, de hecho, ni siquiera podría definirme como una “apasionada de la música”. Sí, me gusta la música -incluso pertenezco a un grupo de música en la adolescencia (“Las Bakantes”)- pero intuyo que podría vivir sin ella. Aunque esto pueda parecer una osadía, de los sentidos que tengo, el oído no es mi favorito, en cambio, la vista y todo lo que entra por ella sí que es algo de lo que sería difícil prescindir. De hecho, el enganche con Beyoncé fue de tipo visual. Las divas pop -salvo Britney Spears en sus primeros trabajos, Christina Aguilera, o la Beyoncé de Destiny’s Child- nunca habían sido de mi interés ni hacían la música que yo solía escuchar. Mi género adolescente era el hip-hop, y de ahí la conexión tan fuerte que he tenido con el *Hip-Hop Feminism*, recordando con nostalgia a la Ariana Puella de “La Ley de Murphy” o el trato de La Mala Rodríguez. Después vino el metal chandalero, el rock, algo de electrónica y ahora en la treintena, después de acercarme un poco al fenómeno

trap, me encantan los estribillos pegadizos de Nicki Minaj, Cardi B y, por supuesto, Lizzo.

En consonancia con las lógicas ideológicas que explica Lisa Lewis (1990), el género pop, en el fondo, siempre me había parecido un género menor, bastante producido y carente de contenido genuino, artístico o de valor. Aunque estas asunciones no estaban organizadas en mi cabeza, yo *era* de rock o de rap, pero no era una *chica de pop*, quizás porque no me veía reflejada en las feminidades que promocionaban, o quizás porque la industria se encargaba de presentar a estas cantantes como cuerpos sin discurso.

Por otro lado, era consciente de que Beyoncé como objeto de estudio no era un tema demasiado ortodoxo respecto a las lógicas clasistas que imperan en determinados sectores académicos, también el sociológico. En general, el objeto de estudio es acogido con curiosidad, también con recelo, puedo decir que todo el mundo tiene una opinión sobre Beyoncé; en este sentido, las conversaciones informales y casuales cuando la gente me preguntaba de qué trataba mi tesis o porqué elegí Beyoncé, me han servido también para captar o incluso confirmar ideas que después se desprendían de artículos o que aparecían en las entrevistas, y esto también forma parte del campo (Valles, 1999: 178).

Además, a lo largo de esta tesis me he dado cuenta de que, de hecho, soy una mujer blanca, me he dado cuenta de mi propia blanquitud y del pobre trabajo que hacemos las personas blancas en esto del antirracismo y en la comprensión de la identidad racial (la propia y la ajena), especialmente las feministas blancas del territorio español. A lo largo de esta tesis he llorado mis propias “lágrimas blancas”, he visto romperse mi propia “fragilidad blanca”, y he traído a la luz la “ignorancia blanca”² -gracias a las

² El concepto de “lágrimas blancas” [*white tears*], ha surgido en los últimos años para referirse de forma irónica a la reacción de determinadas personas blancas cuando se les señala un privilegio o cuando se quejan de una injusticia racial inexistente que se supone les afecta (Young, 2015). Esto es una forma de supremacía blanca: “When white people use their emotions as a weapon against people of color, it's a form of white supremacy” [“Cuando las personas blancas usan sus emociones como un arma contra la gente de color, esto es una forma de supremacía blanca”] (Young en Donnelly, 2018). La “fragilidad blanca” es un concepto creado por Robin DiAngelo en 2011 (DiAngelo, 2011) -que dio lugar a un libro en 2018- y que apunta al aislamiento o desconocimiento en torno a la vivencia de la discriminación racial en el que viven las personas blancas -en América del Norte, pero esto es perfectamente aplicable al caso español-. Este aislamiento produce que cualquier señalamiento del privilegio blanco y de la opresión racial existente produzca una respuesta defensiva por parte de las personas blancas: ira, miedo, culpa, comportamientos como la argumentación, el silencio y el abandono de la situación que genera ese malestar. Así se establece el equilibrio racial blanco (DiAngelo, 2011: 54). La “ignorancia blanca” es un concepto acuñado por Charles W. Mills (2007) para referirse al fenómeno cognitivo en el que se asume que la raza como variable de opresión no existe, que todas las personas son iguales y serán tratadas en consecuencia. Se sustenta en la ignorancia activa de los privilegios y las desventajas asociadas a la raza, y de las prácticas y situaciones donde operan y movilizan estos privilegios y discriminaciones. Esta ignorancia es una fuerza activa (no es

recomendaciones bibliográficas de Amparo Lasén- en la que siempre he vivido, confirmando a su vez los textos que iba leyendo. El fantasma de las lógicas coloniales está presente al hacer de mi objeto de estudio, directa o indirectamente, el trabajo de una mujer negra, mediante el uso de los análisis del feminismo afroamericano.

simplemente una omisión, ni un olvido) que no quiere reconocer ni quiere saber del privilegio blanco, del funcionamiento de la supremacía blanca o de las consecuencias de las opresiones étnico raciales.

– Estado de la cuestión en la academia

Los artículos en la academia anglosajona sobre Beyoncé, aunque han tenido un repunte considerable a partir de 2014, empezaron a circular a finales de la década de los 2000. Desde la publicación de su segundo disco, *B'Day* (2006), algunas críticas han señalado que su trabajo recoge la situación y las experiencias de las mujeres afroamericanas, especialmente tras el Huracán Katrina (2005) (Brooks, 2008). Así mismo, Beyoncé ha subrayado en varias ocasiones la importancia que han tenido en sus letras las conversaciones entre mujeres afroamericanas de las que fue testigo durante sus visitas al salón de belleza regentado por su madre, Tina Knowles (Brooks, 2008: 184). Este se ve reflejado especialmente en el tema de Destiny's Child, "Bills, bills, bills" (1999). La idea de que Beyoncé promueve una narrativa posracial y meritocrática sobre la movilidad social de las personas afroamericanas en la sociedad estadounidense también ha sido señalada en numerosas ocasiones (Cashmore, 2010), aunque esto pueda matizarse o criticarse a raíz del *Lemonade*. Su tema "Run the World (Girls)" (2011), de su cuarto álbum *4* (2011), en el que afirma que las "chicas dirigen el mundo" fue analizado como un modelo de una visión concreta sobre las políticas del posfeminismo (Muchitsch, 2016), en donde, por ejemplo, se promueve la idea de que el sexismo ha sido superado y ya no hay necesidad para la lucha política colectiva (Pomerantz, Raby y Stefanik, 2013). Así mismo se ha estudiado su impacto en las jóvenes (Pomerantz, Raby y Stefanik, 2013; Uley, 2017).

Para otras voces Beyoncé viene a representar una figura clave en los *Feminist Media Studies* contemporáneos (Durham, 2012; 2017) y un lugar de continuidad y resistencia a las narrativas hegemónicas en torno a la negritud y el género (Bey, 2017; Trier-Bieniek, 2016), y el ejemplo por antonomasia de lo que Annelot Prins llama la *celebrification of feminism* (Prins, 2017). Su trabajo se compara a la luz del de otras divas e iconos de la música, como Diana Ross, Tina Turner, Madonna o Josephine Baker (Kooijman, 2019), con raperas como Nicki Minaj (Halliday y Brown, 2018) y otros ejemplos del rap (LaVoulle y Lewis Ellison, 2017), o figuras políticas como Michelle Obama (Short, 2015). En 2016 se publicó el que, según mis investigaciones, se trata del primer ensayo formado por artículos de distinta autoría sobre el trabajo de Beyoncé, *The*

Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism, editado por Adrienne Trier-Bieniek. El verano de ese mismo año, el *Centre for Media and Celebrity Studies* organizó en Barcelona un congreso en el que hubo una mesa redonda sobre Beyoncé³. La revista *Black Camera* le dedicó un número especial en 2017, *Close Up: Beyoncé: Media and Cultural Icon* (*Black Camera*, 2017). El segundo ensayo sobre el trabajo de Beyoncé se publicó en 2018, *Beyoncé in Formation: Remixing black feminism*, de Omise'eke Natasha Tinsley. Ese mismo año tres investigadoras españolas publicaron en *The Journal of Popular Culture* un artículo sobre Beyoncé como producto neoliberal (Martínez Jiménez *et al.* 2018). En 2019, las investigadoras Kristin McGee, Christina Baade y Marquita R. Smith publicaron un número especial en la revista *Popular Music and Society* sobre Beyoncé (Baade, McGee y Smith, 2019). Después vino *The Lemonade Reader: Beyoncé, Black Feminism and Spirituality* (ed. Brooks y Martin, 2019), un compendio de artículos previamente publicados en Internet y revisados.

También en 2019, Kevin Allred, conocido por impartir una asignatura íntegra sobre Beyoncé (*Politicizing Beyoncé*) en la Universidad Rutgers, publicó *Ain't I A Diva?: Beyoncé and the Power of Pop Culture Pedagogy* (2019). A la vista está la publicación de dos libros más, por lo menos, uno de la investigadora Kirsty Fairclough-Isaacs (que ya publicó un artículo: “Beyoncé’s Celebrity Feminism and Performances of Female Empowerment in the Arena Concert”), y otro de McGee y Baade en el que yo misma participo (*Making Lemonade: Finding Art, Activism, and Community with Beyoncé in Troubled Times*. Wesleyan University Press, publicación 2021).

Cuento todo esto para evidenciar que, prácticamente antes de 2016, Beyoncé como objeto de estudio en la academia anglosajona era más bien minoritario, aunque los artículos que se pueden encontrar son de gran interés. Es a raíz del *Lemonade* que empiezan a aparecer los primeros libros íntegros sobre su trabajo e incluso, como ya sucedió con Madonna desde finales de los ochenta⁴, podemos hablar del inicio de unos *Beyoncé Studies*.

³ En esta dirección se puede leer más información sobre la mesa redonda: “Beyoncé Debate”, Centre for Media & Celebrity Studies (2016). <https://bit.ly/2Xn7u3S>

⁴ Se recomienda para un acercamiento a este campo de estudio la lectura de la entrada en Wikipedia (en español) sobre los *Madonna Studies*, donde además se subraya el papel del “Aula de Música Pop-rock” de la Universidad de Oviedo en la promoción del estudio de la música pop-rock como fenómeno social, y el trabajo de Laura Viñuela referido a Madonna. Enlace: <https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna-Studies>

En la academia española la cosa cambia considerablemente. Encontré un artículo en Dialnet que trataba la cuestión de la apropiación del trabajo de la coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaecker para el vídeo de “Countdown”⁵ (2011) de su álbum 4 (Sanjuan Astigarraga, 2017). Como explicaré más adelante las acusaciones de plagio forman parte intrínseca del trabajo de Beyoncé a lo largo de su carrera, en un debate dónde es difícil distinguir entre el homenaje y la copia y los procesos de atribución de estas acciones a unas artistas y otras. En un artículo de 2016 en la Revista Latina de Comunicación Social se utiliza a Beyoncé, de nuevo, como ejemplo mediático sobre las narrativas posfeministas (Gámez Fuentes, *et al.*, 2016). En 2018 se publicó en Investigaciones Feministas otro artículo en cuanto a la cuestión feminista, “El feminismo como producto mediático: la paradoja Beyoncé” (Fernández Hernández, 2017), también vinculado a las narrativas posfeministas. No encontré nada sobre Beyoncé ni en *Dossiers Feministes*, ni en *Asparkia*. En el buscador Recolecta pude acceder a las publicaciones académicas alojadas por universidades españolas del tipo TFGs y TFM. Aparecieron seis documentos, cuatro de ellos eran trabajos de fin de grado de estudios ingleses, un artículo dirigido a la práctica educativa mediante el uso de videoclips, en este caso “Formation” y el artículo sobre “Countdown” y el plagio ya mencionado (Sanjuan Astigarraga, 2017). Podemos concluir en cuanto a las publicaciones académicas españolas que la cuestión de Beyoncé es desatendida o incluso, si aparece, no se ajusta. En un artículo de *Dossiers Feministes* sobre el ensayo de Chimamanda Ngozi Adichie “Todos deberíamos ser feministas” se dice que Beyoncé tomó partes de las conferencias de la escritora para sus letras en el álbum *Lemonade* de 2016 (Zalbidea Paniagua, 2019: 135). En *Lemonade*, hasta donde yo sé, no hay fragmentos de Adichie sino que estos fueron utilizados para el inicio de la canción de “***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie”, como su propio nombre indica, del disco *Beyoncé*, de 2013. No hay mucho material con el que trabajar y esto contrasta con la situación de la academia anglosajona.

⁵ En este enlace se puede ver la comparación entre la obra de De Keersmaecker y el vídeo “Countdown”: “Split Screen Beyonce Countdown vs Anne Teresa De Keersmaecker”, Copyright Infringement Awareness (2014). <https://youtu.be/Yj5Kp38Oz04>

– Objeto de estudio

El documental español *¿Qué coño está pasando?* (Marta Jaenes y Rosa Márquez, 2019) se inicia con la imagen icónica del escenario de Beyoncé con la palabra FEMINIST, aunque ella no aparece y tampoco se dice que esta imagen forma parte de su espectáculo. Más adelante, una de las entrevistadas en el documental dice: “Que Beyoncé salga en una actuación poniendo la palabra «feminismo» detrás, o una empresa como H&M o Zara hagan anuncios con camisetas con la palabra «feminismo», ya está llegando a muchísima más gente de la que vamos a poder llegar nosotras jamás, así que bueno, si ellos mismos quieren difundir nuestro mensaje, pues muchas gracias”. Me pregunto quiénes son ellos, quiénes somos nosotras, cuál es nuestro mensaje. ¿Por qué el mensaje de Beyoncé es equivalente al de marcas de moda, cuando la fuente del mensaje -una marca, una celebridad- es radicalmente diferente? ¿Por qué Beyoncé no forma parte de nosotras?

Los artículos periodísticos de opinión sobre la propuesta de Beyoncé que iba encontrando en medios españoles, más que tomar en consideración su trabajo, se limitaban a desacreditarlo por motivos que tenían que ver poco con su alcance, y mucho con cuestiones en torno al estatuto del pop y la celebridad, la clase social o la presentación del cuerpo hipersexual, enmarcado todo por la cuestión de su *autenticidad*, es decir, su legitimidad para ser sujeto de un discurso. Cuando en 2016 lanzó su álbum *Lemonade*, el mensaje feminista vino a estar apuntalado por una fuerte narrativa de la identidad racial que hablaba e interpelaba directamente a las cuestiones políticas y sociales de las mujeres afroamericanas. También en este caso la fructífera bibliografía que desde el feminismo afroamericano se empezó a generar no se vio reflejada en España por una respuesta al mismo nivel, ni por análisis que claramente situasen la raza en el centro de la cuestión y no como una variable subalterna en la definición de los lugares de las personas en el mapa social.

Hay un sentimiento generalizado de que Beyoncé no es lo *suficientemente auténtica* para ser: un icono feminista, un icono antirracista, una artista o todo a la vez. Sin embargo, en la mayoría de los casos, esto se relaciona con nuestras definiciones y discursos sobre lo que *deben* ser cada una de estas cosas.

La figura de Beyoncé convive con una rumorología singular que alimenta su mito y nos ayuda a la audiencia a formarnos una idea sobre su persona y su trabajo. En conversaciones informales se me dijo que Beyoncé no escribía sus propias canciones o que acosaba a los y las compositoras para aparecer ella también como autora⁶; en muchas ocasiones se me ha subrayado que copia sus vídeos y, como he comentado, esta es una noticia reiterativa a lo largo de su carrera (White, 2019b; McAfee, 2016): el fraude y el plagio forman parte intrínseca de su fama, ya sea mito o realidad. En otra conversación se me dijo que a Beyoncé “le pegaba el novio”, aunque seguramente la persona en realidad se refería a Rihanna, agredida por su pareja Chris Brown en 2009. En el culmen de estos rumores difíciles de contrastar, me dijeron que la carta astral de Beyoncé se estudia en la Astrología como un ejemplo especial en la que los elementos están genuinamente en equilibrio, y en Internet se especula sobre su ascendencia astrológica entre Escorpio o Leo, siendo su horóscopo Virgo. Se dijo que en su primer embarazo había usado un vientre de alquiler para evitar la transformación corporal y que en las entrevistas usaba una barriga postiza (*Infobae*, 2011), esta cuestión salió en varias entrevistas y hay un vídeo que se supone lo corrobora⁷. Se dice que tuvo un *affaire* con el expresidente Obama (*Europapress*, 2014), o que Solange Knowles no es su hermana, sino su hija fruto de un embarazo adolescente, y que Beyoncé en realidad tiene 46 y no 38 años (*El Intransigente*, 2019).

⁶ Esta cuestión, como tantas otras, tiene que ver no tanto con Beyoncé sino con la organización económica de la industria musical. John Seabrook explica que en la industria estadounidense hay dos tipos de derechos principales para una canción grabada: derechos de edición [*publishing*] y derechos de grabación original [*master recording*]. Los derechos de edición se refieren a los derechos de autor sobre la composición y los derechos de grabación original se refieren a la grabación del sonido: “En los viejos tiempos, se obligaba a los artistas a ceder los derechos de edición de sus grandes éxitos, que acababan valiendo más que las grabaciones [*master recording*]”. Es en los derechos de edición donde está el dinero. Agrega: “Hoy en día, un artista de primera línea”, como es Beyoncé entre otras “puede exigir ser cobeneficiario de los derechos de edición [*publishing*], aunque no haya participado en la composición del tema. (Los compositores llaman a esta práctica «Cambia una palabra y llévate un tercio»” (Seabrook, 2017: 25-26). Sospecho que no sólo Beyoncé efectúa esta práctica, y en realidad desconocemos su nivel de implicación “real” en la composición de las letras.

⁷ Recuerdo que cuando vi el vídeo por recomendación de la entrevistada 5 (lo volvimos a revisar en la E8G porque una de las integrantes no lo había visto), pensé que, sí Beyoncé estaba yendo a un programa televisivo a dar la noticia de su embarazo y hablar de ello, el embarazo tenía que ser algo visualmente evidente, y la prueba de un embarazo es sobre todo la barriga. Puede que todavía no tuviese “barriga de embarazada” y ella, sus asesores/as o incluso el programa, valorasen la opción de llevar un vientre falso con el fin de hacer la entrevista visualmente más mediática. En todo caso, para su segundo embarazo, no hubo ninguna duda sobre su capacidad reproductiva y fue ella misma quién publicó en varias ocasiones sus fotos embarazada, generando una gran conversación mediática que explicaré más adelante.

Recuerdo la rumorología que circulaba en mis años adolescentes sobre Marilyn Manson: que se había quitado las costillas flotantes para poder practicarse auto-sexo oral, que sacrificaba animales en sus shows y era satánico, que se había puesto pechos (debido a su portada para el álbum *Mechanical Animals*) y que, por tanto, en realidad era una mujer cis, entre otros rumores, muy relacionados con sus performances “oscuras” y su imagen provocadora con la muerte, lo gótico y lo desviado. En cambio, la rumorología sobre Beyoncé tiene que ver con cuestiones relacionales e íntimas, que descansan enormemente en estereotipos de raza y género, como la idea del embarazo adolescente, o el hecho de que tenga que tener un *affaire* con Obama, como ya tuvo Marilyn Monroe con el presidente Kennedy: subrayo aquí el tabú de las relaciones interraciales.

Como digo, esta rumorología, junto a los discursos organizados alrededor de su trabajo, no están exentos de contenido estereotipante en torno a las personas negras y coinciden extrañamente bien con aquellos mecanismos descritos por Stuart Hall en *El espectáculo del Otro* (Hall, 2010: 441): “Los negros están motivados por el dinero”. Se dice de Beyoncé que busca únicamente el enriquecimiento. “Perpetran la violencia y el delito”. Veremos cómo se le acusa de propagar un mensaje violento y antipolicial, al igual que a la rapera Sister Souljah a principios de los noventa. “Se roban las cosas”: como he dicho, las acusaciones de plagio son continuas. “[se] meten droga, tienen sexo promiscuo, y se salen con las suyas”. Su marido es reiterativamente reducido a su categoría de traficante. Se reafirma constantemente el negativo impacto de Beyoncé en cuanto al contenido hipersexual de sus performances; como explicaré, se le acusa de ser una “terrorista” o, de nuevo el embarazo adolescente, se la culpa de ser la causante de las altas tasas de embarazo en estas edades dentro de la comunidad afroamericana.

En la confrontación de los regímenes racializados (también sexualizados) de la representación, Hall establece la existencia de tres contra-estrategias principales para *trans-codificar* los significados, es decir, para tomar un significado existente y reapropiarlo para nuevos significados (Hall, 1997: 270). La primera de estas estrategias es la reversión de los estereotipos, por ejemplo, la presentación de una masculinidad afroamericana fuerte y varonil en los inicios del *Black Panther Party* (Hall, 1997: 272), o el uso de iconos femeninos positivos en la promoción de mensajes feministas: la

controvertida campaña de “This is what a feminist looks like” en la que se buscaba “renombrar” al feminismo (Buccellato, 2014). Sin embargo, revertir un estereotipo no es necesariamente subvertirlo, y puede que tenga la consecuencia de caer en mecanismos estereotipantes del otro extremo de la estructura binaria (Hall, 1997: 272).

La segunda estrategia es la promoción de imágenes positivas y la sustitución de las negativas, lo que expande el rango de las representaciones raciales y complejiza las definiciones sobre lo que es ser una persona negra, más específicamente, una mujer afroamericana (Hall, 1997: 272). Esta tipología desarrollada por Hall a finales de los noventa es totalmente contemporánea: la idea de “celebrar la diferencia” ha permeado muchas de las campañas publicitarias y los discursos de las celebridades que venimos viendo en los últimos años, siendo la mostración de modelos con distintas características fenotípico raciales de la marca *United Colours of Benetton* el inicio de esta corriente en publicidad (Hall, 1997: 273) –la publicidad no deja de ser un aparato de promoción y diseminación de estereotipos de cualquier tipo-. Sin embargo, Hall se pregunta si estamos evitando las preguntas difíciles acerca del racismo y cayendo en una “mezcla liberal de la diferencia” (Hall, 1997: 273), o incluso en supuestos “posraciales”. Beyoncé viene poniendo en marcha esta segunda estrategia, y tal y como ha afirmado en diversas ocasiones -en el discurso de aceptación de su Grammy en 2017 (Rodríguez, 2017a), o en el *September Issue* de *Vogue* 2018 (Hope, 2018)- su propuesta trata de ofrecer, entre otras cosas, imágenes positivas y variadas de personas negras, y especialmente de mujeres. El principal problema de esta estrategia tiene que ver con que, pese a incrementar la diversidad de imágenes positivas, las negativas no quedan necesariamente desplazadas: “La estrategia desafía los binarismos, pero no los socava” (Hall, 2010: 442) o en palabras de Ochy Curiel: “La diversidad incluye, pero no modifica ni cuestiona” (en Pequeño, 2014).

La tercera estrategia de confrontación de los regímenes de representación tiene más que ver con asumir la complejidad y la ambivalencia de las representaciones, y en lugar de contestar desde *un afuera*, trabajar *con* y *desde* las propias representaciones ya existentes (Hall, 1997: 274). Creo que el trabajo de Beyoncé viene también apuntando en esta línea. Como explicaré más adelante, algunas respuestas a su álbum *Lemonade* señalaban que reproducía estereotipos tradicionales de las mujeres afroamericanas y en

este sentido no suponía nada nuevo. bell hooks afirmaba: “[...] Much of the album stays within a conventional stereotypical framework, where the black woman is always a victim” [“Gran parte del álbum se mantiene dentro de un marco estereotipante convencional, donde la mujer negra siempre es una víctima”]⁸ (hooks, 2016). La rapera Azealia Banks decía: “This heartbroken black female narrative you keep trying to push is the Antithesis of what feminism is” [“Esta desconsolada narrativa femenina negra que sigues tratando de impulsar es la Antítesis de lo que es el feminismo”] (Desta, 2016).

Sin embargo, *Lemonade* muestra un rango de emociones muy diverso que tampoco nos puede llevar a reducir a Beyoncé a la categoría de víctima o novia despechada, porque *Lemonade* narra -oral y visualmente- muchos otros sentimientos, emociones y temas. Y en todo caso, ¿es posible la expresión del propio dolor, el de Beyoncé, sin ser acusada de reificar las narrativas de la mujer-negra-víctima?, ¿de qué forma puede Beyoncé expresarse artísticamente sobre, entre otras cosas, sus sentimientos, sin ser acusada de reforzar determinados estereotipos?

Deliberadamente o no, Beyoncé trabaja desde los estereotipos -es evaluada conforme a ellos- y se los lleva al terreno personal e íntimo, mediante el cual es capaz de conectar su narración con la de una audiencia -una “comunidad interpretativa” (Bobo, 1995)- que se siente interpelada, en un proceso donde la experiencia localizada de una mujer afroamericana viene a representar la experiencia humana.

Respondiendo a las preguntas de Melissa Harris-Perry en la revista *Elle* -el protagonismo de las revistas “femeninas”, hispano y angloparlantes, en la diseminación de los mensajes de Beyoncé ha sido abrumadora- sobre *Lemonade*, la investigadora Trimiko Melancon dice: “*Lemonade* presents an arresting array and diverse tapestry, marked by complexity, regarding black womanhood that -in its variety- defies monolithic or stereotypical representation of black women. In essence, the range in representation operates even in Beyoncé's own persona, which varies throughout the visual album, in that she embodies a range of emotions and dynamics that humanizes rather than presents

⁸ Durante toda la tesis incluiré las traducciones de las citas en inglés a continuación de la cita original y entre corchetes, sobre todo para aquellos textos que no estén oficialmente traducidos. La referencia de la autoría irá al final de la cita traducida al castellano. Todas las traducciones son mías.

her as a type lacking dimension”. [“*Lemonade* presenta un impresionante despliegue y un tapiz diverso, marcado por la complejidad con respecto a la feminidad negra que, en su variedad, desafía la representación monolítica o estereotipada de las mujeres negras. En esencia, el rango de la representación opera incluso en la propia personalidad de Beyoncé, que varía a lo largo del álbum visual, en el sentido de que ella encarna una variedad de emociones y dinámicas que la humanizan en lugar de presentarla como un tipo carente de dimensión”] (en Harris-Perry, 2016).

La lucha en el terreno cultural tiene que ver con la apropiación del sentido (Fiske, 1987), sin embargo, el significado o el sentido de las cosas no puede fijarse de forma estática y está sujeto a cambios y devenires; esto es clave en la tercera estrategia de Hall, no hay victorias categóricas: las palabras de bell hooks o Azealia Banks conviven con las visiones de Trimiko Melancon, siendo Beyoncé el recipiente en el que la audiencia vuelcan/volcamos nuestros propios fantasmas, deseos, aspiraciones, traumas y proyecciones.

Tal y como Fiske se refiere al fandom de Madonna, asumiendo que la audiencia no somos “tontos culturales” (Hall, 1984), “debe haber algunas brechas en su imagen”, en la de Madonna en su caso, pero también en la de Beyoncé “que escapan al control ideológico y permiten a sus audiencias construir sentidos que las conecten con sus propias experiencias sociales” (Fiske, 1987). El trabajo de Beyoncé no tiene, aisladamente, sentido en sí mismo, sino que su potencia política se revela de forma extratextual, en su conexión con “los mitos, contramitos, e ideologías de la cultura a la que pertenece” (Fiske, 1987). Si no conocemos a Malcolm X ó a Chimamanda Ngozi Adichie será difícil reconocer el valor o el alcance político de samplear discursos de estas personas en una canción. La “comunidad interpretativa” (Bobo, 1995) de Beyoncé hace sus propias lecturas negociadas sobre el trabajo de la diva y esto también supone una forma de reclamar el poder social para las mujeres afroamericanas. Las lecturas negociadas de Hall son códigos particulares y concretos que surgen de aquellas posiciones sociales que tienen una relación desigual de poder (Hall, 2004: 235), de tal forma que las luchas semióticas por el sentido se corresponden con las luchas por el poder social (Fiske, 1987).

– Objetivo de la tesis

Los objetivos de esta tesis son varios:

1. Entender en qué consiste el trabajo artístico de Beyoncé.
2. Analizar cómo nos ayudan los Estudios Culturales, y específicamente los Estudios Culturales Feminista y el Pensamiento Feminista Negro, a entender el fenómeno Beyoncé, así como otros fenómenos feministas mediáticos de la cultura pop.
3. Profundizar en el eje de opresión raza-género, qué herramientas del enfoque interseccional y del pensamiento feminista afroamericano nos ayudan a comprender el fenómeno Beyoncé. Qué limitaciones, ignorancias, ausencias y silencios existen en España para comprender dicho eje.
4. Determinar cómo y a qué debates apunta la recepción del trabajo de Beyoncé, qué discursos se articulan alrededor de su labor artística, tanto en el contexto anglosajón como español; cómo es leído e interpretado dicho trabajo por una diversidad de públicos y se conecta con una variedad de debates.

La pregunta que ha guiado esta tesis se refiere al alcance y las limitaciones de Beyoncé como icono feminista y antirracista. Qué puede aportar el trabajo de Beyoncé a los debates contemporáneos del feminismo en la intersección raza-género desde su posición de artista pop, afroamericana y rica.

Para ello he seleccionado dos etapas y dos eventos principales de su trabajo artístico desde los que partir:

- En 2014, y como parte del trabajo realizado en su álbum *Beyoncé* (2013), sampleó parte del discurso de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie en la charla TEDx llamada *We should all be feminist* (2013), lo reprodujo en su show en la gala *MTV Video Music Awards* (VMAs) de 2014, y proyectó la palabra “FEMINIST” en la pantalla del escenario durante la gala. Esta primera acción motivó sobre todo discursos e ideas en torno a su efectividad como icono feminista y su presentación hipersexual. También tendré en cuenta determinados trabajos previos: declaraciones en prensa en

torno a su pensamiento feminista, así como algunos aspectos de su grupo musical inicial Destiny's Child.

- En 2016, publicó de forma sorpresa la canción “Formation”, como single principal del que sería su sexto álbum en solitario, *Lemonade*. Presentó dicha canción en el show de medio tiempo de la *Super Bowl* 2016. El disco y la película que lo acompaña inciden especialmente en la identidad y cultura afroamericana, tratando temas que nunca había presentado como parte de su trabajo de una forma tan explícita: violencia policial y el #BlackLivesMatter (#BML), la experiencia femenina afroamericana -haciendo uso de cameos de jóvenes afroamericanas relevantes-, la cultura afroamericana sureña, la infidelidad en el matrimonio o los símbolos de las luchas por los derechos civiles. Esta segunda parte de su trabajo planteó debates sobre la identidad racial, su carácter como icono capitalista y diva pop, así como cuestiones acerca de la maternidad afroamericana.
- Por último, me he referido a dos acciones que Beyoncé efectuó en los años subsiguientes. La actuación como cabeza de cartel -primera mujer afroamericana en este rol- en el festival *Coachella* de 2018, y la posterior producción de un documental sobre ello y estrenado en Netflix (*Homecoming*) en 2019, que ganó un Grammy en 2020. Y la grabación del videoclip “Apeshit”, junto a su marido Jay-Z, en el Museo del Louvre de París. En ambos casos, efectúa transformaciones en las narrativas *mainstream*: en el festival *Coachella* posiciona una determinada experiencia afroamericana en el centro del show, dirigido especialmente a mujeres cis y trans afroamericanas. En el caso del “Apeshit”, ofrece una reflexión sobre la representación y los usos (artísticos y de otra índole) de los cuerpos negros en el canon artístico europeo occidental, tomando uno de los iconos principales de dicho canon como es el Museo del Louvre.

– Metodología y técnicas de investigación

La metodología que he utilizado para esta tesis es triple.

- *Explotación de las fuentes periodísticas y académicas* (españolas y anglosajonas) referidas al objeto de estudio en relación con el objetivo 1 (el propio trabajo de Beyoncé) y al objetivo 4 (mapear la recepción del trabajo de Beyoncé). Si bien, los medios me han servido también para cartografiar otras cuestiones, como profundizar en el eje raza-género, especialmente en España y las nociones acerca del “feminismo pop” (objetivo 2).

- *Entrevistas en torno al trabajo de Beyoncé*: he realizado cinco entrevistas (3 individuales y 2 grupales) con personas conocedoras del trabajo de la cantante para profundizar en la recepción de Beyoncé y en los debates que su trabajo plantea y las temáticas con las que conecta, referido al objetivo 4. Ya que la idea de “feminismo pop” está plenamente ligada al trabajo de Beyoncé, estas entrevistas también me han servido para profundizar en el objetivo 2, especialmente en los fenómenos feministas mediáticos contemporáneos.

- *Entrevistas en torno al eje raza-género*: ya que el trabajo de Beyoncé plantea explícitamente las problemáticas de las mujeres no blancas, y puesto que era necesario profundizar en esta cuestión y especialmente en el contexto español, realicé cuatro entrevistas a personas que publicaban artículos periodísticos sobre feminismo negro, interseccional y debates en torno al eje raza-género, en aras de cumplir con el objetivo 3.

- Explotación de las fuentes periodísticas y académicas

Las primeras observaciones que hice sobre Beyoncé tuvieron lugar durante la lectura de los materiales periodísticos y de medios escritos sobre ella y su labor artística, en todos los casos a través de Internet. Indistintamente iba leyendo artículos en inglés y en castellano, sacando conclusiones paulatinamente sobre qué temas, debates y opiniones iban apareciendo en cada campo. Fue en esta comparativa donde tomé conciencia de

las ausencias y silencios en los materiales publicados en español; a su vez, me daba cuenta de la riqueza que ofrecía el tema y como esta sí se reflejaba en la diversidad de los materiales angloparlantes. El material periodístico ha sido tomado como una unidad de análisis en sí misma y como una fuente de información importante, no sólo para conocer los detalles del propio trabajo de Beyoncé -una forma de “enterarme” sobre lo que estaba haciendo- sino también como una meta lectura sobre cómo era recibido e interpretado este propio trabajo, qué dimensiones de Beyoncé se subrayaban, qué debates, qué dudas, qué silencios, qué ignorancias y como eran mostrados en la prensa y los medios. Si bien uno de los inconvenientes del uso de material documental es que este está producido “con propósitos diferentes” a los de la investigación social en curso, presentando rigideces y limitaciones de partida (Almarcha *et al.* en Valles 1999: 130): es precisamente en esta “rigideces y limitaciones”, en lo que no se dice, en lo que se omite o se ignora y en lo que se subraya, donde me ha interesado prestar atención a la hora de trabajar con los documentos periodísticos.

En el Anexo 2 detallo la lista de artículos que he tomado en consideración para esta investigación, un total de 116 -35 en español y 81 en inglés-. La diferencia cuantitativa se debe a que los discursos sobre Beyoncé son más variados en los medios anglosajones que en los españoles. Como digo, muchos de los artículos en español se limitaban a contar someramente su trabajo o sus actuaciones, sin profundizar demasiado, por ese motivo en seguida me encontré con ideas reiterativas. En este sentido, la diferencia cuantitativa se debe a un agotamiento precoz del campo en el caso de los medios españoles y es por ello que he utilizado menos artículos.

El tipo de medios en los que se publicaban estos artículos es una cuestión secundaria. A pesar de que existe el inconveniente de la “selectividad” de materiales (Valles, 1999: 129), lo que ha primado era el tema (Beyoncé) y el tratamiento. He buscado pluralidad en la selección de medios y he hecho búsquedas específicas en algunos que me interesaban especialmente. Sin embargo, el posicionamiento en los buscadores (*Google* específicamente) introduce inevitablemente un sesgo difícil de salvar siempre que se utiliza Internet como acceso a la información o al objeto de estudio. Tal y como dice Christine Hine, Internet “es un artefacto cultural” pero este no es el mismo artefacto para todas las personas, además, Internet “está en todas partes, pero no del mismo modo”

(Hine, 2004: 42-43). Mi acceso a Internet para esta tesis -y por tanto a la mayoría de artículos periodísticos a los que he accedido- ha estado fuertemente mediatizado por lo que Google me ha querido mostrar, según los datos que ha ido recogiendo a lo largo del tiempo sobre mi actividad en Internet. Google no es Internet, sólo es una pequeña pieza del ecosistema virtual existente. Revisando la bibliografía sobre esta cuestión (Hine, 2004; Estalella, 2018; Pink *et al.*, 2016) no encuentro que esta forma de sesgo tenga algún tipo de denominación, considero que podemos hablar, como en el sesgo de “selectividad”, de un sesgo de “posicionamiento” en el que el buscador o los buscadores que usemos mediatizan la información a la que se accede durante el proceso de investigación.

Para intentar salvar esta limitación realicé búsquedas con combinaciones distintas de palabras y también hice uso del motor de búsqueda *Tor* que se basa en parámetros distintos a los de Google. En una búsqueda rápida encontré algunos artículos que no conocía y otros que ya había leído que, sin embargo, releí bajo una luz nueva. Más allá de este juego etnográfico, el buscador utilizado siempre ha sido Google.

Así mismo, podría entenderse que parte de la metodología puesta en marcha se trata de una suerte de “etnografía virtual” (Hine, 2004; Estalella, 2018; Pink *et al.*, 2016), pero no lo es. Por varios motivos: en primer lugar, el acceso a los materiales documentales lo he realizado por Internet porque esta era la forma más rápida y más directa de acceder a la información sobre Beyoncé. No hubiese tenido sentido visitar hemerotecas físicas o comprar todas las revistas del mercado precisamente por la inmediatez y contemporaneidad del objeto de estudio y porque los materiales que iba encontrando, además, no estaban en otro soporte. Ahora mismo, más que la publicación física, Internet es el lugar en el que la gente produce, escribe, se informa e intercambia opiniones. Estoy investigando en Internet porque mi objeto de estudio está fuertemente ligado al momento actual (Beyoncé, como ya comentaré, utiliza las redes sociales y lo digital más que ningún otro medio para enunciar cuestiones, publicar su trabajo, etc...) ⁹.

El segundo motivo es que mi revisión de las secciones de comentarios no ha sido

⁹ Si bien, he de decir que, por puro fetichismo de la mercancía y cierto fenómeno fan que no voy a negar, compré el *September Issue* de *Vogue* de 2018, algo innecesario porque todo el contenido estaba colgado en la web de *Vogue* desde el primer día. Como ya comentaré, se trata de una edición especial (el número de septiembre siempre lo es) acrecentada por el hecho de que su edición le fue cedida a Beyoncé de la mano de Anna Wintour.

realizada de forma exhaustiva o controlada. Si bien, para mi TFM sí utilicé debates concretos y trabajé sobre las interacciones en ellos, esto se debió sobre todo a la falta de material sobre Beyoncé (a principios de 2015). Para la tesis no veía sentido alguno a esta forma de proceder, sobre todo porque debido a que el trabajo de Beyoncé ha ido complejizándose más y por pura acumulación, en 2016 hubo un *boom* de información, - en los medios y en la academia-, debido al lanzamiento del *Lemonade*. Si la información que encontraba en 2014 y 2015 era más limitada, esto se ha ido transformando con el tiempo y percibo que Beyoncé, como objeto de estudio, ha ido tomando cada vez más relevancia. He utilizado estas secciones de comentarios, como ya explicaré, de forma específica para alguna cuestión que veía podría resaltarse mejor, o porque a mí misma, en el proceso de lectura, me dieron algo qué pensar, pero en ningún caso se trataría de una etnografía digital rigurosa. A continuación, detallo algunas cuestiones sobre los comentarios online.

Comentarios online:

En la consecución del objetivo 4 (recepción de Beyoncé) he decidido tomar algunos de los comentarios de las secciones de comentarios de los artículos en medios como ejemplos de la articulación de determinados discursos alrededor del trabajo de Beyoncé. En su artículo sobre el uso de los comentarios online como material cualitativo legítimo¹⁰ para la investigación social, Henrich y Holmes entienden que dichos comentarios tienen el potencial de complejizar el estudio sobre las opiniones públicas de la audiencia en torno a fenómenos mediáticos (Henrich y Holmes, 2013: 1).

Cuando iba revisando artículos sobre Beyoncé, también registré y analicé cómo las personas reaccionaban a los artículos periodísticos y reflejaban sus opiniones y disconformidades en las secciones de comentarios de los medios de comunicación. Comencé a leer los debates que allí se generaban y algunos de ellos los he utilizado para reflejar dimensiones concretas sobre las percepciones en torno al trabajo de Beyoncé que

¹⁰ Henrich y Holmes plantean muchas otras cuestiones sobre el uso cualitativo del material online que aquí no voy a tratar aunque resultan del todo interesantes: la falta de control en cuanto al perfil sociodemográfico de las personas que comentan, la importancia de cómo las personas que intervienen corrigen la “desinformación” de otros comentarios, o amplían la conversación con enlaces externos, y la influencia en las personas lectoras, no tanto del artículo, sino de los comentarios que se hacen sobre él para formarse una opinión (Henrich y Holmes, 2013).

se expresaban de una forma más directa o menos matizada que en los propios artículos periodísticos. A menudo somos mucho más explícitas, vehementes o incluso “faltonas” en estas secciones de comentarios, y debido a ello se creaban verdaderos debates encarnizados. Beyoncé es catalogada como “puta” en no pocas ocasiones y esto me llamó la atención; me hizo repensar si las reflexiones sobre su cuerpo que aparecían en las noticias no encubrían de una forma educada opiniones sexistas y racistas sobre ella, que se hacían explícitas en los comentarios con el apelativo “puta” usado peyorativamente. Si bien, esto es algo que se ha subrayado de forma general en la bibliografía sobre el tema: “El anonimato, junto a las cualidades dinámicas del medio [online] tienen un alto poder desinhibidor” (Danet, 1998 en Hine, 2004: 148-149). A su vez, Henrich y Holmes apuntan a que “Due to the immediacy, anonymity and largely unmoderated nature of comments, comments tend to be more impulsive, shallow and aggressive than traditional forms of audience participation”. [“Gracias a la inmediatez, el anonimato y la naturaleza en gran parte no moderada de los comentarios, los comentarios tienden a ser más impulsivos, superficiales y agresivos que las formas tradicionales de participación de la audiencia”] (Henrich y Holmes, 2013: 2), proporcionando visiones más directas y explícitas que las opiniones expresadas en otros contextos o mediante otros medios, como entrevistas o grupos de discusión.

En el proceso de investigación yo misma pasé de la observación a la participación sin ser siempre consciente de ello o sin reflexionar demasiado sobre el paso que estaba dando en todos los casos. A raíz de la actuación en la *Super Bowl* de 2016 y el lanzamiento de “Formation” -y en respuesta al escaso contenido que leía en medios hispanoparlantes- escribí un artículo que resumía las cuestiones principales de la acción y se lo ofrecí a la web *Afroféminas* para publicar (Herrera Quintana, 2016). *Afroféminas* es, según sus propias palabras, una comunidad en línea fundada en 2014 para dar voz y visibilizar a las mujeres afrodescendientes/negras en España. En este caso mi idea era contar qué estaba haciendo Beyoncé. La web, además de publicar el artículo, lo compartió en su cuenta de *Facebook* y se generó un amplio debate que versaba sobre la identidad y la expresión racial de Beyoncé, lo que me sirvió para apuntar a muchas cuestiones que después explicaré. La publicación obtuvo un rendimiento de 150 likes, fue 72 veces compartido, y obtuvo 56 comentarios, republicado posteriormente el 3 de mayo de 2016.

Eduardo Neve en “Exploración del espacio y lugares digitales a través de la observación flotante” plantea este concepto de “observación flotante”, inicialmente originado en la antropología urbana, para su aplicación cuando nos enfrentamos al material online. La “observación flotante” supone que la persona que observa está vacante y disponible, no enfoca la atención en un objeto preciso, sino que la deja “flotar para que no haya filtro [...] hasta que aparezcan algunos puntos de referencia y de convergencia” en los que se puedan encontrar ciertas reglas subyacentes (Neve, 2006: 80-81). Este fue mi acercamiento cuando revisaba los comentarios de algunas publicaciones: “podemos leer fragmentos de algunas contribuciones, subir y bajar la página, ver distintos comentarios con cierta simultaneidad e irse apropiando de ciertos fragmentos de texto” (Neve, 2006: 81).

En total he utilizado comentarios reflejados en siete artículos diferentes, cinco de medios españoles y dos de medios anglosajones (ver Anexo 3), y han sido elegidos porque profundizaban en los temas tratados o reflejaban ideas reiterativas que quería destacar. Como digo, la decisión de subrayar algunos comentarios y traerlos a colación va encaminada al cumplimiento del objetivo 4 respecto al mapeo y análisis de los discursos organizados alrededor del trabajo de Beyoncé y los temas que trata en él.

- Entrevistas

Realicé un total de nueve entrevistas en el periodo que va desde marzo de 2017 a marzo de 2018. Seis de las entrevistas son individuales -una de ellas, por motivos de anonimato solicitado, fue vía cuestionario enviado por correo electrónico- y dos entrevistas grupales. Las dos entrevistas grupales fueron presenciales, junto con otras dos individuales, un total de cuatro, y las otras cinco, incluida la del cuestionario, las realicé vía telemática (*Skype*). A pesar de haber pedido autorización, he preferido mantener el anonimato de las entrevistadas. Al inicio, valoré la opción de realizar “entrevistas focalizadas” (Valles, 1999: 185), es decir, seleccionar una serie de perfiles, exponerlas a algún material de Beyoncé y empezar a preguntar desde ahí. Sin embargo, deseché esta idea principalmente porque no estaba segura de poder valorar la capacidad de sesgo que podría introducir en las respuestas todo ese procedimiento, o incluso si en realidad iba a

resultar más valioso hacerlo de esa forma¹¹.

Recordé los consejos de Luis Enrique Alonso y su recomendación del texto de Marina Requena i Mora, “La transcripció, una escolta que es fa text, i un text que escolta” (2014). En este sentido, puse especial atención en el proceso de transcripción que, a menudo, se considera algo menor, tedioso y mecánico. Todas las entrevistas fueron transcritas personalmente y tras su realización, me esforcé en hacer un trabajo de interpretación mientras iba haciendo la tarea, que, meses más tarde cuando retomé las transcripciones, fue de gran valor y sin el cual hubiese perdido muchos comentarios, apuntes y matizaciones. En los capítulos, al final de cada *verbatim* indicaré a qué entrevista pertenecen. La decisión de realizar entrevistas tuvo que ver con la consecución de los objetivos 3 (profundizar en el eje raza-género) y 4 (mapear la recepción de Beyoncé), aunque también han aparecido consideraciones importantes respecto al objetivo 2, especialmente en cuanto a los fenómenos feministas mediáticos.

En este sentido, un bloque de entrevistas tiene que ver la recepción del trabajo de Beyoncé (Bloque I), y otro bloque con este eje raza-género (Bloque II). Empezaré por el primer bloque:

I: Entrevistas en torno al trabajo de Beyoncé

Decidí realizar entrevistas para la consecución del objetivo 4 y para ir más allá de los discursos volcados por los medios. También me ayudó en la consecución del objetivo 1 ya que debido al nivel de fandom en alguna entrevista se apuntaron cosas sobre el trabajo de Beyoncé (objetivo 1) que desconocía o que para mi no eran relevantes hasta que me fueron subrayadas.

Entrevisté a personas que de alguna u otra forma y por diversos motivos conocían el trabajo de Beyoncé. En cada una de las explicaciones que realizaré más abajo detallaré los motivos de selección de esa persona, ya que son distintos para cada caso. En todos los

¹¹ En el artículo de Triviño Cabrera (2017) se utiliza el vídeo “Formation” de *Lemonade* como material para trabajar los estereotipos de género con el alumnado de un máster de profesorado de la Universidad de Málaga. Bajo mi punto de vista, al no asumir un enfoque interseccional del trabajo de Beyoncé y centrarse exclusivamente en un enfoque de género (Triviño Cabrera, 2017: 564), las preguntas del cuestionario incluyen sesgos o cuestiones entremezcladas que dificultan el trabajo de campo y la comprensión de los resultados, además hay una serie de asunciones negativas implícitas (Triviño Cabrera, 2017: 562) sobre la cultura de masas y sobre el alumnado como “tontos culturales” (Hall, 1984).

casos podemos decir que se trató de “entrevistas basadas en un guión” (Valles, 1999: 180).

En este primer bloque de entrevistas he realizado dos entrevistas grupales porque se me presentó la oportunidad. En ambos casos la “casualidad”, como en la vida, ha jugado un papel determinante (Valles, 1999: 212). Ninguna de las dos entrevistas son grupos focalizados, precisamente porque las integrantes de ambos grupos se conocían entre ellas, no es un “grupo simulado” (Valles, 1999: 285) y la situación del grupo no era algo que yo pudiese controlar. Ambas entrevistas tienen algo de “tormenta de ideas” (Valles, 1999: 288). Estas entrevistas grupales, que apuntan a la consecución del objetivo 4, además las he clasificado según su implicación general de sus integrantes con Beyoncé: fandom suave (E3G) y fandom duro (E8G). Si bien, la imaginaria popular dibuja un tipo ideal de fan pop, femenina y gritona¹² -ya sabemos aquello de que “las fans” son mujeres y “los expertos” son los hombres- la realidad es que el fenómeno fan es heterogéneo y flexible en cuanto a sus lealtades con distintas comunidades (Lamerichs, 2018: 232). La forma de llegar a Beyoncé es diferente para cada grupo de entrevistadas. Debido a la diversidad de entrevistadas se podrían hacer matizaciones, pero, en términos generales, las entrevistadas de la E3 Grupal han conectado con Beyoncé de nuevo -porque la mayoría eran fans de Destiny’s Child-, debido especialmente a su mensaje feminista. Las entrevistadas de la E8 Grupal en su mayoría han mantenido una atención constante al trabajo de Beyoncé. En ambos grupos se notaba que, algunas entrevistadas más que otras, tenían conocimientos amplios de la cultura popular contemporánea. Mucha de la conversación en la E3G giró en torno a ejemplos de ese “popular feminism” (el caso de la serie *Las Chicas del Cable*, la controvertida editorial de la marca *Kling*, el *Girl Power*, el caso *SmartGirl* de Paula Echevarría, el #HeForShe de Emma Watson o los anuncios de *Campofrío*), por lo que sus aportaciones me han servido especialmente al objetivo 2.

Comenzaré explicando las entrevistas de este bloque por orden cronológico:

Entrevista 2 (E2). (30 de marzo de 2017). Mujer española blanca, 23 años, filóloga

¹² Para un análisis del “grito” en el fenómeno fan del pop revisar el artículo de Mark Duffett, en donde sostiene la idea de que el grito fan puede ser visto como una forma de “ciudadanía afectiva” y señala a la ruptura del tabú femenino que prescribe comportamientos sosegados en público (Duffett, 2017: 7-8).

residente en Alemania en el momento de la entrevista. Decidí entrevistar a esta persona porque había publicado un artículo sobre Beyoncé en el que hablaba ampliamente de su trabajo y citaba el artículo de bell hooks “Moving beyond pain” (2016). Me pareció una novedad en aquel momento el hecho de citar en un medio español los debates que estaban teniendo lugar en el feminismo afroamericano sobre el trabajo de Beyoncé. El medio donde publicó ha cerrado y no me ha sido posible conseguir el artículo, la entrevistada tampoco me lo facilitó y me pidió que mantuviera su anonimato cuando volví a contactar con ella para conseguir el artículo. Durante la entrevista percibí que la entrevistada estaba bastante nerviosa, se mostraba reticente y esquiva a expresar ideas concretas sobre las cuestiones de raza. Creo que el hecho de que ella supiese (mediante una compañera en común) detalles sobre mi formación y el tema de la tesis influyó en sus respuestas de forma negativa, impidiendo cierta espontaneidad o un discurso más fluido. Durante la entrevista noté inseguridades derivadas de la relación de estatus desigual percibida por la entrevistada (Valles, 1999: 216). A menudo expresaba que ella no era nadie para opinar sobre cuestiones raciales, esto lo explicaré más adelante. También percibí que, hacia el final, una vez que cerré la entrevista, ella se relajó y me contó cuestiones que no habían aparecido antes sobre la blanquitud, alargando el cierre a 15 minutos. La entrevista fue de forma telemática y duró una hora y cuarto.

Entrevista 3 Grupal (E3G), fandom suave, (28 de mayo de 2017). Entrevista grupal a ocho mujeres que pertenecen a un colectivo feminista llamado *No se dice chichi, se dice coño* que se reúne una vez al mes desde 2015 para discutir y hablar sobre feminismo, eligiendo previamente temas y textos; en parte se trata de un grupo de lectura feminista. Su comunidad online en *Facebook* a inicios de 2020 incluía a 56 personas y mediante este espacio organizan las quedadas. Normalmente a las reuniones va un grupo reducido (un núcleo duro), pero mediante la comunidad online comparten noticias, textos e información que van comentando. A través de relaciones en común, el grupo supo de mi tesis y estaba interesado en que yo misma asistiese a una de sus sesiones a hablar de Beyoncé. Acepté dicha invitación y enfoqué la sesión para que hablasen ellas, no yo. La sesión tuvo una duración de dos horas y media.

Considero al grupo como “fandom suave” por varios motivos. Como grupo feminista la mayoría de ellas sabía de la actuación de Beyoncé en la gala MTV 2014 y

estaban interesadas en comentarlo en conjunto. Todas recordaban la época en Destiny's Child durante sus adolescencias, aunque solo conocían someramente o nada sus trabajos posteriores. Sin embargo, la mayoría de ellas estaba interesada en su figura y tenían conocimiento de ella y detalles de su vida. A continuación, incluyo los perfiles que me facilitaron:

Entrevista E3G	Perfil
Entrevistada 3.1	Mujer blanca española, entre 25-30 años, periodista, activista.
Entrevistada 3.2	Mujer blanca española, de 29 años, fotógrafa.
Entrevistada 3.3	Mujer blanca española, de 28 años, consultora de accesibilidad y diseño inclusivo.
Entrevistada 3.4	Mujer blanca española, de 26 años, doctoranda (docente).
Entrevistada 3.5	Mujer blanca española, de 30 años, doctoranda (matemáticas).
Entrevistada 3.6	Mujer blanca española, de 29 años, Técnica de Medio Ambiente.
Entrevistada 3.7	Mujer blanca española, de 27 años, doctoranda (docente).
Entrevistada 3.8	Mujer blanca española, de 28 años, periodista.

Todas las entrevistadas se conocían entre ellas, salvo la entrevistada 3.3 que era la primera vez que asistía a una reunión. Al ser ocho personas, en ocasiones las conversaciones se solapaban, pero en general siempre se habló para el grupo y no se formaron “corrillos”. Durante la sesión, dos de ellas tuvieron que irse (3.1 y 3.8), y finalmente el grupo terminó con seis integrantes. La entrevistada 3.1 dominó mucho la conversación al inicio, pero fue la primera que se marchó y creo que esto permitió la intervención de otras voces. La entrevistada 3.8 también tuvo que marcharse, sin embargo, era la que más información tenía del trabajo de Beyoncé y cuyos análisis me parecieron más profundos. La entrevistada 3.5 intervino muy poco, y con un tono de voz muy bajo, yo estaba pendiente de lo poco que intervenía y pude interpellarle alguna vez. Sin embargo, me di cuenta de que no era una persona muy habladora y no quise forzar.

Como en todo grupo social, se generó una opinión grupal difícil de romper. Me percaté que la entrevistada 3.3, por sus gestos y sus intentos de intervención fallida, no estaba de acuerdo con muchas opiniones, más similares a las de la entrevistada 3.2. En este caso si forcé su intervención y la interpele directamente para evitar la espiral de silencio en algunas cuestiones y para buscar la falta de consenso que diese lugar a más matices en la cuestión. A medida que la conversación avanzaba empezaron a aparecer opiniones divergentes que fueron de gran ayuda. En este sentido, el grupo de discusión es una técnica que no sólo tiende al consenso, sino que es válida para extraer “los disensos y fracciones discursivas” (Requena i Mora, 2016: 12), y aunque en este caso estamos hablando de una entrevista grupal, creo que esta conclusión es válida también aquí.

Entrevista 5 (E5). (21 de junio de 2017). Mujer española blanca, 42 años, dueña de una librería feminista en Madrid. A esta entrevistada ya la conocía previamente cuando buscaba un libro. Fue una de las primeras personas que conocí que como feminista estaba interesada en la cultura pop y conocía especialmente el trabajo de Beyoncé. Compartimos algunas charlas y cuando llegó la hora de hacer las entrevistas contacté con ella porque sabía que me podría aportar mucho en este campo y a otros. La entrevista versó especialmente sobre “feminismo popular” y la comparación entre el panorama anglosajón y el español, y dedicamos un apartado final a Beyoncé. Fue una entrevista presencial que realizamos en la librería durante el horario de apertura así que fue interrumpida en un par de ocasiones, duró casi una hora y media.

Entrevista 6 (E6). (10 de julio de 2017). Mujer española blanca, 34 años, impartía en aquel momento clases durante su doctorado en la Universidad de Pennsylvania (UPenn) sobre cultura hispana. Contacté con ella porque me recomendaron un artículo suyo en *Revista Anfibia* sobre el lugar de la espiritualidad en el trabajo de Beyoncé. La perspectiva que ofrecía en dicho artículo me resultaba muy novedosa. La entrevista comenzó estando muy dirigida por la entrevistada, ella misma se formulaba preguntas que después se respondía. Previamente antes de publicar en *Revista Anfibia* en 2017, envió el artículo a *Pikara Magazine*, pero no le respondieron, finalmente publicó allí un artículo en 2018 sobre la perspectiva ecofeminista en Beyoncé. En esta entrevista tuvo

lugar el fenómeno “I am not a fan but...” apuntado por Birgitta Johnson (2016; 2019). En varias ocasiones la entrevistada declaró que no era “fan o súper fan” de Beyoncé, sin embargo, a mí me es indiferente si era o no fan de Beyoncé, y esto contrastaba con la cantidad de información detallada y los análisis que me aportó e incluía en sus artículos. Me pareció que en otras ocasiones yo misma había utilizado esta fórmula un tanto innecesaria. En realidad, con el tiempo me he dado cuenta de que su uso, en el caso de Beyoncé, denota un intento de alejamiento emocional del objeto de estudio, una forma de indicar que las propuestas que se hagan no están motivadas por la *fe ciega* o la *pasión* por Beyoncé. Esto se basa en una idea muy concreta y cerrada de lo que significa el fenómeno *fan* al que después aludiré. Johnson afirma que: “When one say, «I’m not a fan but...» it communicates the belief that genius is predicated on fandom or popularity” [“Cuando alguien dice: «No soy fan, pero...» comunica la creencia de que el genio se basa en el fandom o la popularidad”] (Johnson, 2019: 238). Para Johnson, el hecho de alinearse o no con el fandom para reconocer el genio de un/a artista es algo que no hacemos con el genio musical masculino. Esta idea de alejarse del fandom pop como alejamiento emocional tiene que ver con el hecho de que “la fan de la música pop articula pública y mediáticamente toda una serie de discursos sobre el histerismo femenino, la idiotez de las mujeres adolescentes y los excesos del consumismo fanático” (*Palomitas en los ojos*, 2013) y creo que es en este sentido cómo se puede leer la justificación de la entrevistada, y la mía propia cuando he utilizado esta fórmula.

Entrevista 8 Grupal (E8G), fandom duro. (2 de marzo de 2018). Entrevista grupal a tres mujeres. Una de ellas supo de mi tesis sobre Beyoncé y me comentó que unas amigas suyas eran fans y habían ido al concierto que hizo en Barcelona en agosto de 2017, les interesaba quedar para hablar de ello. En un principio iban a venir cuatro personas, la persona de contactación y tres amigas suyas, finalmente una falló y fueron tres. La sesión tuvo una duración de 2 horas. Al igual que en la otra entrevista grupal, no se trata de un grupo de discusión. Considero a este grupo como “fandom duro” precisamente por el hecho de que habían asistido a un concierto de Beyoncé. El dato de que el concierto fuese en Barcelona, y no en Madrid donde todas residen, era sintomático de un nivel alto de compromiso, puesto que esto significa una inversión grande de tiempo

y dinero (me indicaron que la entrada les costó 100€). A continuación, detallo los perfiles:

Entrevista E8G	Perfil
Entrevistada 8.1	Mujer blanca española de 26 años. Directora de arte
Entrevistada 8.2	Mujer blanca española de 27 años. Guionista en medio online
Entrevistada 8.3	Mujer española blanca de 34 años. Gestora cultural

La entrevistada 8.1 dominaba la conversación y esto afectaba especialmente a las intervenciones de la entrevistada 8.2 que tenía opiniones diferenciadas sobre el trabajo de Beyoncé, con gran conocimiento sobre su obra y sobre los debates que se estaban teniendo en los medios anglosajones y en el feminismo afroamericano. En varias ocasiones le interpele para que desarrollara sus puntos, evitando que la conversación girase exclusivamente en torno a la entrevistada 8.1. La entrevistada 8.3 intervenía regularmente, especialmente en referencia al *Lemonade* que era su disco favorito. Tanto la 8.1 como la 8.3 aludieron a su parejas o exparejas, “expertos” en música, como fuentes de legitimidad del trabajo de Beyoncé en cuanto a su calidad musical. Las tres estaban de acuerdo en que *Lemonade* era un gran disco, sin embargo, las tres apuntaron a que escuchaban mucho más su anterior álbum, *Beyoncé*, el que sacó a finales de 2013.

II: Entrevistas en torno al eje raza-género

Para profundizar en el eje raza-género planteado en el objetivo 3 decidí realizar entrevistas a personas que hubiesen publicado artículos sobre esta cuestión, tratando diversos temas. Tres de las entrevistadas habían publicado en *Afroféminas*, y una de ellas en *Pikara Magazine*. En total realicé cuatro entrevistas, todas individuales.

Entrevista 1 (E1). (15 de marzo de 2017). Mujer española blanca, rehusó a darme su edad, pero calculé entre 25-30 años, periodista *freelance* residente en París en el momento de la entrevista. Contacté con ella porque había escrito un artículo de investigación en *Pikara Magazine* sobre el movimiento afrofeminista francés. Fue uno de los primeros artículos que leí sobre esta cuestión y me pareció útil conocer más

detalles. Tuvimos una entrevista telemática de algo más de una hora de duración. En las notas sobre la entrevista reflejé que en cierto momento me pareció que se había establecido cierta “complicidad de raza” al comentarme el trato despectivo que recibió como mujer blanca por parte de algunos grupos afrofeministas durante su acercamiento e investigación. No sé si esto fue así o no, pero intuyo que si yo no hubiese sido blanca no lo hubiese comentado, el tono reproducía algo de fragilidad blanca (“les escribí desde la humildad absoluta y admiración total y me contestaron a patadas”). Por su cercanía a Francia, la entrevista versó sobre el racismo en el país y la respuesta de los movimientos antirracistas y afrofeministas a diversas cuestiones. Como la entrevista no versaba sobre Beyoncé, no fue hasta el final que yo misma saqué directamente el tema por si la entrevistada tenía conocimiento de su trabajo o de su acogida en Francia. Pese a que se definía como desconocedora del tema, aludió a que la sección afrofeminista en su *Twitter* estaban como “putas locas [...] totalmente excitadas y enloquecidas” sobre el lanzamiento de *Lemonade*. Se puede ver aquí la reproducción del histerismo femenino fan.

Entrevista 4 (E4). (23 de mayo de 2017). Mujer brasileña afrodescendiente, de entre 30-40 años, residente en Barcelona en el momento de la entrevista, fundadora del colectivo *Black Barcelona* y del Colectivo Afrofeminista. Creadora y gestora del foro de *Facebook* “Feminismo Negro: Mulherismo” con alrededor de 15.000 followers. Protagonista de un video de la revista *PlayGround* sobre el pelo afro llamado “El pelo afro no se toca” (*PlayGround News*, 2018). Contacté con ella porque había escrito varios artículos sobre la intersección raza-género en el medio *Afroféminas* (sobre estereotipos raciales de género, feminismo blanco, pelo afro etc...) donde es colaboradora habitual. En uno de ellos la canción “Single Ladies (Put a Ring On It)” de Beyoncé era utilizada como ejemplo, fue la primera vez que leí una interpretación subalterna de esta canción, más allá de la idea extendida de que el tema reproduce el canon patriarcal de que las mujeres buscamos casarnos. Esto lo desarrollaré más adelante. La entrevista fue por vía telemática, hubo complicaciones a la hora de quedar, pero finalmente pudimos acordar una cita, duró una hora.

Entrevista 7 (E7). (15 de noviembre de 2017). Mujer española afrodescendiente, 25 años, estudiante de máster en la UCM. Contacté con ella porque también era escritora habitual en *Afroféminas*, todos los artículos trataban sobre la intersección raza-género (apropiación cultural, festival *Afropunk*, festival *Nyansapo*, experiencia en *Mwasi*...). Durante la entrevista me contó que había sido representante de *Afroféminas* en el festival *Nyansapo* de 2017, con lo que pudo aportar su visión en esta cuestión. La entrevista fue presencial y duró casi dos horas. También en este caso el ejemplo de Francia tuvo gran presencia, porque la entrevistada había residido allí, también en Inglaterra, así que me aportó información de su experiencia y percepción en ambos países, lo que me ayudó a extraer comparaciones con España. Antes de formular ninguna pregunta, me comentó si yo era quién había escrito el artículo de *Afroféminas* sobre *Lemonade*, a lo que contesté que sí ya que en aquel momento era el único colgado en la web sobre ese tema. Antes de que yo formulase ninguna pregunta, la entrevistada me comentó, justificándose, que si quería hablar de uno de sus artículos sobre apropiación cultural, que causó polémica, pensaba que este no se había comprendido y había causado más revuelo del esperado. Esta cuestión será desarrollada más adelante. Por otro lado, tuve la sensación, aunque ella no lo dijo, de que no estaba de acuerdo con algunas de las propuestas anticapitalistas que tienen algunos colectivos feministas y afrofeministas, más adelante también desarrollaré este tema. Esta entrevistada me aportó mucho en cuanto a la cuestión de las raperas y me descubrió el fenómeno *video-vixen* que yo desconocía y que más tarde explicaré. Ya que la entrevistada conocía la música pop hablamos también de Beyoncé en comparación con otras artistas negras.

Entrevista 9 (E9). (28 de enero de 2018). Esta entrevista fue un caso muy particular, se trata de la única entrevista que por motivos de anonimato solicitado tuve que realizar mediante un pequeño cuestionario cerrado, de respuesta libre, por correo electrónico. Para asegurar el anonimato no voy a dar más datos que es una mujer española afrodescendiente de entre 25-30 años. Contacté con esta persona porque leí un artículo suyo sobre feminismo interseccional. Accedió a responder a algunas preguntas si se las enviaba por correo y me respondió escuetamente con respuestas directas y muy útiles.

A continuación, un cuadro resumen de las entrevistas:

Nº de Entrevista	Perfil	Fecha	Tipo de entrevista	Criterio de selección
Entrevista 1 (E1)	Periodista freelance, entre 25-30 años	15 de marzo de 2017	Individual	Bloque II: Intersección raza-género
Entrevista 2 (E2)	Filóloga, 23 años	30 de marzo de 2017	Individual	Bloque I: Beyoncé
Entrevista 3 Grupal (E3G)	Colectivo feminista, entre 25-30 años	28 de mayo de 2017	Grupal	Bloque I: Beyoncé - Fandom suave
Entrevista 4 (E4)	Fundadora de Black Barcelona, redactora en Afroféminas, entre 30-40 años	23 de mayo de 2017	Individual	Bloque II: Intersección raza-género
Entrevista 5 (E5)	Librera feminista, 42 años	21 de junio de 2017	Individual	Bloque I: Beyoncé
Entrevista 6 (E6)	Profesora doctoranda, 34 años	10 de julio de 2017	Individual	Bloque I: Beyoncé
Entrevista 7 (E7)	Estudiante de máster, redactora en Afroféminas, 25 años	15 de noviembre de 2017	Individual	Bloque II: Intersección raza-género
Entrevista 8 Grupal (E8G)	Grupo de amigas, entre 25-35 años	2 de marzo de 2018	Grupal	Bloque I: Beyoncé - Fandom duro
Entrevista 9 (E9)	Anónima	28 de enero de 2018	Individual (cuestionario online)	Bloque II: Intersección raza-género

– Estructura de la tesis

La tesis se estructura de la siguiente forma. En el segundo bloque, capítulo 1, abordaré la tradición de los Estudios Culturales (EECC), el inicio y expansión de dicha disciplina en donde he encontrado los análisis más fructíferos y ajustados al objeto de estudio, particularmente dentro de los llamados *Feminist Cultural Studies* y *Black Feminist Cultural Criticism*. En ese bloque es donde he indagado sobre la definición de cultura popular y cuál de ellas se ajusta más acertadamente al caso de Beyoncé. La última parte del capítulo 1 la inicio con una crítica al “modelo de las olas” con el que se suele explicar la propia historiografía feminista, para evidenciar las luchas ideológicas, especialmente raciales, que a menudo quedan invisibilizadas en la formación de las agendas feministas y su posterior narración histórica. A continuación, he ido haciendo una aproximación histórica de cuál ha sido el estatuto y la incorporación del estudio de la cultura pop y sus productos a la propia investigación feminista. La incorporación de esta cultura en los estudios feministas genera controversias que cristalizan en las asunciones y perspectivas con las que se aborda el trabajo de Beyoncé. En el capítulo 2, mediante la tipología desarrollada por Rosalind Gill (2016) distingo entre las variadas propuestas feministas que han aparecido en el ecosistema mediático en los últimos años, especialmente a partir de mediados de la década de los 2000 y que vendrían a entrar en lo que se denomina “feminismo popular”. Desde las marcas que se alinean con ideas feministas, pasando por las celebridades que emiten mensajes feministas, hasta las propuestas que desde activismos feministas se han viralizado mediante las redes sociales. Es capital distinguir y categorizar la ingente cantidad de propuestas para poder emitir valoraciones y juicios que eviten las simplificaciones y generalizaciones vagas, como la que hemos visto en la cita más arriba donde Beyoncé, como artista, es alineada con marcas de moda como *Zara* o *H&M*. Las consecuencias para una celebridad de sustentar un mensaje feminista son bien diferentes a las consecuencias para una marca de moda, ya sean estas positivas o negativas. Se suele sentenciar que “El feminismo está de moda”, pero esto depende del quién, del cómo, del cuándo y del dónde.

Además de todo esto, el bloque está atravesado por la cuestión del sujeto feminista, precisamente por la preponderancia que han tenido y tienen las feminidades blancas para

marcar agenda, causas y debates dentro de la historia del feminismo. Para algunas corrientes feministas, en la tradición del feminismo radical de los sesenta y setenta¹³, el género (femenino) –y a veces también el sexo– es el elemento exclusivo que aglutina y conforma al sujeto del feminismo, dando lugar a una “homogeneización de la conciencia colectiva” (Casado, 1999), que en realidad no se corresponde con las experiencias de las mujeres, también atravesadas por la identidad racial y de clase, la orientación sexual ó la identidad de género, entre otras.

En el bloque 3, me centraré específicamente en las herramientas en torno a la doble opresión de raza y género. Por un lado, en el capítulo 3, subrayaré algunas de las dinámicas racistas que arrastra el movimiento feminista desde la segunda ola, y si bien muchos de los ejemplos son estadounidenses, también he incluido ejemplos del territorio español que han sido ampliamente comentados y denunciados desde el feminismo negro y afrodescendiente español. Tras esto comentaré los mecanismos de funcionamiento del racismo en las llamadas sociedades posraciales y que tienen que ver con el conocimiento /desconocimiento de la experiencia racializada, la ignorancia blanca, el racismo institucional y cotidiano estructural, apuntalado por la idea del Contrato Racial y la construcción de una blanquitud ajena a todo lo que no es ella misma, que puede rastrearse históricamente incluyendo los periodos de conquista y expansión colonial.

En el capítulo 4 comentaré algunas de las herramientas desarrolladas por el feminismo afroamericano para comprender la discriminación en la intersección raza-género y también de clase. Primero, repasaré las implicaciones del colorismo en las jerarquizaciones sociales de las personas y la formación de la identidad racial. En segundo lugar, me aproximaré a la teoría interseccional como mecanismo explicativo de las variables de opresión que soportan los sujetos y cómo determinadas corrientes feministas han venido minando y omitiendo este tipo de enfoques en su tradición: o bien por omisión de cualquier análisis interseccional, como la tradición del feminismo de la igualdad, o bien preponderando la variable clase o reduciendo la raza a la clase social de una persona, práctica en la que pueden incurrir algunas corrientes del feminismo marxista. En tercer lugar, explicaré lo que son las “imágenes de control” y el peso que tienen a la hora de

¹³ Más adelante explicaré que algunas críticas (Aziz, 1997; Eddo-Lodge, 2014; Young, 2014; Mbomío, 2019b) apuntan a un “feminismo blanco” para referirse a los análisis feministas que parten y universalizan la experiencia de las mujeres blancas como si esta fuese neutral en términos raciales.

estereotipar a las mujeres negras, donde Beyoncé, pese a su celebridad y dinero, no está exenta de verse afectada por estas imágenes estereotipadas y estereotipantes. Por último, me referiré a las “políticas de respetabilidad”, concepto clave en el feminismo afroamericano que se revela extremadamente útil para el análisis de cualquier opresión al establecer un código moral implícito según el cual los sujetos podemos acceder a las categorías de “respeto” y “decencia”, si nos ajustamos a unas formas de comportamiento específicas.

En la última parte del capítulo 4, para meternos directamente en la cultura pop, explicaré las herramientas de análisis propuestas por el *Hip-Hop Feminism*. Se trata de una corriente teórica de los Estudios Feministas Negros que toma la cultura hip-hop femenina, de finales de los noventa en adelante, como lugar para la lucha social y la reivindicación política. Tal y como sostiene Aisha Durham (2010; 2012), el trabajo de Beyoncé, incluso sus trabajos previos en Destiny’s Child, hunden sus raíces en esta corriente. Las teóricas del *Hip-Hop Feminism* desarrollaron una tipología mediante la cual entender las propuestas que las distintas raperas afroamericanas venían ofreciendo según sus reivindicaciones de la identidad de género y racial, la presentación estética o los temas que trataban.

Finalmente, mediante el trabajo “Anaconda” de la rapera Nicki Minaj, desarrollo la cuestión de los dobles estándares a la hora de atribuir a los cuerpos femeninos negros una carga hipersexual añadida. Desde la exhibición/explotación a finales del siglo XVIII de Saartjie Baartman en circos, ferias de curiosidades y gabinetes médicos, hasta el “Anaconda” de Minaj en 2014, el tamaño del culo, como rasgo corporal racializado, ha sido objeto de fascinación y estigmatización blanca y la respuesta mediática al “Anaconda” da buena cuenta de ello. Beyoncé es, además, desde sus inicios, un “ícono de culo” [*booty icon*]¹⁴, incluso se especuló con que interpretaría a Baartman en una película sobre su vida.

El bloque 4 es en el que desarrollo el estudio pormenorizado sobre el trabajo de Beyoncé y su recepción. Esta parte también está dividida en capítulos en torno a las

¹⁴ A falta de una palabra mejor que recoja el tono coloquial, entiendo que la traducción más ajustada de *booty* es culo o trasero, y será la que utilizaré a lo largo de esta tesis.

distintas dimensiones y debates que ha venido poniendo en marcha, directa o indirectamente, intercalado con las explicaciones detalladas sobre dicho trabajo, de tal forma que durante la lectura se comprende de qué se está hablando a la vez que se leen los debates, opiniones y matices que la prensa, comentarios y entrevistas, han ido haciendo sobre dicho trabajo.

En el capítulo 5 comento primeramente la validez y legitimidad de Beyoncé para funcionar como icono feminista, qué aportaciones, ausencias y debates apunta y que discursos se articulan en torno a la idea de la autenticidad feminista, en conexión con la autenticidad artística. En segundo lugar, desarrollo las cuestiones sobre la identidad racial en donde se deberá tener en cuenta lo dicho sobre el funcionamiento de lo racial en las sociedades racialmente jerarquizadas marcadas ampliamente por la “ignorancia blanca”, el colorismo, el Contrato Racial, y la preponderancia de la blanquitud. En tercer lugar, comentaré el carácter capitalista que se le atribuye a la cantante y como esto se comprende a la luz de las reivindicaciones político-raciales que trae a colación en el *Lemonade*.

El capítulo 6 tiene que ver con los debates planteados en *Lemonade*: qué significan los cameos de las jóvenes celebridades afroamericanas y qué nos dicen sobre las dinámicas *misogynoir* (Bailey y Trudy, 2018); las políticas afectivas heterosexuales marcadas fuertemente por la raza en la cuestión de la infidelidad matrimonial; los debates sobre el cuerpo hipersexual generizado y racializado; las distinciones ideológicas que operan dentro del campo de la música pop; y la representación de una maternidad negra fuertemente mediatizada.

En el capítulo 7 me referiré a los discursos presentados y desarrollados mediante el *Homecoming* y el “Apeshit”.

La importancia de las imágenes

Una parte importante de esta tesis tiene que ver con el material audiovisual con el que trabajo y del que hablo. Como ya he dicho, mi primer acercamiento a Beyoncé fue visual, pienso que la potencia audiovisual de su trabajo es importante y necesaria para comprender lo que aquí expongo. El Anexo 1 incluye una selección de los videoclips que cito y que traigo a colación durante toda la tesis, no sólo de Beyoncé, sino también de otras artistas (Nicki Minaj, Queen Latifah, Taylor Swift...). Lo más apropiado es ir

visualizándolos a medida que aparecen en el texto para poder comprender los significados que expongo y dejarse empapar por las imágenes. Además, he añadido algunas de sus actuaciones.

El Anexo 4 incluye la relación de imágenes y capturas de videoclips, igual de necesarias para comprender lo que expongo. Durante el texto he hecho llamadas a las imágenes para que la lectura vaya acompañada de una toma de contacto con el ecosistema visual que plantea Beyoncé. También he hecho llamadas durante el texto para visualizar los videoclips (todas las fechas de consulta de los vídeos que cito en esta tesis es diciembre de 2020). Recomiendo encarecidamente acceder al material audiovisual durante la lectura.

– Mi fragilidad blanca en todo esto

Como en toda investigación, durante el proceso de buscar perfiles a quienes entrevistar también recibí negativas, se revelaron conflictos subyacentes, controversias y desasosiegos cotidianos (Lasén y Casado, 2014: 159). Esto es algo común, aunque a veces nos cueste admitirlo como parte de la “cocina sociológica”. En este caso, creo que el hecho de que yo fuese una mujer blanca introdujo sesgos y desconfianzas inevitables en los procesos de contactación. Esto no es algún tipo de autocompasión, autovictimización o autoindulgencia blanca por mi parte, todo lo contrario, esta tesis también ha ido acompañada de la comprensión de los límites que tenemos que aceptar las personas blancas: la idea de que las personas no blancas no nos deben, ni tienen que darnos ninguna explicación sobre su experiencia racializada, ni ninguna pedagogía antirracista. Este hecho es algo que descuidé cuando me acercaba a determinadas personas o colectivos y solicitaba una entrevista. El trabajo sociológico de investigación tiene algo, queramos o no, de colonialidad, que en este caso es mucho más explícita debido a mi raza blanca y a los temas que trato en esta tesis. Este es un viaje de ida y vuelta, porque mis propias vergüenzas también quedan expuestas y esto se me hizo patente especialmente en el proceso de contactación.

Decía Adrienne Rich en 1981, y aquí voy a traducir sus palabras para hacer notar la fuerza del texto: “El feminismo se convirtió en una base política y espiritual desde la cual podía moverme para examinar, en lugar de tratar de esconder mi propio racismo, reconocer que tengo un trabajo antirracista que hacer continuamente conmigo misma. [...] Existe una tensión interna y una dinámica que necesito verificar constantemente, entre mis creencias y estándares de mí misma y cómo sigo pensando y actuando como una hija del patriarcado blanco” (Rich, 1981). Vaya esto por delante.

A principios de 2019, cuando me encontraba finalizando esta tesis, asistí a un taller de deconstrucción antirracista para personas blancas, impartido por Sarah Gottlieb de *SOS Racismo*. Gottlieb inició el taller contando que cuando llegó a *SOS Racismo Madrid* a trabajar se quedó perpleja al comprobar que esta organización antirracista estaba dirigida mayormente por personas blancas. Como una persona blanca nacida en Chicago

-de ascendencia judía y puertorriqueña- nos contó que el hecho de que una asociación antirracista estuviese dominada por la blanquitud era algo impensable en el contexto estadounidense, y quedó sorprendida por los pobres niveles de deconstrucción de “lo blanco” que percibió en España¹⁵. Un eje central en la deconstrucción de la blanquitud es la incomodidad. Durante mucho tiempo yo estaba cómoda con las cuestiones antirracistas inherentes a esta tesis, la incomodidad se reveló un día en que me rechazaron una entrevista por ser blanca, “no trabajo gratis para gente blanca”, y brotaron esas “lágrimas blancas”, ese ego blanco herido, que sólo había leído en la teoría. Me costó mucho entender qué había pasado en esa situación concreta, qué me había perdido, ahora veo la irresponsabilidad de mis palabras y de mis demandas. En ese momento empecé a estar incómoda en muchas otras situaciones y a replantearme por qué estaba haciendo una tesis que implicase cuestiones antirracistas, qué papel estaba desarrollando, para quién escribo, ¿soy otra persona blanca más intentando adueñarse de una experiencia que no es suya y que nunca podrá comprender, reproduciendo relaciones de dominación rastreables históricamente?

Sarah Gottlieb enumeraba algunos de los roles que las personas blancas encarnamos en estas situaciones, y me preguntaba: ¿estoy siendo algún tipo de “salvadora blanca”?, ¿estoy en la idea de la trascendencia espiritual que me puede dar la comprensión del antirracismo (*a mi, una persona blanca situándose en el centro, de nuevo*)?, ¿verdaderamente puedo ser una aliada?. En total contacté con siete personas racializadas y colectivos activistas hasta que decidí parar. No me encontré con una declinación directa salvo en la ocasión que he mencionado, en el resto de casos, mediante contactación por correo electrónico y mensajería instantánea, simplemente no había respuesta, o las respuestas iban reduciéndose paulatinamente a la hora de concertar una cita, hasta la “no

¹⁵ Podemos ver esta cuestión planteada directamente con la elección de Rita Bosaho como directora general de Igualdad de Trato y Diversidad Étnico Racial en enero 2020, en sustitución de Alba González Sanz, que dimitió del cargo precisamente por ser una persona blanca; como respuesta a las críticas y presiones legítimas de los colectivos racializados que planteaban el hecho de que por qué una persona blanca iba a ser representante de la diversidad étnico racial, apuntando directamente al privilegio blanco y a la promoción de las personas blancas siempre y bajo toda circunstancia. Si bien, este tipo de cuestiones son mayoritariamente reconocidas en la promoción del privilegio masculino -como aquella foto de los representantes de Unidas Podemos (Errejón, Iglesias y Espinar) bajo el lema “nosotras” en abril de 2018 (Díaz, 2018)- todavía estamos muy lejos de reconocer estas mismas dinámicas derivadas del privilegio blanco.

respuesta”. Como ya explicó Bourdieu (1992), la “no respuesta” es importante y también nos da información. Cuando constaté que las personas no me respondían, o lo que es peor, cuando sí lo hacían, es decir, había captado la atención inicial, pero era incapaz de sostenerla a largo plazo para concertar una cita, me planteé efectivamente cómo podía ser leída aquella interacción: una universitaria blanca viene a contactar con personas/colectivos racializados para hablar de la experiencia racializada; un intercambio en el que solo gano yo, y al que se supone que la otra persona tiene que acceder, a cambio de nada. Hasta ese momento, estaba perfectamente cómoda en las “inercias disciplinarias” (Lasén y Casado, 2014: 162). En el fondo, una parte de mí buscaba la aprobación y/o el reconocimiento de aquellas personas racializadas a las que iba a entrevistar, así que esto *no iba sólo* de investigación. Cuando me di cuenta de eso, me empezó a resultar desagradable seguir intentando contactar con más personas, con más colectivos, y decidí practicar otras formas de escucha para escapar todo lo posible de las dinámicas de poder sociales y académicas que sentía que estaba reproduciendo.

Tal y como explicaba en Sociología Ordinaria 2020, la investigadora Joy González-Güeto en su intervención “El diario posible en espacios blancos: Academia, pestes y cuerpo negro”, el cuerpo blanco es aquel que tiene el privilegio de observar, el cuerpo negro, como dirá Frantz Fanon, es “objeto entre objetos”, que sólo está para ser observado¹⁶. En este sentido, la negativa a aceptar mis entrevistas puede verse precisamente como un rechazo a la posición hegemónica blanca de observación y a la posición subalterna negra de objeto observable, medible, categorizable. Esa es la relación de desigualdad naturalizada de la investigación social -alguien mira y alguien se deja mirar- de la que quería alejarme. Centrarme en “escuchar”, no en “mirar”.

Lasén y Casado subrayan la importancia de “escuchar escuchar”, “atender a cómo otros interactúan, se observan, hablan, se entienden o se malinterpretan” (Lasén y Casado, 2014: 158). Empecé a darme cuenta de que las comunidades racializadas españolas llevaban muchos años publicando información, conocimiento, experiencias y debates, no sólo en artículos en medios, sino también en redes sociales, además de libros, charlas,

¹⁶ Se puede ver la intervención de González-Güeto en el siguiente enlace: “Sociología Ordinaria. Juntas y revueltas: Redes, alianzas y sostenes. Día 1. Tarde”, Medialab Prado (2020). <https://bit.ly/2UcuqlH>

talleres, obras de teatro, etc... No era necesario entrevistar a muchas de estas personas, no era necesario citar sus palabras conforme me las regalaban a mí personalmente en una entrevista, cuando mucho de lo que querían decir en cuanto al racismo en el seno del movimiento feminista o en cuanto a la experiencia racializada ya lo estaban expresando en sus redes y publicaciones, solo era necesario escuchar de verdad. La revista *Negrxs Magazine*, la columna *Desenredando* de Desirée Bela-Lobedde en *Público*, los artículos de Lucía-Asué Mbomío, las recomendaciones de la librería *United Minds*, las publicaciones de *Black Archives*, *Afroféminas* o *SOS Racismo*, *Afrodiccionario*, *12NZaragoza*, *Conciencia Afro*, los vídeos de Franchesca Ramsey, *Decoded*, para MTV y un largo etcétera, me han servido para captar todo aquello que quería que me fuese servido a mí personalmente, masticado y bien expresado, en una entrevista, como digo, a cambio de nada.

Si bien, después de todo, me he dado cuenta de que esta tesis también es una forma concreta y localizada de difundir las herramientas antirracistas en los foros de audiencias blancas. Quiero que quede bien claro, por si había alguna duda, que en ningún caso *hablo por* las personas racializadas o por las mujeres negras, y siempre que he utilizado frases generalizadoras lo he hecho única y exclusivamente porque la fuente que citaba, mujeres racializadas, así lo hacían. Como integrante del grupo opresor, mi trabajo en la cuestión antirracista es interpelar a otras personas de este grupo para que trabajen en y sobre su blanquitud y privilegios. Durante esta tesis me he dado cuenta de que, de hecho, soy una mujer blanca, socializada en el marco de las relaciones de dominación racial y en este sentido, cuando utilizo las herramientas analíticas de la ignorancia blanca, o conceptos como las lágrimas o la fragilidad blanca, lo hago también desde la propia reproducción de estos parámetros en mi propia experiencia. A sabiendas de que llevo toda la vida disfrutando de los privilegios derivados de ser una mujer blanca con pinta de “guiiri”, es decir, de “turista” y no de “inmigrante”. Creo que escribo para la gente blanca que quiere iniciar un proceso reflexivo sobre su blanquitud, reconocer y aprender a mirar sus propios privilegios, para actuar en el mundo de formas distintas y acercarse a los fenómenos sociales desde *otros* lugares. Nótese que no digo “deconstruir” la blanquitud, y lo hago de forma consciente. La metáfora de la “deconstrucción”, que sigue la estela de la del

“edificio” del marxismo, no es operativa empíricamente para trabajar en los privilegios porque supone que hay un afuera. Que yo puedo llegar con una maza, hacer todo pedazos, dejar un espacio *en blanco* y reconstruir desde ahí, pero, como sabemos, eso no es posible. Por eso prefiero hablar de “remodelar”, aunque no tenga la misma fuerza retórica que la “deconstrucción”; porque es mediante la “remodelación” donde yo puedo intervenir en mis propios privilegios de forma práctica. A tientas, una inicia la reforma del baño y, mientras, descubre una avería en las tuberías, algo oculto, que no era visible para sí. Esto nos puede llevar a un enchufe roto, a tener que intervenir también la electricidad, y mientras todo pasaba, le hemos hecho una gotera al vecindario. Porque estamos insertas en una red de afectos, relaciones y convivencias. Una no “deconstruye” su casa, su edificio, y construye uno nuevo de la nada. Una va interviniendo espacios que le llevan a otros espacios, cuartuchos y sótanos, donde están las vergüenzas en las que a la fuerza también va a tener que intervenir. Pero todo forma parte de un proceso precario, poco efectista como pudiese ser la demolición de un edificio, definido por la incomodidad, una necesaria y largoplacista convivencia cotidiana con las averías propias que estamos intentando arreglar. Porque como dirá Toni Morrison (en Gilroy, 1993) y Gloria Wekker (2016), hay algo roto en la “psique blanca”.

– *BLOQUE 2* –

**De los Estudios Culturales
Feministas hasta el popular
feminism**

Este primer bloque está compuesto de dos capítulos (1 y 2). En el primero de ellos trataré de hacer una aproximación a la tradición anglosajona de los Estudios Culturales, su origen, debates pertinentes para esta tesis y el desarrollo de la disciplina. Desentrañaré la noción de cultura popular para el caso que nos ocupa para después plantear cómo la historiografía feminista -tercera ola y posfeminismo especialmente- ha venido incorporando el estudio de la cultura popular a sus análisis. Finalmente plantearé algunas cuestiones iniciales sobre lo que se ha venido a llamar como *popular feminism* [feminismo popular]. En el capítulo 2 tomaré los planteamientos de Rosalind Gill para elaborar un análisis amplio sobre todo lo que se enmarca dentro de este feminismo popular, plantear que no todos los elementos que lo componen pueden ser analizados con las mismas herramientas, ni implican las mismas cuestiones o debates.

Capítulo 1 – Los Estudios Culturales como aproximación al estudio de la cultura pop

Esta tesis se enmarca dentro de los llamados Estudios Culturales Feministas, [*Feminist Cultural Studies*] si bien son determinantes las aportaciones de la Crítica Cultural Feminista Negra [*Black Feminist Cultural Criticism*]. Ambas corrientes provienen de los Estudios Culturales [*Cultural Studies*]. En este capítulo primero voy a hacer un pequeño repaso histórico de la génesis de los Estudios Culturales para entender cuándo y porqué surgen las preguntas relacionadas con las cuestiones de género y raza, para poder situar porqué es interesante enfocar nuestro objeto de estudio, Beyoncé, su recepción y los discursos alrededor suya, desde esta tradición de teoría, pensamiento y acción.

1.1 – La tradición de los Estudios Culturales anglosajones

- El origen de los Estudios Culturales

Los Estudios Culturales (EECC) nacen como problemática distintiva a mediados de los años cincuenta (Hall 1980b: 57) y encuentran su cristalización institucional en los años sesenta (Urteaga, 2009: 6; Hall, 1980b: 59). En términos generales los EECC se han caracterizado por tener grandes conflictos teóricos internos en tanto que de ellos han participado siempre múltiples disciplinas como la sociología, la historia o la literatura entre otras (McRobbie, 2005: 47). Sin embargo, aunque los Estudios Culturales tuvieron en sus inicios una posición marginal y desplazada respecto a otras disciplinas más establecidas -como la historia o la sociología-, esto no quiere decir que todo aquello que no encaje en otros lugares sea susceptible de encajar en los Estudios Culturales (Brunsdon 1996: 276). En los EECC las elecciones en la práctica investigadora dependen de las preguntas y estas del contexto, no tanto de las herencias académicas o tradiciones (Grossberg, Nelson y Treichler, 1992: 2). Richard Jonhson afirma en “What Is Cultural Studies Anyway?”:

“Cultural studies can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its

characteristic objects of study”. [“Los EECC pueden ser definidos como una tradición intelectual y política, en sus relaciones con las disciplinas académicas, en términos de paradigmas teóricos o por sus objetos de estudio característicos”] (Jonhson, 1986-1987: 41-42).

Stuart Hall se refiere al mismo hecho respecto a la formación de los Estudios Culturales: el nacimiento de estos no era, exclusivamente, un proyecto intelectual, también era un proyecto político con lazos muy estrechos con la llamada Nueva Izquierda inglesa de mediados de los años cincuenta (Hall, 2017: 27-51). Esta Nueva Izquierda, pese a reconocer la importancia de la teoría marxista, entendía que faltaban herramientas para analizar los cambios culturales que acontecían en la época. En este sentido veían en los EECC el potencial para desarrollar aquellas herramientas que diesen cuenta del cambio cultural, no tan solo en lo económico y político, que estaba aconteciendo en la Inglaterra de después de la II Guerra Mundial.

A su vez, el inicio de los EECC deviene de la crítica literaria inglesa. En las primeras obras como en *The Uses of Literacy* (1957) (traducido al castellano como *La cultura obrera en la sociedad de masas*, 2013) de Richard Hoggart, la clase trabajadora era analizada en términos cualitativos, entendiendo su modo de vida como una forma de “cultura” y no tan solo como un agregado de individuos con una situación económica común. La etnografía era la metodología que muchos de los y las primeras autoras de los EECC estaban poniendo en marcha. Sin embargo, los EECC no se definen por una metodología única o particular, sus formas son similares a las del *collage*, mezclando la etnometodología, el análisis textual o el uso de datos estadísticos (Grossberg, Nelson y Treichler, 1992: 2).

Hall (2017) hace hincapié en el proyecto de Hoggart en tanto que fundador del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS en sus siglas en inglés) en la Universidad de Birmingham en 1964, primera sede institucional de la disciplina, la llamada “Escuela de Birmingham”. Aunque asociado desde sus inicios con la universidad, el CCCS se situaba dentro de la marginalidad institucional, siendo objeto de desconfianza por parte de otros sectores universitarios en cuanto a su rigor como formación (Mattelart y Neveu, 2004: 48).

Una de las primeras tareas a las que se tuvieron que enfrentar los Estudios Culturales fue la definición de un determinado concepto de cultura. Hasta entonces las definiciones oscilaban entre las versiones elitistas del crítico literario F.R. Leavis -“Lo mejor que se ha pensado y se ha dicho” (Hall 2017: 37)-; las versiones de la antropología inglesa que se centraban en la idea de “cultura nativa” en tanto que país fuertemente colonial; y las versiones de la sociología funcionalista estadounidense donde la cultura era el lugar de las normas y valores, todo ello junto con el debate de fondo sobre cultura de masas de la Escuela de Frankfurt. Las definiciones de la tradición fenomenológica y del interaccionismo simbólico de la Escuela Sociológica de Chicago todavía eran poco conocidas para que fuesen tomadas en consideración. De tal forma que, al tener múltiples versiones, algunas sólo en esbozo, y como de lo que se trataba era de traer lo cultural al centro, la primera tarea consistió en la definición del término (Hall, 2017: 35-44).

Como he dicho, los EECC tuvieron lazos muy estrechos con la Nueva Izquierda y con la corriente marxista de la crítica literaria (Hall, 2017: 47), el problema fundamental con las posiciones marxistas clásicas tenía que ver con que no compartían el esquema de base-superestructura, entendiendo que era determinista al reducir lo cultural a una cuestión económica y simplificarlo en una sola dirección, desde la infraestructura de la economía y las relaciones de producción a la superestructura de la cultura y las ideologías (Hall, 2017: 48-49). La corriente marxista de la crítica literaria todavía no había incorporado los análisis de Walter Benjamin, ni Antonio Gramsci, entre otros, y todavía funcionaban con un esquema muy mecánico a la hora de analizar la novela. La Nueva Izquierda también entendía el fuerte determinismo detrás de la relación directa y causal de base y superestructura, y se hacían eco de los comentarios que Engels y Marx habían intercambiado en su correspondencia sobre la posibilidad de que la superestructura quizás también tuviese efecto en la base, pese a querer evitar el marxismo hegeliano que sustentaba este esquema (Hall, 2017: 48). En suma, las relaciones de los EECC con el marxismo en un inicio se centraban en su inadecuación para explicar totalmente el cambio cultural siguiendo su modelo de base-superestructura (Hall, 2017: 50).

- Inicio y expansión de los Estudios Culturales

Los Estudios Culturales, asentados institucionalmente en la década de los ochenta, comienzan entonces un proceso de expansión mundial. Múltiples explicaciones contribuyen a dar respuesta a esta expansión: el inglés como el lenguaje de la producción académica, la expatriación de investigadores británicos en busca de mejores salidas profesionales fuera de las islas o el incremento del interés en “lo cultural” dentro del campo económico y de la producción de bienes materiales, lo que David Chaney (1994) llamó el “cultural turn” [“el giro cultural”].

La expansión durante esta época de los EECC también tuvo una dimensión espacial: por un lado, América del Norte y Australia, en gran parte debido al idioma compartido, junto con el sudeste asiático (Corea del Sur y Taiwán), por motivo de los intercambios académicos desde estos países hacia Estados Unidos. En Latinoamérica las cuestiones de las culturas populares e identidades culturales, unidas directamente a los procesos de emancipación contra las colonias extranjeras, empezaron a cristalizar académicamente durante los ochenta. Sin embargo, muchos países del continente estaban en aquel momento bajo regímenes autoritarios o transitando a regímenes democráticos, sin olvidar las políticas económicas neoliberales impuestas a muchos de ellos, lo que solo acrecentó las dinámicas geopolíticas propias de la academia, llegándose a instaurar los *Latin American Cultural Studies*. Esta categoría anglófona obligaba a la investigación, tanto la que se estaba produciendo en Latinoamérica como la que se estaba produciendo fuera por parte de profesionales emigradas/os, a reducir toda su tradición y reagruparla en una rama secundaria -satélite- de los EECC, esta no daba cuenta de la pluralidad de trabajos y tradiciones dentro de la academia centro y sudamericana (Mattelart y Neveu, 2004: 121).

Esta relegación a rama secundaria puede encontrarse también en categorías como los “Feminist Cultural Studies” o “Black Cultural Studies” casi como una desviación de los “verdaderos” Estudios Culturales, o como si estos últimos no pudiesen contener cuestiones feministas, raciales, latinoamericanas, etc...

El segundo tipo de expansión de los EECC son las temáticas. Si bien los inicios de la Escuela de Birmingham habían producido estudios sobre las subculturas, la juventud, los medios de comunicación de masas con especial protagonismo de las cuestiones de

clase, en este punto de expansión las temáticas relacionadas con el género, la etnicidad, la sexualidad se multiplican. Esta multiplicidad de temas se explica por dos motivos: por un lado, ya en los orígenes de los EECC encontramos el interés por aquellos temas ignorados o no considerados lo suficientemente académicos, así que este es el mejor caldo de cultivo para ejercitar la “imaginación sociológica”. En segundo lugar, la multiplicidad de temas es una respuesta al creciente interés que había en la diversidad de rasgos sociales y por tanto en la formación de identidades y subjetividades (Mattelart y Neveu, 2004: 122).

Grossberg, Nelson y Treichler hablan de un “boom” en la extensión de los EECC a partir de los años noventa, especialmente en Estados Unidos, llegando a aglutinar una multiplicidad de temas: historia de los estudios culturales, género y sexualidad, nacionalidad e identidad nacional, colonialismo y poscolonialismo, raza y etnicidad, cultura popular y sus audiencias, ciencia y ecología, identidad política, pedagogía, políticas de la estética, instituciones culturales, políticas de la disciplinabilidad, discurso y textualidad, historia, cultura global en la era posmoderna... (Grossberg, Nelson y Treichler, 1992: 1)

Angela McRobbie señala que esta expansión de los EECC, junto con el proceso de debilitamiento de la izquierda -inglesa-, tuvo como consecuencia en los años noventa el “colapso” del marxismo como herramienta de análisis en los EECC, entre otros marcos (McRobbie, 2005: 43). Es indudable que el marxismo en su versión más ortodoxa, y pese a los intentos de las reflexiones posmarxistas, empieza a revelarse problemático para explicar los nuevos fenómenos que iban surgiendo, así como para integrar nuevas voces discursivas y demandas políticas dentro del propio campo. Si bien para Hall, retrospectivamente, nunca hubo un momento en el que los Estudios Culturales y el marxismo representasen un perfecto ajuste teórico (Hall, 1992: 279), su propio cuestionamiento del marxismo deviene sobre todo del fuerte eurocentrismo alrededor del que se articula (Hall, 1992: 280). Pero tanto para McRobbie (2005: 44), como para Grossberg, Nelson y Treichler (1992: 9) y para Hall (1992: 282) fue sobre todo la interrupción del feminismo y de la raza en los EECC los que provocaron una crisis mayor en ese marco de referencia. El feminismo forzó a los EECC a repensar sus nociones de subjetividad, política, género y deseo. Es célebre la cita de Hall al respecto: “As the thief

in the night, it broke in; interrupted, made an unseemly noise, seized the time, crapped on the table of cultural studies” [“Como un ladrón en la noche, irrumpió; interrumpió, hizo un ruido indecoroso, aprovechó el tiempo, cagó en la mesa de los EECC”] (Hall, 1992: 282). Los estudios de raza y etnicidad potenciaron que los Estudios Culturales se fueran preocupando cada vez más sobre las formas complejas en las que la identidad se articula, se experimenta y se desarrolla (Grossberg, Nelson y Treichler 1992: 9), dando respuesta al silencio rotundo que reinaba respecto a las cuestiones raciales dentro de los EECC (Hall 1992: 283). Si bien, ya en 1952, Frantz Fanon publica *Piel negra, máscaras blancas*, texto influyente en los EECC en general, y en la obra posterior de Hall en particular (Solomos, 2014).

En este sentido, cuando la “urgencia política” de algunos colectivos (McRobbie, 2005: 46) -las personas homosexuales, las personas negras y de otras etnicidades, las mujeres, las personas gordas¹⁷...- irrumpió en escena, los cimientos de los EECC se removieron, puesto que revelaban fallas antes pasadas por alto. Ya que tal como se ha señalado, los EECC eran en un principio ciegos al género y a las cuestiones raciales (Grossberg, Nelson y Treichler, 1992: 10).

La irrupción del feminismo y de la raza en los EECC culturales provocó una grave crisis y un replanteamiento de las nociones a la luz de las nuevas aportaciones (McRobbie, 2005; Grossberg, Nelson y Treichler, 1992; Hall, 1992). Debido a esta “ceguera ante el género” (Hall y Jefferson, 2014: 29) y ante la intersección raza-género es de ejercicio obligado repasar el corpus teórico de las dos grandes disciplinas que surgieron de esta crisis interna, los llamados *Feminist Cultural Studies* [Estudios Culturales Feministas] y los del *Black Feminist Cultural Criticism* [Crítica Cultural Feminista Negra]. Si bien en ambas corrientes podemos encontrar análisis que toman en

¹⁷ Fue también en los años noventa y sobre todo en el ámbito angloparlante cuando empezaron a aparecer las primeras líneas de investigación académica especialmente centradas en la gordura y los cuerpos gordos, sobre todo en ámbitos de la salud, es a partir de la entrada en el siglo XXI cuando los denominados *Fat Studies* empiezan a ser más interdisciplinarios (Rothblum, 2012). A menudo los análisis sobre la gordura se mezclan con las dimensiones de raza, género, orientación sexual o diversidad funcional entre otras categorías sociales. Si bien, el movimiento de base empezó a desarrollarse a finales de los años sesenta, con la fundación de la NAAFA (*National Association to Advance Fat Acceptance*) en 1969 y la publicación del famoso *Fat Liberation Manifesto* en 1983 (Tovar, 2019; Rothblum 2012). La ideología de la liberación gorda tiene su origen en el lesbianismo político judío estadounidense porque durante mucho tiempo la gordura era considerada un tema judío (Tovar, 2019).

cuenta tanto la variable género como la variable raza y los lugares de esa intersección, es importante subrayar que fue la crítica feminista negra la que puso explícitamente sobre la mesa la cuestión de las mujeres negras, las cuales a menudo podían quedar invisibilizadas -como veremos más adelante *All the Women are White. All the Blacks are Men* (Hull, Bell-Scott y Smith, 1982)-. Es necesario reivindicar ambos lugares porque hablar tan solo de los *Feminist Cultural Studies* nos podría llevar a conclusiones sesgadas por la raza, que no se ajustarían a las experiencias de las mujeres negras afrodescendientes de las culturas contemporáneas. Para una comprensión del sujeto feminista es necesario partir de ambas corrientes y hacerlas entrar en relación, alejándonos de visiones implícitamente racistas o invisibilizadoras que demasiado a menudo acompañan a algunos análisis feministas culturales. Antes de adelantar cuestiones que revisaré más adelante, empezaremos por el principio.

Si bien en 1964 se establece el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) en la Universidad de Birmingham (Hall, 2017), diez años después en 1974, Janice Winship funda el primer Grupo de Estudios de las Mujeres [*Women's Studies Group*] dentro del CCCS (Winship, 2007: 418). Se establecía así un lugar particular desde el que hacer Estudios Culturales Feministas, en tanto que las mujeres y el feminismo estaban siendo marginalizados dentro de los propios EECC (Winship, 2007: 418).

En el año 1970, cuatro años después de la fundación del centro, era un hecho que ninguna mujer había terminado un doctorado allí, no por falta de estudiantes femeninas y, atendiendo a Charlotte Brunsdon (1996: 275), al igual que en otros centros académicos tampoco era probable que lo hiciesen si se alejaban de los temas masculinos [*boyzone*] como la esfera pública, el estado y la clase obrera. El carácter innovador de este centro y disciplina encuentran en estos aspectos grandes limitaciones, ya que ciertas dinámicas de trabajo colectivo, grupal y compartido dentro del CCCS, y comunes a la actividad académica dominante, dificultaban la finalización de los estudios de doctorado con la tesis -eminentemente individual-, por lo tanto, es cierto que hasta 1977 tampoco muchos hombres terminaron sus estudios de doctorado; aún así, este dato respecto a las tesis femeninas tenía cierto peso en las perspectivas profesionales que las mujeres percibían dentro del CCCS (Brunsdon, 1996: 279).

Como se ha mencionado, Hall expresaba a principios de 1990 que la irrupción del feminismo supuso literalmente *cagarse* en la mesa de los Estudios Culturales (Hall, 1992: 282). Para Brunsdon las relaciones entre feminismo y CCCS se iniciaron con la formación del Grupo de Estudios de las Mujeres a principios de los setenta (Brunsdon, 1996: 278). La elección de Hall de utilizar el verbo “to crap” en su artículo de 1992 es entendida por Brunsdon como una forma de intentar explicar a la audiencia de los noventa, inmersa en la tercera ola del feminismo, la enorme afrenta política e intelectual que supuso para los EECC la “aparición” del feminismo y los análisis raciales en la década de los setenta (Brunsdon, 1996: 279).

La formación del Grupo de Estudios de las Mujeres en octubre de 1974 era una mezcla de personas con distintas motivaciones: mujeres interesadas en la investigación de aspectos de la cultura femenina convencional, personas centradas en la teorización de la subjetividad, sexualidad y género, personas comprometidas con el activismo y personas interesadas por el hecho de ser mujeres (Brunsdon, 1996: 281). En 1975, Angela McRobbie y Jenny Garber publican “Girls and subcultures” (McRobbie y Garber, 1975), en donde inician el estudio del género dentro de las subculturas. En 1978 como resultado del trabajo grupal se publicó el *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (Grupo de Estudios de las Mujeres, 1978). Dos años antes, en la presentación que el grupo preparó para el resto del CCCS plantearon la creación de un grupo no mixto solo para mujeres. La presentación fue el momento adecuado para plantear a la totalidad del centro los problemas que habían motivado la creación de un espacio propio para los Estudios de las Mujeres, problemas que seguían siendo patentes en el desarrollo de la actividad intelectual del centro. Merece la pena atender a un fragmento de este discurso:

“We appreciate that people may consider it inappropriate to raise these questions at the beginning of a presentation [...] but that is because it seems the only way to have this discussion generally in the Centre, and not individually in the pub. We also think that these questions have affected not just our work [...] We do talk about our difficulties as *women* in the Centre [...] people individually agree that «women are oppressed», but where there is no collective effort to do anything about it, or even to examine how it operates in practice. [...] The next problem is that of the hiving-off of the «the Woman question» to the Women’s Studies Group. [...] It is necessary to *all* the intellectual work

being done at the Centre that the women's movement, and the Women's Studies Group as part of that movement, defines its own problematic”.

[“Apreciamos que la gente quizás considere inapropiado plantear estas cuestiones al principio de una presentación [...] pero parece ser la única forma de tener esta discusión de forma general en el Centro, y no individualmente en el pub. También pensamos que estas cuestiones han afectado no solo a nuestro trabajo [...] Tenemos que hablar de nuestras dificultades como *mujeres* en el Centro [...] la gente individualmente está de acuerdo en que «las mujeres están oprimidas» pero no hay ningún esfuerzo colectivo para hacer algo sobre ello o incluso examinar cómo esto opera en la práctica [...] El siguiente problema es el de la separación de la «cuestión femenina» del Grupo de Estudios de las Mujeres [...] Es necesario para *todo* el trabajo intelectual que se hace en el Centro que el movimiento de las mujeres, y el Grupo de Estudios de Mujeres como parte de él, definan su propia problemática”] (Presentación del Grupo de Estudios de las Mujeres, Junio de 1976 en Brunsdon, 1996: 282).

No solo el CCCS se caracterizaba por prácticas sexistas que debían de empezar a erradicarse más allá de las palabras bienintencionadas en el pub, sino que debían integrar en su totalidad la perspectiva feminista como parte de su proyecto político e intelectual, dejar de delegar en el Grupo de Estudios de las Mujeres las tareas relacionadas con el estudio del género y la sexualidad, y que el feminismo se convirtiese en algo transversal para los Estudios Culturales. Es cierto que así ha sido, tal y como se preguntaba Brunsdon casi diez años después de aquella presentación: “Who, in cultural studies, does not pay at least taken attention to gender now?” [“¿Quién, en los Estudios Culturales ahora, no presta atención al menos al género?”] (Brunsdon, 1996: 279).

Como suele ocurrir con esta cuestión, la demanda de un espacio no mixto generó controversia, aún así el CCCS accedió a la creación de este tipo de grupo para los Estudios de las Mujeres. La formación de grupos no mixtos era una práctica común en los movimientos sociales de los setenta, también del Movimiento por la Liberación de las Mujeres y esta era razón suficiente para formar uno en el CCCS (Brunsdon, 1996: 282). Stuart Hall hizo un llamamiento para, en el caso de que otras personas negras estuviesen interesadas, establecer un grupo no mixto de personas negras en el que desarrollar las

cuestiones raciales (Brunsdon, 1996: 282), práctica común también en movimientos sociales del “Black Power”.

En la introducción del *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* podemos leer: “Women's studies, like black studies as a subject or discipline, has political not academic roots, and is constituted through the recognition of economic, ideological, sexual and political subordination and exploitation of a social group” [“Los estudios de las mujeres, como los estudios negros como materia o disciplina, tiene raíces políticas, no académicas, y se constituyen mediante el reconocimiento de la subordinación y explotación económica, ideológica, sexual y política de un grupo social”] (Grupo de Estudios de las Mujeres, 1978: 9).

Este lugar desde el que hacer investigación será crucial a la hora de organizarse, así como para las formas de acercamiento a los objetos de estudios que vayan surgiendo. Las “políticas del trabajo intelectual” están en el centro de las reflexiones de los EECC (Hall, 1980b: 59), de los Estudios Feministas, así como de los Estudios Feministas Negros, y son inseparables de “las políticas del análisis” (Grossberg, Nelson y Treichler, 1992: 6).

1.2 – El estudio de la cultura popular

Ya que la conexión entre los Estudios Culturales Feministas y los movimientos feministas de base era importante, el vínculo entre experiencia y teoría fue un principio regidor en el establecimiento de temáticas y campos de estudio. Joanne Hollows afirma que: “La idea de que «lo personal es político» abrió el abanico de áreas estudiadas desde los estudios culturales” (Hollows, 2005: 20). Una de las primeras tareas que el Grupo de Estudios de las Mujeres asumió fue lo que llamaron el campo de estudio de las “Imágenes de las Mujeres en los Medios” [*Images of Women in the Media*] (Grupo de Estudios de las Mujeres, 1978: 12). Este campo planteaba un tema recurrente en los EECC que era la comprensión del concepto de cultura popular, esto ha afectado de lleno a cómo los Estudios Culturales Feministas y los feminismos en general han estudiado y analizado las imágenes de mujeres que nos llegan desde los medios de comunicación.

No hay que perder de vista que “las maneras de conceptualizar lo «popular» determinan las maneras en que se estudia y se analiza y, a la vez, dan forma a ideas diferentes de políticas culturales” (Hollows, 2005: 20). Para Tony Bennet no existe una única forma de definir cultura popular, sino soluciones diferentes que por supuesto tienen implicaciones y efectos distintos (en Storey, 2001: 14). Nos interesa el análisis de Stuart Hall en “Notas sobre la deconstrucción de «lo popular»” (1984) y la lectura que Joanne Hollows aplica al devenir de los Estudios Culturales Feministas.

- Cultura popular y feminismo *folk*

Una de las acepciones a las que se refiere el concepto de cultura popular tiene que ver con la “cultura de clase obrera” (Hall, 1984: 1), o “cultura de la gente” (Storey, 2001: 9) y por tanto tiene una dimensión *folk* (Hollows, 2005: 21). En los estudios feministas esta definición de cultura popular ha servido para aquella investigación que parte de un *folk feminism* que podríamos traducir por “feminismo folk o popular” (Hollows, 2005: 23) centrado en recuperar tradiciones *femeninas* que se han mantenido invisibilizadas o desprestigiadas a lo largo del tiempo -por ejemplo, el estudio de algunas artes y artesanías tradicionales...-.

En primer lugar, las críticas de Hall a este tipo de acepción radican en que para que existiese una “auténtica” cultura popular de clase, ésta tendría que estar aislada de una cultura dominante o preferente. Al ser esto algo imposible, no tiene mucho sentido sostener una noción de cultura popular asociada a un supuesto pueblo auténtico que es capaz de construir una cultura propia fuera de los canales dominantes. La crítica de Hollows sigue la misma línea, señala que asociado a esta acepción se está buscando una cultura auténtica de las mujeres, que exista más allá de una cultura masculina *dominante* (Hollows, 2005: 23). Las políticas culturales feministas que nacen de este impulso incorporan un sesgo de clase. Citando a Bourdieu, Hollows entiende que la preferencia por las formas folclóricas está en el núcleo ideológico de la pequeña burguesía y la relación que establece con las tradiciones de la clase trabajadora y de *otras* mujeres, étnica y racialmente diferentes, “cuyas tradiciones culturales se consideran más acordes con «la naturaleza»” (Hollows, 2005: 24), dándose entonces un proceso de fetichización

más propio de las dinámicas coloniales. Chandra Talpade Mohanty en “Bajo los ojos de Occidente” analiza las dinámicas del feminismo occidental como discurso colonial respecto a las llamadas “mujeres del Tercer Mundo” que categoriza como las “Otras”, borrando toda heterogeneidad (Mohanty, 2008: 120); situándose como el referente implícito “mediante el cual se codifica y representa al Otro cultural. Es en este movimiento donde se ejerce poder en el discurso” (Mohanty, 2008: 126). Tal y como sentencia Hall: “No hay ninguna «cultura popular» autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (Hall, 1984: 5).

- Cultura popular *mainstream*

La segunda acepción de cultura popular se refiere a la cultura comercial y *mainstream*: “[...] las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Ésta es la definición «de mercado» o comercial del término: esta es la definición que pone malos a los socialistas” (Hall, 1984: 4).

Es una cultura considerada “no auténtica” y artificial, contraria a la anterior acepción, que se supone manipula a los sujetos y los envilece, convirtiéndolos en “tontos culturales” (Hall, 1984: 4; Hollows, 2005: 20). Con todo esto ¿cómo ha pasado ese pueblo “auténtico” a ser una masa alienada, receptora de mensajes como una “pantalla en blanco”, sin filtro ni reflexión? Sorprende cuando esta definición se encuentra en el fondo de muchas reflexiones “progresistas” sobre la cultura popular, también desde el feminismo. Una de las entrevistadas (E6) -profesora en aquel momento de la Universidad de Pennsylvania- entendía que este era un problema más agudo en España, según su experiencia en la academia estadounidense:

“[...] hay una gran diferencia [de EEUU respecto a España], y es que no existe el elitismo que creo que si hay aquí [en España] respecto a la cultura pop [...] veo una tradición española feminista que como toda la izquierda en general es un pelín elitista cultural [...] no puedes ser de izquierdas pensando que la gente es chusma [...]” [Entrevista 6].

Acertadamente Hollows señala que algunos trabajos del feminismo radical anglosajón han sostenido argumentos cercanos a esta visión de la cultura popular: “Una definición de cultura popular que presenta a la mayoría de mujeres como simples víctimas de la cultura de masas asigna una inteligencia a «la feminista» que se supone que le falta a «la mujer normal»” (Hollows, 2005: 21).

En esta lógica se desarrollan mecanismos de sospecha y descrédito cuando los mensajes feministas provienen de productos que se consideran parte de la cultura comercial, entendiendo que no pueden ser “auténticamente feministas”, sea lo que sea eso. Se establecen dinámicas según las cuales se distingue entre productos “patriarcales” de masas y productos de una vanguardia feminista, llegando también a considerar *a priori* a lo popular para masas como intrínsecamente conservador y patriarcal y a lo vanguardista artístico como emancipador en sí. Tal y como ejemplariza Hollows con la película de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman* (1975): “alguien que ha pasado la semana trabajando en las tareas del hogar [...] ¿realmente querrá salir por la noche a ver una película de más de tres horas que muestra el trabajo doméstico de una mujer?” (Hollows, 2005: 23).

Así mismo, Ylenia Padilla, como veremos más adelante, hija de la cultura *mainstream* más férrea, concursante del programa *Gandía Shore*, ¿puede tener en esta lógica algún papel como icono feminista más allá de la sorna que pueda provocar?, ¿podría tener Beyoncé alguna veracidad colocando su mensaje feminista en la gala MTV, uno de los foros clásicos de la cultura popular musical?

Hay poco sitio en estas lógicas para la pluralidad que hoy día encontramos dentro del feminismo y sus derivados -camisetas, colonias, iconos de muy distinta índole, libros superventas (*We Should All Be Feminist*, de Chimamanda Ngozi Adichie), series de televisión, películas y documentales...-

No hay nada más “cultura popular” que las cifras de ventas de libros *bestseller*, recordemos que lo que se lee hoy como un libro de cabecera del feminismo occidental -*El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir- fue en su día un éxito superventas. En una entrevista que le hacían a la autora en 1975, veintiséis años después de la publicación de la obra, el entrevistador daba la cifra de ventas del año de publicación del libro en Estados Unidos -donde tuvo gran acogida-: 750.000 ejemplares (Méndez-Nicolás y

Andrades, 2016). Para hacernos una idea de la magnitud en 2016, según la web *Statista*¹⁸, el libro de Paula Hawkins *The Girl on the Train* vendió en Estados Unidos 954.740 copias, el primero dentro de la categoría de “ficción para adultos”. En España, el informe de “El sector del libro en España” (*Observatorio de la Lectura y el Libro*, 2018: 72) señala que el libro más vendido en España en 2017 fue *Patria* de Fernando Aramburu, con 397.077 copias vendidas. Kate Millet y su obra *Política Sexual* (1970) fue portada del *TIME* el mismo año de publicación. En 1964 Betty Friedan obtuvo el Premio Pulitzer por su obra *La mística de la feminidad* (1963). Ninguna de las tres obras parece un producto de vanguardia feminista minoritaria, lejos de ello, formaron parte intrínseca de escenarios populares ampliamente conocidos y, sin embargo, son parte del canon ortodoxo feminista. ¿Cómo valoramos entonces qué productos promocionados en la cultura popular son loables y cuáles no? ¿Qué referentes *sirven* y cuales no se consideran *auténticamente* feministas?

La clave está en las aportaciones de Stuart Hall destacadas por Hollows: “lo popular” forma parte de un proceso de clasificación: “ningún texto o práctica es inherentemente popular o elitista en su carácter, sino que puede moverse entre los dos a medida que cambian las condiciones históricas” (Hollows, 1984: 21). Esta conclusión y la alusión a la “cultura de élite” nos da la transición al debate en torno a la tercera acepción sobre la cultura popular.

- Cultura popular como campo de fuerzas

En esta acepción la cultura popular queda definida como un concepto relacional que se nutre de sentido en contraposición con otros conceptos: cultura dominante y/o alta cultura. Los análisis distinguen la cultura popular como categoría *residual* - “todo lo que no es alta cultura”- y *descriptiva* - “todo lo que el pueblo hace”-.

Como categoría residual la cultura popular se considera una cultura inferior que se nutre de elementos que no llegan a cumplir los estándares para considerarse alta cultura

¹⁸ Se puede encontrar la cifra en la categoría “Best-selling books in the category 'adult fiction' in the United States in 2016”, siguiendo este enlace: “Best-selling books in the category 'adult fiction' in the United States in 2016”, Statista (2016). <https://bit.ly/3gopYtl>

(Storey, 2001: 6). Como categoría descriptiva la cultura popular estaría integrada por un “inventario en infinita expansión” (Hall, 1984: 6) de las cosas que hace y ha hecho “el pueblo”. Como en el caso de cultura popular como la “cultura de la clase obrera”, el problema está en determinar quién es la “clase obrera”, quién es “el pueblo”. En este sentido cultura popular es un concepto relacional que hay que dilucidar respecto a las oposiciones y las tensiones que provoca con otros conceptos como el de la alta cultura y/o la cultura dominante. Stuart Hall lo explica así:

“El principio estructurador no consiste en el contenido de cada categoría, contenido que, insisto, sufre alteraciones de un período a otro. Más bien consiste en las fuerzas y las relaciones que sostienen la distinción, la diferencia: aproximadamente, entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o forma de élite y lo que no cuenta como tal. Estas categorías permanecen, aunque los inventarios cambien” (Hall, 1984: 6).

Entonces la cultura popular se comprende como un campo de fuerzas, un lugar de lucha y resistencia entre clase sociales, entendiendo clases en un sentido amplio, como colectivos sociales más que en términos exclusivos referidos a la dialéctica entre clase obrera y burguesa. El significado de los símbolos culturales deviene del campo social en el que se inscriban y las prácticas sociales que lo articulen, y esto siempre es “históricamente provisional” (Hall, 1984: 7).

Aunque muy apegada a las clases subordinadas, la noción de John Fiske en torno a la cultura popular mantiene su vinculación de lucha y resistencia con las estructuras de dominación (Fiske, 1989: 2). Utiliza un ejemplo referido a las fans de Madonna para explicar el hecho de que estas se *resisten* a los significados patriarcales de la sexualidad femenina y construyen sus propios sentidos. Aun así, como digo, la cultura popular en Fiske es entendida en sus análisis como un lugar contrahegemónico. La contrahegemonía puede surgir en la noción de cultura popular que aquí sostengo, pero no está necesariamente ligada a su naturaleza.

- Cultura popular e industrias culturales

De toda esta revisión de los distintos significados que la cultura popular puede llegar a tener, voy a sostener para esta tesis una noción más cercana a la cultura popular entendida como una cultura de masas. John B. Thompson hace algunas apreciaciones respecto al concepto de “comunicación de masas” que nos sirven también en este caso:

“La característica más destacada de la comunicación de masas no viene dada por el número de individuos (o una proporción específica de la población) que reciben los productos, sino más bien por el hecho de que los productos estén disponibles, en principio, a una pluralidad de destinatarios” (Thompson, 1998: 44). Es decir, la cultura popular está integrada por significantes ampliamente disponibles para una multiplicidad de públicos, así que no es tanto la cantidad de personas que los consumen, sino la posibilidad de acceder a esos textos y productos mediáticos de todo tipo.

La cultura popular a la que aquí nos referimos está producida tanto por las industrias culturales como por las audiencias que reciben los productos e incluso producen otros nuevos, que varían el significado “preferente” (Hall, 2004: 225), como podría ser el caso actual de los *memes* (Lasén, 2017: 308). La cultura popular a la que aquí nos referimos está atravesada hoy por Internet y todo lo que acontece en el espacio digital.

Es cierto que las industrias culturales “tienen efectivamente el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan; y, mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajusten a las descripciones de la cultura dominante o preferida” (Hall, 1984: 5), pero también sabemos que un texto no tiene una sola lectura, sabemos que en los procesos de recepción de mensajes existen mecanismos de codificación y decodificación que hacen de los productos culturales elementos mucho más polisémicos (Hall, 2004: 225) de lo que a veces se desprende de los análisis.

También nos quedaremos para esta definición de cultura popular con la idea de lucha y resistencia de Hall y que sirvió desde el principio a los Estudios Culturales Feministas para preguntarse por qué algunos textos habían sido clasificados como “femeninos” y por tanto carentes de interés analítico. Por qué la novela burguesa era un campo de estudio *digno* mientras que no lo eran tanto las telenovelas, la ficción romántica

o las revistas dirigidas a mujeres y adolescentes (Hollows, 2005: 25). Esto nos sirve para plantearnos cuestiones en torno al propio canon y tradiciones dentro de los Estudios Culturales. El proyecto de hacer una crítica feminista a toda la tradición de los Estudios Culturales quedó a la sombra y el trabajo se centró en incorporar a ella, desde las posiciones feministas, nuevos lugares de estudio más cercanos a la cultura popular de la que estamos hablando. Esta decisión supuso la formación de un “gueto femenino o feminista” (Hollows, 2005: 26) dentro de los EECC, más que la incorporación de la perspectiva feminista de manera totalmente transversal, que necesitaba de la participación activa de la sección masculina, a veces poco proclive a ello. De tal forma que “las concepciones de la cultura en general siguen sin estar marcadas genéricamente, oscureciendo «las maneras en que la propia cultura se constituye en relación con el género y otras categorías sociales y políticas»” (Hollows, 2005: 26) más allá de la clase, como la raza o la orientación sexual.

1.3 – ¿Cómo llegamos al *popular feminism*?

Como he dicho las relaciones entre cultura popular y feminismo están en el origen de los Estudios Culturales Feministas. El Grupo de Estudios de las Mujeres se forma en 1974, casi al final de la segunda ola feminista. Tradicionalmente la historiografía del movimiento feminista se ha venido representando en “olas” o “generaciones”. Los debates en torno a esta forma de contar y hacer memoria han estado muy presentes. Gillis, Howie y Munford (2007), refiriéndose al modelo generacional de Julia Kristeva en *El tiempo de las mujeres* (1979), señalan: “We are concerned that the generational account inherited from Julia Kristeva, which divided feminism into generations, reduces the complexity of each of these three waves” [“Nos preocupa que el relato generacional heredado de Julia Kristeva, que dividió el feminismo en generaciones, reduce la complejidad de cada una de estas tres olas”] (Gillis, Howie y Munford, 2007: XXII). Como sucede, en general, con el uso de la noción de *generación* para comprender y analizar fenómenos sociohistóricos. Dirá la musicóloga feminista Laura Viñuela que el problema de la metáfora de la ola radica en que “el carácter cíclico del oleaje obliga a

«reinventar la rueda» regularmente, puesto que cada nueva ola ha de hacer otra vez el mismo recorrido que la anterior” (Viñuela Suárez, 2016: 98).

Como todo ejercicio de abstracción, la historiografía feminista debe tomarse con cautela, en la elaboración de un canon y de una historia, más allá de la idea teleológica de progreso, también hay ausencias y luchas ideológicas que no deben perderse de vista, y que adolecen quizás de cierto eurocentrismo. Como señala Mridula Nath Chakraborty: “The very idea of a phase/stage/wave-based consciousness is an ideological construct of the Eurocentric subject that seeks to subsume and consume the challenges posed to it through notions of «inclusion» and «solidarity»”. [“La misma idea de una conciencia basada en una fase/etapa/ola es un constructo ideológico del sujeto eurocéntrico que busca subsumir y consumir los desafíos que se le presentan a través de las nociones de «inclusión» y «solidaridad»”] (Chakraborty, 2007: 101).

Lo que algunas autoras califican como “feminismo hegemónico” (Sandoval, 2000; Chakraborty, 2007) o “feminismo liberal” (Banet-Weiser, 2018) está en el centro de estas críticas al modelo de las olas. Este feminismo y su narrativa teleológica eurocéntrica (Chakraborty, 2007: 102) reproduce formas excluyentes de conocimiento (Sandoval, 2000: 48). Estas autoras críticas centralizan el análisis mayormente en la dimensión racial que el “feminismo hegemónico” ha dejado en segundo plano:

“Hegemonic feminism’s prioritisation of sex over race has been characterised by -and is symptomatic of- its anxiety over race, racial identity politics and racialised essentialism. This anxiety, in turn, marks itself as white, neutral and normative”. [“La priorización del feminismo hegemónico por el sexo sobre la raza se ha caracterizado por -y es sintomático de- su ansiedad sobre la raza, las políticas de la identidad racial y el esencialismo racializado. Esta ansiedad, a su vez, se marca como blanca, neutral y normativa”] (Chakraborty, 2007: 101).

El concepto de feminismo hegemónico es una cuestión que desarrollaré más adelante, sirva esta introducción para hacer unas aclaraciones. Pese a todo, para esta tesis voy a utilizar el modelo descriptivo de las olas, sin embargo, no voy a descuidar las ausencias y las diversas agendas que podían convivir y conviven en un mismo momento histórico, en especial también si atendemos a las diferencias geográficas con sus distintos contextos culturales e históricos, como, por ejemplo, las peculiaridades del feminismo

español de los 70 a los 90, si lo comparamos con el feminismo de segunda ola anglosajón. A lo largo de mi formación académica me he encontrado con modelos rígidos y, sin saberlo, adquirí unas referencias en realidad limitadas y racialmente sesgadas, más tarde, me sorprendí a mí misma desconociendo agendas, autoras y temas que estaban conviviendo históricamente con otros referentes que a mí me habían enseñado como los primordiales, en un ejemplo claro de uno de los modos de funcionamiento de la ignorancia activa. Estoy de acuerdo con Kimberly Springer cuando destaca en “Third Wave Black Feminism?” que la utilidad de la explicación por olas es válida para según qué cosas:

“Still, as it is so deeply embedded in how we examine the history and future of the women’s movement, it remains useful for internal critique. As it is used historically and today, it is too static” [“Aún así, como está tan profundamente arraigado en cómo examinamos la historia y el futuro del movimiento de las mujeres, sigue siendo útil para la crítica interna. Cómo se usa históricamente y actualmente, resulta demasiado estático”] (Springer, 2002: 1063).

A lo largo de estas páginas citaré distintas autoras, pero me gustaría empezar con el modelo explicativo de Adrienne Trier-Bieniek (2015), considero que es bastante completo a la hora de abarcar referentes -americanos y europeos¹⁹-, no solo tomando las “clásicas” obras de feministas blancas y siempre mostrando una actitud flexible y multidimensional.

Atendiendo a su cronología sobre las olas del feminismo, la segunda ola, organizada alrededor de la idea “lo personal es político”, se centró en cuestiones de derechos reproductivos, violencia contra las mujeres, mejora de las carreras profesionales de las mujeres y salarios igualitarios, entre otros (Trier-Bieniek, 2015: XVII). *La mística de la feminidad* (Betty Friedan, 1963) y *El segundo sexo* (Simone de Beauvoir, 1949) antes comentados, fueron los libros de cabecera²⁰.

¹⁹ El caso español, como tantos otros, requiere de un análisis aparte, y para ello iré incluyendo información relevante en las notas al pie de página.

²⁰ Para el caso español, algunos hitos: en 1960 se funda el “Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer”, heredero de la Institución Libre de Enseñanza. En 1965 se publica *Los derechos laborales de la Mujer*, de Lidia Falcón y se traduce *La mística de la feminidad*, de Friedan. Ese mismo año se crea el *Movimiento Democrático de Mujeres* y en 1967 publican el manifiesto *Por nuestros derechos*, considerada la primera agenda de orientación feminista en esta segunda ola (Casado Aparicio, 2002: xi-xii). Estuvo apoyado por 1.518 firmas y se reivindicaban distintas cuestiones: “guarderías, igualdad de oportunidades

Sin embargo, las críticas a esta segunda ola en la década de los ochenta vinieron a denunciar las contradicciones del movimiento en cuanto a las cuestiones de raza y clase social (Trier-Bieniek, 2015: XVII). Las mujeres negras y racializadas señalaron cuestiones que afectaban al núcleo del feminismo. bell hooks en *Feminist Theory: from Margin to Center* (1984) criticaba acertadamente la universalidad de “la mística de la feminidad” y traía a la mesa las experiencias de las mujeres negras (Trier-Bieniek, 2015: XVII). Por ejemplo, el hecho de que las mujeres negras llevaban siglos trabajando dentro y fuera de casa, pero que esta experiencia estuviese fuera de los análisis de Friedan, y sin embargo tomase como universal la experiencia de las mujeres blancas de clase media con estudios avanzados que al casarse quedaban reducidas a la experiencia doméstica –*The problem that has no name* [“El problema que no tiene nombre”]-. El problema no estaba en que esa experiencia no fuese lo *suficientemente* opresora, sino que se entendiesen como universales para todas las mujeres, ignorando las experiencias de las mujeres no blancas y blancas trabajadoras: criadas, niñeras, trabajadoras industriales o prostitutas. (hooks, 1984: 2).

Audre Lorde publicaba en 1984²¹ *Sister Outsider: Essays and Speeches* denunciando que el feminismo, marcado mayormente por mujeres blancas, había dejado

en el acceso al mercado laboral y la enseñanza universitaria, igualdad de salarios, información y acceso a los «medios de control de la natalidad», reforma del Código Civil, divorcio, etcétera” (Casado Aparicio, 2002: 315). También en 1967 se funda la *Asociación de Amas de Casa* y se vinculan tanto al movimiento de mujeres emergente como a la oposición al franquismo (Casado Aparicio, 2002: 360). En 1975 se organizan en Madrid las *Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer* y son entendidas como “el pistoletazo de salida a la aparición pública del movimiento feminista en el Estado español” (Gil, 2011: 35). De acuerdo con Casado Aparicio, para el caso español, la Guerra Civil y la dictadura posterior supusieron un retroceso considerable de cara a las reivindicaciones de las mujeres –más allá de los núcleos franquistas- que se habían articulado en torno al sufragismo. Sin embargo, esto hace que la distancia entre la primera y la segunda ola se acorte, no temporalmente, sino de cara a las nuevas perspectivas y horizontes de aspiraciones que auspiciaba el fin del régimen dictatorial y en alejamiento a los presupuestos más liberales (Casado Aparicio, 2002: 313-314).

²¹ Es en 1985 cuando irrumpen en España las primeras reivindicaciones de las “otras” mujeres, especialmente mujeres gitanas y migrantes (Casado Aparicio, 2002: 270). En 1990 surge la *Asociación de Mujeres Gitanas ROMI*, enfocadas en la consecución de derechos sociales (Jorin, 2014) y en la necesidad de rastrear el papel y conocer las vivencias de las mujeres gitanas en la historiografía (Carmona, 2012: 16). La activista y feminista Remei Sipi en su artículo “Nuestra lucha: mujeres migrantes negras en España” explica que las mujeres migrantes empezaron a conformar asociaciones de grupos de mujeres entre las décadas de los setenta y los noventa: “En estos espacios hemos compartido nuestras historias, nuestras vivencias y todo ello nos ha llevado a luchar por nuestros derechos” (Sipi, 2020). Una de sus primeras reivindicaciones tuvo que ver con la consecución de espacios propios, diferenciados de las organizaciones mixtas ya existentes y respecto a otras asociaciones feministas de la época. Otra de las preocupaciones tuvo que ver con la “diferenciación jurídica y ciudadana de las mujeres que llegaban por «reagrupación familiar»”, se les impedía tener documentación propia estando “incluidas” en la documentación del marido,

a un lado las vidas de las mujeres racializadas. Gloria Anzaldúa en 1987 analizó las experiencias de las mujeres racializadas en las fronteras de Estados Unidos. Patricia Hill Collins en *Black Feminist Thought*, ya en 1990, también señalaba la necesidad de traer las voces de las mujeres racializadas a la primera línea del feminismo. Finalmente, es en esta segunda ola en la que se acuña el término *interseccionalidad*, que más tarde revisaré. Según esta teoría feminista las categorías de opresión se solapan para crear lugares específicos de discriminación, irreductibles entre ellas o a una mera adición de las mismas.

La tercera ola del feminismo nace, según el canon de Trier-Bieniek (2015), en la década de los noventa. Trier-Bieniek (2015: XIX) señala que el pistoletazo de salida fue la publicación en 1990 de libro de Naomi Wolf *The Beauty Myth*, aunque otras voces resaltan las declaraciones de Rebecca Walker²², para *Ms.Magazine* en 1992. En ese artículo daba su opinión sobre uno de los primeros casos de acoso sexual laboral que fue denunciado públicamente en 1991 por la profesora y abogada afroamericana, Anita Hill, que acusaba al jurista Clarence Thomas, también afroamericano, de acoso sexual en el trabajo. Rebecca Walker, apelando a la rabia e impotencia que este caso le despertó, finaliza el artículo diciendo: “I am not a postfeminism feminist. I am the Third Wave”. [“No soy una feminista posfeminista. Soy tercera ola”] (Walker, 1992).

En una conferencia que impartió posteriormente en 2009²³, explicaba lo siguiente:

lo que provocaba una peligrosa dependencia marital y una vulneración de sus derechos (Sipi, 2020). Las temáticas de los colectivos blancos nacionales estuvieron especialmente centradas durante este periodo en la sexualidad, el cuestionamiento de la heterosexualidad, la apertura a nuevos planteamientos sobre la prostitución, la solidaridad internacionalista, la coeducación o las nuevas tecnologías reproductivas” (Casado Aparicio, 2002: 270). En 1991 tienen lugar las “Jornadas Europeas de la ILIS” [*International Lesbian Information Service*, Servicio de Información Internacional de Lesbianas] realizadas en Barcelona y organizadas por el Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, la Comisión de Lesbianas de L’exvioletas y la ILIS (Gil, 2011: 163). En principio, y debido seguramente al marcado carácter anglosajón de las jornadas, la discriminación racial, el antirracismo y el antisemitismo fueron temas centrales (Gil, 2011: 163), a la que asistieron veinte ponentes lesbianas negras y racializadas (Dear, 2018: 3). Sin embargo, en el informe retrospectivo de las jornadas editado por el ILIS se menciona que hubo grandes desacuerdos y confrontaciones entre algunas mujeres blancas y las mujeres lesbianas negras y racializadas (Dear, 2011: 17). Esto es sintomático de las grandes brechas que existían (y existen) en España para reconocer la discriminación racial como parte íntegra del trabajo feminista, cuyo sujeto(s) son múltiples y atravesados por distintas dimensiones de opresión.

²² Hija de Alice Walker, la escritora de la novela *El color púrpura*, que en 1985 fue llevada al cine por Steven Spielberg.

²³ El vídeo de la conferencia puede verse en este enlace: “Origins of Third Wave Feminism”, AuthorRebeccaWalker (2009). <https://youtu.be/1AkPI0-kLPw>

“The Third Wave was founded in response to a feeling on college campus in 1992 that feminism was in some ways dead, irrelevant, that women in my generation were apathetic, not desirous of working on behalf of women's empowerment and my feeling at that time was that was absolutely not true. And I knew many many women who were devoted to wanting to raise consciousness and awareness around women's issues, and that the women that I also knew who did not feel connected to feminism, I felt, deserved some kind of acknowledgement. And I wanted to build a bridge between us and second wave feminism and them, this new generation, on behalf on maintaining momentum forward”. [“La Tercera Ola fue fundada en respuesta a un sentimiento en el campus universitario en 1992 de que el feminismo estaba de alguna forma muerto, irrelevante, que las mujeres de mi generación eran apáticas, no deseaban trabajar de parte del empoderamiento de las mujeres, y mi sentimiento en ese momento fue que aquello no era absolutamente verdad. Y conocía a muchas muchas mujeres que se dedicaban a querer crear conciencia sobre los problemas de las mujeres, y las mujeres que también conocía que no se sentían conectadas con el feminismo, yo sentía, merecían algún tipo de reconocimiento. Y yo quería construir un puente entre nosotras y el feminismo de la segunda ola y ellas, esta nueva generación, en nombre de mantener el impulso hacia adelante”].

En su posición como feminista de la tercera ola, estaba negando aquellas voces que hablaban de un *feminismo posfeminista*, las cuales aseguraban que las mujeres -como si estas fuéramos reductibles a un solo lugar- ya habían conseguido cotas de poder y de derechos suficientes. Nos interesa la primera frase de Rebecca Walker que, podríamos decir, inaugura la tercera ola del feminismo en tanto que plantea claramente los debates y nociones alrededor de, por un lado, el propio concepto de tercera ola, y por otro el concepto de posfeminismo.

Revisar este corpus teórico e histórico, así como las agendas que se han venido poniendo encima de la mesa es totalmente necesario si queremos comprender el caso Beyoncé, así como los retos a los que se enfrenta el feminismo contemporáneo occidental.

La característica principal que señalan las críticas en torno a la tercera ola destaca su relación con la cultura popular como principio vertebrador (Trier-Bieniek, 2015; Genz y Brabon, 2009; Baumgardner y Richards, 2000). Trier-Bieniek subraya el importante

papel que tuvo el activismo a través de la cultura popular, especialmente dentro del campo de la música, refiriéndose al movimiento Riot Grrrl dentro de la escena punk, sobre todo norteamericana de los años noventa (Trier-Bieniek, 2015: XX). Las nuevas generaciones de la tercera ola, nacidas en los 60 y los 70, habían heredado los logros en igualdad conseguidos en la segunda ola, y en cierta forma la prevalencia de la igualdad legal y la normalización del acceso a ciertos espacios, como la educación superior y el mercado laboral, explicaba porque se podía llegar a respirar un clima de cierto conformismo y desapego hacia el feminismo considerado como ya no tan necesario. Nos encontramos, entonces, con un intento de darle un nuevo empuje al feminismo como movimiento y a la vez la necesidad de reescribir la agenda conforme a las circunstancias y a las vidas de las mujeres en la década de los noventa.

- La tesis del *backlash* contra el feminismo

Sin embargo, no todas las aportaciones tenían la misma noción sobre la ayuda que la cultura popular podría brindar al feminismo. Estas críticas también señalaban la necesidad de un nuevo empuje debido a la llamada tesis del “backlash” [*reacción*] (Hollows, 2000: 190), la reacción contra el feminismo. Susan Faludi en su obra *Reacción: La guerra no declarada contra la mujer moderna* (1993) señala que en los principios de la década de los noventa existía una opinión generalizada en los medios -desde revistas, periódicos, películas y libros superventas- de que las mujeres norteamericanas -y como se ve bien a lo largo de la obra, se está refiriendo en su mayor parte a mujeres blancas de clase media- no podían vivir en mejor momento histórico en cuanto a derechos y privilegios. Esta idea convivía con un sentimiento generalizado de que, a pesar de todo lo conseguido, estas mujeres, ahora liberadas, eran en el fondo infelices, y un conjunto de medios de todo tipo empezaron a culpar al feminismo de dicha infelicidad: apelando a la “epidemia de la infertilidad”, las altas tasas de soltería femenina y a la baja natalidad debido a la “escasez de hombres” (Faludi, 1993: 10).

Faludi, analizando titulares de revistas y periódicos, reproduce este discurso mediático: “Las mujeres son infelices precisamente porque son libres. Las mujeres se han esclavizado con su propia liberación. Al aferrarse a la sortija dorada de la independencia,

perdieron la única sortija que realmente importa. Obtuvieron el control de su fertilidad, solo para destruirla. Persiguieron sus propios sueños profesionales para perderse la mayor aventura femenina. El feminismo, se nos dice una y otra vez, ha demostrado ser el peor enemigo de la mujer” (Faludi, 1993: 10).

Pero como ella misma señala, ni la situación de las mujeres en aquel momento era tan boyante como la reacción mediática se afanaba en demostrar, ni la culpa de la infelicidad de las mujeres se debía, precisamente, al desarrollo y extensión del feminismo, sino a las desigualdades persistentes en todos los campos de la vida social que demostraban las encuestas e investigaciones del momento. Para Faludi la cultura popular había sido uno de los canales más importantes en la extensión de esta reacción contra el feminismo (Hollows, 2000: 191) y por tanto tenía una comprensión de la misma negativa, al servicio exclusivamente de las voces antifeministas: “En la última década, la reacción [*backlash*] ha circulado por las cámaras secretas de la cultura popular, haciendo uso tanto del halago como del temor” (Faludi, 1993: 23). La autora se hace eco de ejemplos como *Atracción fatal* o *Misery*, basada en la novela de Stephen King. Faludi llama “posfeminismo” a esta reacción conservadora contra el feminismo, “antifeminismo”, con una visión negativa de la cultura popular. Rebecca Walker (1992) lo denomina “feminismo posfeminista”, refiriéndose a aquellas posiciones que subrayan la consecución de la agenda feminista, y, por tanto, su necesario dismantelamiento como movimiento y pensamiento. Hollows critica las aportaciones de Faludi, concretamente apuntando a una problemática constante referida a la “autenticidad feminista”: “The ways in which critics such as Faludi [...] have used the term post-feminism suggests that 1970s feminism is the «authentic» and only form of feminism”. [“Las formas en que las críticas como Faludi [...] han usado el término posfeminismo sugieren que el feminismo de los setenta es la «auténtica» y única forma de feminismo”] (Hollows, 2000: 192).

Para entender las diferentes visiones feministas sobre los productos culturales que se estaban fraguando en el momento, Hollows toma de ejemplo los análisis en torno a la película *Pretty Woman* (1990). Para las teóricas del *backlash*, *Pretty Woman* formaba parte de esta reacción contra el feminismo. Susan Walters refiriéndose tanto a “*Pretty Woman*” como a *Atracción Fatal* (1987) afirmaba: “These movies are indeed two sides of the same coin: the coin of male control over women's lives, the equation of work for

women with death and prostitution”. [“Estas películas son de hecho dos caras de la misma moneda: la moneda del control masculino sobre las vidas de las mujeres, la equiparación de trabajo para las mujeres con muerte y prostitución”] (Walters, 1995: 140). En la lógica de las teóricas del *backlash* esta película es precisamente antifeminista por ser posfeminista (Hollows, 2000: 193).

Sin embargo, las investigaciones más optimistas en cuanto al cambio que estaba sucediendo en el feminismo no veían esta película como un producto antifeminista. Justamente Charlotte Brunsdon en su obra de 1997 *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes* (2005) señala que no es tanto una película antifeminista sino que lo interesante es la relación de dependencia y a la vez de desaprobación que mantiene respecto a la segunda ola feminista (Brunsdon, 2005: 4). Ella misma acuña el término “postfeminist girly” para referirse a esta nueva figura que surgía y que, si bien no era feminista, tampoco podría decirse que no conectase muchos de sus valores a los logros y aspiraciones de la segunda ola. La protagonista del film, Vivian (Julia Roberts):

“[...] Is preoccupied with her appearance and getting her man, she also has ideas about her life and being in control which clearly come from feminism. Vivian may make herself desirable for Edward, but she also is desiring, a position informed by feminism” [“Está preocupada con su apariencia y por conseguir a su hombre, ella también tiene ideas sobre su vida y estar en control de ella, lo que claramente deviene del feminismo. Vivian se muestra deseable para Edward, pero ella también lo desea, una posición influenciada por el feminismo”] (Hollows, 2000: 193).

Es esta ambivalencia, tan poco tolerada en los análisis de la segunda ola, el eje vertebrador de los análisis de los productos del posfeminismo, basados en una comprensión positiva de la cultura popular, no simplemente como productos antifeministas. La relación entre feminismo y feminidad ya no es vivida como dos polos opuestos, sino como una negociación y como un juego identitario. Hollows confirma: “In this way we can think of *Pretty Woman* as neither pro-feminist nor antifeminist but a product of the postfeminist 1980s where many modes of femininity are articulated in relation of feminism”. [“De esta forma podemos pensar de *Pretty Woman* no como pro-feminista, ni como antifeminista, sino como un producto posfeminista de los ochenta

donde se articulan muchos modos de feminidad en relación al feminismo”] (Hollows, 2000: 193).

Estos productos ya no permiten lecturas simples, basadas en una reacción generalizada antifeminista, sino que exigen hacernos cargo de las ambivalencias que plantean y que son parte de los procesos identitarios que las mujeres del momento estaban enfrentando y siguen haciéndolo. Trier-Bieniek destaca esta relación entre feminismo y una visión positiva de la cultura popular como el núcleo de la tercera ola: “It allowed new generations of feminist women to be who they want to be, but with a political consciousness”. [“Permitió a las nuevas generaciones de mujeres feminista ser quienes querían ser, pero con una conciencia política”] (Trier-Bieniek, 2015: XX).

- Distinguiendo entre tercera ola y posfeminismo

Si bien, como se muestra hay una confusión en torno a distintos conceptos: tercera ola, posfeminismo, antifeminismo... La prensa acuñaba el término posfeminismo para referirse a la ruptura con la segunda ola y la inauguración de un periodo *posfeminista* donde el feminismo ya no era necesario, pues se había logrado la igualdad. Las críticas del *backlash* sostenían esa ruptura, sólo que para ellas este nuevo periodo posfeminista, era también antifeminista. Los medios se afanaban en sostener un discurso en donde el feminismo ya no tenía lugar para las nuevas generaciones, y las teóricas del *backlash* se enrocaban en subrayar que las nuevas producciones culturales, fruto de la reacción antifeminista, eran entonces contrarias a la agenda de la segunda ola, siendo la cultura popular el canal principal de distribución de estos productos antifeministas.

Las teóricas de la tercera ola también asumían el posfeminismo -en tanto que concepto acuñado mayormente por los medios- en términos de discurso patriarcal que intentaba menoscabar los logros de la segunda ola (Genz y Brabon, 2009: 156). La tercera ola se erige como la nueva etapa del feminismo, herencia de la segunda ola. A menudo el conflicto entre posfeminismo y tercera ola se ha ejemplificado con la dicotomía entre las Spice Girls y las Riot Grrrls (Genz y Brabon, 2009: 156). En esta lógica, el posfeminismo está en la línea del *mainstream* comercial y de moda de las Spice Girls, el grupo inglés formado por cinco chicas, fundado en 1996 hasta 2001. La tercera ola está

en la línea del movimiento Riot Grrrl, un movimiento *underground* nacido en Washington D.C., que principalmente empezó a denunciar el sexismo en la escena punk del momento (Schilt, 2003). La forma de escribir la palabra *Girl* con tres “r” -Grrrls- era una cuestión de posicionamiento político que representaba la rabia del movimiento, su principal forma de darse a conocer fue a través de los “zines” y mediante la formación de grupos musicales punk como Bikini Kill, Bratmobile, Sleater-Kinney y L7. Aunque en las canciones de los grupos riot se denunciaba el sexismo y el racismo de la escena punk, algunas críticas señalan que en realidad no se estableció un verdadero diálogo con otras posiciones de raza presentes en la escena y que el movimiento adolecía de cierta falta de crítica al privilegio blanco (Feigenbaum, 2007: 142-143). La editora del *zine Evolution of a Race Riot*, Mimi Nguyen, declaraba:

“I truly believe that riot grrrl was -and is- the best thing that ever happened to punk... Unfortunately, riot grrrl often reproduced structures of racism, classism and (less so) heterosexism in privileging a generalized «we»”. [“Verdaderamente creo que lo riot grrrl fue -y es- lo mejor que le pasó al punk... Desafortunadamente, lo riot grrrl a menudo reprodujo estructuras de racismo, clasismo y (en menor medida) heterosexismo para privilegiar un «nosotras» generalizado”] (Feigenbaum, 2007: 142).

Trier-Bieniek señala que es en esta tercera ola cuando se empiezan a incluir los discursos feministas de las mujeres no occidentales (Trier-Bieniek, 2015: XX), en donde destacan los análisis de Mohanty comentados en torno a la producción de la “mujer del Tercer Mundo” como sujeto monolítico presente en algunos textos del feminismo occidental (Mohanty, 2008: 118).

Otras teóricas asumen que el posfeminismo es una nueva etapa que responde a las nuevas circunstancias a las que las mujeres se estaban enfrentando, pero no por ello era contraria a los valores feministas. Introducen cambios respecto a la segunda ola, sobre todo en las cuestiones de la relación con la feminidad (Hollows, 2000; Brunsdon, 2005) y a la necesaria mayor atención que había que darle a la diversidad y las diferencias entre mujeres, especialmente en términos de racismo, clasismo y heterosexismo²⁴ (Genz y

²⁴ La ruptura con la homogeneidad del “sujeto feminista” en España estuvo auspiciada por el feminismo lesbiano que subrayó “la imposibilidad de unificar las experiencias sexuales femeninas” (Gil, 2011: 35). El inicio de la tercera ola, o como se ha solido llamar, los “nuevos feminismos” (Gil, 2011: 35) coincide en España con un momento de ruptura y fragmentación del movimiento, pero también con una toma de

Brabon, 2009: 53). El filósofo español Paul B. Preciado sostiene la noción de posfeminismo como giro conceptual: “aunque a menudo tiende a entenderse el posfeminismo como forma de «antifeminismo», este término tiene hoy el sentido de señalar un nuevo marco conceptual para el feminismo. El posfeminismo representa la madurez del feminismo como teoría política. En el discurso de los noventa, el término «posfeminismo» señala un giro conceptual desde los debates de igualdad y diferencia, justicia y reconocimiento, e incluso desde el esencialismo y el constructivismo, hacia los debates acerca de la producción transversal de las diferencias” (Carrillo, 2004). Esta noción de posfeminismo se alinea con otros pensamientos “post” -posestructurales, posmodernismo y poscolonialismo- (Gill, 2016: 5). En este sentido, posfeminismo y tercera ola podrían ser equivalentes, solo que el posfeminismo no tiene miedo de apropiarse del concepto negativo extendido por los medios y hacerlo suyo, mientras que la asunción del término tercera ola prefiere alejarse de la terminología mediática marcando la filiación con la tradición feminista de las olas. Genz y Brabon apuntan en este debate:

“What characterises these post-second wave positions is exactly the way they locate themselves within popular culture and inside the realm of cultural representation”.
[“Lo que caracteriza a estas posiciones postsegunda ola es exactamente la forma en la

conciencia entorno a la importancia de la “diferencia”: “Aparecen otras figuraciones del «ser mujer» que desplazan al sujeto tradicional (trabajadoras temporales y precarias, migrantes, sin papeles, estudiantes sin futuro, trabajadoras sexuales, *queer*, bolleras, transexuales, madres solas, cuidadoras transfronterizas)” (Gil, 2011: 36). En el año 1992 se funda el Colectivo de Transexuales de Catalunya-Pro Derechos (CTC) (Gil, 2011: 172). En 1995 se funda el Colectivo en Defensa de los Derechos de las Trabajadoras del Sexo Hetaira (Gil, 2011: 169). Esta ruptura con el “sujeto feminista” homogéneo también venía planteada por los colectivos de mujeres migrantes: en 1991, un colectivo de mujeres, entre ellas, Remei Sipi, fundan *E’waiso Ipola*, una asociación de mujeres guineanas (Ortega, 2020). También se formaron otras como *Musu kafo*, de mujeres gambianas, y *Amistad*, de mujeres filipinas (Sipi, 2000: 360). De acuerdo con Ortega, el trabajo de estas asociaciones estaba “centrado en resistir y denunciar la discriminación interseccional, racista y patriarcal que la ley de extranjería vigente en esos años ejercía sobre las mujeres migrantes”, pero también “cambiar los imaginarios y las representaciones de las personas negras, afrodescendientes y racializadas en el ámbito cultural y educativo español” (Ortega, 2020). Remei Sipi comenta que las problemáticas principales a las que se enfrentaban las mujeres migrantes a la hora de formar sus propias organizaciones y plantear sus propias luchas eran, por un lado, el descrédito de la sociedad de acogida basado en estereotipos de género y raciales -“sumisas e ignorantes” (Sipi, 2000: 360)- y la falta de apoyo de los compañeros masculinos (Sipi, 2000: 360). En 1994 tienen lugar las jornadas “Las mujeres inmigrantes desafían su invisibilidad”, organizadas por algunas de estas asociaciones en el CCCB de Barcelona, donde se plantearon temas como el ya mencionado respecto a la documentación propia para las mujeres migrantes, “la revisión del racismo y etnocentrismo de los libros de texto escolares para que los niños inmigrantes y de otras minorías étnicas no se avergüencen de sus orígenes” o “la superación del trato criminalista de los medios de comunicación sobre los inmigrantes” (Sipi, 2000: 361).

que se ubican dentro de la cultura popular y dentro del ámbito de la representación cultural”] (Genz y Brabon, 2009: 24).

La diferencia fundamental recae en la capacidad de analizar la ambivalencia. Algunos análisis tienen una actitud positiva respecto a la cultura popular, otros siguen visiones cercanas a las de la segunda ola, donde la cultura popular es entendida como una cultura mediática con tintes patriarcales. El escepticismo no se dirige a la cultura popular *underground*, sino a la cultura popular mediática teñida de ambivalencia. Los análisis que asumen la ambivalencia como un lugar de lucha de significados son capaces de recuperar elementos feministas en productos culturales mediáticos que aparentemente son contrarios al feminismo en algunos aspectos.

Por ejemplo, muchos análisis de las Spice Girls que reconocen su carácter patriarcal, son capaces de recuperar algo para el feminismo, como el hecho de presentar cinco roles legítimos y posibles de feminidad, desde la provocación, pasando por la elegancia, llegando a lo *tomboy* (Lemish, 2003: 20)²⁵. Esto supone para la audiencia, mayormente niñas preadolescentes, un mensaje positivo en cuanto a ellas mismas que les permite encajar sus identidades en moldes muy diferentes. También podemos encontrar en sus mensajes la idea de la sororidad [*sisterhood*] y de la importancia de la amistad, que contradice las visiones dominantes patriarcales del “lobo solitario” y las narrativas de la envidia femenina entre iguales (Lemish, 2003: 22).

Si bien es cierto que las Spice Girls resaltaban lo siguiente: “Feminism has become a dirty word. Girl Power is just a nineties way of saying it [...] Of course, I am a feminist. But I could never burn my Wonderbra. I am nothing without it!”. [“El feminismo se ha convertido en una palabra sucia. El Girl Power es solo la forma noventera de decirlo [...] Por supuesto, soy feminista. Pero nunca podría quemar mi sujetador. ¡No soy nada sin

²⁵ Si bien, el análisis de Mel B merece un aparte. Es la única integrante negra del grupo, bautizada como *Scary Spice*, algo así como la *Spice* intimidante. Se la presenta en términos salvajes –intimidante para una audiencia blanca-, con un piercing en la lengua (elemento bastante radical para el momento) que muestra a menudo, con el pelo afro natural y vestida en muchas ocasiones con estampado de leopardo y pieles, todas estas características tienen clara relación con el “exotismo” asociado a las mujeres negras a lo largo de la historia (Lemish, 2003: 19). La imagen de Mel B experimentó cambios a lo largo de su carrera con el grupo, en la película *Spice World* aparece con una imagen menos “salvaje”, utiliza gafas (estrategia habitual cuando las personas no blancas quieren presentarse como “más respetables” frente a una audiencia racista), ropa más holgada y sus intervenciones son sosegadas. Para Dafna Lemish este cambio pudo tener que ver con la toma de conciencia de que la imagen inicial reproducía tropos racistas de la feminidad negra (Lemish, 2003: 27).

él!”] (Lemish, 2003: 26). En esta declaración se subrayan dos hechos: primero el reconocimiento de que el feminismo se considera sinónimo de algo sucio y negativo, tal y como las tesis del *backlash* apuntan. En segundo lugar, un rechazo al estereotipo clásico de “la feminista” de la segunda ola como “incendiaria de sujetadores” [*the bra-burner*], fanática, odia hombres y deliberadamente poco atractiva (Genz y Brabon, 2009: 22), al tiempo que se afirma el autorreconocimiento, en primera persona, de ser feminista como algo obvio [*of course*]. La ambivalencia del mensaje que estaban mandando al fandom es el reto que este tipo de posicionamientos plantean.

En la E3G, entrevista grupal del colectivo feminista que caracterizo como fandom suave de Beyoncé (E3G), una de las integrantes traía a colación la cuestión del Girl Power como reacción antifeminista:

“En los años 90, 2000’s, estaba la cosa del Girl Power ¿no?, y el Girl Power era una estrategia también de marketing ¿no? de vender, tipo las Spice Girls y no sé qué, el poder de las chicas y tal, que se posicionaba contra el feminismo ¿no?, como: «esto no es feminista: esto es Girl Power», que es otra cosa. Feminista es quejica, es radical no sé qué, y esto [el Girl Power] es una cosa que mola y a la que te puedes sumar” [Entrevista 3 Grupal].

Genz y Brabon en “Postfeminism” (2009) sostienen una visión optimista respecto a la impureza y pluralidad del término posfeminismo:

“As symptomatic of a contradiction-prone late modernity and a changed social/cultural environment characterised by complex discursive and contextual interactions”. [“Como sintomático de una modernidad tardía propensa a las contradicciones y un entorno social/cultural cambiante caracterizado por complejas interacciones discursivas y contextuales”] (Genz y Brabon, 2009: 6). Destacan que su dificultad para definirlo se debe a su doble carácter interdiscursivo e intercontextual, siendo un discurso fronterizo (Genz y Brabon, 2009: 7).

Una de las aportaciones más importantes al debate en torno al posfeminismo ha sido la de Rosalind Gill (2007) y su concepto de *postfeminist sensibility* [“sensibilidad posfeminista”], donde el posfeminismo: “Emerges in the intersections and hybridisation of mainstream media, consumer culture, neo-liberal politics, postmodern theory and,

significantly, feminism”. [“Emerge en las intersecciones y la hibridación de los medios de comunicación mayoritarios, la cultura de consumo, las políticas neoliberales, la teoría posmoderna y, significativamente, el feminismo”] (en Genz y Brabon, 2005: 5). Para la autora, los debates en torno al posfeminismo son en realidad discusiones sobre las transformaciones en el feminismo y en la cultura mediática, y su relación mutua (Gill, 2007: 4). El discurso posfeminista incluye varias ideas características: “The notion that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification; the emphasis upon self surveillance, monitoring and discipline; a focus upon individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; a resurgence in ideas of natural sexual difference; a marked sexualization of culture; and an emphasis upon consumerism and the commodification of difference. These themes coexist with and are structured by stark and continuing inequalities and exclusions that relate to «race» and ethnicity, class, age, sexuality and disability -as well as gender-”. [“La noción de que la feminidad es una propiedad corporal; el cambio desde la objetivación a la subjetivación; el énfasis hacia la auto-vigilancia, monitoreo y disciplina; un enfoque en el individualismo, la elección y el empoderamiento; el dominio del paradigma del cambio de imagen; un resurgimiento de las ideas de la diferencia sexual natural; una marcada sexualización de la cultura; y un énfasis sobre el consumismo y la mercantilización de la diferencia. Estos temas coexisten entre sí y están estructurados por persistentes y continuas desigualdades y exclusiones relacionadas con la «raza» y la etnicidad, la clase, la edad, la sexualidad y la discapacidad –así como el género-”] (Gill, 2007: 5).

En el universo de productos que pueden alinearse en una “sensibilidad posfeminista” los hay de muy distinto tipo, pero es evidente que las narrativas de la elección [*choice*] y del empoderamiento han tenido largo recorrido. Así, por ejemplo, la librería feminista de 42 años de la entrevista E5, declaraba:

“Depende en qué ámbitos te muevas, pero desde fuera es que parece que lo único que hace el feminismo es empoderarte para que puedas ser tú misma, pero es que claro no se trata solo de eso...” [Entrevista 5].

Sin embargo, no debemos olvidar que hasta hace muy poco la elección entre opciones vitales, por ejemplo, no era algo propio de las mujeres, y todavía no lo sigue

siendo. Por otro lado, el empoderamiento no es en sí mismo algo negativo, ni algo que se otorga necesariamente desde un afuera, si bien es cierto que serán los usos y las formas de estas narrativas los que establecerán hasta qué punto puedan ser efectivas y contener cuestiones políticas²⁶.

En la misma entrevista, más tarde, agregaba:

“Es como, o se empoderan mis hermanas, o yo no voy a estar empoderada, irrisorio pensar que el hecho de que haya una mujer en la lista de Forbes estemos en las mismas condiciones, pues lo mismo pasa con otros millones de ámbitos, o sea, que yo sea una mujer libre, que decida hacer esto y lo otro, no significa que la de al lado lo pueda hacer igual, entonces, esa visión de «ah, pero yo ya puedo», «ah, pero yo ya tal», eso hace mucho daño al feminismo, y hace mucho daño al crecimiento espiritual de las personas, ya sí te pones...” [Entrevista 5].

- Posfeminismo y *popular feminism*

²⁶ En esta estela de sensibilidades posfeministas podemos incluir ejemplos españoles muy tempranos que parte del feminismo contemporáneo está incorporando al corpus español. Por ejemplo, en 1980 Rocío Jurado era entrevistada por Jesús Hermida, y ante la pregunta sobre las letras de sus canciones, ella respondía: “Son temas de la vida diaria que ocurren, o sea, esto ocurre de verdad, lo que ocurre es que nunca se había cantado, y lo había cantado, si se ha cantado, un hombre, pero nunca lo había cantado una mujer”. Expandiendo el horizonte de sensibilidades y sentires que las mujeres podían expresar en público. En el vídeo editado por el canal de *YouTube* “Feminismo andaluz” se pueden ver más ejemplos de la postura explícitamente feminista y pro gay de la cantante: “Rocío Jurado, feminista andaluza”, Feminismo Andaluz (2018). <https://youtu.be/m5yiVNwYc>

Así mismo, Lola Flores también protagonizó episodios que demostraban el desempeño de una feminidad poco tradicional y valiente en la confrontación con la misoginia racista de la época. En la portada de la Revista *Sal y Pimienta* de noviembre de 1979, Lola Flores aparecía junto a su famoso titular “Pa puta, yo”, en defensa del *slut-shaming* recibido por su hija Lolita (Gallego, 2018). En varias ocasiones contó su experiencia con la prostitución, y señalaba los abusos contractuales a los que era sometida, siendo muy valorada artísticamente pero no económicamente. Se pueden ver algunas de sus declaraciones en este vídeo: “El #MeToo de Lola Flores”, Feminismo Andaluz (2018). <https://youtu.be/CUJHqMIHDeI>

Estas declaraciones no deben sorprendernos si tenemos en cuenta, siguiendo el trabajo de Casado Aparicio, que es para el periodo que va entre 1979-1983 cuando en España se perfila y expande la hegemonía del modelo de *Mujer liberada*, que problematiza y negocia en torno a los límites de *lo legítimo* y *lo apropiado* (Casado Aparicio, 2002: 277), justamente cuestiones a las que apuntan los dos ejemplos aludidos. Además, es en este periodo cuando surgen la cuestión de las agresiones sexuales y los malos tratos como nuevo foco de intervención (Casado Aparicio, 2002: 277).

Como vengo diciendo, en este periodo aparecieron otras voces más positivas respecto a lo que la cultura popular como vehículo podía ofrecer al feminismo: “Some feminists have considered how feminists ideas were taken up in popular forms and practices to produce forms of «popular feminism»”. [“Algunas feministas han considerado cómo las ideas feministas fueron absorbidas en formas y prácticas populares para producir formas de «feminismo popular»”] (Hollows, 2000: 193). Tal como dirá Angela McRobbie, la aparición de nuevos discursos feministas en las revistas de mujeres²⁷ o en las campañas publicitarias es indicativo de un control creciente del feminismo en las construcciones de lo femenino; cabe preguntarse qué elementos feministas se están movilizandoy a quién van dirigidos (McRobbie, 2005: 71). En este sentido, es difícil obtener una definición cerrada de lo que es o debería ser el “feminismo popular”, pero lo que sí tenían claro las voces optimistas respecto a la cultura popular es que el feminismo no podía erigirse fuera o en contra de ella, sino que se tenía que entender como un lugar de significados en disputa (Hollows, 2000: 194), tal y como se refiere Hall: la cultura popular como el lugar de la lucha por los significados.

Genz y Brabon se preguntan qué implica hablar de un “feminismo popular”: ¿puede ser el feminismo “popular” y “político” al mismo tiempo? ¿Una vez que el feminismo es una mercancía, puede conservar la fuerza para el cambio social? (Genz y Brabon, 2005: 6). Todas son preguntas pertinentes, sin embargo, me gustaría apuntar una primera cosa: que el feminismo sea popular no quiere decir necesariamente que se haya convertido en una mercancía, entendido como algo vacío que solo cobra significado en el uso e intercambio de bienes de consumo como único sustento de una “identidad feminista”. Que algo se convierta en una mercancía no significa que pierda sus otros aspectos y sentidos, dentro del sistema capitalista en alguna medida todo se encuentra relacionado con el consumo y el mercado capitalista (el Manifiesto Comunista o el Manifiesto Scum

²⁷ En España encontramos los ejemplos tempranos de *Dunia*, en 1976 (“una revista inteligente para la mujer”) que promueve una “nueva mujer” (Casado Aparicio, 2002: 368). En 1978, la revista *Telva* publicaba un test: “¿Es usted feminista?”, en el que se distingue entre un *feminismo de traca* y un *feminismo razonable* e introduce la etiqueta *antifeminista*. También *Dunia* publicó un test: “¿Liberada por fuera, carca por dentro?” (Casado Aparicio, 2002: 398-400). Posteriormente vendrán *Elle*, en 1986 y *Marie Claire* un años después, *Vogue* en 1988 (Beaumont, 1988), esto es indicativo de la percepción por parte de empresas internacionales de un público femenino español sensible a las nuevas preocupaciones enmarcadas parcialmente por las agendas feministas (aborto, derechos reproductivos, situación de las amas de casa, derechos laborales etc...).

son también libros que se venden). La cultura de vanguardia o las formas minoritarias se materializan en libros y discos que se compran y venden o en espectáculos y exposiciones para los que se pagan entradas. Como dirá Richard Dyer, lo importante de una mercancía es el valor de cambio, no el valor de uso, que puede ser incluso contrario a la ideología capitalista (Dyer, 1979).

Yvonne Tasker and Diane Negra (2007), contrarias a una visión emancipadora respecto a la cultura popular, señalan que la crítica feminista debe aproximarse con ojo escéptico a los productos de ésta (en Genz y Brabon, 2005: 19). Cierta hostilidad hacia lo popular ha tenido como consecuencia que los análisis más optimistas en este sentido se hayan visto como formas impuras y despolitizadas que convierten el feminismo en una mercancía. Esto se ha llamado “proceso de co-optación” (Genz y Brabon, 2005: 19), mediante el cual el feminismo se convierte en un mensaje seguro, complaciente y mercantil. En la entrevista grupal al fandom suave (E3G), comentaban la siguiente paradoja:

“El feminismo puede ser una forma de venderte cosas que no son especialmente feministas y que de hecho consiste en una perpetuación de ciertos valores que son nocivos para la mujer que los recibe, pero también es verdad que eso no les ha funcionado [a los productos mediáticos], quiero decir, que estamos en un momento en que el feminismo no está tan de moda, ni sea tan vendible como para que tú puedas ponerle feminismo y que sea automáticamente «es guay»” [Entrevista 3 Grupal].

Es difícil hablar de feminismo sin hablar sobre la imagen del feminismo y los sujetos feministas (Delmar, 1986: 8), nuestra comprensión está mediada por las imágenes que recibimos y construimos en torno a su significado. Hay que rechazar la idea de que el feminismo ha sido alguna vez un movimiento unitario de voces, más bien se caracteriza por su pluralidad. Incluso los años setenta de la segunda ola, a menudo contruidos alrededor de esta idea de unidad, estaban marcados en realidad por disputas internas en torno a lo que una feminista podía “hacer, decir, pensar o sentir” (Delmar. 1989: 9).

La tesis de la co-optación se refiere a aquellas críticas del posfeminismo que subrayan los procesos de despolitización del mensaje feminista, una vez que estos se

incorporan a productos mediáticos, esta crítica puede extenderse también a los productos del “feminismo popular”. Estas narrativas empezaron a circular en los medios en la década de los noventa: “Images of «liberation», «freedom» and «independence» for women now populate many media forms because they *sell*, but, in the process, become detached from feminist discourses which gave them any «radical» meaning”. [“Las imágenes de «liberación», «libertad» e «independencia» para las mujeres pueblan ahora muchos medios de comunicación porque *venden*, pero, en el proceso, se distancian de los discursos feministas que les dieron un significado «radical»”] (Hollows, 2000: 194).

La entrevistada 5 anteriormente citada apuntaba a esta idea refiriéndose al feminismo popular y al concepto de unidad:

“Corremos el riesgo de que este feminismo pop, que si tú además lees la narrativa estadounidense te das cuenta rapidísimo de que se está... o sea, el patriarcado se apropia muchas veces del discurso feminista con el tema del empoderamiento, del «tú puedes», «tú puedes porque eres guay», «porque las mujeres podéis hacerlo todo», porque es estupendo, nadie tiene nada en contra de eso, pero las feministas sabemos que lo único, cuando se ha conseguido algo, ha sido cuando estábamos unidas, no cuando destaca una, que es lo que le gusta al patriarcado [...] entonces hay una voz, la voz que se escucha del feminismo que es X, definida por los *mass media*, definida por los gerifaltes, pero no definida por las feministas, entonces con suerte, a veces coincide: lo que está pasando en el mundo con lo que dice la feminista de turno en la prensa, a veces, otras no...” [Entrevista 5].

En esta interpretación de que se incorporan valores feministas a los productos mediáticos, como si fuera un añadido posterior, negando la posibilidad de considerarlos como posicionamientos feministas que se mediatizan, por ejemplo, se entiende que estos pierden su poder transformador y político, complacientes con el *statu quo*, “los gerifaltes”. Por el contrario, las posiciones críticas con la tesis de la co-optación se centran en analizar cómo las ideas feministas son negociadas en esta cultura mediática, con resultados contradictorios, pero que suponen cambios en los regímenes de representación (Hollows, 2000: 195). El feminismo produce nuevas formas de feminidad, y es, en su

pluralidad, un productor de sentidos y definiciones de género. Los posicionamientos feministas presentes en formas de cultura popular pueden dar lugar también a feminidades que, si bien no son siempre necesariamente feministas, no quiere decir que se conformen con las formas tradicionales de feminidad (Hollows, 2000: 196).

De hecho, en la E3G una de las participantes comentaba:

“[...] hay cosas que accidentalmente ayudan al feminismo, o sea yo creo que el hecho de que se ponga de moda las zapatillas beneficia al feminismo porque si tú te sientes que tú no puedes hacer nada con los zapatos que llevas, eso es incómodo, es más incómoda que cualquier otra prenda de ropa [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Sarah Banet-Weiser (2018) subraya que el Girl Power de la década de los noventa formaba parte de la cultura posfeminista. Dejando de lado las representaciones de la feminista *bra-burner* de los setenta antes mencionada, nos encontramos con un reconocimiento cultural creciente de las chicas y las mujeres como agentes de elección, poderosas ciudadanas y consumidoras (Banet-Weiser, 2008: 152-153). En sus análisis, la co-optación tiene que ver con los usos estratégicos que el posfeminismo de los noventa hacía del feminismo en un contexto de capitalismo neoliberal, efectuando un deslizamiento desde las luchas y movilizaciones colectivas hacia la subjetividades individuales (Banet-Weiser, 2008: 154). Sin embargo, ella declara que para 2018, podíamos hablar de un “feminismo popular” mucho más explícito en sus mensajes en cuanto a la visibilización de las estructuras de desigualdad. Si bien el feminismo permanecía invisibilizado en el momento posfeminista, resulta estar hipervisibilizado cuando hablamos del *popular feminism* de la década de los 2010:

“The popular feminist recognition that vast gender inequities still organize our cultural, economic, and political worlds is important and a necessary correction to the false optimism of postfeminism”. [“El reconocimiento del feminismo popular de que las grandes desigualdades de género todavía organizan nuestros mundos culturales, económicos y políticos es importante y una necesaria corrección al falso optimismo del posfeminismo”] (Banet-Weiser, 2008: 154).

En la entrevista grupal con fans de Beyoncé (E8G), una de las participantes afirmaba:

“[...] está habiendo una transición, pero claro la transición tiene un proceso, ahora mismo hay, las mujeres normales y corrientes, con maridos, con hijos, lesbianas, no lesbianas, la peña normal, que está empezando a decir «bueno, yo estoy casada y tengo hijos, pero soy... también me considero feminista», se está empezando, pero eso, es un germen que está [...] hay muchas mujeres que dicen «no, no, yo no soy feminista», porque dicen «feminista: lesbiana loca que sale a pegar a los hombres y odia al sexo masculino», muchísimas mujeres que piensan eso, y hay otras mujeres, lo bueno es que cada vez más, que empiezan a decir, bueno un momento, yo no soy una loca que promueve la violencia y radical y borrar a los hombres de la faz de la tierra, pero tenemos que tener mismos derechos, bla, bla bla, mismo salario, y tal, se está empezando a implantar ese germen en la mujer corriente, normal, de todo tipo de clases, pero aún no está instaurado...” [Entrevista 8 Grupal].

En estos términos, el feminismo popular viene a corregir la despolitización implícita del posfeminismo. Sin embargo, más allá de la superficie, para Banet-Weiser ambos discursos se siguen sosteniendo en las mismas premisas: espíritu emprendedor, resiliencia e iniciativa, entendiendo que la narrativa del *empoderamiento* significa, en realidad, empoderamiento económico (Banet-Weiser, 2008: 155). Además, subraya el hecho de que, en esta nueva situación, los mensajes mediáticos se siguen dirigiendo a mujeres blancas occidentales heterosexuales de clase media (Banet-Weiser, 2008: 154). Esta última afirmación habría que replanteársela.

La diversidad racial en el posfeminismo y el popular feminism

Tanto en la década del posfeminismo, los años 90, como en el actual feminismo popular existen mensajes mediáticos feministas que muestran y se dirigen no exclusivamente a este perfil blanco, occidental, heterosexual y de clase media, otra cosa es que debamos rastrear los ejemplos. Ya que no se dirigen a modelos de mujer hegemónicos suelen pasar inadvertidos para las audiencias a las que no van dirigidos, y se olvidan con facilidad o simplemente se desprestigian, tanto por esas audiencias como por la crítica y análisis culturales. Estoy pensando en la estela de cantantes y raperas

afroamericanas y latinas, algunas abiertamente feministas, de la década de los noventa: las aportaciones del llamado *Hip Hop feminism* que repasaré más adelante y del poco explorado concepto de *Sistah Grrrl Power* (Swerdlick, 2006). Estoy pensando en 2017, cuando Rihanna lanzó su marca de cosméticos integrada por una variedad de tonos que comúnmente no se fabricaban (Rodríguez, 2017b), y que fue el pistoletazo de salida para que otras marcas empezaran a dirigirse a un público de mujeres no blancas que estaban abocadas -y lo siguen estando- a lo que la bloguera afroespañola Desirée Bela-Lobedde (2018a) llama *apartheid estético*. También estoy pensando en nuestro objeto de estudio, Beyoncé, el epítome de este feminismo popular -la propia Banet-Weiser usó en uno de sus artículos la famosa foto del cartel de FEMINISM del concierto de la MTV en 2014 (Imagen 1)- y que como mujer negra está enfocando sus mensajes feministas y antirracistas hacia las mujeres racializadas.

Tal y como confirma Jess Butler, los argumentos que se limitan a señalar que los productos mediáticos del posfeminismo excluyen a las mujeres no blancas, no heterosexuales y no de clase media, tal y como concluye Banet-Weiser, son en realidad simplistas y empíricamente no fundamentados (Butler, 2013: 48), convirtiéndose en un ejemplo más de blanquitud que se ignora como tal y de ignorancia blanca. Además de los ejemplos de cantantes y raperas antes mencionados como Lil' Kim, TLC, Destiny's Child, The Pussycat Dolls, Mariah Carey, Shakira, Beyoncé, Rihanna, Nicki Minaj, o Jennifer López²⁸, Butler agrega otros relativos a programas de televisión poco desconocidos en España como *Bad Girls Club* o *The Real Housewives of Atlanta*. Podríamos agregar a esta lista películas europeas como *Divines* (Houda Benyamina, 2016) o *Bande de Filles* (Céline Sciamma, 2012) -estrenada como *Girlhood* en España- en donde se sigue la historia de chicas no blancas de zonas marginales de París.

Para algunas feministas -blancas- *Bande de Filles* era una película feminista contemporánea que ofrecía nuevos referentes “sin olvidar aspectos estructurales de la feminidad”, pero sin nombrar en sus análisis cualquier referencia a las estructuras de

²⁸ En España, podríamos hablar de las representaciones de la feminidad expuestas por cantantes no payas como Lola Flores, las Grecas o Dolores Vargas “La Terremoto” y que pusieron sobre la mesa temas y narrativas de mujeres poderosas, modernas e iguales. El estudio de sus figuras evidencia su enfrentamiento a una sociedad machista, racista y clasista, en donde el flamenco era un género desprestigiado (Gallego, 2018). Así mismo, la copla es entendida por algunas investigadoras como Lidia García un vehículo para las “expresiones de disidencia de género de nuestro país” (en Correa, 2020).

opresión racial, a fuerza presentes en la película (*Pikara Magazine*, 2014). Otro artículo, también de *Pikara Magazine*, escrito por Andrea Olea entorno al afrofeminismo francés subraya los aspectos perjudiciales de la película para las mujeres negras: “pese a ceder -cosa rara- el protagonismo a las mujeres negras, aparecen todos los estereotipos de la *Niafou*, apodo peyorativo para designar a la chica negra de *banlieue* (barrios de renta baja [...] del extrarradio francés): vulgar, malhablada, violenta, en permanente coqueteo con la delincuencia” (Olea, 2016).

La cineasta afrofeminista francesa Amandine Gay señala que los personajes de *Bande de Filles* se acomodan a una representación dominante de las mujeres negras exclusivamente en términos de clase obrera, de tal forma que cuando en otros films aparecen personajes de mujeres negras de clase media o, mejor dicho, con estudios superiores -como es el caso de su película *Ouvrir la voix* (2017)- las críticas señalaban que eran representaciones poco realistas de la realidad (D'Arco, 2017). Lo que se desprende de este ejemplo es que un mismo producto, incorporado por una parte de la crítica como una película feminista, adolece de problemas en cuanto al tratamiento de las cuestiones raciales y es poco feminista para otras voces de la crítica.

Para el contexto español, podemos hablar de la controversia alrededor de la película *Carmen y Lola* (2018) de Arantxa Echevarría. En varias ocasiones la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad (AGFD) (Santiago Heredia, 2018) y Silvia Agüero (2018) mostraron su disconformidad con la película, y con las afirmaciones antigitanas de la directora en medios (Piña, 2018) desde el lugar de la “paya salvadora”: “O cuenta una paya la situación de la mujer gitana o no la cuenta nadie. Y desgraciadamente tiene que ser una paya porque ellos no tienen voz” (Piña, 2018). A petición de la directora, previo a la grabación de la película, se reunió con varios colectivos como la AGFD desde la cual, a pesar de que la directora no aportó el guión, se le hicieron algunas recomendaciones para no incurrir en ideas antigitanas. Echevarría rechazó los cambios y zanjó la relación. Su película es percibida por los colectivos gitanos feministas como una reiteración de los estereotipos extendidos sobre las mujeres gitanas en particular, y el mundo gitano en general, como si sólo hubiese uno. Se entiende el tedio y enfado que supone observar, una y otra vez, que los relatos mediáticos siguen reproduciendo la misma parte de la

historia, que, válida y legítima igualmente, no recoge la variabilidad de experiencias, sino que confirma estereotipos históricos sobre la cultura gitana en España²⁹.

La tendencia generalizada a confirmar la exclusión de mujeres racializadas de la cultura mediática posfeminista y del feminismo popular -cuando en realidad en muchos casos sí se incluyen siempre y cuando se correspondan con unas ideas concretas de feminidad, sexualidad e identidad racial- obscurece los análisis que intentan comprender cómo están siendo mostradas e interpeladas a través de los productos de esta cultura mediática, no basta con señalar que la sensibilidad posfeminista reproduce la hegemonía blanca. Tampoco podemos caer en el error de pensar que solo serán legítimos aquellos productos que muestren a las mujeres racializadas “ganadoras” o aquellas que representen valores de clase media. Sin embargo, es comprensible que la demanda de los colectivos aludidos en estas películas radica en la necesidad de generar una pluralidad de relatos, donde se encuentre también una promoción de imágenes que cuestionen los estereotipos (Hall, 1997), que desafíen los binarismos, aunque no llegue a socavarlos del todo, como diría Hall (2010: 442).

Butler apunta: “Rather than simply an exclusion of racial and sexual others, postfeminism primarily represents an affirmation of a white heterosexual subject”. [“Más que simplemente una exclusión de los otros racializados y sexualizados, el posfeminismo representa principalmente una afirmación de un sujeto blanco heterosexual”] (Butler, 2013: 4). En este sentido Kimberly Springer señala que el posfeminismo blanco toma las demandas de inclusión racial de la agenda feminista y convierte la raza en un bien consumible, por ejemplo, mediante la venta de “ropa étnica”, la fetichización del *big black booty* o la promoción de la piel bronceada y marrón³⁰ como símbolo de belleza

²⁹ En el artículo “Construir cultura gitana es resistir”, una de las participantes en el casting para *Carmen y Lola* y activista contra el antigitanismo, Celia Montoya, cuenta que, si bien a la directora le gustó su interpretación, “le pidió cambiar su habla de gitana de Madrid: «Tienes que ensuciar el acento porque hablas como una profesora de Valladolid» [...] «A mí eso me pareció un insulto»”, declaraba (Fernández, 2020).

³⁰ En inglés es común utilizar la designación *black and brown* para referirse a las comunidades negras y latinas, del norte de África, Asia Occidental y Asia del sur (por ejemplo, Marruecos, Argelia, India, Pakistán etc....) [*marrones*], la traducción que se suele hacer en España es comunidades “negras y morenas”, sin embargo, debido al uso en España de “moreno” como un eufemismo racista para no decir “negro” prefiero traducirlo como “marrón”, aunque pueda sonar extraño. En el encuentro que hubo en 2018 en el Museo Reina Sofía con la activista Keeanga-Yamahtta Taylor llamado “Racialidad y cuidados en la disputa por otras vidas”, durante el coloquio entre Taylor con las asociaciones antirracistas de Madrid, la traductora utilizó “comunidades negras y morenas” como fórmula para referirse a “black and brown

(Springer, 2007: 252). bell hooks llamó a esto “mercantilización de la otredad” (Hobson, 2005: 9), y en ocasiones este tipo de procesos, tal y como afirma Anne duCille en su artículo sobre la multiculturalidad de la muñeca *Barbie*, se ha denominado “merchandising de la diferencia” (duCille, 2004).

communities”, desde el público se le llamó la atención por esa traducción y se prefirió utilizar comunidades “negras y marrones”.

Capítulo 2 – Comprendiendo el *popular feminism*

El hecho es que en esta nueva situación de *popular feminism* es innegable que el feminismo tiene una nueva luminosidad o visibilidad en la cultura popular (Gill, 2016: 5). Ya no se utilizan eufemismos para referirse al feminismo y, de acuerdo con Banet-Weiser (2008: 154), hay una mejor cobertura de las condiciones estructurales de la discriminación. Una de las integrantes de la entrevista grupal al fandom suave (E3G) hacía una advertencia:

“No todo tipo de visibilidad [para el feminismo] es igual de válida creo, o sea, en general que se hable de feminismo: guay, pero es verdad que si el feminismo acaba asimilado a una cosa muy concreta luego pueden salir aberraciones de aquello...” [Entrevista 3 Grupal].

Otra de ellas agregaba:

“[...] el fijar el feminismo con unos valores súper cerrados también es lo mismo que dejar fuera a mucha gente ¿no?, que ha pasado durante mucho tiempo en el que muchas cosas no se reconocían como feministas que ahora sí se reconocen como tales, porque cuanto más cargas una idea de unos valores fijos más estás dejando fuera, y estás dejando fuera tanto el feminismo pocho de Las Chicas del Cable como un feminismo, yo que sé, un feminismo negro con otros valores, un feminismo que reivindique el maquillaje, un feminismo de las prostitutas ¿no?...” [Entrevista 3 Grupal].

Para Gill no se trata de negar la existencia de una extensión del discurso feminista en la cultura mediática, sino de desentrañar cómo distintos feminismos están siendo materializados en esta cultura mediática (Gill, 2016: 5). Me resulta muy valioso el esquema que desarrolla para entender las distintas fuentes, con sus respectivas agendas, de la vasta cantidad de mensajes y/o productos del feminismo popular con la que nos encontramos. Este es el primer paso para desarrollar una crítica feminista bien fundamentada respecto a este nuevo ecosistema feminista que se viene fraguando desde hace varias décadas. Su esquema lo conforman: “activismo feminista” [*feminist*

activism], “feminismo corporativo o neoliberal” [*corporate or neoliberal feminism*] y “feminismo de celebrities y de estilo” [*celebrity and style feminism*] (Gill, 2016).

2.1 – Activismo feminista

El “activismo feminista” como categoría nos ayuda a entender los movimientos de base de carácter político que han ido surgiendo en las décadas de los 2000. Gill se refiere a algunos ejemplos como los casos de *I am Malala* [“Yo soy Malala”], el movimiento que puso en marcha a partir de 2013 la activista pakistaní Malala Yousafzai respecto al derecho de las niñas a la educación, después de que el régimen talibán que gobernaba algunas zonas de Pakistán les prohibió acceder a la escuela (Yousafzai, 2013). Otro de los ejemplos que nombra Gill es la campaña internacional *Bring Back Our Girls* [“Devolvednos a nuestras chicas”], referida al secuestro masivo en 2014 a manos del grupo terrorista Boko Haram de más de doscientas niñas y adolescentes en un colegio femenino del nordeste de Nigeria, en Chibok. El objetivo era la anulación de la educación para las niñas y su posterior esclavización. La opinión internacional se volcó en este caso³¹. Gill señala que ambos casos representan campañas feministas que refuerzan las fantasías racistas y coloniales de rescate y salvación de las mujeres de “allí” para un público occidental (Gil, 2016: 7). Aún con toda la presión internacional, las fotos en redes de muchas personas famosas -incluida Michelle Obama- con el hashtag #BringBackOurGirls y los sucesivos vídeos publicados por Boko Haram en donde mostraban a las jóvenes, a mediados de 2020 seguían sin aparecer 112 de estas menores.

Otro ejemplo comparable a los que describe Gill es el movimiento #Women2drive en 2011, materializado en la obra de la saudita Manal Al-Sharif, *Daring to Drive: A Saudi Woman's Awakening* (2017). Tanto la obra de Al-Sharif, como el movimiento, denunciaban la prohibición para las mujeres de Arabia Saudí del derecho a conducir, en un país, además, con una red de transporte público muy escasa, lo que limita enormemente la movilidad e independencia de las mujeres. En 2011, un grupo de 100 mujeres organizó una protesta en la que condujeron por todo el país, recordando a otra

³¹ Para más información visitar <http://www.bringbackourgirls.ng>

protesta similar acaecida en 1990, organizada por 47 mujeres que se saltaron la prohibición y condujeron por los alrededores de la capital, Riyadh (Marwan, 2018). En la protesta de 2017, además, publicaron sus vídeos en *YouTube*, haciendo partícipe al mundo de su problemática, el vídeo de Manal Al-Sharif se hizo viral. La cantante M.I.A dedicó su hit “Bad Girls” al #Women2drive, en su vídeo aparecían mujeres llevando el *hiyab* y el *niqab*, conduciendo desafiantes por carreteras desérticas. La forma en la que conducen en el vídeo -haciendo piruetas imposibles y temerarias- es una práctica común en Arabia Saudí, un tipo de carreras de coches ilegales llamadas *hagwalah* o *tafheet*. Entiendo que la intención de M.I.A es señalar lo ridículo que supone equiparar punitivamente que las mujeres conduzcan al hecho de practicar carreras ilegales.

Por último, Gill comenta la amplia cobertura que ha recibido la *SlutWalk* [La Marcha de las Putas/Zorras], un movimiento surgido en Canadá en 2011 al calor de las declaraciones de un oficial de policía canadiense; en sus recomendaciones para evitar más casos de violación y abuso sexual comentaba que las mujeres deberían evitar vestir como “zorras” [*sluts*]. El movimiento tuvo sus réplicas en otros países, y el desarrollo que tuvo en EEUU también fue cubierto mediáticamente.

Es interesante revisar el trabajo de Feona Attwood sobre la etimología de la palabra *slut*, su conexión con los discursos de odio contra las mujeres y también como espacio potencial de lucha y resistencia (Attwood, 2007: 244) que se hace patente en la *SlutWalk* -cosa que ya hizo el movimiento Riot Grrrl con la reclamación de la categoría “puta” [*bitch*]-. A raíz de las declaraciones del policía se señalaron dos procesos: *slut-shaming* y *victim-blaming* (O’Keefe, 2014). Es decir, los procedimientos mediante los cuales se avergüenza a las mujeres por tener comportamientos distintos a la norma sexual femenina [*slut-shaming*] -si vistes como una zorra, te pueden violar-; y la culpabilización de las víctimas de su propio sufrimiento o de los actos vividos [*victim-blaming*] -te violan porque vistes como una zorra-. Ambos mecanismos forman parte de las “políticas de respetabilidad” [*respectability politics*] (Higginbotham, 1993, 1992) que las mujeres tienen que seguir para ser consideradas mujeres “decentes y respetables”, atravesadas por las dominaciones de raza y de clase. Los análisis de Higginbotham respecto al funcionamiento de las políticas de respetabilidad se refieren no sólo al comportamiento

sexual, sino también a la forma de vestir, a la actividad de ocio y a los patrones discursivos, entre otros (Higginbotham, 1992: 272), lo revisaré más adelante.

En la entrevista al fandom duro (E8G), una de las entrevistadas comentaba el ejemplo de Marilyn Monroe y el famoso calendario que podríamos considerar un caso de *slut-shaming*, quizás con final feliz:

“El otro día me vi un documental de Marilyn Monroe que no había visto, y salía que cuando ella ya era famosa, ya era ese icono sexual, como en pleno auge, de repente sale un calendario que ella había hecho desnuda, como con 18 años [...] sale totalmente desnuda, entonces la prensa fue a por ella, en plan «mira, te has vendido», y entonces su representante y la Twenty Century Fox, todos le decían «Marilyn tú di que era una doble, que no eres tu», y ella dijo: no. Sacó un reportaje, fue a la TV y dijo «no, no, esa soy yo», en plan «sí, sí, esa soy yo, lo hice porque no tenía pasta hace cinco años» y la tía multiplicó su fama por eso [...]” [Entrevista 8 Grupal].

La *SlutWalk* denunciaba precisamente estos procesos, sin embargo, el movimiento generó controversia. Por un lado, como he comentado, el sustantivo *slut* tiene unos significados particulares, no solo atravesados por el género, sino también por la raza, referidos a la sexualidad de las mujeres blancas: “«Slut» is not a universal category used to police women’s sexuality in a uniform manner. In fact, the term is very much racialised as it is rooted in white women’s sexuality; «slut» is used, more precisely, to discipline the sexuality of white women”. [“«Slut» no es una categoría universal usada para fiscalizar la sexualidad de las mujeres de manera uniforme. De hecho, el término está muy racializado ya que está enraizado en la sexualidad de las mujeres blancas, «slut» se usa, más precisamente, para disciplinar la sexualidad de las mujeres blancas”] (O’Keefe, 2014: 13).

En este sentido algunos movimientos de mujeres negras y afroamericanas -en concreto la carta abierta publicada por *Black Women’s Blueprint* y los comentarios del *Crunk Feminist Collective* (2011), perteneciente al *Hip-Hop feminism* que explicaré más adelante- señalaban que no sentían tener ningún espacio dentro de la *SlutWalk* precisamente por las diferentes implicaciones de raza que la palabra *slut* conlleva.

Sumado a estas críticas, Theresa O'Keefe también se plantea cómo *otros* cuerpos pueden adherirse al movimiento cuando permanecen invisibles o se consideran asexuales dentro de las normas patriarcales y racistas alrededor de los cuerpos de las mujeres. O'Keefe se plantea qué sucede con los cuerpos gordos o qué sucede con las mujeres musulmanas que usan velo y otras formas de cubrirse corporalmente (O'Keefe, 2014: 13-14).

Otra de las críticas se refería a cómo la *SlutWalk*, sobre todo en el caso canadiense, estaba estableciendo en sus comunicados oficiales la relación con la policía. Dentro de una mayoría de mujeres blancas tomando el altavoz se buscaba un entendimiento y una recuperación de la confianza en los cuerpos de seguridad:

“We are here to call foul on our Police Force and demand change. We want Toronto Police Services to take serious steps to regain our trust. We want to feel that we will be respected and protected should we ever need them”. [“Estamos aquí para marcar una falta a nuestra fuerza policial y demandar un cambio. Queremos que los servicios policiales de Toronto tomen medidas serias para recuperar nuestra confianza. Queremos sentir que seremos respetadas y protegidas si alguna vez les necesitamos”] (O'Keefe, 2014: 12).

Sin embargo, las relaciones que se tienen con la policía dependen en gran medida de las posiciones de raza y clase, llamar a la policía en caso de inseguridad no es una opción para muchas mujeres racializadas y sus experiencias con la policía están marcadas por el abuso de poder y la violencia -a veces sexual- de tal forma que la policía no es una aliada potencial. Algo similar viene sucediendo en los últimos años en el Orgullo Crítico de Madrid al sumarse la plataforma colectivos de personas racializadas y migrantes -Bloque Migrante/Racializado-, caracterizadas por tener experiencias con la policía de abuso, amenaza y miedo -recrudecidas cuando se está en situación burocrática de “irregularidad”- poniendo en jaque las relaciones que como movimiento el Orgullo Crítico pueda establecer con la policía.

En el encuentro en el Museo Reina Sofía con la activista Keeanga-Yamahtta Taylor llamado “Racialidad y cuidados en la disputa por otras vidas” (2018), durante el coloquio, una persona integrante en aquel momento del colectivo Migrantes Trangresorxs contaba que durante la lectura de discursos por parte de cada Bloque en el Orgullo Crítico Madrid 2018 (Bloque Sordo, Bloque Asexual, Bloque Racializado, Plataforma Orgullo Crítico, 2018) justamente el Bloque Migrante en esa “jerarquía racista naturalizada” tuvo que leer

su discurso en última posición, cuando el tiempo pactado con la Policía para la lectura de comunicados se estaba terminando. Desde la organización les urgieron a terminar, aludiendo a que la policía estaba esperando y si se daba algún inconveniente la persona que había facilitado su DNI para solicitar la convocatoria del acto podría tener problemas. Ante estos comentarios, el colectivo Migrantes Transgresorxs criticaba la ceguera blanca respecto al hecho de “saberse con papeles” y moverse por la ciudad con el privilegio que otorga el DNI, en un estado que favorece políticas restrictivas de migración y tiene potestad para encarcelar en CIEs a aquellos cuerpos que marca como “ilegales” (Ruiz y Sánchez, 2016). En este caso, aquellas personas LGTBI+³² migrantes, negras y refugiadas del Bloque Migrante podían llegar a tener graves problemas en caso de una intervención policial, mucho más graves que los de otros colectivos blancos nacionales con papeles.

Tanto en el *SlutWalk* como en el Orgullo Crítico de Madrid detectamos problemas que tienen que ver con las condiciones de opresión de sus integrantes y que requieren una reflexión mayor, interseccional, de los propios problemas que señalan dichos movimientos.

Por último, aunque Gill tampoco hace alusión a ellas, creo que Pussy Riot y FEMEN son dos ejemplos paradigmáticos de este tipo de activismo, no tanto por las cuestiones que plantean sino por la amplia cobertura mediática internacional que recibieron, ejemplos claros del activismo feminista de la década de los 2000 al que se refiere Gill. Pussy Riot, herederas del Riot Grrrl, problematizaron las relaciones Iglesia-Estado dentro del contexto ruso, autoproclamadas feministas, fueron sometidas a un largo proceso judicial que propició que la opinión mediática se pusiese de su lado. Paul McCartney, Madonna -que uso uno de los pasamontañas característicos de Pussy Riot en un concierto en Moscú-, Yoko Ono, John Malkovich, Björk, Patti Smith, los Red Hot Chili Peppers, Kasparov... fueron solo algunas de las celebridades que apoyaron públicamente la causa, incluso hubo varios litigios sobre si retirar o no los vídeos de las Pussy Riot de Internet, alegando su supuesto extremismo (EP, 2013).

³² Aunque para esta tesis hablaré de lo LGTBI+, estoy de acuerdo con Esther (Mayoko) Ortega cuando dice que lo LGTBI+ es una suma de posiciones identitarias que no necesariamente responden a las mismas problemáticas y dificultades, al quedar recogidas en unas siglas concretas se pierde la heterogeneidad de experiencias y opresiones, donde lo “Gay” sostiene una posición hegemónica, y se suele tender a reforzar las posiciones de blanquitud (en Mbomio, 2019b).

Las FEMEN, más controvertidas, empezaron su andadura en 2008 y para 2013 ya tenían eco internacional. La característica principal es que protestaban haciendo uso del desnudo de cintura para arriba, mostrando las tetas³³, pintándose las consignas en la piel, y usando coronas de flores. Aunque comenzó en Ucrania, al ser un movimiento relativamente horizontal se podían abrir grupos nacionales; en mayo de 2013 se establece FEMEN España, que ha seguido en activo -la última protesta fue en noviembre de 2018, una intervención en un acto de la Falange-. En 2014 como protesta a favor del derecho al aborto, dos de sus integrantes se encadenaron en la catedral de La Almudena, a finales de 2018 fueron absueltas de un delito contra los sentimientos religiosos, se pedían entre nueve meses y dos años de cárcel (Gálvez, 2018). Según los estatutos de su web buscan la destrucción del patriarcado, el desmantelamiento de todos los regímenes dictatoriales que potencien condiciones de vida insoportables para las mujeres, incluidos los estados teocráticos islámicos que se rigen por la ley islámica. La eliminación total de la prostitución y el reconocimiento de que la industria del sexo es el mayor genocidio contra las mujeres. La separación universal y total de la iglesia y el estado.

Esta organización ocasionó amplios debates y críticas referidas al liderazgo del colectivo original ucraniano, marcadamente masculino -explicado en el documental sobre el movimiento *Ucrania no es un burdel* (Kitty Green, 2013)-, la financiación opaca del movimiento o el uso del cuerpo desnudo como pancarta y posible reclamo mediático. Como dirá Elena Casado “Si las mamas se enseñan se convierten en tetas. Y la teta es sospechosa, ya sea por pecaminosa o por patriarcal” (Casado, 2013). En la entrevista a la filóloga de 23 años (E2) y en referencia a la “cosificación” de los cuerpos de las mujeres, salió el tema de FEMEN, la entrevistada comentaba:

“[...] Lo que ocurre con FEMEN es como «es que si enseñan las tetas nadie se las va a tomar en serio». Hombre, pues llámame loca, pero ya solamente con la que están liando por enseñar las tetas, igual algo sí que están consiguiendo ¿no?, porque te están poniendo incomodo, te están sacando

³³ Para esta tesis he tomado la decisión consciente de utilizar la palabra “tetas”, y no “pechos”, “senos”, “mamas” o cualquier otro término médico-científico, siguiendo las reflexiones de Elena Casado en “¿Qué tendrán las tetas que tantas teclas tocan?” (2013): “La teta apropiada, educada y correcta es la mama, de mamar, naturalizada en la función que la define en términos sustantivos (amamantes o no), y monitorizada en mamografías. La tensión mama/teta bien podrían interpretarse en relación con la escisión entre el pecho-bueno (el que todo lo da) y el pecho-malo (el que todo amenaza) [...]” (Casado, 2013).

de tu zona de confort ¿no?, te están haciendo lo que tu no esperas que hagan [...] es simplemente una forma más de reivindicar el cuerpo, o sea desde mi punto de vista ¿no?, simplemente están como enseñando las tetas porque es como «mírame, esto es lo que tú quieres tapar», o sea aunque luego lo consumas y con otro tipo de cosas, y en plan estás siendo un hipócrita al fin y al cabo ¿no? [...] de repente se te planta una tía en tetas delante y te está en plan... reivindicando sus derechos [...] si a la gente le diese igual o no consiguiesen nada con ello, la policía no estaría persiguiéndolas por la calle para taparlas, y es lo que ocurre cuando salen...” [Entrevista 2].

En este sentido, la entrevistada se refiere al hecho de que al hacer uso del cuerpo desnudo en una *performance* política, en cierta forma, están cambiando los usos sexuales y eróticos tradicionales del cuerpo desnudo -blanco-, rompiendo la narrativa tradicional. Como veremos más adelante, no todos los tipos de cuerpos desnudos se utilizaban de la misma forma en las acciones de FEMEN.

Así mismo, otra de las controversias que FEMEN generó tenía que ver con su carácter anti-islámico y antiprostitución, siendo acusadas de islamofobia (RTVE, 2013). Colectivos feministas musulmanes lanzaron una campaña con el hashtag #MuslimPride [Orgullo Musulmán] reaccionando contra la campaña de FEMEN Francia - “Topless Yihad: International Revolt Against Islamism” (2013) [“Yihad en Topless: Rev)uelta Internacional contra el Islamismo”]- que instaba a las mujeres musulmanas a abandonar el velo en todas sus formas. Las feministas islámicas denunciaban que FEMEN había asumido la voz de todas las mujeres del mundo y había dado por hecho que el desnudo era un acto liberador, sin tener en cuenta que esta idea se basaba en una serie de supuestos, valores y juicios morales no universalizables (Rachidi, 2013).

La conexión que O’Keefe (2014) hace entre FEMEN y la *SlutWalk* se refiere al cuerpo femenino como campo de batalla en ambos movimientos. En el ensayo *FEMEN: En el principio era el cuerpo* (Ackerman, 2014) escrito junto con las activistas de FEMEN -Anna Hutsol, Inna Shevchenko, Oksana Shachko y Alexandra Shevchenko- podemos leer:

“El cuerpo se le ha arrebatado a la mujer y ha sido objeto de una explotación patriarcal monstruosa. El control absoluto del cuerpo de la mujer es el principal instrumento con que se la oprime. Sin embargo, que las mujeres tomen las riendas de su sexualidad es la clave de su liberación. Que la mujer proclame que es dueña de su propio cuerpo supone el primer paso y el más importante para que consiga la libertad. El desnudo femenino, liberado del sistema patriarcal, destruye ese sistema, es el manifiesto de nuestra lucha y el símbolo sagrado de la liberación de la mujer” (Ackerman, 2014: 6).

Las críticas a FEMEN también se centraron en el tipo de cuerpos “ideales” que mostraban, O’Keefe señala: “The public face of FEMEN consists of roughly forty topless activists who resemble high-fashion models in appearance -mostly white, with long blonde hair, able-bodied, conventionally attractive, with striking facial features and toned, slender, hairless bodies that make them statuesque figures or «Amazons» as they call themselves”. [“La cara pública de FEMEN consiste en aproximadamente cuarenta activistas en *topless*, que se parecen a modelos de alta costura en apariencia -en su mayoría blancas, con pelo largo y rubio, cuerpos sin discapacidad, convencionalmente atractivos, rasgos faciales despampanantes y tonificados, esbeltos, cuerpos sin vello que las convierte en figuras esculturales o «Amazonas», como se hacen llamar”] (O’Keefe, 2014: 8).

Cuando en su momento oía este tipo de críticas en el contexto español, no podía evitar pensar que las mujeres de FEMEN se asemejaban al cliché de mujer ucraniana que tenía en la cabeza: mujeres blancas, altas y rubias. Lo que para una parte de la audiencia española era una súper modelo, en Ucrania podía pasar por ser una mujer “normal” debido a características fenotípicas mayoritarias de su población. Sin embargo, al destacar también O’Keefe esta crítica, tal y como sospechaba, no es solo una lectura “española” de esos cuerpos. En la película sobre FEMEN (Kitty Green, 2013) aparece una mujer gorda como parte integrante del colectivo, la única mujer gorda -Alexandra- de FEMEN Ucrania (Imagen 2). Alexandra contaba que el uso de mujeres gordas se hacía tan solo en las protestas centradas en ridiculizar algo y es donde ella como mujer gorda aparecía, exclusivamente. Que FEMEN Ucrania reproduzca las narrativas tradicionales sobre los cuerpos femeninos gordos como objeto de burla tampoco es demasiado

sorprendente. Alexandra en su *performance*³⁴ *Sex Bomb* iba vestida, en sus propias palabras, como una “estrella barata del porno”, porque el cuerpo gordo se lee como un lugar de decadencia moral y física (Murray, 2005: 266), la misma decadencia atribuida a una “estrella barata del porno”. Durante esta intervención la idea era reírse de su cuerpo y del hecho de llamarla “Bomba Sexual” haciendo el doble juego con bomba explosiva. Pero cuando las intervenciones de FEMEN son políticas y no humorísticas, no hay lugar para el cuerpo gordo y la ironía, se posicionan cuerpos que puedan ser leídos en términos de fortaleza y poder -cuerpos blancos delgados sin diversidad funcional-. Sin embargo, el ecosistema corporal cambia en otras delegaciones de FEMEN, en la sección española los cuerpos que se muestran son variados, están más alejados de la norma *top model*, y efectivamente hay más presencia de mujeres gordas, sin ese sentido grotesco señalado para el colectivo ucraniano, pero no de mujeres no blancas o con diversidad funcional.

Además de otros ejemplos internacionales, en España también podemos encontrar muchos otros casos de activismo feminista en los últimos años. En 2014 se acuñó el *hashtag* #MachismoPúblico para denunciar los micromachismos diarios que vivían las mujeres (Melendez Martin, 2014). En 2015 #NiUnaMenos³⁵, con raíces en el movimiento feminista argentino, se ha convertido en un aglutinante para la denuncia de la violencia contra las mujeres en el mundo hispanoparlante. #Cuéntalo surgió a raíz del caso de La Manada para denunciar situaciones de abuso sexual y violación (Sánchez Hidalgo, 2018). Es innegable la importancia que ha tenido dentro del activismo feminista online el caso #MeToo que desarrollaré más adelante.

De forma más secundaria encontramos el *hashtag* #ApoyamosFestivalNyansapo, referente a la organización del primer festival afrofeminista de toda Europa -*Nyansapo*- que tuvo lugar en París en el verano de 2017, organizado por el colectivo afrofeminista francés Mwasi. La polémica empezó porque algunas de las actividades que se

³⁴ Para los propósitos de esta tesis, cuando utilice el concepto de “performance” me refiero a las palabras de Diana Taylor: “performance como *ejecución o actuación* [...] La traducción en español de *performance* por *actuación* resulta también pertinente ya que evoca significados tales como *presentación delante de una audiencia o puesta en escena* que son inherentes al concepto de performance [...]” (Taylor y Fuentes, 2011: 2).

³⁵ El rapero puertorriqueño Bad Bunny introdujo esta reclama en su vídeo “Yo perreo sola” de 2020, además la letra mantiene un mensaje de autonomía e independencia para las mujeres, en dónde él mismo encarna a una diva reguetonera. Al final del vídeo incluye un mensaje: “Si no quiere bailar contigo, respeta, ella perrea sola”.

organizaban eran no mixtas, reservadas para personas negras o para mujeres negras. Como ya vimos en los inicios de los Estudios Culturales Feministas, la creación de espacios no mixtos suele ir acompañada de controversias, además como veremos más adelante, en Francia, como en otros países europeos, existen muchas dificultades para hablar públicamente sobre la discriminación racial y la prevalencia del racismo (Jouët, 2018: 138; Fleming, 2017). El movimiento afrofeminista español se solidarizó con las compañeras francesas y empezaron a utilizar dicho *hashtag* (#ApoyamosFestivalNyansapo) para señalar que es necesario crear espacios seguros para que las mujeres negras puedan analizar sus luchas y opresiones. Más adelante desarrollaré este ejemplo que salió en varias entrevistas.

Merecen otra mención los debates originados en torno a #YoApoyoaNegraFlor. Desirée Bela-Lobedde, bloguera afrofeminista conocida como Negra Flor, centrada en políticas de la estética y activismo estético (Bela-Lobedde, 2018a: 145), sufrió acoso racista y misógino en *Twitter* debido a que cobraba algunas de sus charlas y talleres en torno a estas cuestiones. El debate estaba dividido entre la idea de que el activismo es una tarea altruista que no debe cobrarse y las posiciones más realistas referidas a que las personas activistas tienen derecho a cobrar por una actividad que cuesta esfuerzo, tiempo y tiene gastos derivados de promoción, espacio etc... Bela-Lobedde no es ni la primera ni la última activista que, además de sus contenidos *online* gratuitos, ofrece formaciones más profundas sobre cuestiones políticas. Parece que esto molestaba a una parte de la izquierda que, sin embargo, no se sorprende cuando otras personas activistas y conferenciantes blancas sacan rédito económico -un libro, una conferencia- de sus actividades políticas. En respuesta a estos comentarios, el *hashtag* #YoApoyoaNegraFlor se convirtió en *trending topic* en España en junio de 2017, evidenciando el racismo y la misoginia soterrada de gran parte de la izquierda española. Otros activistas afroespañoles han recibido un acoso racista explícito en la red, como el periodista Moha Gerehou³⁶.

³⁶ En la E7 salió el caso de Moha Gerehou, la entrevistada explicaba que, en 2016, Gerehou: “recibió tantos tuits como que se lo querían llevar de esclavo, y payasadas así... lo denunció a la policía, pero no pasó nada, y en Forocoches, ¿se llama así?... eran en plan «vendo a este negro» y tuiteaban fotos de él, «vendo a este negro, cuánto me dais, si lo traes vacunado, si tiene todos los dientes...» y era como dios, unas burradas...” [Entrevista 7]. Entre los tuits había amenazas de muerte. En este caso *Buzzfeed* (Serrano, 2016)

La librera feminista (E5), muy activa en *Twitter*, siguió esta controversia y comentaba lo siguiente, también respecto al precio emocional de militar en las redes sociales:

“[...] que ¿cómo lo veo?, que nadie critica cuando @Barbijaputa hace bolos o publica con *Destino* por 15 pavos el libro de mierda Machismo en 8 pasos [...] es que fue muy racista, además, fue todo muy racista y muy viral, o sea, fue muy feo, ha sido horroroso, o sea para muchas de nosotras, o sea para algunas de mi entorno feminista/tuitero y tal, que tienes como varias que lo han dejado, que se han ido durante un tiempo [...] sí, hay veces que esas viralidades de Twitter son brutales, y te dejan muy desgastada...”
[Entrevista 5].

La estudiante de máster (también redactora en *Afroféminas*) (E7), conocedora del caso de Negra Flor, decía:

“[...] había muchas feministas que se quejaban de sus talleres, se creó mucha polémica en torno a sus talleres, no sé si solo por el tema de que cobrase, pero es que me parece muy absurdo, solo el hecho de que una persona se prepara algo... o sea, pagas por la universidad, pagas por ver exposiciones, es arte, es un talento y la persona disfruta haciéndolo y sin embargo pagas por verlo, no vas a su casa, tocas el timbre y dices «enséñame tus cuadros», o sea, no sé, una persona que ha adquirido unos conocimientos, y además que sepa enseñárselos a otra persona [...]”
[Entrevista 7].

Lo que tienen en común estas y otras movilizaciones es la importancia de Internet y lo digital para el movimiento feminista en general. Marisa Soleto, vicepresidenta de la Fundación Mujeres comenta que las redes sociales han sido un mecanismo de conexión y comunicación absolutamente imprescindible dentro del movimiento. España ha sido el país donde más se buscó en *Google* la definición de “feminismo” para el año 2018

se hizo eco de la noticia y *El Mundo* publicaba la detención de los acosadores un año después, pertenecientes a grupos de extrema derecha (EFE, 2017).

(Escuela de Periodismo UAM - El País, 2018). Si bien, tal como afirma Josiane Jouët, el feminismo de la segunda ola era escéptico respecto a lo que las nuevas tecnologías podían ofrecer al movimiento³⁷, en la década de los noventa nos encontramos con un ciberfeminismo floreciente. En este sentido, la teórica del ciberfeminismo, Sadie Plant dirá: “Acceder a una terminal es también acceder a recursos que antes estaban limitados a aquellos que tenían el aspecto, el acento, la raza y el sexo adecuados, ahora no es preciso declararlos” (en Zafra, 2004). Con la entrada del siglo XXI, caracterizado por la extensión de Internet, banda ancha y ordenadores, aparecen nuevas generaciones de jóvenes feministas partícipes de la cultura digital (Jouët, 2018: 136, 134).

La revista *Bitch Magazine: Feminist Response to Pop Culture*, fue fundada en 1996 en EEUU por Lisa Jervis, Benjamin Shaykin y Andi Zeisler, dos años después lanzaron su web y actualmente es uno de los medios digitales más potentes en cuanto al estudio del feminismo y la cultura pop. En 2009 cambiaron su nombre por el de *Bitch: Media* para enfatizar su carácter de organización, más allá de ser una revista. El nombre de la revista hace clara alusión a los reclamos de las Riot Grrrl de la palabra “puta” como espacio de empoderamiento político, de hecho, los primeros números de la revista fueron *zines*. La revista *Bust* -también norteamericana- fue lanzada en formato papel y digital en 1993, enfocada principalmente a un público joven con perspectiva feminista sobre cuestiones de cultura, entretenimiento, moda y celebridades. En España encontramos *Mujeres en Red*, web fundada por Montserrat Boix en 1997 y que ha seguido funcionando desde entonces, señalando lo que apuntábamos más arriba respecto a las posiciones del feminismo con la tecnología de Internet: esta web surge para aprovechar lo que las nuevas tecnologías ofrecen a la comunicación entre mujeres y frente a la hostilidad de los medios tradicionales³⁸. La web feminista por antonomasia, *Pikara Magazine*, fue fundada en 2010. *Afroféminas*, dedicada a la perspectiva de mujeres afrodescendientes/negras en España, fue lanzada en 2014. La activista Desirée Bela-Lobedde tiene un blog – *Desenredando*- en el diario *Público* desde 2018 para tratar cuestiones de raza y género.

³⁷ Aunque no podemos olvidar que, para otras tantas feministas, las nuevas tecnologías supusieron una puesta en marcha de proyectos emancipadores feministas (Volkart, 2004), como el caso de las cámaras de vídeo para los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80, destacando el trabajo de Delphine Seyrig.

³⁸ La explicación del surgimiento de la web puede encontrarse aquí: <https://www.nodo50.org/mujeresred/quienes.htm>

Se pueden encontrar muchos más ejemplos de la mediatización del activismo feminista de la que habla Gill, como las secciones de feminismo abiertas por algunos periódicos nacionales, revistas de tendencias, o incluso revistas de moda clásicas que han hecho virajes claros hacia el feminismo como el *SModa*, *Vogue* o *Cosmopolitan*, muchas veces con un enfoque interseccional importante, destacando especialmente el caso de *Teen Vogue*. Así mismo, no debemos olvidar la producción y difusión cada vez más recurrente de “memes feministas”, lo que en cierta forma ha ayudado a confirmar las palabras de Elena Fraj: “Lo ideal sería hacer del feminismo un meme, que fuera una idea, un hábito, una historia que se replica y se transforma” (en Lasén, 201: 310). Un vistazo a estos “memes feministas” nos da buena cuenta de que esto ha sucedido en el entorno online.

- Mediación digital del activismo feminista

En general, tanto en el mundo anglosajón como en el de habla hispana, la tendencia de medios digitales feministas ha ido en aumento, confirmando que Internet, más allá de otras críticas menos positivas, ha tenido un claro protagonismo. El estudio llevado a cabo por Sue Jackson sobre las prácticas activistas de adolescentes feministas en Nueva Zelanda subraya Internet como un lugar clave de práctica política entre estas jóvenes (Jackson, 2018: 35) y diría que para mujeres de todas las edades. Todavía algunas críticas se preguntan hasta qué punto el activismo digital puede potenciar el cambio social, aunque también es cierto que en esta lógica se privilegia el mundo offline como el lugar de la política “real” (Jackson, 2018: 35). De acuerdo con Lasén y Martínez de Albéniz, las tecnologías digitales facilitan nuevos tipos de acción colectiva y aseguran nuevas formas y estrategias de movilización política (Lasén y Martínez de Albéniz, 2008: 243). Por tanto, los medios digitales son aliados potenciales en la reorganización de los discursos feministas y en la promoción de nuevas formas de activismo feminista (Jackson, 2018: 35). Anita Harris en “Young women, late modern politics, and the participatory possibilities of online cultures” (2008) reflexiona sobre las culturas políticas

online *Do It Yourself* (DIY) de las jóvenes feministas³⁹. Entiende que este ecosistema online DIY está integrado por blogs y grupos feministas en redes sociales, pero también estoy pensando en aplicaciones móviles como *Palabra de Mujer* para compartir citas y biografías de mujeres emblemáticas. *Por mi* o *Libres* -más institucionales- que ofrecen información y recursos sobre violencia de género. *Hollaback!* o *Viomapp* donde las usuarias comparten experiencias de acoso y abuso en la ciudad, creando un mapa de la violencia urbana contra las mujeres y personas trans y estableciendo rutas más o menos seguras en función de la hora o puntos calientes de acoso callejero. En muchas de estas apps se puede navegar de forma anónima o incluso no dejan rastro en el teléfono -sobre todo aquellas que tienen que ver con recursos sobre violencia de género-.

En este sentido Harris apunta:

“Online DIY cultures and social networking are important examples of the ways that young women are negotiating the absence of traditional citizenship identities and the emergence of new, somewhat problematic ones in their place. Young women engage in these activities at times to develop new modes of activism and political subjectivity, but more often to create unregulated, public spaces for peer communities and to construct public selves”. [“Las culturas online DIY y las redes sociales son ejemplos importantes de las formas en que las mujeres jóvenes están negociando la ausencia de identidades de ciudadanía tradicionales y el surgimiento de otras nuevas en su lugar, de alguna manera problemáticas. Las mujeres jóvenes se involucran en estas actividades, a veces para desarrollar nuevos modos de activismo y subjetividad política, pero más a menudo para crear espacios públicos no regulados para las comunidades de iguales y construir sus *yoes* públicos”] (Harris, 2008: 492).

En este nuevo escenario cultural y socioeconómico, los significados de ciudadanía, política y participación se han visto alterados, por lo que es normal que las formas del activismo y sus lugares se hayan visto también alterados⁴⁰. Poner en duda que todo esto

³⁹ Para algunas analistas este tipo de cultura digital feminista también se puede conocer como *Cybergrrlism*, con la triple “r” en referencia al *Riot Grrrl* (Gil, 2011: 270).

⁴⁰ En este sentido, cuando el fandom de Beyoncé quiere desacreditar a alguien que ha atacado a Beyoncé o que ha dado una opinión que el fandom considera negativa, van a las redes sociales de esta persona y saturan todos los comentarios con emoticonos de una abeja, como un ejército. Cuando por casualidad me enteré de esto me pareció una forma bastante original de “escrachar a alguien” online, de hecho me sorprende que esta técnica casi de guerrilla online no haya sido replicada para otros asuntos.

está pasando “realmente” tan solo porque está sucediendo en un contexto *online* es una pregunta poco pertinente cuando dicho contexto es un espacio más, y ya desde hace décadas, de nuestras vidas cotidianas y formas de interacción.

Sin embargo, no podemos hablar de espacios e interacciones digitales sin hablar también del acoso y derribo que las mujeres y otros colectivos sufren debido a sus intervenciones *online*, de la misoginia que se manifiesta abiertamente en estos espacios. La activista afrodescendiente entrevistada (E4) comentaba lo siguiente respecto a la publicación de sus artículos en medios *online*:

“Sí que creo que hay mucho racismo, igual no directamente, de que una persona te mire en la calle y te saque una... te tire una piedra, pero por Internet por ejemplo yo creo que es un canal que tú tienes que tener muchísima estructura... para escribir para determinados públicos...” [Entrevista 4].

En su caso, ella iba a publicar en el medio *Locas del Coño*, pero al percibirlo como un espacio no seguro de cara a la recepción por parte de su audiencia *hater* de un discurso antirracista, decidió publicar en otro medio:

“Uno de los textos que está ahí, en Afrofeminas, era un texto que yo había escrito para un medio blanco [Locas del Coño], y pensé: tiene que ser ahí, pero era un momento donde todas recibían amenazas de muerte [Locas del Coño], básicamente, ¿sabes?, todos los días la mafia de Forocoches, estaba como [risas] muy organizada y yo pensé, oye igual hoy no es mi momento, yo no tengo estructura en el momento para estar ¿sabes? en vehículos muy blancos por cuenta de esto...” [Entrevista 4].

En su análisis sobre el “activismo feminista”, Gill señala también este hecho refiriendo a todo el odio y la misoginia que muchas de estas campañas levantan (Gill, 2016). Pese a que tal como afirma Harris, la participación en medios *online* puede propiciarse como un lugar más seguro y acogedor que otros foros tradicionales (Harris, 2008: 487), para Banet-Weiser en “Popular misogyny: A zeitgeist” (2015) el feminismo popular ha propiciado la expansión de una “misoginia popular” [*popular misogyny*]. En

la misma lógica que la tesis del *backlash* contra el feminismo, señala que, aunque no sea la primera vez, debido a una rearticulación del feminismo los discursos misóginos encuentran nuevas formas y estrategias de enfrentar esta nueva situación, donde la tecnología ha tenido un papel clave. El primer ejemplo que ofrece sobre “misoginia popular” es el #Gamergate⁴¹, uno de los casos de los amplios procesos de sexismo y misoginia que han tenido lugar en los últimos años en el sector de los videojuegos. Numerosas analistas y creadoras como Anita Sarkeesian, Zoë Quinn o la española Marina Amores fueron expuestas, humilladas y acosadas públicamente en Internet -por el hecho de ser mujeres- en una industria masculinizada, acoso propiciado por varones celosos de la homosocialidad masculina de la práctica de los videojuegos, que ven amenazada por la presencia, en aumento, de mujeres videojugadoras. Otro de los ejemplos de Banet-Weiser, común a toda la rearticulación de la misoginia popular, se refiere a la colección de mensajes de odio, amenazas de violencia física y sexual, que las feministas, tengan mayor o menor repercusión mediática, reciben en sus redes sociales. El nivel de acoso digital al que las mujeres están sometidas es alto y difícilmente evitable con la propia tecnología dada las políticas de moderación (o mejor dicho ausencia de ellas) de las plataformas comerciales de las redes sociales:

“Superficial technological adjustments also do not change the social infrastructure of online spaces, where women simply do not feel safe on the Internet (much like many public spaces before the Internet)”. [“Los ajustes tecnológicos superficiales tampoco cambian la infraestructura social de los espacios online, donde las mujeres simplemente no se sienten seguras en Internet (al igual que en muchos otros espacios públicos antes de Internet)”] (Banet-Weiser, 2015).

En el estudio de Sue Jackson con jóvenes feministas neozelandesas, éstas declaraban además la toxicidad de muchos de los debates feministas, siendo reacias a

⁴¹ Siguiendo a Pablo C. Fluiters en un gran artículo para *Canino Mag* llamado “No pienses en el Gamergate: otro silencio cómplice en la prensa española de videojuegos” (2018), debido al sexismo y a una rearticulación de la misoginia del sector en España, el caso #Gamergate fue vergonzosamente mal cubierto por la mayoría de medios españoles, abandonando la narrativa de la noticia a foros y comentarios secundarios y eludiendo la traducción del contenido de los artículos bien documentados que se estaban publicando en medios anglosajones, en una combinación de intereses por bloquear el surgimiento de ese mismo debate en España y una falta total de comprensión de la causa y de las implicaciones políticas. Para un análisis del #Gamergate, su relación con el surgimiento y expansión de la *alt-right* y el acoso de feministas online se recomienda encarecidamente *Muerte a los normies. Las guerras culturales en internet que han dado lugar al ascenso de Trump y la alt-right* de Angela Nagle (2018).

veces a publicar qué cosas en qué lugares⁴². El anonimato supone cierta seguridad, pero no asegura refugio emocional frente a las amenazas (Jackson, 2018: 39). En su artículo sobre feminismo de hashtag, Tany Horeck (2014) apunta a que más allá del potencial de los medios digitales, no podemos olvidar que son lugares idóneos para la proliferación de discursos sobre violencia sexual y pueden llegar a expandir las oportunidades de humillación y acoso a las mujeres, por ejemplo con el posteo no autorizado de fotos íntimas -el mal llamado Porno de Venganza [*Revenge Porn*] o el “molka porn”⁴³- que incluso puede usarse como medida preventiva de los maridos para disuadir a las mujeres de pedir el divorcio o la custodia de menores (Chisala-Tempelhoff y Twesiime Kirya, 2016)- o el posteo de situaciones de vulnerabilidad y violencia sexual -como el caso de la niña tejana, Jada, cuyas fotos inconsciente tras sufrir abuso sexual fueron publicadas por sus perpetradores, también menores, antes incluso de que la joven supiese que aquello había pasado (Horeck, 2014)-.

En noviembre de 2017, *Amnistía Internacional* (2017) publicaba un informe revelando el alarmante impacto de los abusos contra las mujeres en Internet. Realizaron 500 encuestas en cada país de los ocho elegidos -Dinamarca, España, Estados Unidos, Italia, Nueva Zelanda, Polonia, Reino Unido y Suecia- a mujeres de entre 18 y 55 años. El 23% del total afirmaba haber sufrido acoso al menos una vez en Internet. El 58% de estas indicaba que la naturaleza del abuso había sido racista, sexista, homofóbica o transfóbica, y entre un 19% y un 25% referían mensajes de amenazas de agresión física o sexual. Las consecuencias de este tipo de acoso también son señaladas por el estudio: más de la mitad de las mujeres que habían sufrido acoso también dijeron haber experimentado estrés, ansiedad o ataques de pánico tras sufrir los ataques online. De la

⁴² Una buena muestra de esta toxicidad pueden ser los *debates* reiterativos en torno a la cuestión trans, pero especialmente aquellos que tuvieron lugar en el verano de 2020 en cuanto al argumentario transfóbico que integrantes del PSOE publicaron en redes sociales, llamado “Argumentos contra las teorías que niegan la realidad de las mujeres”. Un esfuerzo más por fijar el sujeto feminista en unos cuerpos concretos y no en otros, aludiendo a un supuesto desdibujamiento del sujeto mujer como ente político y jurídico (Reguero, 2020).

⁴³ El “molka porn” [*espionaje sexual*] es un fenómeno que empezó en Corea del Sur. Se trata de agresiones en las que los hombres graban a mujeres en espacios públicos sin su consentimiento –por debajo de la falda, las piernas, el culo etc...- y después lo postean en redes, en muchos casos utilizan baños públicos para dejar cámaras ocultas y grabar a las mujeres mientras usan estos servicios. Este tipo de agresiones han generado protestas públicas para acabar con la práctica y endurecer las penas con eslóganes como “Mi vida no es tu porno” (Zamorano, 2019). El “molka porn” se ha extendido a otros países, en 2019 se denunciaron los primeros casos en España (EFE, 2019).

misma forma que las jóvenes neozelandesas del estudio de Jackson (2018), el 76% de mujeres que afirmaban haber sufrido acoso *online*, modificaron sus conductas y publicaciones en las plataformas digitales, afectando esto directamente al derecho de libertad de expresión.

Sin embargo, vale la pena señalar que el acoso que las mujeres viven *online* no solo deviene de cuentas anónimas y hombres misóginos. Las adolescentes del estudio de Jackson afirmaban recibir comentarios tóxicos en sus publicaciones también por parte de otras feministas. Las severas críticas que recibían les afectaban a varios niveles: respecto a su disposición a seguir participando en un activismo feminista en línea, a preponderar el *repost* de otras publicaciones -más que a la creación de contenido propio- (en este punto me siento plenamente identificada, y no es hasta ahora que no me doy cuenta que no es una conducta singular), y por último, a su identidad feminista en términos de “buena/mala” feminista, sus deficiencias asumidas podrían quedar expuestas en la publicación de contenido propio no supervisado por ningún criterio más que el suyo, de ahí la tendencia al *repost* (Jackson, 2018: 38-39).

La virulencia de las discusiones feministas en línea fue denunciada en 2013 por la feminista afroamericana Mikki Kendall con el hashtag #SolidarityIsForWhiteWomen. En sus propias palabras, Kendall (2013) se sentía frustrada tras las declaraciones de Hugo Schwyzer -un conocido feminista blanco norteamericano, columnista en distintos medios feministas como *Feministe* y *Jezebel*- que reconoció en Twitter haber arremetido especialmente contra las mujeres negras en muchos de sus tweets. Kendall lanzaba el hashtag para iniciar una conversación en la que se denunciasen no este caso, sino todas aquellas situaciones donde las feministas blancas aleccionaban a las feministas negras de que sus denuncias sobre racismo “no eran cuestiones feministas” (Kendall, 2013). Para Kendall la respuesta de los blogs que habían auspiciado el trabajo de Schwyzer había sido bastante tibia. Los hilos que empezaron a abrirse en Twitter hablaban de historias personales que señalaban un problema estructural dentro de las dinámicas del feminismo digital, mayormente marcadas por posiciones de raza blanca. Por supuesto las críticas no tardaron en llegar y se acusó a Kendall de iniciar una guerra tóxica entre feministas por el mero hecho de denunciar el racismo dentro de lo que ella llama el “feminismo

blanco”⁴⁴, especialmente digital, aunque no exclusivamente. Tal y como señala Jessie Daniels, cuando se generan este tipo de controversias en este y otros casos:

“It is then dismissed as the result of disgruntled, envious or «angry» women of color who are «using» social media to «attack» well-meaning white feminists”. [“Después se descarta como el resultado de mujeres de color descontentas, envidiosas o «enfadadas» que están «usando» las redes sociales para «atacar» a las feministas blancas bien intencionadas”] (Daniels, 2016: 19). Se asume que la crítica es un ataque directo y personal de las mujeres negras, y no parte de una conversación que hay que tener sobre el estatuto del racismo dentro de los feminismos.

Un ejemplo claro de la articulación cotidiana entre lo *online* y lo *offline* en lo que se refiere al activismo feminista y las controversias en torno a las cuestiones raciales se dio en 2018, cuando el partido Podemos organizó unos seminarios llamados “Feminismo y Hegemonía” en la Facultad de Filosofía de la UCM. El primer póster de promoción que lanzaron en las redes sociales llevaba una foto de Angela Davis retocada con un filtro *pop art* quedando su piel de un tono más claro (Imagen 3). También aparecía una lista de bibliografía recomendada donde no se hace mención alguna a la obra de Davis, y una lista de ponentes -en su mayor parte hombres blancos- en la que no se incluía ninguna persona no blanca o especialista en hegemonía racial y feminismo. Las primeras reacciones en *Twitter* de la mano de las afroactivistas Desirée Bela-Lobedde o Esther (Mayoko) Ortega señalaban el blanqueamiento de la piel de Davis o las ausencias de pensadoras feministas en la lista de bibliográfica más allá de Butler, Irigaray o Despentés. La respuesta de la organización del seminario, de la mano de Clara Serra en su cuenta *Facebook*, fue un texto en el que no se reconocía ningún tipo de racismo en el póster ni en la propuesta del seminario -tanto de personas invitadas como en la bibliografía

⁴⁴ El “feminismo blanco” es un concepto usado en el contexto anglosajón -su uso cada vez es más habitual en el contexto español- acuñado por Razia Aziz, se refiere a: “To any feminism which comes from a white perspective, and universalizes it... I do not propose that white feminism is a clearly defined, coherent and internally consistent body of thought that feeds off conscious racist intentions. It is, rather, a way of seeing which, however inadvertent, leaves identifiable traces”. [“Para cualquier feminismo que provenga de una perspectiva blanca y la universalice... No propongo que el feminismo blanco sea un cuerpo de pensamiento claramente definido, coherente e internamente consistente que se alimente de intenciones racistas conscientes. Es, más bien, una forma de ver que, por inadvertida que sea, deja huellas identificables”] (Aziz, 1997: 70). Lo trataré en los siguientes capítulos.

seleccionada-. El comunicado empezaba pidiendo disculpas por sí alguien se había sentido ofendido -una forma de hacer descansar el agravio en las “sensibilidades” ajenas- proseguía rechazando las críticas que señalaban la excesiva presencia de hombres en un seminario sobre feminismo y hegemonía -“porque la lucha es de todos”-, y terminaba aludiendo a la agresividad de los debates en redes: “a menudo con unas formas que no ayudan a persuadirnos y convencernos mutuamente sobre cómo conseguir nuestros objetivos comunes”.

Es preocupante la referencia a la persuasión como mecanismo de convicción: pareciera que los temas de raza y racismo son cuestiones de argumento y retórica, más que un asunto de justicia social y reparación. Aludir a la agresividad del debate en un tema tan necesario de revisar como el estatuto de la raza en las cuestiones feministas, ampliamente invisibilizadas en España, es desviar el debate de lo que las críticas estaban señalando, la misma estrategia que la acusación a Mikki Kendall de iniciar una guerra tóxica entre feministas. Podemos ver esta falta de solidaridad en el contexto español con la ausencia de apoyo generalizado al acoso que vivió Desireé Bela-Lobedde en *Twitter* -más allá del *trending topic*- o el escaso ruido mediático a largo plazo de los casos de abusos sexual y laborales de las jornaleras de Huelva en 2018 (dentro y fuera del feminismo)⁴⁵, tal y como demuestra Lorena Torres Sánchez (2019: 27). Recordar la controversia antes mencionada en el nombramiento de una mujer blanca, Alba González Sanz, como directora general de Igualdad de Trato y Diversidad Étnico Racial del Ministerio de Igualdad a principios de 2020. En este caso, gracias a las presiones de los colectivos antirracistas y pese a la no comprensión del asunto por parte de algunos

⁴⁵ Sobre este caso, Esther (Mayoko) Ortega comenta: “[...] pienso que el dolor que me produce esa sentencia [la del caso de La Manada] es menor que el que me produce la toma de conciencia del racismo al interior de un movimiento feminista del que me sentí parte durante muchos años; el racismo que lleva a considerar que no es igual de urgente, ni igual de necesaria la movilización, la activación del movimiento feminista con el caso de las jornaleras marroquíes de la fresa en Huelva. ¿Cómo es posible que la denuncia de más de 400 mujeres sobre las condiciones de trabajo, el acoso, y las denuncias de abuso sexual y violación sobre algunas de estas mujeres no sean causa de movilización prioritaria del movimiento feminista? ¿Cómo es posible que apenas 300 personas estuviésemos en la concentración de Madrid? ¿Cómo es posible que la mayoría de esas 300 personas estuviésemos involucradas en el movimiento antirracista y que viese tan pocas caras conocidas del movimiento feminista? En efecto, no todas las personas somos igualmente vulnerables; y tampoco hay la misma empatía en torno a las diferentes vulnerabilidades. Esta es una dolorosa conclusión que saqué precisamente a raíz del caso de las jornaleras de Huelva” (en López y Platero, 2019: 247).

sectores, González Sanz dimitió del puesto a los pocos días en favor de Rita Bosaho, primera mujer negra en ocupar un escaño por Podemos en 2016 (EFE, 2020).

Sara Ahmed en su libro *The promise of happiness* analiza la figura de la llamada *feminist killjoy* [feminista aguafiestas], el estereotipo de la feminista enfadada y rabiosa. Debido a su señalamiento del sexismo es vista, no solo como una infeliz, sino como una usurpadora de la felicidad ajena en tanto que desvela los mecanismos subyacentes de la opresión (Ahmed, 2010: 65) en consonancia con el tropo antifeminista descrito anteriormente de que el feminismo genera la infelicidad de las mujeres. La autora, haciendo uso de los análisis de bell hooks y Audre Lourde, señala otros tropos relacionados con este estereotipo siendo la *angry black woman* uno de ellos: “The angry black woman can be described as a killjoy; she may even kill feminist joy, for example, by pointing out forms of racism within feminist politics”. [“La mujer-negra-enfadada puede ser descrita como una aguafiestas; puede incluso matar la alegría feminista, por ejemplo, señalando formas de racismo dentro de las políticas feministas”] (Ahmed, 2010: 67). Tal y como vemos en los casos explicados más arriba, en las críticas del feminismo negro al racismo subyacente de muchas propuestas feministas hay una acusación de “aguafiestas” mediante el argumento de la agresividad y la rudeza, argumento que en no pocas ocasiones han recibido esas mismas feministas en otros ambientes al señalar comportamientos sexistas. Me parece paradójico la rearticulación de este comentario habitual y su aplicación desde unos colectivos feministas a otros en una clara demostración de que los colectivos oprimidos generan a su vez minorías.

Si bien los análisis de Rosalind Gill en torno al “activismo feminista” terminan en la señalación de la rearticulación de la misoginia, es interesante subrayar que la hostilidad hacia el feminismo y/o las feministas no sólo deviene de lugares fuera del movimiento, sino que forma parte del mismo. Al fin y al cabo, el feminismo, como todos los movimientos sociales, se caracteriza por la diversidad y pluralidad de posicionamientos, y también por la sucesión de debates y controversias a lo largo de su historia. En los ejemplos aludidos no podríamos llamar a estas respuestas sólo misóginas, sino racistas en lo que podría ser una rearticulación de las estrategias racistas de silenciamiento y opresión que siempre han estado presentes en el feminismo. Moya Bailey acuñó el término *misogynoir* para referirse a esa misoginia en el encuentro no solo del género, sino

también de la raza (Bailey y Trudy, 2018). Veremos estos temas más en profundidad en los siguientes capítulos.

A continuación, pasaré a analizar el concepto de *corporate or neoliberal feminism* al que se refiere Gill en su esquema para comprender cómo distintos feminismos están siendo materializados en la cultura mediática.

2.2 – Feminismo corporativo o neoliberal

Cuando Rosalind Gill habla de “feminismo corporativo o neoliberal” se refiere a todas aquellas propuestas feministas que son exponentes de una ideología individualista y empresarial cómplice con el sistema capitalista neoliberal y con otros sistemas de opresión e injusticias de clase, raza y fronteras. Estas propuestas tienen gran visibilidad en los medios y se articulan en torno a discursos de autoconfianza, amor propio y empoderamiento femenino como soluciones unívocas a las injusticias de género (Gill, 2016: 8). En esta forma de feminismo popular se insta a las mujeres a solucionar las injusticias trabajando en sí mismas, más que colectivamente, para una transformación política y social (Gill, 2016: 8), lo que ofrece una cara amable del feminismo para los medios *mainstream* (Gill, 2016: 9), Andi Zeisler, una de las fundadoras de *Bitch Magazine* lo denomina *feel-good feminism* (Zeisler, 2016).

En un análisis similar, Nancy Fraser apuntaba a la dirección que ha tomado el feminismo, especialmente en Estados Unidos, pero no únicamente allí, hacia lo que ella considera una relación peligrosa con el neoliberalismo (*La Izquierda Diario*, 2017). Este feminismo corporativo, del «techo de cristal»: “llama a las mujeres a escalar posiciones en las empresas. Ha renunciado a toda concepción amplia y sólida de lo que significa la igualdad de género o la igualdad social en general. En lugar de eso, parece estar centrado realmente en lo que yo llamaría la «meritocracia». Y eso significa solo eliminar las barreras que impiden que las mujeres talentosas avancen hacia las posiciones más altas de las jerarquías corporativas, militares, etc.” (*La Izquierda Diario*, 2017).

Una de las participantes en la entrevista grupal a las mujeres de un colectivo feminista que caracterizo como fandom suave de Beyoncé (E3G), se mostraba escéptica a la hora de valorar los mensajes feministas más corporativos, sobre todo en los productos

mediáticos, ella habla de “feminismo Campofrío”, en referencia a los anuncios *womenfriendly* de la marca que revisaré más adelante:

“[...] empezar a poner en boca de otras chicas, sin esa intencionalidad, mensajes feministas adulterados al máximo como que en el largo plazo creo que [...] soy más pesimista [...] haciendo feminismo Campofrío y distribuirlo masivamente, o sea, es decir, explotarlo a saco [...] qué va a pasar luego, quién va a venir detrás ¿no?... ¿quién va a manejarlo? son las productoras al final [...] gente que lo quiere destruir, como intención ¿sabes?, no como ni siquiera ignorancia [...] tengo un poco de idea de conspiranoica...” [Entrevista 3 Grupal].

Como iremos viendo, los análisis que se aplican al feminismo neoliberal son muy similares a los comentarios en torno al posfeminismo como aquella connivencia entre sistema capitalista y determinadas ideas feministas. La categoría feminismo neoliberal o corporativo se revela más operativa porque señala un conjunto concreto de propuestas y discursos difícil de señalar al usar una categoría más amplia como “posfeminismo”. También nos ayuda a rastrear el feminismo neoliberal no como algo nuevo históricamente, sino como parte intrínseca del sistema ideológico neoliberal. Thomas Frank en *La conquista de lo cool* explica que ya en los años veinte la marca de tabaco *Lucky Strike* comenzó a asociar los valores de libertad femenina a sus cigarrillos y de esta forma perfilar un nuevo nicho de mercado poco explotado hasta ese momento: las mujeres fumadoras (Frank, 2011: 254). Todavía me sorprende esta asociación reiterativa de las mujeres fumadoras como mujeres “libres” que no se ajustan a una feminidad clásica. Teniendo en cuenta, además, que en nuestro país “señoritas que fuman” fue, en otros tiempos, un eufemismo para denominar a las mujeres que ejercían la prostitución, a las que se atribuía también, no sólo una “moral relajada” sino una “vida alegre”. El arquetipo cinematográfico de la llamada *Manic Pixie Dream Girl* (MPDG) -acuñado por el crítico de cine Nathan Rabin (2007) a modo de crítica al sexismo cultural, aunque las lecturas sobre su término no fueron por el mismo camino-, suele fumar y mucho. El tipo de protagonistas femeninas rebeldes, con una estética alocada y comportamientos originales que, a menudo, vuelven loco a un protagonista masculino taciturno, depresivo

y en general bastante aburrido hasta que conoce a esta chica “fumadora empedernida” que efectivamente “pone patas arriba” su vida. Estoy pensando ya no en los modelos más antiguos como Kirsten Dunst en *Elizabethtown*, sino en muchas de las series de cabecera de Netflix en años anteriores: el personaje de Mickey en la serie *Love*, Annie Landsberg en *Maniac*, Alyssa en *The end of the fucking world* o Maeve en *Sex education*. De tal forma que vemos una constante repetición de la relación entre las mujeres blancas fumadoras y los arquetipos de feminidades alejadas de valores tradicionales.

En los sesenta estadounidenses, multitud de marcas empezaron a asociar sus productos con los valores de libertad femenina. La mujer liberada era una gran consumidora, un nuevo perfil de clienta que el mercado no tardó en explotar. El cambio de valores que tuvo lugar durante aquellos años se hizo patente en nuevos productos que hacían uso de esos nuevos valores para posicionar sus marcas. En 1970 podemos ver anuncios de desodorantes vaginales cuyo *claim* era “Espray de la libertad: libertad ahora”. El decoro, el recato y las convenciones sociales eran los valores que esta mujer liberada detestaba y los que una y otra vez las marcas ridiculizaban (Frank, 2011: 258). Son los años en los que Philip Morris saca al mercado los primeros cigarrillos especialmente ideados para mujeres, los *Virginia Slims*, caracterizados por ser más largos y delgados, aunque la distinción real radicaba en que la publicidad era distinta y dirigida exclusivamente a mujeres. Las referencias de estos anuncios sobre las penurias que las mujeres habían tenido que superar en un pasado opresor eran muy explícitas, aludiendo a un presente liberador: “Antes, señora, usted carecía de derechos. No podía votar, no podía ser propietaria, no tenía derecho al sueldo que ganaba. Antes estaba atada, encerrada y no tenía gran cosa que hacer. Antes tenía que escapar a la buhardilla si le apetecía un cigarrillo. ¿Fumar delante de un hombre? ¡Dios nos libre!” (Frank, 2011: 258).

En 1991, Robert Goldman, Deborah Heath y Sharon Smith desarrollan el concepto de *commodity feminism* [feminismo mercantil] cuyo origen tiene que ver con los perfiles demográficos y la venta por segmentos de audiencia dentro del mundo de la publicidad y del marketing (Goldman, Heath y Smith 1991: 333). Desde principios de los setenta las revistas y marcas han intentado conectar los valores y significados de la emancipación femenina con productos, convirtiendo actitudes y valores en consumibles que se pueden

vestir y usar. Sus análisis han venido a ser confirmados por los análisis posteriores: “Commodity feminism elides the social dimension which conditions the contradictions experienced in daily life. Feminism becomes «depoliticized» as ads turn «feminist social goals to individual lifestyle»”. [“El feminismo mercantil elimina la dimensión social que condiciona las contradicciones experimentadas en la vida cotidiana. El feminismo deviene «despolitizado» a medida que los anuncios convierten las «metas sociales feministas en un estilo de vida individual»”] (Goldman, Heath y Smith, 1991: 336). Si para el posfeminismo de la tercera ola las relaciones entre feminismo y feminidad eran de negociación y juego, en el *commodity feminism* ambos conceptos suelen aparecer como equivalentes y la feminidad suele alinearse con la “celebración de ser (cis)mujer” por el mero hecho de serlo, aunque pueden encontrarse excepciones, como la portada de Caitlyn Jenner en *Vanity Fair* para 2015.

Ese mismo año 2015, *The Guardian* (Iqbal, 2015) publicaba un artículo sobre el concepto de *femvertising*, usado para referirse a todas esas campañas de publicidad que, independiente de la mercancía, han venido relacionando sus productos con el empoderamiento de las mujeres de alguna forma. También conocido como *empowertising*, puede resumirse más claramente en términos de Andi Zeisler: “Don't make women feel like shit and they more likely to buy your product”. [“No hagas que las mujeres se sientan como una mierda y es más probable que compren tus productos”] (Zeisler, 2016: 19,25). Es importante señalar, en la línea de las tesis de McRobbie (1998) sobre las revistas femeninas, que los departamentos creativos, marketing y contenido de las marcas y revistas están integrados por mujeres feministas que desean producir contenido que ellas y sus círculos cercanos de amigas consumirían.

Encontramos multitud de ejemplos de *empowertising*, desde los *Virginia Slims* de la década de los veinte, pasando por las relativamente novedosas campañas de *Dove* a principios de 2010 en torno a la “Belleza Real”⁴⁶, hasta llegar a los anuncios de la marca de compresas *Bodyform*, a mediados de la década de los 2010, en los que es la primera

⁴⁶ La campaña de *Dove* fue un viraje importante respecto al posicionamiento clásico dentro del sector, ha sido objeto de estudio recurrente (ver Persis Murray, 2013) y respondía a las críticas que el feminismo venía haciendo al canon y a la industria de la belleza en la medida en que las empresas, integradas por personas, *están* en el mundo, son conscientes de que su público también, y para comunicar y vender sus productos hay que asumir *riesgos* de este tipo.

vez que aparece sangre de mujeres menstruantes en un anuncio de compresas. En España podemos encontrar en los últimos años las famosas campañas de *Pavofrío* (*Campofrío*) -“Deliciosa Calma” en 2016 y “Fantasmas” en 2018- en las que se bromea con las presiones sociales a las que se ven sometidas las mujeres: tener hijos, casarse, compatibilizar carrera profesional con familia en un entorno que no favorece la conciliación, etc... En ambos casos las mujeres son blancas, salvo la “pitonisa” de la segunda campaña que es latina -en una reificación del exotismo de las de “allí”-, y todo mantiene una lógica heteronormativa de familia nuclear (casada/soltera, descendencia/no descendencia...).

Ante la pregunta sobre qué le parecían este tipo de anuncios asociados a ideas feministas, la librera feminista (E5) comentaba lo siguiente:

“[...] es que depende mucho de cómo ese apoyo se gestione [...] depende de para qué y depende en qué situación, a mi si de repente Campofrío dice «oye que voy a hacer un anuncio súper feminista, pero es que además os voy a dar 100 millones para que creéis casas de acogida» yo me tatúo aquí Campofrío [...] pero dime qué marca hace eso, o qué empresa hace eso, yo conozco empresas que hacen eso, ¿vale?, pero dan dinero a fondo perdido y sin salir en la tele” [Entrevista 5].

También vale la pena mencionar la campaña de *Samsung*, #SmartGirl (2017), auspiciada por la bloguera y actriz Paula Echevarría con el objetivo de acercar la tecnología al público femenino de todas las edades. En la presentación del concepto a los medios, Echevarría recibió preguntas en torno a su posición feminista e hizo algunas declaraciones que conceptualizaban la campaña como algo distinto al feminismo; para Susan Faludi, su respuesta sería la perfecta representación de un posfeminismo antifeminista.

Paula Echevarría afirmaba: “No creo que haya que ir a las barricadas todo el rato [...] han sido muchos años de lucha donde sí ha habido mucho feminismo, pero llegados a este punto ya no tenemos nada que demostrar. Ya todo el mundo sabe que nos valemos por nosotras mismas, salvo excepciones”.

Paradójicamente, cuando se le preguntó por la brecha salarial la cosa no estaba tan clara, afirmaba: “A las actrices todavía les quedan pasos que dar por la igualdad [...] Tenemos que seguir avanzando, pero yo creo que ya no de una manera tan reivindicativa”. Y finalmente, respecto a cómo había conseguido la evolución de su carrera: “Con los años, con mi trabajo y siendo una *smartgirl*, no siendo un *chocho*”.

Poner en la misma frase el producto que estas auspiciando y la palabra *chocho* no es, lamentablemente quizás, la mejor estrategia comunicativa, sin embargo, esta frase revela mucha intención sobre cómo se quiere posicionar el producto y a qué público se está interpelando: no es un producto feminista -debido a sus declaraciones previas- pero tampoco es un producto para “mujeres florero” (*do-nothing bitch*, en términos de Ronda Rousey)⁴⁷: es un producto para *smartgirls*.

Traigo a colación este ejemplo de la #SmartGirl porque durante las entrevistas realizadas apareció. En la entrevista al fandom suave (E3G) una de las participantes señalaba los comentarios de su hermana, de menor edad, respecto a este concepto. Comentaba lo siguiente:

“[...] Hay un concepto, que vende Samsung, que están vendiendo, para mi es nuevo esto, la SmartGirl, que se supone, y digo ¿qué es eso?, que es como una cosa que se ha adueñado Samsung para vender móviles a chicas. Y empieza a decirme [su hermana] «pues sí, lo que vende es en plan, ha cambiado el cuento, ya no somos princesas» con todo ese discurso y le digo «joder, eso es muy feminista» y se me gira, súper indignada, y me dice «no, es SmartGirl», [risas]. Para ella son cosas distintas y eso es dividir el feminismo, y eso es lo que consigue la marca, de momento con mi hermana lo ha conseguido. Igual porque no estoy rodeada de un entorno tan puramente feminista, por eso soy mucho más pesimista, mi hermana ahora

⁴⁷ En 2015, Ronda Rousey, la campeona de UFC -competición de artes marciales mixtas-, y en respuesta a las críticas que recibía sobre su cuerpo “masculinizado” afirmó que todos los músculos de su cuerpo estaban pensados para un propósito -la lucha-, porque ella no era una *do nothing bitch* (Cepeda 2015), una mujer que sólo busca estar guapa y ser cuidada, acuñando así este concepto. Encuentro paralelismos entre ambas construcciones de una feminidad posfeminista, “do nothing bitch” y “no ser un *chocho*”, que rechazan una feminidad pasiva tradicional denigrando -con el uso de “bitch” y de “chocho”- dicha posición. Beyoncé utilizó las palabras de Rousey para algunos de sus conciertos en 2015.

mismo es como «soy SmartGirl, no soy feminista» y no va a profundizar más, es que no va a pasar de ahí [...] [Entrevista 3 Grupal].

Sobre el mismo tema, otra participante también enfatizaba el carácter divisorio del discurso:

“[...] es que si ella dijese «es que esta idea, esto de SmartGirl, es feminista porque tal, tal, tal» pues eso, claro, no hay división del discurso [...] es una estrategia contraproducente porque está cogiendo y diciendo el feminismo es esto y es otra vez cargar de valores negativos al feminismo” [Entrevista 3 Grupal].

Aunque para la prensa las declaraciones de Echevarría fueron un patinazo, en realidad, queriendo o sin querer, sus palabras estaban interpelando a un público femenino determinado que, sin considerarse feminista, tampoco se enmarcaba en una feminidad clásica de “mujer-florero” [princesas], se dirigía a mujeres o chicas “modernas”.

Cuando Angela McRobbie en “¿Las chicas arriba?” desarrolla el concepto de “mascarada posfeminista” precisamente señala estas mismas aspiraciones, por otro lado, obvias: “La mujer de la mascarada desea tener una posición como «sujeto del lenguaje» (esto es, participar en la vida pública) en vez de existir simplemente como «mujer como signo»” (McRobbie, 2007: 121). En este mismo texto, McRobbie analiza los discursos gubernamentales que encuentran en las jóvenes el mejor ejemplo contemporáneo de progreso social y económico. Alrededor de las niñas y las jóvenes convergen una serie de significados relacionados con la capacidad, el éxito, los logros, el derecho, la movilidad social y la participación femenina: “La niña que se ha beneficiado de la igualdad de oportunidades ahora disponibles para ella puede ser movilizada como la encarnación de los valores de la nueva meritocracia” (McRobbie, 2007: 116,117). El feminismo corporativo o neoliberal también viene a estar representado por estos discursos de los gobiernos nacionales o las corporaciones y organizaciones internacionales, y emerge de la lógica de la economía global “cuyas necesidades han coincidido fortuitamente en el tiempo con la demanda feminista de justicia, participación, igualdad, etcétera” (McRobbie, 2007: 123). En este nuevo escenario, la escuela y la posterior incorporación al empleo aparecen como las instituciones en las que medir este “progreso

femenino”, y mediante las cuales se asegura un ejército de mujeres con ingresos propios que favorece el crecimiento de una cultura de consumo próspera dirigida a las mujeres (McRobbie, 2007: 129). McRobbie apunta a que estas estrategias gubernamentales respecto a las mujeres tienen en realidad como objeto otorgar mayor dominio a la vida económica y a la identidad mediante el consumo (McRobbie, 2007: 133).

Los discursos gubernamentales en torno al éxito y progreso de las niñas y jóvenes sí pueden entenderse como algo relativamente innovador, sin embargo, la tendencia a que el mercado posicione sus productos junto con valores feministas -empoderamiento, libre elección, libertad...- no es algo que podamos considerar novedoso, sino una tendencia que como hemos visto viene de lejos y hunde sus raíces en una mercadotecnia de nicho cada vez más especializada y frecuente en el ecosistema publicitario. En 1997, Alexander y Mohanty ya señalan esta tendencia en donde el feminismo ha sido cuantificado para el consumo dentro de un mercado global de ideas, acuñando el concepto de *freemarket feminism* [feminismo de libre mercado] (Alexander y Mohanty, 1997: XV). En 2012, Kantola y Squires señalan un deslizamiento desde lo que consideran un “feminismo de estado” [*state feminism*] (Kantola y Squires, 2012: 382), en los mismos términos que McRobbie (2007): un aumento de los compromisos feministas y/o promoción de las mujeres en los nuevos modelos de gobernanza. Recordemos que en 1987 la ONU elevó las cuestiones de género a la categoría de temas transversales, cristalizándose del todo en 1997 con la aceptación de dicha transversalidad por parte de la Secretaría General (Charlesworth, 2005). El deslizamiento que señalan Kantola y Squires es hacia un *market feminism* [feminismo de mercado] refiriéndose no solo a productos comerciales presentados como feministas, sino también a las iniciativas privadas y corporativas que incorporan estos valores del “feminismo de estado”:

“The ways in which feminist engagements with public policy agendas are increasingly mediated via private sector organizations according to the logic of the market”. [“Las formas en las que los compromisos feministas con las agendas de políticas públicas están cada vez más mediadas a través de organizaciones del sector privado de acuerdo con la lógica de mercado”] (Kantola y Squires, 2012: 383).

Farris y Rottenberg además hablan de las formas en que las corporaciones internacionales vienen abrazando valores feministas invirtiendo en mujeres para poder

colonizar nuevos mercados en el Sur Global (Farris y Rottenberg, 2017: 8). Algunas analistas hablan de *transnational business feminism* [feminismo empresarial transnacional] y *governance feminism* [feminismo de la gobernanza] (Prügl, 2014). Estoy pensando en la extensión de los microcréditos para mujeres con pequeños negocios locales, como la propuesta de la Fundación Vicente Ferrer en la India. Por un lado, suponen una gran ayuda a la inversión en negocios que, por muy poco, pueden prosperar localmente y sostener a varias familias, pero por otro lado han sido objeto de crítica debido a la incorporación de una gran parte de mujeres a los flujos internacionales de préstamo y deuda en el que se sustenta la económica internacional y que puede tener consecuencias muy serias si no pueden llegar a devolver dichos micropréstamos (Biswas, 2010).

La bibliografía sobre el *market feminism* (Gill, 2016; Farris y Rottenberg, 2017; Daniels, 2016) suele destacar el bestseller de Sheryl Sandberg -directora operativa de Facebook- *Lean in: Women, Work and the Will to Lead* (traducido en España como *Vayamos adelante: Las mujeres, el trabajo y la voluntad de liderar*) (2013) como ejemplo de un feminismo corporativo de mercado que ha incorporado los valores de las “nuevas gobernanzas” favorables con las mujeres. En el libro, Sandberg desarrolla la idea de que sí las mujeres no están accediendo a los altos puestos de poder en la política y las corporaciones es porque ellas mismas se están limitando en sus horizontes (Daniels, 2016: 10). Para algunas analistas el feminismo del que Sandberg nos está hablando es un feminismo liberal con una larga tradición entretejida con la blanquitud, el privilegio de clase, el colonialismo y la heteronormatividad, dirigido a (cis)mujeres heterosexuales de clase media, media alta, casadas o con planes de ello, predominantemente blancas profesionales en corporaciones (Daniels, 2016: 10-11). En otros análisis se señala que este tipo de libros, enmarcados en las publicaciones de autoayuda (Farris y Rottenberg, 2017: 5), búsqueda de la felicidad –*the happiness turn* [el giro de la felicidad] (Ahmed, 2010)-, lo que Gill denomina *postfeminist conduct books* [libros de conducta posfeminista] (Gill, 2016: 8), se articulan en torno a la noción de “conciliación” de la vida familiar que se incorpora a la imaginaria social como un bien cultural y un nuevo modelo de emancipación femenina. A su vez, desaparecen el lenguaje clásico feminista -

liberación, justicia social...- y se sustituye por las nociones de felicidad, responsabilidad y decisión (Farris y Rottenberg, 2017: 6).

El 19 de agosto de 2018, Ana Botín, actual presidenta de Banco Santander, publicaba un artículo en su LinkedIn -ni un periódico, ni una revista, publicaba su artículo en una de las plataformas de profesionales por excelencia- en el que se dice feminista y, casualmente, cita el libro de Sheryl Sandberg: “Es un feminismo autosuficiente, en el que te puedes valer por ti misma. No requiere una organización colectiva y, mucho menos, necesita la etiqueta pública de «feminista». Por esa misma razón no es estrictamente político y, quizá por eso, es algo que a muchas profesionales como yo nos resulta atractivo de forma natural” (Botín, 2018). Sin embargo, tras estas declaraciones, se desliga: “Además de esa fortaleza individual, también necesitábamos cambios estructurales en la organización del trabajo, si aspiramos a un entorno laboral más justo” (Botín, 2018). Lejos de señalar una lucha política colectiva, sus argumentos subrayan la necesidad de reorganizar, desde la empresa, las formas de trabajo. Se hace eco de los argumentos instrumentalistas que destacan las ventajas de formar equipos de trabajo integrados por mujeres y hombres: “además de ser justo, es bueno para el negocio” (Botín, 2018).

Añade argumentos que naturalizan las capacidades de las mujeres, lo que tampoco es ajeno a posicionamientos y corrientes clásicas del feminismo. “Las mujeres aportan al negocio competencias complementarias a las de los hombres: mejor comunicación interpersonal, cooperación, pensamiento horizontal y capacidad de escuchar de verdad. También mayor empatía y capacidad de priorizar” (Botín, 2018). Me pregunto qué argumentos esgrimiría si la socialización de género no estuviese constantemente señalando que *estas capacidades son las capacidades de las mujeres*, las que la organización corporativa está demandando de ellas.

Naturalizar la diferencia es un argumento bien peligroso para sustentar cualquier tipo de avance y aunque Botín posicione su lógica como algo diferente a la de Sheryl Sandberg -básicamente porque señala la necesidad de los cambios organizacionales- en el fondo ambas hacen descansar en las mujeres todo el peso y responsabilidad para poner en marcha el cambio. Más allá del teletrabajo o la eliminación de las largas comidas empresariales y las reuniones a última hora, Ana Botín no está ofreciendo nada más en cuanto a los cambios organizacionales que ella, como presidenta de uno de los bancos

internacionales más importantes del mundo, podría llegar a poner en marcha, si de lo que hablamos es, como ella indica, de la necesidad de un cambio estructural empresarial.

Si tenemos por un lado los discursos gubernamentales y corporativos pro mujeres y niñas, y por otro los productos del *marketplace feminism*, podemos localizar un tercer aparato que podría encajar en esta idea del “feminismo neoliberal” y que vendría a estar representado en cierta forma por la idea de *righting feminism*. Farris y Rottenberg entienden que esta “derechización”⁴⁸ aparece cuando los proyectos feministas se enlazan abiertamente con agendas poco emancipadoras, como el neoliberalismo político y con políticas xenófobas y racistas. Utilizan el término *femonationalism* (Farris, y Rottenberg, 2017: 8) para referirse a la situación europea, en donde los partidos neoliberales y de derechas han promovido políticas xenófobas y racistas a través de la promoción de la igualdad de género, situando el Islam en el centro de sus ataques -como la quintaesencia de la misoginia religiosa y cultural-, y amparándose en una supuesta defensa de las “mujeres occidentales”.

En 2017, Marine Le Penn se presentaba como la defensora de las mujeres francesas -blancas-, en su programa incluía medidas para “defender los derechos de la mujer”, y subrayaba la lucha contra el islamismo que hace retroceder las libertades fundamentales de las mujeres, también incluía un plan nacional para la paridad salarial entre géneros (HuffPost, 2017). El *femonationalism*, como una suerte de nacional socialismo, debe entenderse desde dos lugares, por un lado, como una posición desde la supremacía occidental y blanca que entiende a los sujetos no occidentales como inferiores, y por otro, como la expresión de disposiciones económicas y políticas específicas (Farris y Rottenberg, 2017: 8). Así mismo, las autoras apuntan a la compatibilidad entre algunos de los discursos feministas antiprostitución y antisexo con las ideas de grupos religiosos conservadores en torno al mismo tema⁴⁹ (Farris y Rottenberg, 2017: 14).

⁴⁸ Utilizo la traducción propia “derechización” en vez de “feminismo de derechas” porque, como veremos, no en todos los casos estamos hablando de discursos feministas por parte de una derecha plenamente reconocida, sino que pueden venir desde posiciones conservadoras, neoliberales, o incluso desde posiciones de izquierda que mantienen discursos más propios de la derecha, como aquellos feminismos que, por ejemplo, ven en el islam o en la inmigración musulmana la mayor amenaza actual para el avance de las mujeres -blancas-. Otro ejemplo, el argumentario transfobo del PSOE (Reguero, 2020) y sus comentarios sobre la Teoría Queer son similares a los que hacen desde el ala más conservadora de la iglesia católica española.

⁴⁹ La convivencia entre ideas feministas y religiones, o las posiciones desde identidades feministas y religiosas, no es un fenómeno nuevo ni necesariamente negativo para el feminismo. Recordemos la relación

En las causas de esta ascensión de un feminismo de mercado, Nancy Fraser señala lo que fue una preocupación creciente dentro de la segunda ola feminista en torno a las cuestiones identitarias y de representación, más que al desarrollo de una crítica económica feminista: “se tendió a subordinar las luchas socioeconómicas a las luchas por el reconocimiento” (Fraser: 2009, 97). Este análisis es solo posible si se olvida que el feminismo marxista y el feminismo radical también son parte importante de esa segunda ola, y de ningún modo se trata de corrientes que desatiendan las cuestiones materiales. Tampoco podemos sostener tan claramente que siempre hubo un desligamiento entre ambos campos de análisis. Nancy Fraser está pensando solo en parte de *su* canon de feminista blanca. En “White Feminist Fatigue Syndrome”, Brenna Bhandar y Denise Ferreira da Silva (2013) interpelando el trabajo de Fraser, apuntan a que el derrumbe de una crítica marxista feminista no se debió a que las reflexiones optaron por la teoría cultural feminista -más que por una teoría económica- sino a que esta crítica fue incapaz de incorporar la raza, la historia colonial y las desigualdades estructurales entre los supuestos países desarrollados y subdesarrollados, a sus análisis. Sin embargo, *otras* pensadoras -Audre Lorde, Himani Bannerji, Avtar Brah, Selma James, Maria Mies, Chandra Talpade Mohanty, Silvia Federici, Dorothy Roberts- vienen desde la segunda ola reflexionando desde el marxismo y las posiciones de izquierda sobre las cuestiones de género y raza, solo que *no nos acordamos*: “Ending oppression, violence against women, violence against men, particularly of the neo-liberal variety, means embracing the historical, materialist, anti-racist thought of Black and Third World Marxist feminists”. [“Terminar con la opresión, la violencia contra las mujeres, la violencia contra los hombres, particularmente aquella variante neoliberal, significa abrazar el pensamiento histórico, materialista y antirracista de las feministas marxistas negras y del Tercer Mundo”] (Bhandar y Ferreira Da Silva, 2013).

En muchas de las posturas en torno al feminismo de mercado, etiqueta que se usa con evidente carga peyorativa, se desprenden dos cosas. Primero, una cierta nostalgia de un pasado de pureza, autenticidad y homogeneidad del movimiento (Farris y Rottenberg, 2017; Prügl, 2014) -esto podría extenderse a las críticas a algunas propuestas del

entre el sufragismo y la religión cuáquera, el feminismo negro de principios del siglo XX y la iglesia baptista afroamericana (Higginbotham, 1993), o los análisis contemporáneos desde el islamismo y/o posiciones musulmanas (Mahmood, 2005).

“feminismo popular” que vengo comentando-. En segundo lugar, una búsqueda de la “culpabilidad” en “los otros”, en las corporaciones, los gobiernos... en donde es difícil encontrar posiciones que asuman cierto grado de responsabilidad. Me alegra que en la propuesta de Farris y Rottenberg (2017) no duden en señalar la adopción por una variedad de feministas europeas de análisis desdeñosos hacia las mujeres del Sur Global, subrayando su carácter de no-emancipadas, en una actitud que ellas -como investigadoras blancas y europeas- califican de occidentalista [*westocentric*] pero en donde también deberíamos hablar de lógicas clasistas y racistas. Se insta a esas mujeres “no-occidentales y no emancipadas” a buscar su libertad, a la vez que se las relega a la porción del mercado laboral precaria y mal pagada de los trabajos domésticos y de cuidados. (Farris y Rottenberg, 2017: 10).

El empuje abolicionista que estamos viviendo en España en los últimos años va en esta misma línea, y no es casualidad que conviva con cierta moralina, en donde hay una falta de comprensión total de las vidas y las situaciones de las *otras*, y una necesidad enfermiza de controlar los cuerpos y mantener a ciertas mujeres en la condición subalterna de víctimas. El delirio que supone calificar de feminismo neoliberal (Reguero, 2018) a los colectivos de putas que están llevando a cabo desde hace tiempo procesos de luchas colectivas por sus derechos laborales, y por tanto, su salida de las condiciones de vulnerabilidad social, violencia y pobreza a las que están abocadas, es una muestra más de que la connivencia entre mercado neoliberal, historia colonial y explotación de determinados sectores de la sociedad no es solo culpa de “los mercados” o “las corporaciones”, también de aquellas que se interponen en las luchas sindicales de otras mujeres (Sánchez Perera, 2017).

2.3 – *Celebrity y style feminism*

En el esquema que ofrece Rosalind Gill (2016) para entender todo lo que está pasando en lo que ella se pregunta que pueda ser una suerte de pos-posfeminismo -que en el marco de esta tesis estoy llamando “feminismo popular”- la última de las categorías, acuñada por Jennifer Wicke en 1994 en “Celebrity feminism: Materialist feminism and the Culture of Celebrity”, se refiere a todo lo que viene pasando en el mundo de las

celebridades y la moda. Las publicaciones y revistas dirigidas especialmente a mujeres están siendo uno de los canales principales de propagación de este *celebrity feminism*. De toda la tipología de Gill, esta categoría es la que más me interesa: mezcla elementos del activismo feminista y del feminismo neoliberal -las celebridades, por definición, están insertas en un mercado-. Y puesto que la cultura pop en la que podemos colocar a estas celebridades, mayormente como parte del mundo del entretenimiento, es para algunos sectores del feminismo un lugar de sospecha en cuanto portadora de mensajes feministas, genera controversias, afinidades y desacuerdos en función de cuestiones ideológicas que deben revisarse de cerca.

En el año 2012, la revista *SModa* publicaba un artículo titulado “¿Feminista yo? No, gracias” (Gómez Urzaiz, 2012) en el que recogía decenas de declaraciones de famosas que expresaban su rechazo a la palabra y que reflejan muchas de las ideas que venimos comentando: el posfeminismo como el final de la lucha feminista (Carla Bruni: “ya no hay necesidad de ser feminista”); meritocracia y relatos individualista (Taylor Swift: “me criaron unos padres que me decían que si trabajo tan duro como los hombres, puedo llegar igual de lejos”); mujeres amargadas y *feminist killjoy* (Marissa Mayer, directora ejecutiva de Yahoo: “no tengo ese impulso militante y la especie de aire resentido que va con ello”); feminismo y misandria como equivalentes (Lady Gaga: “no soy feminista. Adoro a los hombres y la cultura masculina. Cerveza, bares, coches”; Shailene Woodley: “no soy feminista porque amo a los hombres”); feminismo y dispositivos de género tradicionales como conceptos necesariamente excluyentes (Maribel Verdú: “no me considero feminista. Me encanta ponerme un tacón”). La lista es alargada, sin embargo, todas estas respuestas nos están indicando que los medios consideraban de interés informativo preguntar a las celebridades por sus opiniones sobre el feminismo, y esto de por sí ya revela un cambio en las agendas. La librería feminista entrevistada (E5) realizaba una advertencia a la hora de juzgar las respuestas de las celebridades cuando les hacen la pregunta del feminismo, comentaba que:

“Hay un punto en el patriarcado que le encanta que nosotras mismas nos echemos piedras sobre nuestro propio tejado... justo hoy hablaba de eso porque le han preguntado a no sé qué actriz [Blanca Suárez] lo de si te consideras feminista y entonces ella se ha ido por los cerros de Úbeda y

entonces ella [una tuitera] dice que no se nos despiste a nosotras mismas que al patriarcado esto le interesa, pregunta precisamente para que la caguemos, y para que las demás vayamos «ah, la has cagado»... y es verdad, yo nunca me meto con mujeres que no tienen o no saben que es el feminismo, o de las famosas que siempre te contestan unas mierdas que es como... bueno, me metí una vez con Cifuentes, creo, pero eso está justificado... pero es verdad que tendemos mucho a pensar que las muchachas tienen que venir aprendidas...” [Entrevista 5].

Las preguntas sobre esta cuestión siguieron repitiéndose y en 2014 el panorama comienza a cambiar. Feminismo parece ser la palabra de moda [*buzzword*], y lo que es más importante, pasa a formar parte de los discursos de las celebridades⁵⁰, especialmente en el contexto anglófono (Hamad y Taylor, 2015), pero no exclusivamente. La joven filóloga (E2) respondía lo siguiente respecto a la pregunta sobre si el feminismo está de moda:

“Sí creo que a día de hoy es como un tema que está muy en boga, en plan que es como pues los medios hablan del tema, en plan la gente habla del tema, en plan feminismo, feminismo, feminismo... puede que en parte sí que, por moda, pero yo creo que, quizás no es tanto una moda como el hecho de que simplemente la gente cada vez está, digamos, como adquiriendo más valor para hablar del tema [...] está dejando de ser un tema tabú [...] también se habla de moda como algo malo ¿no?, o sea yo creo que porque la moda tiene ese, como ese matiz de ser pasajero ¿no?, como cuando se habla de moda es como algo malo porque parece que es algo que viene y se va [...]” [Entrevista 2].

⁵⁰ Para otro lugar queda lo que se ha llamado “male celebrity feminist” (MCF) refiriéndose a todas esas celebridades masculinas que se han declarado públicamente feministas o han hecho comentarios sobre el tema y han sido categorizados como “hombres feministas”: Ryan Gosling, Joseph Gordon-Levitt, Aziz Ansari (sometido a controversias cuando una chica le denunció por forzarla a tener relaciones sexuales durante una cita, en su propio monólogo de 2019 en Netflix habló sobre el tema y pidió disculpas públicamente), John Legend, Daniel Radcliffe, Tom Hardy... En su artículo sobre esta cuestión, Shelley Cobb señala que a menudo en estas figuras se da una combinación de su atractivo, su heterosexualidad decididamente no machista, y sus declaraciones (normalmente vagas) sobre la igualdad entre hombres y mujeres (Cobb, 2015: 136).

En la entrevista al colectivo feminista (E3G), una de las integrantes se preguntaba:

“Qué va a venir después, ahora es el feminismo, cuando el feminismo ya pase de moda, qué va a ser después, a lo mejor es algo que es horrible ¿sabes?” [Entrevista 3 Grupal].

En la entrevista grupal con mujeres fans de Beyoncé (E8G) se comentaba que en el fondo hay ciertas limitaciones respecto hasta dónde llegar con un mensaje feminista:

“[...] es como «sí, yo soy feminista», eh, guay, todo guay, pero no te pases, porque si te pasas no te llamo, si te pasas no te promociono, si te pasas no te pago tu tal...” [Entrevista 8 Grupal].

Más tarde, reflexionaban en esta entrevista sobre la idea de moda:

“[...] hay descabales, pero porque está empezando a entrar en la sociedad, de verdad, se ha puesto de moda, se ha puesto de moda, sí, pero va a dejar poso, que eso es lo bueno, sabes [...]” [Entrevista 8 Grupal].

En agosto de 2014 Beyoncé coloca un cartel con la palabra FEMINIST en la gala de los *MTV Award* 2014 (Imagen 1). El debate está servido. Emma Watson, a finales del mismo año, ofrece su famoso discurso #HeforShe en la sede de Naciones Unidas de Nueva York. Varias de las entrevistadas se mostraron reacias a este discurso, aludiendo a su carácter “edulcorado” [E3G] o a la posición demasiado central que los hombres tenían en ese discurso como agentes del cambio (*“es que es el volver a poner en el centro de protagonista a alguien que no es protagonista”* [E5]).

Si “la palabra que empieza por F” ya formaba parte de las agendas de los medios de comunicación, las intervenciones en este sentido se multiplican. Especialmente en el entorno de la industria cultural de Hollywood, las actrices empiezan a problematizar como las venían tratando en los medios de comunicación cuando exclusivamente les hacían preguntas sobre su ropa y peinando, viralizando el hashtag #AskHerForMore, negándose a posar para las cámaras, o comentando en las ruedas de prensa por qué las preguntas a sus compañeros de reparto están relacionadas con su trabajo y las preguntas dirigidas a ellas tienen que ver con su vida privada o su cuerpo.

En España, las actrices Inma Cuesta, en 2015, y Michelle Jenner, en 2016, denunciaban en sus cuentas de *Instagram* los cánones de belleza. En concreto la primera señalaba directamente a *El Periódico* por haber retocado partes de su cuerpo en una sesión de fotos para el *Dominical*, la publicación se defendía alegando que las fotos ya llegaron retocadas desde la agencia (Marco, 2015). Hay tres caminos: o cambias de agencia o solicitas originales y retocadas o pides cambios por escrito. Efectivamente, al día siguiente de la denuncia de Cuesta, *El Periódico* publicaba un artículo en el que se comprometía a pedir por escrito los cambios que solicitaban todos los agentes involucrados en el proceso de producción: representantes, gabinetes de comunicación y productoras (*El Periódico*, 2015).

En 2015, las actrices de Hollywood empezaron a denunciar públicamente la brecha salarial, como Patricia Arquette en su discurso al recoger el Oscar en la gala de 2015-. La actriz Viola Davis, al recoger su Emmy en la gala de 2015 denunciaba la falta de papeles cinematográficos para mujeres negras, citando previamente a la feminista y activista política Harriet Tubman. #FreeTheNipple se convirtió en un movimiento amplio entre 2014 y 2015, con el objetivo de despenalizar la mostración de los pezones femeninos en espacios públicos. En la plataforma del movimiento explican que hace 75 años era ilegal que los hombres se mostrasen sin camiseta en espacios públicos, en 1936 se despenalizó esta práctica y todavía hoy en 37 estados se sigue penalizado que las mujeres estén sin camiseta en espacios públicos, y lo que es más importante, en muchos estados se prohíbe amamantar en público. En Nueva York el topless femenino fue legalizado en 1992 pero aun así se sigue arrestando a las mujeres por este hecho, Louisiana impone una multa de 2500 dólares o hasta tres años de cárcel por mostrar los pezones en público. El movimiento buscaba igualar los derechos de las mujeres a los de los hombres en este aspecto, problematizar los sistemas de censura y obtener el derecho de las mujeres a dar el pecho en espacios públicos.

Al hilo del hashtag #FreeTheNipple, multitud de celebridades (Naomi Campbell, Lena Dunham, Gigi Hadid, Miley Cyrus, Willow Smith, las hermanas Kardashian...) subieron fotos mostrando sus pezones en señal de rechazo a las políticas de censura de diversas redes sociales como Instagram y Facebook -incluso a Rihanna llegaron a cerrarle la cuenta de Instagram-. Estas redes censuran los pezones de cuerpos leídos como

femeninos, pero no de cuerpos leídos como masculinos. A este respecto Miley Cyrus publicaba en su cuenta de Twitter: “It's not about getting your titties out, It's about equality”. [“No se trata de enseñar tus tetas, se trata de igualdad”] (Babcock, 2015).

Alicia Keys en 2016 publicaba un pequeño texto para *Lenny Letter* -la publicación fundada por Lena Dunham-, llamado “Time to Uncover” (Keys, 2016) en el que anunciaba su propósito de dejar de usar maquillaje, esta tendencia se llamó #nomakeup. Desde entonces en todas sus apariciones en público ha llevado su pelo rizado natural y la cara sin maquillar. Presentó la gala de los Grammy 2020 sin maquillaje y solo efectuando cambios en su pelo y su ropa. Aunque pueda parecer una nimiedad, en la propuesta de Alicia Keys podemos señalar algunas cuestiones. En el texto comenta que al inicio de su carrera profesional solía recibir comentarios respecto a su actitud masculina, lo que llevaban a pensar en su supuesta homosexualidad, entonces, como un ritual compensatorio, Keys utilizaba el maquillaje como una forma de cubrirse a sí misma, también como mujer negra, para reforzar su adaptación a una feminidad hegemónica y a unas “políticas de respetabilidad” ajustadas a su raza y a su género. Las mujeres que menos se ajustan a un canon de belleza estándar blanco y delgado, abocadas a una constante autojustificación, ponen en marcha “rituales compensatorios” que les ayuden a acercarse al ideal y *compensen* -en realidad, de una u otra forma, todas las mujeres ponen en marcha “rituales compensatorios”-. Virgie Tovar en *Tienes derecho a permanecer gorda* (2018) subraya el hecho de que ofrecer un extra de feminidad parece ser una expectativa que se tiene de ella porque, como mujer gorda, su género puede ponerse en cuestión. El uso de mucho maquillaje y ropa femenina son los rituales compensatorios que, al igual que Alicia Keys, muchas mujeres gordas utilizamos para evitar el quiebre de la *performance* de género. Señalar la posibilidad de aparecer en público sin maquillar supone un horizonte nuevo de pensamiento para muchas mujeres que, directamente, hemos naturalizado el maquillaje. Aunque hay quien comentó que cuando tienes el rostro de Alicia Keys, este ejercicio puede ser más fácil, no deja de ser una mujer que quiere enfrentarse al ojo público tal cual es, y eso no es fácil para nadie. De hecho, si algo nos ha enseñado la misoginia y el troleo online es que ser o no guapa o tener un cuerpo canónico no te libra de ser juzgada por tu apariencia, que te llamen fea y gorda (o que te pasas de delgada, vigoréxica, etc) son formas de control social y vigilancia de las mujeres

en espacios públicos y de ejercicio y repetición de la sobredeterminación de las mujeres en base a sus cuerpos propia del binarismo de género moderno.

Siguiendo la línea de las críticas en relación con el cuerpo, encontramos otras propuestas. En los años 50, Sophia Loren posaba sin depilarse las axilas; en 1978, Patti Smith convertía en portada de su disco *Easter* un retrato en el que aparecía con pelo en las axilas. Julia Roberts en el año 2000 para la presentación oficial de la película *Notting Hill* fue “cazada” por las cámaras en otra imagen icónica saludando al público y dejando ver su axila sin depilar -con el tiempo ha confirmado que se trató de un despiste (Continente, 2018)-. Como vemos, hay una gran variedad de imágenes de iconos femeninos sin depilar y todavía hoy llaman la atención mediática. En 2015 las revistas de moda como *Cosmopolitan* (Hodgson, 2015) confirmaban la tendencia a dejarse y teñirse los pelos del sobaco: Miley Cyrus posó con las axilas de color rojo, Lady Gaga azul y Madonna también se sumaba a esta acción (Imagen 4). Incluso surgió en las redes sociales españolas la movilización #sobaquember, a instancias de la activista Lena Prado en 2014 -partiendo de manera irónica del #movember que invita a los varones a dejarse bigote y postear fotos de sus caras con bigote como parte de la campaña de conciencia del cáncer de próstata- se invitaba a las mujeres a compartir en redes fotos de sus axilas sin depilar.

Otra propuesta nacida de la intersección raza y género -en la línea de las denuncias de Viola Davis- han sido las diversas oleadas del #OscarSoWhite, acuñado en 2015 por la periodista April Reign para denunciar la falta de diversidad étnica y racial en las principales nominaciones de los premios Oscar (Kirst, 2016). Al año siguiente, para 2016, el hashtag resurgía ante la falta de nominaciones de personas no-blancas. En un famoso tweet, la actriz Jada Pinkett Smith se preguntaba si las personas negras debían dar la espalda a la gala: “At the Oscars... people of colour are always welcomed to give out awards... even entertain [...] Should people of colour refrain from participating all together? People can only treat us in the way in which we allow”. [“En los Oscars... la gente de color siempre es bienvenida para entregar los premios... incluso entretener [...] ¿Deben las personas de color abstenerse de participar todos juntos? Las personas solo pueden tratarnos de la manera en que permitimos”] (Child, 2016). El director Spike Lee se hace eco de sus palabras y a los pocos días anuncia que ni él ni su pareja Tonya Lewis Lee asistirán a la ceremonia (*El Diario*, 2016a).

También en 2015 un debate parecido se abrió dentro de la industria musical: después de que se anunciaran las nominaciones a los premios MTV 2015, la cantante afroamericana Nicki Minaj -nominada aquel año a mejor canción Rap por “Anaconda” (2014) (Imagen 5)- señalaba en Twitter que, si ella hubiese sido “otro tipo de artista”, es decir, blanca, hubiese sido nominada a canción del año (Manders, 2015). Minaj estaba intentando iniciar una conversación, en la misma línea que los #OscarSoWhite, refiriéndose a que las cantantes femeninas negras a menudo son relegadas a categorías inferiores, Rap ó *Urban*, independientemente de que este sea o no su género musical, solamente por el hecho de que como mujeres negras esa es la parcela de reconocimiento que la industria blanca les reserva. La cantante Taylor Swift, nominada a en la categoría de canción del año -entre otras-, se sintió aludida con los comentarios de Nicki Minaj y haciendo uso de cierto sentimentalismo blanco -*white tears* [lágrimas blancas]-, lo que prometía ser una fructífera conversación necesaria en la industria, pasó a una discusión de instituto en Twitter⁵¹.

El colofón de esta disputa, más allá de subrayar que las estrellas blancas no parecen estar dispuestas a tener la conversación en torno a las representaciones raciales en la industria musical -la construcción blanca del pop y la construcción negra del R&B⁵² y el hip-hop que después explicaré-, fue cuando Miley Cyrus en una entrevista con el *New York Times* acusó a Nicki Minaj de no ser demasiado respetuosa [*not very polite*], haciendo uso del tropo de la *angry black woman*. De esta forma, Cyrus desarticulaba toda la carga política de la discusión y minaba la autoridad de Nicki Minaj para hablar sobre aquello que le enfadaba del racismo en la industria musical. Miley Cyrus afirmaba: “If you do things with an open heart and you come at things with love, you would be heard

⁵¹ Para los Grammy 2020, el artista afroamericano Tyler, the Creator denunciaba la misma situación, y en la rueda de prensa posterior a recibir el premio a mejor álbum de rap dijo: “Por un lado estoy muy agradecido, pero también apesta que cada vez que nosotros, y me refiero a chicos con mi aspecto [afroamericano], hacemos cualquier cosa que mezcla diversos géneros, siempre lo ponen en una categoría de «rap» o «urban». No me gusta esa palabra: «urban». Es solo una forma políticamente correcta de decir la «palabra que empieza con N» [*negrata/nigger*]. Entonces, cuando escucho esto me pregunto: ¿Por qué no podemos estar en el pop? La mitad de mí siente que la nominación en «rap» es un cumplido ambiguo” (*Filo.News*, 2020).

⁵² Tal y como afirma John Seabrook en *La fábrica de canciones*, el R&B [*rhythm and blues*] fue una etiqueta musical inventada a finales de los años cuarenta por el escritor blanco de *Billboard*, Jerry Wexler, y que se supone venía a sustituir el término peyorativo usado hasta el momento, “música de raza”. Esta etiqueta acabó aplicándose a los grupos negros automáticamente, aunque cantasen pop (Seabrook, 2017: 74).

and I would respect your statement. But I don't respect your statement because of the anger that came with it". ["Si haces las cosas con el corazón abierto y llegas a las cosas con amor, serías escuchada y yo respetaría tu alegato. Pero no respeto tu alegato por la rabia que vino con él"] (Gorton, 2015). Vemos que el argumento es similar al comunicado de prensa que realizó Podemos en respuestas a las críticas por su cartel de Angela Davis, señalar las formas y no el contenido de las críticas que apuntan directamente al privilegio blanco es una estrategia comunicativa histórica para desautorizar las voces críticas y desviar el debate, y otra forma más de ignorancia activa. No es la primera vez que una mujer negra es desautorizada en sus críticas al privilegio blanco por estar “demasiado enfadada” o ser “demasiado gritona”. Las dinámicas de silenciamiento y desautorización que se pusieron en marcha fueron prácticamente las mismas que aquellas que denunciaba Mikki Kendall en 2013 con el hashtag #SolidarityIsForWhiteWomen. Paradójicamente, ese mismo año Miley Cyrus se autodenominaba “The biggest feminist” [“La mayor feminista”] (Izundu, 2013), ahora bien, este tipo de frases auto-afirmativas no dicen nada respecto a las alianzas y sensibilidades que se quiere establecer para con *otras* mujeres.

No podemos hablar del *celebrity feminism* sin mencionar el #MeToo⁵³ y sus réplicas en múltiples países (para una revisión global ver Alfageme *et al.*, 2018). Acuñado en 2006 por la activista afroamericana Tarana Burke (Brockes, 2018), este movimiento cobró fuerza en 2018 a raíz de las acusaciones de abuso y acoso sexual contra Harvey Weinstein por parte de múltiples celebridades femeninas, desvelando una trama corrupta de silenciamiento y ocultación en el entramado de hollywoodiense. Más casos comenzaron a salir a la luz: Terry Richardson, Kevin Spacey, Dustin Hoffman, Gene

⁵³ El #MeToo recibió una crítica bastante sonada allá por 2018 por parte de un grupo de 100 artistas e intelectuales francesas, encabezadas por la actriz Catherine Deneuve, la cual publicó un artículo en *Le Monde* en nombre de todo el colectivo (Par Collectif, 2018) en el que denunciaba el puritanismo del movimiento #MeToo y defendía que el flirteo insistente o torpe es indispensable para la libertad sexual, la violación es un crimen, pero la caballerosidad no es una agresión machista. Ni que decir tiene la falta de tacto, empatía y solidaridad con las mujeres del #MeToo que estaban exponiéndose públicamente a denunciar, en un contexto que no favorece la denuncia de este tipo de violencia. Podemos hacer comentarios críticos sobre el movimiento y reflexiones posteriores, pero en un primer momento la posición de escucha es la más valiosa y necesaria. Por suerte, otro grupo de feministas y afrofeministas francesas respondieron en *France Info* (De Haas, 2018) a las cuestiones comentadas por Deneuve: el hecho de igualar la seducción y la violencia, el hecho de hacer responsables a las mujeres de la propia violencia soportada [*victim-blaming*] simplemente por dejarse intimidar (como si viviésemos en sociedades que alentasen la autodefensa y la violencia femenina) o dejar a las feministas del #MeToo como mujeres “odia hombres” y “mal-folladas”.

Simmons, Bill Cosby y una larga lista de 195 hombres y dos mujeres de todo el mundo (Alfageme, Portillo y Caballero, 2018).

En la entrevista al grupo de amigas fans de Beyoncé (E8G) una de ellas apuntaba a la hipocresía de esta movilización por parte de las celebridades –aunque no olvidemos que se convirtió en una movilización de denuncia y testimonio que fue más allá de actrices y famosas- quizás también exigiendo unas decisiones poco realistas a sus integrantes:

“[...] qué pasa, que por ejemplo muchas actrices que han promovido el #MeToo, es como: sí, sí, mucho #MeToo, pero que luego ni estás diciendo que no a papeles, ni se lo estás haciendo más fácil a las que no tienen fama, o sea, también es otra estrategia de marketing lo del #MeToo... no, es que ahora vamos de tal, pero luego...¿sabes?, es como sí, sí #MeToo, qué cabrón, que yo no le apoyo, pero entonces: ah, vale pues renuncia a este papel [...] un poco de hipocresía también dentro de las que han dicho: sí, sí, ¿sabes? [...] porque es como di lo que quieras, pero luego tienes que comer, entonces están ahí en... en el caso del cine [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Dentro del panorama #MeToo me gustaría mencionar el caso de R. Kelly, todavía sin cerrar y al cual se le ha prestado mucha menos atención. En los primeros meses de 2019 salió a la luz el documental sobre el rapero R. Kelly (*Surviving R. Kelly*). El caso puede remontarse a principios de los noventa -acusado de casarse con una menor, la cantante Aaliyah de 15 años, cuando él tenía 27, y de posesión y autoproducción de pornografía infantil-. Todavía para 2020 R. Kelly mantiene en sus propiedades a jóvenes afroamericanas en condiciones de aislamiento, sometidas a abusos y violencia de todo tipo, y que, en principio, están allí por su propia voluntad, sin embargo, los mecanismos parecen más los propios del control psicológico y la anulación que de sanas relaciones entre adultos. Movimientos cercanos al #MeToo, como el *Time's Up* y las familias de las chicas están luchando para que salga a la luz y se juzgue el caso. Dentro de la industria todo el mundo sabía y sabe de las actividades delictivas de R. Kelly y pocas celebridades han dado un paso hacia adelante para denunciar⁵⁴. Las analistas señalan una falta de

⁵⁴ En el documental podemos ver la presencia de la ya mencionada Mikki Kendall, y del cantante y productor John Legend, entre otras celebridades, aunque menos de las que conocían los hechos, además de

atención a este caso durante más de 25 años debido al perfil de las víctimas: chicas negras menores, captadas a menudo para ser “estrellas de la música”, en muchos casos de entornos de clase trabajadora (De León, 2014). A los pocos días de la emisión del documental sobre el caso de R. Kelly, Lady Gaga -víctima de abuso sexual a los 19 años y que habló públicamente sobre el tema en octubre de 2018 en la gala de la revista *Elle*- colaboraba en un vídeo con R. Kelly en su nueva canción, con un título tan incómodo en esos momentos como “Do What You Want (With My Body)”. Las críticas a la cantante no tardaron en llegar, pidió disculpas públicamente en *Twitter*, retirando el vídeo de las plataformas sociales, y afirmando su apoyo incondicional a las víctimas. Después de las acusaciones a R. Kelly durante más de 25 años, resulta extraño que Lady Gaga siquiera se plantease hacer algún tipo de colaboración con él, pero tampoco es la única celebridad que ha hecho caso omiso de la situación.

Hasta aquí un resumen de algunas de las propuestas e iniciativas puestas en marcha o en las que han participado celebridades abiertamente. Es necesario haber hecho este repaso para hacernos una idea del tipo de temas y debates -significados del feminismo, representación y usos de los cuerpos, violencia sexual...- que se han abierto, y que, por supuesto han tenido calado posteriormente en la sociedad en su conjunto, en redes sociales y prensa. Entre las críticas principales a este *celebrity feminism* -que como vemos abarca multitud de propuestas y temas- podemos encontrar la tesis de la co-optación que, al igual que en los productos del feminismo liberal, sostiene que las celebridades se están apropiando del discurso feminista desvirtuando su “significado original”, dando por sentado que las mujeres al convertirse en famosas perderían la condición de poderse considerar sujetos del feminismo. Si esto fuese así, cabría pensar que entonces los movimientos de base a estas alturas se habrían diluido, pero esto no ha sucedido. Jessica Valenti en un artículo para *The Guardian* en 2014 se preguntaba: “When everyone is a feminist, is anyone?” [“¿Cuando todo el mundo es feminista, alguien lo es?”] (Valenti, 2014), una pregunta muy diferente respecto al título del famoso libro de bell hooks, *El feminismo es para todo el mundo*. Este tipo de juicios parecen considerar al feminismo

la red de colaboraciones invisibles (seguridad privada, chóferes, asistentes personales que acompañaban/controlaban a las chicas...), como ya se ha resaltado en el caso de Harvey Weinstein.

una forma de distinción, una suerte de elitismo activista, algo que no es nuevo en el entorno, no sólo del feminismo, sino de los movimientos sociales en general.

En la misma línea, en la entrevista a las fans de Beyoncé (E8G) se comentaba:

“[...] yo justo lo que veo y se comenta mucho es que hemos llegado a lo opuesto, que ahora todo el mundo dice «soy feminista» y el feminismo se ha convertido como en una identidad y no en una acción, es como que basta con decir, «soy feminista», y ya es como: eres feminista. ¿Estás haciendo algo? No [...] eso puede ser muy negativo...” [Entrevista 8 Grupal].

Esta reflexión, aunque necesaria, resulta un poco contradictoria. Las luchas feministas, en principio, tienen la pretensión de llegar a un futuro feminista, a una extensión de los valores feministas y una apertura del debate en distintas esferas -las recetas para ello pueden ser múltiples-. Resulta que cuando vemos que esto se está consiguiendo algunas voces señalan precaución, nos invade una suerte de cobardía y un miedo a la pérdida de “autenticidad feminista” y de cierto elemento de distinción social *bourdiana*. Con el auge de los discursos ecologistas, muchas celebridades apoyaron causas públicamente e hicieron declaraciones sobre el tema -Vivienne Westwood, Bono, Leonardo DiCaprio... (Fletcher, 2015)-. No vimos ningún titular que señalase “¿Si todo el mundo es ecologista, alguien lo es?”. Tampoco vimos a activistas ecologistas temer perder su distinción y dejar de ser considerados los y las auténticas. El ecologismo como el feminismo es un movimiento para todo el mundo, la consecución de sus objetivos depende justamente de eso. Se podía criticar cierto comentario, cierta perspectiva, pero de fondo se compartía la idea de que las personas y las instituciones hemos ido incorporado unos valores determinados alineados con el ecologismo y que eso, de por sí, ya es lo suficientemente valioso. Tampoco esta pregunta la hemos visto reproducida con el empuje ecologista y sobre la emergencia climática que tuvo lugar en 2019 y el fenómeno Greta Thunberg. La “ansiedad cultural” (Tovar, 2018) derivada de interpretar el hecho de que muchas celebridades estén dando su opinión respecto al feminismo -o respecto a determinadas causas- y por ello esta deje de funcionar como ideología y/o como movimiento no tiene verdadero sentido, ahora bien, si lo que se quiere es mantener el feminismo dentro de una élite intelectual y activista que haga y deshaga, o si se vive

como un rasgo identitario que nos distinga de las “alienadas”, evidentemente que la nueva situación resulta amenazante para estos sectores.

Que las celebridades apoyen públicamente causas sociales no es una tendencia novedosa dentro del feminismo, pasó en los 60 y 70, pasó también con los movimientos por los derechos de las personas negras y no blancas -Fela Kuti, Nina Simone, Maya Angelou, James Baldwin, Bob Marley...-, sucede con el ecologismo y sucede también con el veganismo y el animalismo -Al Gore, Bill Clinton, Natalie Portman, Mike Tyson, Beyoncé...- (Doyle, 2016). Es una victoria del feminismo haber colocado el tema en la agenda de las celebridades y de los medios, y es trabajo de todas que la conversación prosiga de forma fructífera, más allá de las cautelosas advertencias sobre que se desvirtúe un mensaje que en realidad nunca fue unívoco, como a algunos sectores les gusta pensar.

La escritora Roxane Gay, en su pieza “Emma Watson? Jennifer Lawrence? These aren't the feminists you're looking for” (2014) se lamenta de que la idea de que las mujeres transiten por el mundo con la misma libertad que los hombres no sea lo suficientemente atractiva y necesite de “embajadoras” bien empaquetadas: famosas, jóvenes, guapas y con una pronunciada blanquitud, de acuerdo con Natalie Weidhase (2015: 130). Aún así Gay añade: “I care about making the liberties that men enjoy so freely fully accessible to women, and if men or celebrities claiming feminism for themselves has become the spoon full of sugar to make that medicine go down, so be it”. [“Me preocupa por hacer que las libertades que los hombres disfrutan sean tan libremente accesibles para las mujeres, y si los hombres o las celebridades que reclaman el feminismo para sí mismos se han convertido en la cucharada de azúcar para que la medicina baje, que así sea] (Gay, 2014).

De acuerdo con Robert Fletcher el carácter de la celebridad tiene un doble sentido, por un lado, representan el logro y el éxito social, mientras que al mismo tiempo adolecen de cierta falta de autenticidad y falso valor en tanto que integrantes de un aparato altamente producido de juego de apariencias (Fletcher, 2015: 458). En la E8G, una de las participantes reflexionaba sobre las celebridades y su pérdida de contacto con la realidad, utilizando el ejemplo de la crianza de Blue Ivy, la primera hija de Beyoncé y Jay-Z:

“[...] yo creo que son gente [las celebridades] que ya pierde la realidad ¿no? viven en otro universo paralelo y ya pierden la noción de si esto es normal, no lo es, a qué escala te mueves, pues eso, qué es para Beyoncé que sus

hijos tengan una educación normal, pues no lo que yo entiendo que para mis hijos sea una educación normal, probablemente, porque vive a 200 kilómetros de lo que a mí me puede parecer normal [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Las celebridades transitan la ambivalencia, moviéndose entre la autenticidad e inautenticidad. De tal forma, que los mensajes feministas que nos llegan desde las celebridades suelen ponerse en entredicho precisamente por este carácter ambivalente de la fama. Surgen preguntas como ¿son estas propuestas solo marketing?, ¿intentos de ganar rédito social?, ¿es coherente su mensaje con su pasado o sus actos? También es cierto que existen lugares de enunciación con mayor o menor autoridad, pero la búsqueda de coherencia interna es un mecanismo ampliamente generalizado en estos casos. En la entrevista al colectivo feminista (E3G), una de las participantes señalaba que esta búsqueda de coherencia interna en las celebridades podría acabar generando una actitud generalizada “de sospecha” policial hacia otras feministas:

“[...] estar con la sospecha hacía figuras públicas también es una cosa que se traslada, porque, no sé de dónde viene, pero que es igual, poner a todas las feministas que conoces bajo la sospecha, creo que es una cosa que en cierto momento [...] que al final estamos como adquiriendo ese mismo estilo policial de... «a ver cómo de buena feminista eres»... uy, uy, uy, no, mira esta, dice que es feminista pero mira lo que está haciendo, mira esta relación que tiene... ¿no? como que es vivir bajo la sospecha es muy... al final lo que nos hace es individualizarnos ¿no?” [Entrevista 3 Grupal].

Entiendo que esta actitud policial y fiscalizadora más que individualizarnos, puede llegar a dividir, sin embargo, para el caso de las celebridades, gracias en parte a esta búsqueda de coherencia se han destapado casos muy sonados de fraude: la fabricación por mano de obra femenina explotada en Mauritania de las camisetas de la campaña de la organización inglesa por los derechos de las mujeres y antiprostitución, *The Fawcett Society*, y la revista *Elle*, “This is What a Feminist Looks Like”, en la que participaron multitud de celebridades (Boycott, 2014). La explotación de trabajadoras en Sri Lanka

por parte de la marca de ropa deportiva de Beyoncé y *Topshop, Ivy Park*, en 2016 (Shank y Bedat, 2016), y que revisaré más adelante. En ambos casos parece que los logros feministas no se extienden a las mujeres trabajadoras del Sur Global.

En 2017, *Buzzfeed España* publicaba un artículo, “Todo lo que te molesta de que Ylenia sea feminista es todo lo que está haciendo bien” (Serrano, 2017), en el que la autora defendía el derecho de la concursante alicantina de *Gandía Shore*, Ylenia Padilla, a tener ideas feministas y expresarlas a través de su *Twitter*, citando por ejemplo a Simone de Beauvoir. El artículo respondía a todas esas críticas, desde misóginos de *Twitter* hasta el feminismo más clasista, que negaban el derecho de Ylenia a expresarse en estos términos, evidenciando la doble opresión de género y clase que, como mujer y choni de Benidorm, Ylenia venía soportando. Su caso señala también la doble moral cultural de la izquierda clasista: “nos quejamos constantemente de la telebasura, de la toxicidad de las narrativas que llegan a través de la televisión, de la falta de responsabilidad de los medios... pero parece ser que tampoco nos gusta que alguien coja el altavoz y utilice esa plataforma para enviar mensajes positivos. Y parece ser que gusta menos si es rubia, feminista y supuestamente «choni»” (Serrano, 2017).

Si bien el artículo destila narrativas liberales de la libre elección de Ylenia para vestir y decir lo que se le antoje, casi con un control total de su imagen -cosa que dudo, en Ylenia y en la mayoría de las personas-, desde *Tribuna Feminista* se lanzaba otro artículo en respuesta llamado “Ylenia y el feminismo neoliberal” (González Dueñas, 2017), porque parece que es imposible no criticar a una celebridad de feminista sin añadir la etiqueta neoliberal. A veces me pregunto qué pasaría si, de pronto, se evaporase el neoliberalismo y ya no tuviésemos un chivo expiatorio al que culpar de todos los problemas que, por el contrario, siguiesen acuciándonos, porque este término, neoliberalismo, demasiado a menudo se convierte en una etiqueta cuyo único objetivo es desacreditar otras voces que en el fondo no nos interesan, pero eso quedaría feo decirlo en voz alta. Sin olvidar la profunda confusión que introduce en el debate que denominemos con la misma palabra a ciertas políticas públicas, a algunas prácticas y discursos económicos, así como a las declaraciones de una concursante de un *reality show*.

A los pocos meses del artículo de *Buzzfeed*, Ylenia sacaba *Femylenia*, un vlog - blog en formato vídeo- en la plataforma *Mtmad*, en donde podíamos ver algunos titulares interesantes en lo que ella llama “feminismo de barrio ilustrado”: “Razones para estar «hasta el mismísimo» del patriarcado”, “Feminismo y feminidad ¿van de la mano?, pregunto”, donde declara: “la feminidad, como está entendida, es pesada y cara”.

En uno de estos vídeos - “De Dalas Review a Pikara: Ylenia feminista, amada y odiada”- ella misma se hace eco de muchas de las críticas recibidas y hace algunas declaraciones: “Vamos a hablar del feminismo de barrio ilustrado [...] por toda la polémica que se ha creado desde que yo pongo mensajitos declarando que soy feminista, se ha creado tal revuelo entre hombres, mujeres, feministas, no feministas, que creo que lo podemos explicar. Pues yo creo que estas feministas tan radicales, que se creen con el poder de decidir quién sí y quién no puede entrar en su lucha, lo único que están haciendo es ir para atrás, porque si no habéis conseguido nada todos estos años pensar que quizás es por algo ¿vale? No sois nada para marcar diferencias entre las mujeres: igualdad, liberación, pues aclararos vosotras mismas, y luego vais de feministas máximas ¿vale? Yo me pregunto qué es lo que hace de mí que yo no pueda ser feminista ¿que he salido un verano de fiesta y he gozado?, ¿que llevo extensiones?, ¿que me he puesto unos pechos enormes?, ¿que me molan algunas canciones de reguetón?, ¿todo eso hace que yo no pueda ser feminista? ¿que soy de barrio y yo no pertenezco a la élite intelectual de España?, ¿eso es lo que hace que yo no pueda ser feminista? Entonces el feminismo que vosotras entendéis, desde luego, no es por el que yo lucho [...] en lugar de estar centrándonos en todo lo que nos diferencia y nos separa, ¿por qué no nos fijamos en lo que nos une?”

Que el feminismo (radical o no) no haya conseguido nada, no es, de hecho, cierto -ciudadanía y voto, independencia económica, etc-, por supuesto que esto pasa por multiplicar las voces y las posiciones de género, raza, clase y orientación sexual, entre otras. Es interesante la apelación a las “feministas radicales” a menudo utilizada en este y otros lugares (en las entrevistas se hablará de “ultrafeministas”), para designar aquellas posiciones que “van demasiado lejos” según un supuesto “sentido común” compartido. Aunque en el caso de Ylenia parece más bien un comentario irónico para denominar a las que no la consideran lo bastante feminista, esta idea suele utilizarse sin vínculo al

“feminismo radical” de la segunda ola que señala el patriarcado como el sistema último de dominación para las mujeres. Es importante destacar que detrás de esta radicalidad feminista existe la idea de la “sororidad universal” [*universal sisterhood*] (Feigenbaum, 2007: 142) como posibilidad y meta derivadas de la creencia según la cual la opresión de género es la opresión dominante para *todas* las mujeres, quedando en un segundo plano otras opresiones derivadas de la raza, la clase, la orientación sexual etc... Claramente Ylenia apela a la “sororidad universal” cuando nos invita a olvidar nuestras diferencias para unirnos en una causa común, así que, si nos ceñimos a la historia, Ylenia estaría presentando en realidad un discurso de “feminista radical”. Por otro lado, la distinción entre “feministas radicales” y feministas “a secas” parece más un intento de rebajar la tensión y la resistencia que pueda suponer la propia presentación como sujeto feminista, y en ocasiones lo que hace es invisibilizar discursos discriminantes dentro del propio feminismo. Ylenia podría haber estado más acertada si en vez de utilizar el eufemismo “feministas radicales”, hubiese calificado a estos sectores como explícitamente clasistas. Si dejamos que los medios -muy acostumbrados al uso de esta etiqueta- y este supuesto “sentido común” compartido califiquen de “feminismo radical” aquellas posiciones que discriminan las voces de algunas mujeres por motivos de clase, raza, opción religiosa etc en nombre del feminismo... será más difícil el señalamiento y la crítica de estos discursos que son en realidad nocivos y no deberían formar parte de ningún feminismo, radical o no.

La librera feminista entrevistada (E5) se declaraba fan de Ylenia y hacía esta reflexión:

“¿Qué gana alguien como Ylenia haciendo declaraciones feministas?, ¿qué gana?, ¿Nos podemos meter con ella porque es una choni?... qué feminista eres qué te metes con la choni «porque maltrató a mujeres y tal y cual». Es la primera que ha dicho: es verdad, me equivoqué y estoy aprendiendo, la primera persona que yo he visto, pública, hacer ese tipo de declaraciones, yo amo a Ylenia... Ha hecho esa reflexión, disculpas ningunas, sino «si yo también estaba alienada...», «a mí me han enseñado que las mujeres son mis competidoras» ¿sabes?, ese discurso es el que tiene que calar, a mí me gusta más eso que el de Ana de Miguel y esto es el feminismo pop...”

[Entrevista 5].

El tropo que representa Ylenia, mujer y choni, después de su paso por *Gandía Shore*, *Sálvame* y *Gran Hermano*, genera incomodidades en muy distintos sectores sociales, que al igual que en el caso de Beyoncé, responden sobre todo a posiciones ideológico-morales sobre los comportamientos que se esperan de una feminista y de una mujer. Una acusación clásica a Ylenia ha sido la sorpresa de que pueda ser feminista una mujer que se “restriega con los hombres”, en una lógica trasnochada y puritana, pero muy común, en donde las feministas no realizan *performances* que puedan ser interpretadas como erótico-sexuales, promocionando el tropo feminismo y asexualidad. Olvidando que el feminismo trata de dejar atrás las prescripciones normativas y no estigmatizar determinadas prácticas erótico afectivas, como es “bailar arrimados” -por otro lado, una práctica tan antigua como el baile, y no un invento del neoliberalismo ni de la pornificación de la cultura-.

Tenemos que volver a Hamad y Taylor para señalar que cuando pensamos en el complicado nexo que hay entre el feminismo y la celebridad: “It is important not to simply reinscribe familiar critiques that presume this relationship to be inherently negative for feminist politics and to recognise that there is no «authentic» feminism that exists beyond its celebrity manifestations”. [“Es importante no simplemente reinscribir las críticas familiares que presumen que esta relación es inherentemente negativa para las políticas feministas, y reconocer que no hay un feminismo «auténtico» que exista más allá de las manifestaciones de celebridades”] (Hamad y Taylor, 2015: 125). Las articulaciones entre el feminismo y las celebridades no pueden entenderse como una especie de intromisión en tanto que son declaraciones de mujeres que simplemente tienen un altavoz para hacerlas, pero que están abocadas a los mismos problemas y en algunos casos mismas incoherencias que el resto de nosotras. Me preocupan más las declaraciones que se encaminan hacia un supuesto humanismo -Madonna, Demi Moore o Meryl Streep en el pasado...- porque entonces parece que el feminismo no es una cuestión de derechos humanos, sino de revanchismo de género. Bienvenidas las declaraciones de mujeres que se reconocen feministas con todas sus limitaciones e incongruencias que puedan ayudar a enriquecer el debate. Las humanistas, las “soy feminista, pero...”, las que “se aburren

del tema” también señalan problemas y debates intrínsecos al movimiento, pero parece que no quieren sumarse a la conversación.

– Conclusiones a este bloque

El objetivo de este bloque era primeramente inscribir esta tesis dentro de la tradición de los estudios culturales feministas, especialmente por el tipo de tratamiento del concepto de cultura popular que se ha hecho desde este campo y su función como vehículo legítimo portador de mensajes feministas. Por eso repaso cómo nacen los Estudios Culturales, cómo estos dan lugar a los Estudios Culturales Feministas y cómo se relacionan con el pensamiento crítico feminista negro. Con el establecimiento del Grupo de Estudios de las Mujeres en seguida la agenda centró parte de su interés en estudiar las imágenes de las mujeres en los medios y, por tanto, puso sobre la mesa un tema recurrente en los EECC que era el análisis de la cultura popular y las políticas de la cultura. Una vez repasadas algunas de las implicaciones que supone entender la cultura popular de una u otra forma -como “folclore”, como “cultura de la clase obrera”, como “alta/baja cultura”-, finalmente manejo una definición de cultura popular más cercana a la cultura de masas, entendida no en términos cuantitativos, sino como aquellos productos culturales disponibles para una pluralidad de personas y audiencias, configurada también por Internet y los medios sociales, en la que está implicada la mirada de la audiencia y la producción en respuesta a aquellos mensajes y productos. En donde la cultura popular y los productos y significados que por ella transitan no tienen en sí mismos un valor, sino que se inscriben en un entramado de relaciones entre significados más amplios, atravesados por relaciones de poder, dominación y resistencias.

Después he repasado la concepción de cultura popular que las distintas olas del feminismo han venido sosteniendo, pasando por la tercera ola y el posfeminismo, para llegar a lo que se ha venido conociendo como “feminismo popular”, en el que insertamos las intervenciones de Beyoncé que más tarde explicaré. Haciendo uso de los análisis de Rosalind Gill, he querido mostrar este feminismo en sus múltiples dimensiones para evitar caer en reduccionismos que acaben por minimizar y simplificar la cantidad de propuestas que podemos encontrar.

Sentenciar que el “feminismo popular” es solo una moda temporal es un juicio de valor y algo que no podemos concluir en este momento de la historia, lo que sí se puede decir es que no aparece de la nada. Mi interés en este capítulo ha sido demostrar que la

situación actual deviene de una narrativa previa en las relaciones entre feminismo y cultura popular, que ha ido sentando las bases para que, por ejemplo, Beyoncé entre otras, pueda autodenominarse feminista en una gala MTV. Podemos rastrear sus pistas remontándonos a las pasadas décadas: desde la segunda ola, pasando por el *Riot Grrrl*, el *Hip-Hop Feminism*, el *Girl Power* hasta la tercera ola y el posfeminismo.

Por otro lado, me gustaría hacer una última reflexión antes de pasar al siguiente bloque. Para la comprensión del objeto de estudio de esta tesis ha sido de vital importancia la idea de “patriarcados” en plural que encontré en McRobbie (2007), en alusión a los análisis de Mohanty más arriba mencionados. En “Bajo los ojos de Occidente” (2008) Mohanty desarrolla una potente crítica a determinados análisis desde el feminismo académico hegemónico que *otrorizan* y homogenizan la variedad de experiencias del sujeto “mujer del Tercer Mundo” como sujeto monolítico (Mohanty, 2008: 118). La raza está en el centro de estas críticas, por ello, los análisis de Mohanty resuenan para mí no solo en la construcción de las mujeres del llamado Tercer Mundo, por parte de un feminismo hegemónico occidental -muchas veces blanco-, sino también en la comprensión que este feminismo hegemónico blanco tiene de las *otras* no blancas, estén o no localizadas en países del “Tercer Mundo”. El giro conceptual que supone calificar al sistema de opresión en plural -hablar de “patriarcadoS” en vez de “patriarcado”- nos ayuda a entender sin duda la variabilidad de experiencias de las mujeres y los modos cambiantes que adopta este sistema para presionarnos en función de más lugares que el propio hecho de ser mujer. Cuando hablamos de patriarcados, hablamos necesariamente de interseccionalidad. Como muchas cuentas de *Instagram* y *Twitter* compartían: *The future is intersectional* [El futuro es interseccional], después de que el mantra *The future is female* [El futuro es femenino] se extendiese por las redes como la pólvora allá por 2018.

Todo esto engancha con otra de las críticas de Mohanty que aquí ya he perfilado en torno al sujeto mujer y la idea de la *universal sisterhood*; es decir, la problemática que supone “la presuposición de «mujeres» como un grupo ya constituido y coherente, con intereses y deseos idénticos sin importar la clase social, la ubicación o las contradicciones raciales o étnicas” y que viene siendo señalada dentro del feminismo desde al menos los años 80. Esto implicaría “una noción de patriarcado que puede aplicarse de forma

universal y a todas las culturas” (Mohanty, 2008: 126). Así asumimos “una noción homogénea de la opresión de las mujeres como grupo” que no atiende a las especificidades y/o a las contradicciones, entre agendas y lecturas feministas, que puedan surgir de la comprensión de los distintos lugares desde los que “ser mujer”.

Tal y como señala Elena Casado está “homogeneización de la conciencia colectiva” comienza a cambiar en la década de los ochenta con la aparición dentro del movimiento feminista de la idea de la “diferencias entre las mujeres”. El debate entre el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad se interrumpe, pasando a ocupar el centro la dicotomía entre “unidad y diversidad”: “cómo tratar las diferencias, una vez se hace patente que no pueden reducirse sin más mediante ningún proceso homogeneizador” (Casado, 1999: 78-80). Una vez que se plantea este debate, la idea de la “política de la localización”, el saber desde dónde se habla y la evitación de presupuestos ontológicos y metafísicos (Casado 1999: 82), empieza a asentarse. El cuerpo comienza a ocupar un lugar central en los análisis, precisamente porque es -literalmente- desde donde se habla, así como la experiencia -como biografía y como relación social-: “La política de localización tiene que ver con la producción semiótica de la realidad, en la que el compromiso personal y subjetivo se une a razones y condiciones materiales de existencia para formar identidades individuales y colectivas, por supuesto, sociales en ambos casos” (Casado, 1999: 83). La identidad mujer es por tanto un proceso de construcción y deconstrucción que adquiere significado en la práctica (Casado, 1999: 84) y en la negociación.

A menudo me viene a la cabeza una de estas historias que desde la antropología recorren la academia para ejemplificar el clasismo y la arrogancia etnocéntrica en la puesta en marcha de programas de cooperación en esas *otras zonas* que no son Occidente. Este grupo de cooperación se encontraba trabajando con algunas comunidades del norte de África, resultaba que en la división sexual del trabajo que tenían establecida en esta comunidad, las mujeres eran las encargadas de ir al pozo a por agua; el pozo resultaba estar bastante lejos del pueblo, lo que obligaba al grupo de mujeres a caminar varias horas al día cargando con una buena cantidad de agua. Al grupo de cooperación le pareció correcto que para ahorrar dicho camino a las mujeres podrían construir un pozo en el propio pueblo, de tal forma que ellas se ahorrarían el supuesto tedio de ir cada día, lejos,

a por agua. No fue hasta después de la ubicación del pozo en las cercanías del pueblo que se dieron cuenta de que las mujeres utilizaban esa “tediosa” tarea de ir, lejos, a por agua, como un momento de esparcimiento y de ocio femenino, en donde establecían y consolidaban las relaciones entre ellas. A falta de dicha tarea, de cara a la comunidad, era mucho más difícil y justificable sentarse a la *sopa boba* para hablar entre ellas y disfrutar de tiempo juntas. Pero claro, en la lectura del grupo cooperante la actividad de ir a por agua, lejos, dinamitaba todas sus nociones de ocio y tiempo libre, y entendían que el grupo de mujeres no lo hacía porque quisiese, sino porque era su tarea asignada en la división sexual del trabajo. Sin embargo, al acercar el pozo a la comunidad, alteraron los patrones de relación y cultura femenina en tanto que ya no disponían de ese ratito propio, en el que se relacionaban entre amigas, quizás amantes, lejos de la mirada de familiares, parejas y vecindad. Aunque seguramente, como siempre, la decisión del grupo cooperante estaba cargada de buenas intenciones, en realidad no se estaban haciendo cargo de las experiencias concretas del grupo de mujeres, estaban aplicando sus propios análisis de los modos y funcionamientos del sistema patriarcal, en donde una actividad de cuidados a la comunidad no podía ser, a la vez, una actividad de ocio femenino.

Esta historia, que bien podría ser inventada pero verosímil, nos hace no perder de vista que debemos hablar siempre pensando en esos “patriarcados” en plural, donde los conceptos de la “reproducción, la división sexual del trabajo, la familia, el matrimonio, el hogar, el patriarcado etc... se usan a menudo sin especificarlos en contextos culturales e históricos locales [...] para proporcionar explicaciones sobre la subordinación de las mujeres, aparentemente dando por sentada su aplicabilidad universal” (Mohanty, 2008: 147). Este camino solo nos llevará a la colonización discursiva de las experiencias y a la promoción de un universalismo etnocéntrico demasiado presente en el devenir del feminismo. Debemos hacernos cargo de esa “política de localización” (Casado, 1999).

– *BLOQUE 3* –

Un acercamiento a la doble opresión de raza y género

Este bloque está compuesto por dos capítulos (3 y 4). En el tercer capítulo trataré las dinámicas racistas que se dan en sociedad y dentro del movimiento feminista haciendo uso de los conceptos que los estudios críticos de la raza han desarrollado, también reflexionaré sobre la noción de blanquitud y la supremacía blanca. En el cuarto capítulo explicaré las herramientas que el feminismo negro ha desarrollado para entender la opresión de raza, también en el seno del movimiento feminista. Al final trataré la construcción de imágenes y sus lecturas de mujeres negras en la industria musical especialmente hip-hop, en donde se suele insertar el trabajo de Beyoncé.

Capítulo 3 – Dinámicas racistas en la segunda ola feminista y sus implicaciones contemporáneas

En el bloque anterior, refiriéndome al desarrollo de los EECC, destacaba que múltiples autores y autoras apuntaban a la irrupción del feminismo y de la raza como paradigmas que supusieron un punto de inflexión (McRobbie, 2005: 44; Grossberg, Nelson y Treichler, 1992: 9; Hall, 1992: 282). Célebre es la reflexión de Hall en donde literalmente señalaba que ambos análisis se “cagaron” en la mesa de los Estudios Culturales (Hall, 1992: 282). El primer intento por parte del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de incorporar las cuestiones críticas sobre etnia y raza, las políticas de las mismas y la resistencia al racismo, formó parte de una amarga y fuerte lucha teórica que tuvo su cristalización en la edición de *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order* (Hall et al., 1978). En esta obra se analiza la ruptura del consenso político en la Inglaterra de los setenta, donde la noción de “pánico moral” empieza a alinearse con la demonización de la juventud negra y los mitos sobre la criminalidad negra (Gray et al., 2007: 6-7). Posteriormente se publicó *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* (CCCS, 1982), editado por Paul Gilroy y el conjunto de personas que dentro del CCCS formaron en 1978 el grupo *Race and Politics* (Carby, 2007: 567) y que pavimentó el camino para la formación de los *Black Cultural Studies*.

En la Introducción a la Sección de “Raza” del *Volumen II Selected Working Papers* del CCSS, Hazel Carby (2007) hace la advertencia de que la propia forma de organizar estos volúmenes reproduce las desigualdades académicas que los miembros del CCCS habían venido denunciando. La elección de situar los ensayos precedentes que trataban la raza y las subculturas -“Down these Mean Streets” de Jefferson y Clarke (1973) y “Reggae, Rastas and Rudies” de Dick Hebdige (1974)- en la sección de “Raza” y no en la de “Popular culture and youth subculture” es una de estas elecciones que tienden a *guetizar* las temáticas y los campos de estudio, impidiendo la ruptura de asunciones teórico-metodológicas. Esto no sucede con el ensayo de McRobbie y Garber -“Girls and subcultures” (1977)- que, siguiendo la misma lógica, podría haberse incluido en la sección *Women's Studies and Feminism*. Sin embargo, se opta por incluirlo en la sección sobre las subculturas, de tal forma que se abre una oportunidad para el diálogo y se marca tradición

académica sobre la interrelación entre el género y las subculturas –aunque tardíamente– mientras que se cierra la relación entre raza y subculturas al colocarse estos artículos en la sección de “Raza” y no como parte del estudio de las subculturas. Este es el tipo de decisiones editoriales de las que advierte Carby, que más que reflejar pasivamente la historia del CCCS, la iban construyendo (Carby, 2007: 566).

El propio artículo de Hazel Carby, “White women listen. Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood” incluido en el volumen *The Empire Strikes Back* (1982), tal y como ella se lamenta, fue catalogado como un artículo sobre raza y no sobre racismo y feminismo (Carby, 2007: 568). Como hija de un matrimonio interracial y militante de la OWAAD [*Organisation of Women of Asian and African Descent*], el trabajo de Hazel Carby apuntó desde los inicios a la relación entre raza, género y clase. Es bien clara en este asunto: debemos alejarnos de aquellos análisis que trazan paralelismos entre el sexismo y el racismo como formas de opresión iguales en funcionamiento. La tarea del feminismo y de las mujeres negras o racializadas no es solo cuestión de visibilizar una historia propia [*herstory*], imposible de simplificar en unas pocas voces y como reparación a una ausencia “inconsciente”, sino que el reto es desafiar el uso y las asunciones de categorías centrales para el pensamiento feminista (Carby, 1982: 62). Carby señala que el *Women's Liberation Movement* [WLM] no estaba atendiendo a las experiencias de las mujeres negras, estas se sentían poco escuchadas dentro del movimiento.

En el documental *Retratos del feminismo* (Johanna Demetrakas, 2018) la activista y locutora barbadense, Margaret Prescod, cuenta que, durante la Primera Conferencia de la Mujer de 1977 en Houston, las mujeres racializadas plantearon algunas cuestiones que les afectaban directamente a ellas en cuanto a los derechos reproductivos. Una de las demandas era la paralización de las esterilizaciones forzosas a las que las mujeres negras, nativo-americanas y puertorriqueñas venían siendo sometidas desde hacía décadas o quizás siglos⁵⁵. Durante su intervención planteando estas demandas, la organización

⁵⁵ Para una revisión profunda de esta cuestión ver la obra de Harriet A. Washington, *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present* (2006: 154).

apagó el micrófono de Margaret Prescod para hacerle callar⁵⁶. El objetivo común de la Conferencia era conseguir el “derecho al aborto”, las demandas de las mujeres racializadas podían llegar a dividir las opiniones, en aras del bien común se les obligaba a que no expusiesen sus necesidades y luchas políticas como mujeres en la intersección raza, género y clase.

Los derechos reproductivos, categoría central para el feminismo, necesitaban ser reescritos en tanto que las experiencias de las mujeres negras y racializadas incluían otras opresiones que no se estaban ejerciendo sobre las mujeres blancas. Nos encontramos con un sistema patriarcal en connivencia con el sistema racista y colonial que no dejaba abortar a las mujeres blancas, mientras que al mismo tiempo obligaba otras mujeres a hacerlo o a evitar sus embarazos. La descendencia de las mujeres blancas era obligada y la descendencia de las no blancas, algo a evitar con prácticas de eugenesia social.

En Europa, la violencia obstétrica y las esterilizaciones forzadas forman parte de la experiencia vital de las mujeres gitanas y sus luchas feministas (Ruíz, 2017). En 2016, la República Checa rechazó la propuesta del Consejo de Europa de compensar a las mujeres gitanas que fueron esterilizadas bajo amenazas entre 1966 y 2012 (Ruíz, 2017). Países como Eslovaquia y Suecia han incurrido en prácticas de este tipo (Ruíz, 2017; Carbajosa, 2014). Este último país impuso esterilizaciones también sobre aquellas poblaciones que querían un cambio de sexo, ley vigente aún en 2012 (Parra Sáez, 2018: 227-228). Tal y como dice Silvia Agüero Fernández, fundadora de “La Revolución de las Rosas Romaní (I Rromani Rozenqe Revolùtia)” -movimiento pacífico contra la violencia obstétrica-: “Esterilizaciones forzadas o no informadas, abusos verbales en la atención sanitaria o protocolos hospitalarios que nos segregan son algunas de esas prácticas derivadas de la intersección entre patriarcado y racismo antigitano” (Agüero Fernández, 2017).

bell hooks, en *El feminismo es para todo el mundo* (2017), cuenta que el movimiento feminista estadounidense de los setenta: “al destacar el aborto por encima del conjunto de derechos reproductivos, reflejaba el sesgo de clase de las mujeres que estaban al frente

⁵⁶ En la serie *Mrs. America* de 2020 hay un capítulo específico de esta Conferencia (“Houston”) pero no se menciona este hecho, por el contrario, si se subraya la dificultad que tuvo el ala antifeminista para tomar el micrófono. Entiendo que es valioso que en las relecturas sobre las vicisitudes del movimiento feminista se subrayen estas faltas de consenso y de abuso, por que es la única manera de no seguir repitiendo estas dinámicas de silenciamiento y opresión.

del movimiento”. Añadía que el aborto era algo que afectaba a todas las mujeres, pero que existían (y existen) otros asuntos relacionados con la reproducción que también eran de vital importancia “[...] educación sexual básica, los cuidados prenatales o la asistencia preventiva [...] hasta la esterilización forzada, las cesáreas o histerectomías innecesarias” (hooks, 2017: 48). Tal y como explica Evelyn B. Higginbotham, refiriéndose al trabajo de Elizabeth Spelman, las mujeres blancas: “Typically discern two separate identities for black women, the racial and the gender, and conclude that the gender identity of black women is the same as their own”. [“Por lo general, discernen dos identidades separadas para las mujeres negras, la racial y la de género, y concluyen que la identidad de género de las mujeres negras es la misma que la suya propia”] (en Higginbotham, 1992: 255). Por tanto, sus demandas y necesidades vendrían a ser las mismas.

Los derechos reproductivos se entendían implícitamente desde la experiencia blanca, y tal y como estaban planteados, no daban respuesta a las demandas de control y autonomía que las mujeres racializadas exigían. La respuesta blanca, lejos de escuchar, era una muestra de cómo las dinámicas racistas también tenían su sitio en las filas del movimiento feminista. El trabajo del feminismo negro, entre otros, ha sido demostrar que el racismo no necesariamente se elimina en la lucha feminista y que necesita de un enfoque concreto y distintivo para entender las experiencias de las mujeres no-blancas, mediadas también por el racismo y el colonialismo en términos de opresión, y no de privilegio.

Para el año 1966 se funda en Washington D.C. la Organización Nacional de Mujeres [*National Organization for Women, NOW*] por parte de mujeres de distintas procedencias étnico-raciales. Junto con la publicación de *La mística de la feminidad* de Friedan (1963) y la emergencia de los grupos de concienciación, se inaugura la segunda ola feminista. Sin embargo, como ya había sucedido en períodos anteriores⁵⁷, a menudo el trabajo

⁵⁷ Las organizaciones de mujeres negras de la década de los años veinte se enfocaban en los problemas que afectaban a las personas negras, mujeres y hombres, más que a causas leídas en términos de género exclusivamente (Terborg-Penn, 2004: 70). En este punto hay que tener cuidado, los grupos de mujeres negras solían identificarse racialmente incluyéndolo en el título (*Colored Women's League; National Federation of Afro-American Women; National Association for Colored Women...*) y debido precisamente a esto, en ocasiones desde la historiografía feminista se asume que sus intereses estaban exclusivamente centrados en la causa de las personas negras y esto eclipsaba su participación en las causas que atañesen exclusivamente a las mujeres (hooks, 1982: 163). Sin embargo, tal como señala bell hooks: “It was in reaction to the racism of white women and to the fact that the U.S. remained a society with an apartheid social structure that compelled black women to focus on themselves rather than all women”. [“Fue en

feminista de las mujeres racializadas no necesariamente se circunscribía exclusivamente a los grupos feministas y se extendía más allá de los grupos no mixtos de mujeres (Thompson, 2002: 338).

En 1971 las mujeres chicanas forman *Hijas de Cuauhtemoc* y más tarde lanzaron la primera publicación académica nacional centrada en las mujeres chicanas, “Encuentro Feminil”. Ese mismo año se forma *Asian Sisters*, con el objetivo de mostrar la diversidad cultural y política de las mujeres asiáticas y asiáticoamericanas. En 1974 las mujeres nativo americanas fundan *Women of All Red Nations* [WARN], enfocadas en el fin de las esterilizaciones forzosas en los hospitales públicos antes mencionadas (Thompson, 2002: 339). Del SNCC [*Student Nonviolent Coordinating Committee*]⁵⁸ de 1960 salió ocho años después el *Black Women's Liberation Committee*, bautizado en 1970 como *Third World Women's Alliance*, en esa identificación transnacional del feminismo negro con las situaciones de las mujeres localizadas en el llamado “Tercer Mundo” (Terborg-Penn, 2004: 70).

En 1973 surge la *National Black Feminist Organization*, fundada por Florynce “Flo” Kennedy, entre otras, y a la que perteneció también Alice Walker -madre de Rebecca Walker, exponente de la tercera ola feminista-. Aunque esta organización tuvo una corta duración, hasta 1975, en su primer año de funcionamiento ya contaba con 2000 participantes y diez filiales alrededor del país (Breines, 2007: 21). Esta organización fue

reacción al racismo de las mujeres blancas y al hecho de que EEUU seguía siendo una sociedad con una estructura social del apartheid que obligaba a las mujeres negras a centrarse en sí mismas en lugar de en todas las mujeres”] (hooks, 1982: 163). Se estima que, durante la segunda década del siglo XX, existieron al menos veinte organizaciones sufragistas negras en el territorio estadounidense (Terborg-Penn, 2004: 66). El sufragismo femenino negro entendía que la igualdad política entre las razas podría mejorar la situación de las personas negras, hombres y mujeres (Terborg-Penn, 2004: 68). Esta es una distinción fundamental entre el sufragismo negro y el blanco, las mujeres negras no solo buscaban la promoción de las mujeres, sino también la promoción de todas las personas negras, combinando la lucha contra el sexismo con la lucha contra el racismo, mientras que la lucha de las mujeres blancas estaba limitada al género femenino.

⁵⁸ En 1960, Ella Baker, ex-secretaria de la NAACP [*National Association for the Advancement of Colored People*] y directora interina de la SCLC [*Southern Christian Leadership Conference*], liderada por Martin Luther King, organizó a los estudiantes de la Shaw University -una universidad históricamente negra- y fundó el “Comité Coordinador de Estudiantes No Violentos” [*Student Nonviolent Coordinating Committee*, SNCC], centrado en la acción directa no violenta dentro del movimiento por los derechos civiles y conformado por estudiantes blancos/as y negros/as. El movimiento creció y se extendió a otras regiones, sirviendo a muchas jóvenes negras de entrenamiento en la acción política (Taylor, 1998: 239). Las universidades históricamente negras, en sus siglas en inglés HBCUs [*Historically Black Colleges and Universities*], son aquellas instituciones de educación superior fundadas especialmente para la incorporación de población afroamericana que, debido a las leyes segregacionistas formales e informales, se veía privada en el acceso a las instituciones educativas blancas, y por tanto a la formación de una élite intelectual negra.

la inspiración para la creación en 1974 del colectivo *Combahee River Collective*, con Audre Lorde entre otras activistas, cuyo nombre se puso en honor a la operación militar dirigida por Harriet Tubman⁵⁹, la líder afroamericana antiesclavista que en 1863 en el río Combahee liberó a 750 personas esclavas (Thompson, 2002: 340). Fue la primera mujer en la historia de EEUU en planear y dirigir una operación militar (Fleming, 2018: 62). Barbara Smith, una de las fundadoras del *Combahee River Collective*, escribió una definición del feminismo que merece ser citada:

“Feminism is the political theory and practice to free all women: women of color, working-class women, poor women, physically challenged women, lesbians, old women, as well as white economically privileged heterosexual women. Anything less than this is not feminism, but merely female self-aggrandizement”. [“El feminismo es la teoría y práctica política para liberar a todas las mujeres: mujeres de color, mujeres de clase trabajadora, mujeres pobres, mujeres con discapacidades físicas, lesbianas, ancianas, así como a mujeres blancas heterosexuales económicamente privilegiadas. Algo menos que esto no es feminismo, sino meramente auto-engrandecimiento femenino.”] (Barbara Smith en Moraga y Anzaldúa, 1983: 61).

Para 1977, el colectivo publica su famoso manifiesto *The Combahee River Collective Statement* (*Combahee River Collective*, 2000) en el que sientan las bases de un pensamiento feminista negro contemporáneo. En esta declaración señalan que, aunque las mujeres negras, aquellas localizadas en el Tercer Mundo⁶⁰ y las mujeres trabajadoras han venido participando en el movimiento feminista desde sus inicios, las fuerzas reaccionarias, el racismo y el elitismo inscrito en el movimiento han servido para oscurecer dicha participación (*Combahee River Collective*, 2000: 265). Así señalaban directamente a la dificultad que tenían estos perfiles de mujeres para participar en un movimiento feminista blanco de clase media mayormente heterosexual, que más que sororidad, lo que a veces parecía buscar era una extensión de sus privilegios de raza y clase, a su género (hooks, 2017: 38).

Estas dificultades no eran dinámicas nuevas, y ya habían aparecido en el periodo

⁵⁹ Para conocer la vida de Tubman se recomienda la película *Harriet*, de Kasi Lemmons (2019).

⁶⁰ Como vemos en la autobiografía de Assata Shakur (2013), las referencias a las personas negras y a las personas del Tercer Mundo son apelaciones reiterativas en el movimiento Black Power como una forma de conectar la opresión a un nivel multinacional mediante alianzas internacionales (Shakur, 2013: 86-91).

anterior sufragista. Tal y como indica Lynn Dumenil, con escasas excepciones: “Black women were excluded from the white-dominated suffrage groups. Racism, as well as a fear that black participation in the movement would confirm southern perceptions that expanding the suffrage to women would disrupt well-established black disenfranchisement in that region, led white suffragists to rebuff black women’s overtures at cooperation”. [“Las mujeres negras estuvieron excluidas de los grupos sufragistas dominados por las blancas. El racismo, así como el temor de que la participación negra en el movimiento confirmara las percepciones del sur de que la ampliación del sufragio a las mujeres interrumpiría la bien establecida privación del derecho al voto de las personas negras en esa región, llevó a las sufragistas blancas a rechazar las propuestas de cooperación con las mujeres negras ”] (Dumenil, 2007: 22). Las mujeres negras fueron desde los inicios no bienvenidas en los grupos sufragistas dominados por mujeres blancas, en parte, y respondiendo a las lógicas supremacistas, por miedo a que se entendiese el progreso de las personas negras como una consecuencia perniciosa de aprobar el voto femenino (Terborg-Penn, 1978: 23). Las apelaciones supremacistas blancas en el argumentario eran constantes, la sufragista blanca Belle Kearney se pronunciaba así en la convención de la NAWSA⁶¹ de 1903: “[...] Tendrá que materializarse la concesión del voto a las mujeres y tendrá que aplicarse una condición restrictiva para ejercer este derecho basada en la educación y el patrimonio. [...] La concesión del voto a las mujeres aseguraría una inmediata y duradera supremacía blanca alcanzada de manera lícita [...]” (Davis, 2004: 128). Demostrando el abandono por parte de la principal asociación sufragista estadounidense no solo de las mujeres negras, sino también de las mujeres inmigrantes y obreras blancas.

Respecto a la segunda ola feminista, de acuerdo con Becky Thompson, existían

⁶¹ En 1890, las facciones separadas de la AERA [*American Equal Right Association*, fundada en 1866] volvieron a unirse bajo una misma asociación, la *National American Woman Suffrage Association* (NAWSA), dirigida al principio por Elizabeth Cady Stanton. Esta nueva organización mantuvo siempre una actitud de silencio ante la violencia sufrida por la comunidad negra, negaron a un grupo de mujeres negras la posibilidad de fundar una rama de la asociación por miedo a perder el apoyo de las mujeres sureñas, poco inclinadas hacia la causa negra, aunque fuese femenina (Davis, 2004: 116). El activista afroamericano Frederick Douglass -vicepresidente de la AERA y el primer hombre en defender públicamente el voto de las mujeres (Davis, 2004: 116)- era desconvocado en las convenciones que tenían lugar en los Estados del Sur para no perder el apoyo de las mujeres blancas racistas de la asociación (Davis, 2004: 116). Tal y como afirma Angela Davis, la postura, supuestamente “neutral”, adoptada por la dirección de la NAWSA respecto a la “cuestión de color”, en realidad, estimulaba la proliferación de ideas abiertamente racistas dentro de las filas del movimiento sufragista blanco (Davis, 2004: 118).

algunas asunciones que deben revisarse: la idea de que las feministas “de verdad” son aquellas que militan exclusivamente en grupos con otras mujeres, que el funcionamiento de los grupos feministas y/o las “formas del saber de las mujeres” [*women’s ways of knowing*] eran más colaborativas y menos jerárquicas que las de los hombres, y por último que la liberación de las mujeres pasaría necesariamente por un entendimiento profundo del lema *Sisterhood is Powerful* (Thompson, 2002: 342) y que a veces no era tal. El problema con esta definición de la situación dada en la segunda ola y auspiciada por gran parte de las feministas liberales y radicales blancas, es que en ella no encajaban muchos de los perfiles de grupos militantes de feministas negras y racializadas. Por ejemplo, en su declaración, el colectivo *Combahee River*, conscientes de esta definición de la situación, subrayan su lucha codo a codo con los hombres:

“Although we are feminists and Lesbians, we feel solidarity with progressive Black men and do not advocate the fractionalization that white women who are separatists demand. Our situation as Black people necessitates that we have solidarity around the fact of race, which white women of course do not need to have with white men, unless it is their negative solidarity as racial oppressors. We struggle together with Black men against racism, while we also struggle with Black men about sexism”. [“Aunque somos feministas y Lesbianas, sentimos solidaridad con los hombres negros progresistas y no abogamos por el fraccionamiento que demandan las mujeres blancas separatistas. Nuestra situación como personas negras requiere que seamos solidarias con respecto al hecho de la raza, que las mujeres blancas, por supuesto, no necesitan tener con los hombres blancos, a menos que sea su solidaridad negativa como opresores raciales. Luchamos junto con los hombres negros contra el racismo, mientras que también luchamos con los hombres negros sobre el sexismo” (Combahee River Collective, 2000: 267).

Encontramos patrones similares en el movimiento afrofeminista francés de hoy día. La periodista freelance en París (E1) comentó algunas cuestiones respecto a la solidaridad de las mujeres negras y/o musulmanas con sus pares masculinos, siendo Francia la segunda región europea con más población que profesa esta religión, después de Alemania, para 2010 (Fleming, 2017: 10). A la vez, la entrevistada también alude al reconocimiento de conductas machistas perpetradas por ellos, y conductas descalificativas por parte de las mujeres blancas:

“[...] cuando se han acercado a las asociaciones feministas [las mujeres negras y/o musulmanas] para militar como feministas se han encontrado por un lado que las blancas no se preocupaban de sus problemas, pero por otro lado, y eso sí que creo que es algo que se puede dar más aquí que en Estados Unidos [...] el tema de la religión, por eso está todo muy muy imbricado lo uno de lo otro... el tema de que ellas han sentido, las negras, han sentido que las blancas en muchos casos, utilizaban la excusa de la religión para atacar a los negros ¿sabes?... entonces ellas se encuentra siempre en una disyuntiva de: cómo defiendiendo mi antirracismo y critico la sociedad racista en la que vivimos cuando en muchos casos es cierto que por cultura y muchas otras cosas los hombres negros también nos están oprimiendo [...] aquí todo se centra sobre el Islam [...] entre las mujeres que se dicen feministas y son negras... y encuentran un punto de soporte súper fuerte con los árabes, como es obvio... porque tienen el tema de la religión y tienen sobre todo el tema del maltrato institucional, laboral y de todo tipo [...]” [Entrevista 1].

Las mujeres negras, nativoamericanas, asiáticas, latinas etc... comparten y compartían con sus pares masculinos una solidaridad étnico-racial según la cual, cualquier progreso social de estas mujeres influiría necesariamente en toda su comunidad. Aunque el *Combahee River Collective* reconocía la necesidad de la lucha colectiva con los hombres, también eran críticas con el sexismo dentro de las organizaciones negras y en este sentido era necesario una autorganización del feminismo negro, sin perder de vista que sus luchas eran también las de sus comunidades. En las organizaciones de los años sesenta se habían mantenido las viejas actitudes sexistas con las mujeres y sus agendas, demandando de ellas una posición subalterna dentro de los movimientos negros. bell hooks es muy crítica con algunas de las decisiones que se tomaban en el periodo y apunta al *black male patriarchy*:

“What had begun as a movement to free all black people from racist oppression became a movement with its primary goal the establishment of black male patriarchy”. [“Lo que había comenzado como un movimiento para liberar a todas las personas negras

de la opresión racista, se convirtió en un movimiento con su principal objetivo, el establecimiento del patriarcado masculino negro”] (hooks, 1982: 7).

Así mismo Collins refiere cuestiones similares: a pesar de que las intelectuales negras han afirmado su derecho a hablar como afroamericanas y como mujeres, históricamente estas mujeres no han ocupado puestos de liderazgo en las organizaciones negras (Collins, 2000: 7).

Funminlola Fagbamila, profesora, artista y una de las fundadoras del movimiento #BlackLivesMatter, explica esta problemática constante de las mujeres negras en el contexto estadounidense, pero que seguramente pueda ser aplicada a muchos otros lugares: “Nos piden a las mujeres negras que silenciemos nuestra experiencia de género en aras de abordar el racismo, tenemos que centrarnos en la raza, no podemos hablar de otra cosa, no pueden dividirse las tropas. Como mujer negra, a menudo, cuesta identificarse como feminista, porque es algo tan estigmatizado en nuestras comunidades que, una vez que anuncias que lo eres, la idea que tienen es que estas en contra del hombre negro, y eso no es así. De hecho, las feministas en general son estigmatizadas como mujeres contrarias a los hombres, en vez de reconocerse la complejidad y la plenitud de ser mujer [...] Entonces, ¿dónde quedan las mujeres negras en esta conversación?, es decir, si en el ámbito negro no puedes hablar de género, y en el ámbito femenino no puedes hablar de tu raza, ¿cuándo eres ambas cosas al mismo nivel siempre?, ¿qué haces entonces?” (Funminlola Fagbamila en *Retratos del feminismo*, Johanna Demetrakas, 2018).

En esta declaración, Fagbamila señala dos cuestiones: la relativa a la dificultad para posicionar una agenda feminista negra en los movimientos negros y feministas blancos respectivamente -como dirán Gloria Hull, Patricia Bell-Scott y Barbara Smith en su famosa obra: *All the Women are White. All the Blacks are Men* (Hull, Bell-Scott y Smith, 1982)-. Y una segunda cuestión -derivada también del rechazo de gran parte del movimiento feminista blanco a las demandas de las mujeres negras y racializadas- respecto a la problemática para identificarse como mujeres negras feministas.

Durante la E4, la entrevistada afrobrasileña afincada en España explica cuál fue su acercamiento al feminismo, y que la llevó a autodesignarse feminista y a trabajar en esta línea:

“En eso empecé a conocer el feminismo y me designaba como estudiante del feminismo, pero no feminista, porque era una teoría que me parecía guay, y cuando conocí el feminismo negro ahí sí que muchas cosas encajaron [risas], porque era como un: vale, ahora están hablando sobre mí ¿no?, yo soy esa mujer, y entonces empecé a decir que yo era feminista negra... y la primera cosa que hice con relación a esto yo creo que fue crear un grupo que hoy tiene como 15.000 personas, 15.000 casi chicas negras solamente, pero es un grupo en portugués [...] es un grupo de Facebook pero hoy día es un grupo secreto porque al final teníamos que mantener algún tipo de control y entonces ahí yo iba poniendo todos los artículos, todo lo que iba buscado, todos los pensamientos tal, y eso me ayudó a construir también la... no sé, como construir mis propias reflexiones de las cosas que veía” [Entrevista 4].

Aunque esto pueda parecer un hecho aislado, Angela Davis⁶² apuntaba a una problemática similar de sus años de juventud en su conferencia en Madrid en 2018: “Debo confesar que como joven activista solía intentar distanciarme del feminismo, incluso cuando fui atraída hacia el feminismo, me negaba a hablar de feminista refiriéndome a mí misma. El feminismo mainstream no lo entendía porque, aunque todas las mujeres negras estábamos asociadas a un movimiento feminista, lo cierto es que el feminismo se asociaba siempre a rostros blancos, y bueno, tenía una visión demasiado simplista, porque parecía que eran solo mujeres con cierto nivel adquisitivo y de color blanco [...]”.

El historial de exclusión de las mujeres racializadas de los focos y escenarios del movimiento feminista daba -y da- la impresión de que el movimiento no se dirigía a llevar a cabo luchas específicas que impactasen en las vidas de las mujeres racializadas (Hobson, 2016a: 16). A su vez, el tropo generalizado de la identidad feminista como “antihombres”, y específicamente como “antihombres negros”, producía en el movimiento por los derechos civiles, liderado por hombres negros en su mayor parte, rechazo y sensación de

⁶² Con motivo de la celebración del ciclo “Mujeres contra la Impunidad”, Angela Davis fue invitada en octubre de 2018 a dar una conferencia en La Casa Encendida de Madrid, llamada “El feminismo debe ser antirracista y anticapitalista”. Se puede visionar la intervención en: https://youtu.be/OvaItIe_EDo

traición de las mujeres negras⁶³. Todo esto tuvo la consecuencia de que las mujeres negras fuesen reticentes a la categoría feminista, aunque incluso militasen en grupos de concienciación o fueran afines al mensaje y los objetivos.

Esta controversia, lejos de disiparse, sigue viva y forma parte de algunas conversaciones en la cultura pop. Cuando Beyoncé publicó su disco de 2016 *Lemonade* y ante su continuado mensaje feminista y antirracista, la rapera afroamericana Azealia Banks afirmaba en un tweet del 26 de abril de 2016: “FEMINISM HAS NOTHING TO DO WITH BLACK WOMEN. Feminism is a white woman's invention [...]”. [“El feminismo no tiene nada que ver con las mujeres negras. El feminismo es un invento de las mujeres blancas”] (@AzealiaBanks, 26 de abril de 2016, en *Los 40*, 2016). En este caso, Azealia no está denunciando una falta de consideración de las feministas blancas con sus compañeras negras, sino que directamente el feminismo es entendido como una “invención” de las mujeres blancas, en donde las mujeres negras no tienen papel alguno. Mandando al olvido y al ostracismo a todas esas feministas negras que venimos citando.

En todo caso, las mujeres negras de los años cincuenta y sesenta reaccionaron contra el racismo rampante de las organizaciones feministas blancas, al mismo tiempo que formaron sus propios grupos feministas negros (hooks, 1982: 9). A su vez, el machismo y los valores patriarcales afines de los movimientos *Black Power* de los sesenta, marginaban las causas de las mujeres negras y las relegaban a un papel subordinado, reforzando el sexismo compartido con los hombres blancos, en la búsqueda de un reconocimiento de su propia “masculinidad”:

⁶³ Esta dificultad con la que se encontraban las mujeres negras debido a la reticencia de los hombres negros, que veían en la “liberación de la mujer” una pérdida de sus privilegios bien argumentada mediante la conciencia de raza, se refleja del todo en la crítica de Audre Lorde a los planteamientos del sociólogo afroamericano Robert Staples en su artículo “The Myth of Black Macho: A response to Angry Black Feminists” (1979). Las tesis de Staples vuelven a situar la culpa de los padecimientos de los hombres negros en las mujeres negras y en su falta de acomodación a determinados roles femeninos. Lorde afirma: “Las mujeres y los hombres Negros no podemos aspirar a entablar un diálogo si comenzamos por negar el carácter opresivo de los privilegios masculinos. Y si los hombres Negros deciden hacer suyos esos privilegios con el propósito que sea -violar, maltratar y matar a sus hermanas-, pasar por alto estas manifestaciones de la opresión masculina Negra en el seno de nuestras comunidades tan sólo beneficiará a quienes nos destruyen. Una opresión no justifica la otra” (Lorde, 2017: 15). Para Lorde, estos padecimientos masculinos tenían que ver con el capitalismo y el racismo, y entendía que era deber de los hombres afrontar dichos padecimientos, más allá de culpar y castigar a las mujeres negras por ellos.

“Militant black men were publicly attacking the white male patriarchs for their racism but they were also establishing a bond of solidarity with them based on their shared acceptance of and commitment to patriarchy”. [“Los hombres negros militantes atacaban públicamente a los patriarcas hombres blancos por su racismo, pero también establecían lazos de solidaridad con ellos basados en su aceptación compartida y su compromiso con el patriarcado”] (hooks, 1982: 99).

Las mujeres negras -tal y como bell hooks experimentó- que se acercaban al movimiento feminista se encontraban en un territorio ciertamente hostil que no tenía ningún interés en sus demandas como mujeres no blancas, ni en las demandas de las mujeres de clase baja (hooks. 1982: 188), también se encontraron de lleno con el racismo blanco rampante las mujeres latinas, nativoamericanas y asiáticoamericanas (Collins, 2000: 7).

Por otro lado, no todas las feministas blancas se alinearon con los movimientos feministas blancos, muchas de las que se entrenaron en los inicios de los movimientos por los derechos civiles de los sesenta entendieron la necesidad de militar *con* las mujeres racializadas, no solamente *junto* a ellas, y vieron en lo que Thompson llama *multiracial feminism* [feminismo multirracial] (Thompson, 2002) el mejor de los caminos. A su vez, las generaciones blancas más jóvenes, politizadas en la década de los setenta, fueron más proclives a entender la raza, la clase, el género, incluso la orientación sexual, como variables necesariamente ligadas (Thompson, 2002: 342). En este camino tuvieron especial prominencia las mujeres blancas lesbianas y/o judías, abriendo grietas en los grupos de mujeres blancas, para entender sus posiciones como opresoras y oprimidas a partes iguales, y cómo el privilegio blanco venía históricamente bloqueando las alianzas cruzadas entre mujeres de diferentes orígenes étnico-raciales (Thompson, 2002: 342). Además, existieron alianzas entre mujeres negras y blancas lesbianas, solidaridades surgidas debido al rechazo que sufrían por parte del movimiento feminista pero también por parte de los grupos activistas negros. Apuntando a sus propios sesgos racistas, vuelvo a traer la cita de 1981 de la poeta feminista y lesbiana Adrienne Rich:

“Feminism became a political and spiritual base from which I could move to examine rather than try to hide my own racism, recognize that I have antiracist work to

do continuously within myself. [...] There is an inner tension and dynamic I need to be constantly checking, between my beliefs and standards for myself and how I still think and act as a daughter of white patriarchy”. [“El feminismo se convirtió en una base política y espiritual desde la cual podía moverme para examinar en lugar de tratar de esconder mi propio racismo, reconocer que tengo un trabajo antirracista que hacer continuamente conmigo misma. [...] Existe una tensión interna y una dinámica que necesito verificar constantemente, entre mis creencias y estándares de mí misma y cómo sigo pensando y actuando como una hija del patriarcado blanco”] (Rich, 1981).

Ambos grupos de mujeres blancas, lesbianas y/o judías, vivían en sus propias carnes las dinámicas de exclusión de un movimiento blanco homofóbico y de inclinación católico/protestante (Thompson, 2002: 342) -mismos problemas con los que se encuentran las mujeres musulmanas en el ejemplo de Francia antes comentado.

El lema *Sisterhood is Powerful*, como atestiguan numerosos ejemplos, no era comprendido en su profundidad por parte de muchas de las integrantes feministas blancas. En 1970, la *Third World Women's Alliance* [TWWA] participó como organización en el desfile del *Liberation Day* que conmemoraba la aprobación de la 19ª Enmienda. Llevaron una pancarta en la que se podía leer *Hands Off Angela Davis*, que recientemente había sido incluida en la lista de los “10 Most Wanted Fugitives”. El TWWA se encontraba trabajando en su causa, y el desfile era el mejor momento para sacar el tema públicamente. Sin embargo, esto no sentó bien -ya no solo al público asistente que las increpó acusándolas de “asesinas” y “comunistas”- sino a la propia organización de la *National Organization of Women* [NOW]. Algunas de sus líderes se acercaron al grupo de la TWWA para llamarles la atención sobre la pancarta: “Angela Davis has nothing to do with women’s liberation” [“Angela Davis no tiene nada que ver con la liberación de las mujeres”], dijeron. A lo que la presidente de la TWWA, Frances Beal, les respondió:

“It has nothing to do with the kind of liberation you are talking about, but it has everything to do with the kind of liberation we are talking about”. [“No tiene nada que ver con el tipo de liberación de la que tú estás hablando, pero lo tiene todo que ver con el tipo de liberación de la que nosotras estamos hablando”] (Ward, 2006: 141; Taylor, 1998: 246).

El tiempo no ha hecho sino reafirmar aún más que Angela Davis, su trabajo, su

carrera y su proceso judicial lo tienen que ver todo con el feminismo, pero la propaganda anticomunista, la necesidad de ofrecer una imagen del movimiento internamente cohesionado y mediáticamente “rebelde” en su justa medida, ponían impedimentos a las mujeres negras y racializadas para marcar nuevos horizontes en la agenda política feminista. Al igual que siete años después, en la *Primera Conferencia de la Mujer* de 1977 en Houston, la respuesta de la organización blanca a las demandas de las mujeres no blancas en materia de derechos reproductivos fue apagar el micrófono de Margaret Prescod: acallamiento e invisibilización son también las armas de la opresión.

La elección de agendas y causas feministas sesgadas racialmente es algo que salió en la entrevista 6, la doctoranda blanca afincada en EEUU (E6) señalaba los comentarios racistas -online y offline- que la atleta afroamericana Gabrielle Douglas tuvo que soportar sobre su pelo en los Juegos Olímpicos de 2012 y 2016, y como el feminismo *mainstream* no había salido en su defensa:

“[...] hay una especie de tradición por ponerla a parir [a Gabrielle Douglas] [...] y el feminismo no defiende a esa chica [...] le criticaban que llevaba mal el pelo, y en estas pasadas Olimpiadas [2016] le criticaron que no se puso la mano en el pecho cuando sonó el himno, ¿vale?... y el movimiento feminista americano mainstream no salió en la defensa de ella, eso es así...”
[Entrevista 6].

Pero esto no solo pasa en EEUU. A raíz de la manifestación del día 8 de marzo de 2019, en Madrid, los colectivos del *Bloque crítico de mujeres e identidades no binarias y no hegemónicas racializadas y trabajadoras sexuales*, publicaron un comunicado de prensa en *Negrxs Magazine* en el que denunciaban las situaciones de violencia racista física y verbal vividas durante la marcha, revelando que no para todas las personas se trataba de un espacio seguro, pese a estar entre feministas:

“Antes incluso de llegar a la manifestación, en nuestro punto de encuentro, recibimos la primera agresión por parte de una mujer que nos increpó por gritar cánticos como «Colón fue un violador» a lo que ella contestó «¡Qué tendrá qué ver Colón en esto!». A otra compañera, apenas empezar el recorrido, en Atocha, cuando gritamos el cántico «MI MADRE NO SE LLAMA CHACHA», le respondieron «Grita, grita más fuerte a ver quién te va a escuchar». Otro comentario fue a una compañera con *hijab* «Vete

a reivindicar a la mezquita. Ahí es dónde haces falta». Nos dijeron también que no deberíamos defenderlas (refiriéndose a las compañeras musulmanas) porque al final nos iban a traicionar. Recibimos constantes agresiones a lo largo de la marcha tales como insultos, empujones, invasión de nuestro espacio, risas... Frases como «¿dónde están vuestros hombres?», «No es el día de manifestación del antirracismo» (como si pudiéramos separar el hecho de ser racializadas del feminismo, como si no formara parte de nuestra identidad). «Regrésate a tu país, que seguro que allí están mejor». También nos topamos con un grupo de mujeres que cuándo una compañera les señaló que el tipo de opresiones que vivimos no son iguales la llamaron fascista, después usaron la violencia empujando a compañeras que protegían el avance del bloque» (*Negrxs Magazine*, 2019).

Las demandas de los colectivos racializados incomodan y sacan lo peor del movimiento feminista, tocan teclas que revelan las cuestiones no resueltas y demuestran que el *Sisterhood is Powerful* depende del quién y del qué. El feminismo antirracista español realiza una crítica profundamente importante a la Ley de Extranjería así como al pasado -y presente- violento colonial del territorio español en el continente americano y africano. La aceptación de estas críticas por parte del movimiento feminista en su totalidad pasa por el reconocimiento de que las actuales leyes de extranjería y fronteras oprimen a las personas en razón de género, raza, clase y orientación sexual, y estas también deben ser luchas del movimiento feminista. Tal y como afirmaba Esther (Mayoko) Ortega en la entrevista que le realizaba Lucía Mbomío: “Hay que reconocer que la posición de las mujeres negras migrantes en situación irregular administrativa es probablemente la más salvaje de los escenarios en el que nos podemos encontrar y tiene que ver con un montón de intersecciones en las que la raza juega un papel central. Sin duda, hay un corte clarísimo entre tener papeles o no” (en Mbomío Rubio, 2019b).

Los discursos racistas y/o xenófobos encuentran en el seno del movimiento español su espacio, y si bien muestran su cara más cruda en concentraciones como el 8M donde los colectivos aludidos no encuentran allí un espacio seguro, a menudo se sustentan en mecanismos más sibilinos propios de una izquierda blanca -como vimos en el caso del cartel de Angela Davis (Imagen 3) en el capítulo anterior-: la invisibilización, la falta de representación étnico-racial o la desconsideración por la literatura y los análisis feministas antirracistas/afrofeministas. Ortega apuntaba: “existen afrofeminismos, en plural,

también en el Estado español, aunque todas coincidimos en algo que es el diagnóstico, los problemas que nos encontramos cuando intentamos hablar con el feminismo blanco hegemónico” (en Mbomío Rubio, 2019b).

En octubre de 2017 fui a la Facultad de CCPP y Sociología de la UCM, paseando por el pasillo de la biblioteca vi un cartel en el que la Asociación Afrodescendiente Universitaria, *Kwanzaa*, anunciaba una presentación pública sobre su labor. Me llamó la atención muchísimo que alguien, seguramente una persona blanca, había escrito en letras grandes y rojas sobre el cartel lo siguiente: “Las euroblancas privilegiadas sois vosotras. NO SOIS RACIALIZADAS, SOIS PRIVILEGIADAS” (Imagen 6). La asociación respondió en el mismo cartel: “Pásate por nuestro local y lo hablamos. Estamos todos los días de 15:00 a 16:30. No vale hacer una crítica a través de un cartel”. Este conflicto micro revela las incomodidades que las posturas y colectivos feministas antirracistas generan simplemente por el hecho de existir, también nos habla de cómo esta asociación ha sido acogida en la facultad, y ciertamente hay hostilidades soterradas que se hacen explícitas de forma anónima en carteles del pasillo.

Tal y como decía Desirée Bela-Lobedde en marzo de 2019, “Lo feminista no te quita lo racista”: “Desde el feminismo se tiende a instrumentalizar la lucha antirracista cuando conviene. Y cuando las mujeres negras señalamos ese uso partidista, se nos hace luz de gas [*gaslighting*]⁶⁴ e incluso se cuestiona nuestra capacidad de entender con qué finalidades se usan esos mensajes cayendo entonces, además, en el capacitismo. Se nos trata con paternalismo y condescendencia, pretendiendo establecer qué debe ofendernos

⁶⁴ “Luz de gas”, *gaslighting* en inglés, es un término proveniente de una obra de teatro de 1938, titulada *Gaslight*, y de su famosa adaptación cinematográfica de 1944 dirigida por George Cukor protagonizada por Ingrid Bergman y Charles Boyer, donde se escenifica la manipulación psicológica a la que alude este término, en donde la persona que abusa niega el daño que ejerce, haciendo que la persona abusada dude de su propia cordura o noción de realidad (Fleming, 2018: 16). Este tipo de mecanismo está presente en las relaciones entre grupos dominantes y grupos subalternos, en la película es la manipulación del marido sobre su mujer: “Estás loca”, le dice el novio a la novia. “Estáis exagerando” les dicen a las feministas negras y blancas, cuando denuncian situaciones racistas y/o sexistas etc... Bela-Lobedde se refiere al *gaslighting* ejercido por las feministas blancas hacia las feministas negras, cuando estas les recriminan comportamientos, conductas y análisis racistas o xenófobos. En las seis falacias que Crystal Fleming (2018: 16-21) subraya respecto a la supremacía blanca, una de ellas es *The Gaslighting Fallacy*. Lo que ella llama *Racial gaslighting* sucede a nivel interpersonal y a nivel estructural, y dada la extensión de este mecanismo el simple hecho innegable de decir que “existe el racismo sistémico” a menudo se considera una intervención genuina y loable. Esto es por tanto algo lamentable, sintomático de la prevalencia generalizada a negar el racismo (Fleming, 2018: 17).

y qué no, cuando solo nosotras, como mujeres negras que vivimos y experimentamos esas situaciones, deberíamos decidir eso. Ante el señalamiento de racismo a compañeras feministas blancas, la respuesta de éstas suele ser desacertada y desinformada. Se llega a declarar que España no es racista. [...] Después de eso llegan unas disculpas tibias que en realidad no llegan a ser unas disculpas, en forma de «si alguien se ha sentido ofendida, no fue mi/nuestra intención». En este punto me gustaría recordar que la falta de intención no exime a nadie de tener conductas discriminatorias. Así que estaría bien dejar, de una vez por todas, de escudarse en la excusa de las buenas intenciones” (Bela-Lobedde, 2019).

Cuando le pregunté a la entrevistada fundadora de *Black Barcelona* (E4) sobre si percibía o no una falta de espacio en el feminismo español de la aplicación del análisis racial de forma transversal, me comentó que consideraba que era un buen momento para hablar de estas cuestiones (“*es como si fuera una olita en dirección a esto*” [Entrevista 4]), sin embargo, también apuntaba cierto rechazo en colectivos feministas mayormente blancos:

“[...] yo creo que grupos, como colectivos de feminismo, blanco, digamos así, de mujeres blancas, que ya hacen muchos feminismos radicales es como, de alguna manera llegar y decir a ellas que ellas no hacen lo suficiente y eso causa un malestar [en ellas] [...] y eso son palabras que ni son mías, son de una colega que trabaja en un colectivo, y me dijo: «no, es que al final tu presentas la intersección de raza y de repente es como decirle a ellas que ellas no saben nada», porque no valoran eso, y es que es una construcción diferente ¿no?, es como no sé, un hombre que sea anticapitalista pero que sea muy machista, son cosas que no tienen que estar juntas [...] si la persona no se pone en la postura de que tengo que aprender, tengo que entender, si no, es un problema [...] yo creo que hay mucho rechazo” [Entrevista 4].

La periodista freelance (E1) no percibía que el afrofeminismo pudiese aspirar a ser una corriente más mayoritaria, especialmente en Francia:

“[...] el hecho de que exista no quiere decir que sea algo súper mayoritario, quiere decir que... pues que están ahí, que son un movimiento más, ¿mayoritarias?, en absoluto... o sea... para la cantidad de población negra

en Francia no es un movimiento masivo... no lo es... y luego que su discurso cale a nivel institucional me parece prácticamente imposible... porque... o sea... si no cala el discurso antirracista, que es hablar como si dijéramos de una opresión, tu imagínate el afrofeminismo, que es el cruce de dos opresiones ¿sabes?... a corto plazo me parece prácticamente imposible [...] es una corriente que no es nueva... que va a tener trayecto y recorrido, pero... yo no veo que vaya a ser algo más prioritario” [Entrevista 1].

La entrevistada anónima (E9) declaraba el rechazo a las cuestiones raciales en las filas del movimiento feminista español, especialmente en las generaciones veteranas:

“Es un tema que en las feministas más veteranas no gusta nada. Lo he podido comprobar personalmente y por otras personas. He de decir que las más jóvenes sí que suelen estar más concienciadas, pero digamos que el establishment del feminismo es totalmente reacio a tocar estos temas” [Entrevista 9].

Durante la entrevista que la periodista Lucía Asué Mbomío Rubio realizó en 2019 a la feminista guineoecuatoriana Remei Sipi, como ya he mencionado, pionera en el movimiento feminista español, fundadora de una de las primeras asociaciones de mujeres guineoecuatorianas en el país –“E'Waiso Ipola” –, Sipi declaraba:

“Por desgracia, he de constatar la marginalidad de las mujeres negras en el conjunto del movimiento feminista [del estado español], pese al agotador trabajo de algunas mujeres negras para conseguir visibilizar nuestras realidades y darles la relevancia que merecen” (Mbomío Rubio, 2019a).

Respecto a la cuestión de si entendía que el racismo (también el institucional) era reconocido por parte del feminismo hegemónico afirmaba que “las personas que forman parte de ese feminismo hegemónico no dejan de formar parte de una sociedad que aún tiene interiorizadas prácticas de racismo institucional y, lo que es peor, el socialmente asumido” (Mbomío Rubio, 2019a).

Tal y como afirma una de las entrevistada en *Una mirada crítica al movimiento feminista blanco eurocéntrico en Madrid* respecto a la integración de la perspectiva

interseccional y antirracista: “Hay sectores del movimiento feminista que son sectores más institucionalizados, de un feminismo que no analiza y que no se plantea la lucha política desde la interseccionalidad. No desde la interseccionalidad en un terreno discursivo, sino la interseccionalidad en el terreno concreto, práctico, cómo se concreta en la agenda, en las reivindicaciones, en las prioridades” (Torres Sánchez, 2019: 31). Otra participante agrega: “Yo creo que si no se ha integrado la interseccionalidad en el movimiento hegemónico es porque pone en duda cuestiones que las feministas blancas no quieren entrar a pensar. Porque si yo te critico tus privilegios, a ti no te gusta repensar tus privilegios [...] tienes que hacer crítica de tantos estamentos de tu vida que nunca te han enseñado a ser sensible a ellos, claro, porque nunca has formado parte de una minoría de nada [...] Entonces piensas que tu forma de vivir es la norma y entonces solo te ves atravesada por una cuestión que es la que te afecta: ser mujer” (Torres Sánchez, 2019: 34).

En el documental español *¿Qué coño está pasando?* (Marta Jaenes y Rosa Márquez, 2019) que trata de, por medio de entrevistas, analizar la desigualdad de género en España, me sorprendió que de las 44 entrevistas solo 4 de ellas fuesen a mujeres no blancas: Antoinette T. Soler, fundadora de *Afrofēminas*, Eva Levy, tangerina de origen sefardí presidenta de honor de *WomenCEO*, María José Jiménez, de la *Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad* y Jadiyah El Mohtar Sidahmed, de la *Unión Nacional de Mujeres Saharauis*. Las intervenciones de las cuatro mujeres no superan los cuatro minutos, en total, dentro de un documental de 86 minutos de duración. La agenda y las voces que importan están claras⁶⁵. Las cuestiones relativas a la discriminación racial experimentada tanto dentro como fuera del movimiento se dejan para el final de la cinta,

⁶⁵ Las críticas al documental en redes sociales se centraron en distintas cuestiones. Por ejemplo, se apuntaba a la defensa que hizo Marta Flich de *Gran Hermano* una vez que salió a la luz la emisión de unas imágenes del abuso sexual perpetrado por uno de los concursantes contra una compañera unos años antes, emitidas en directo y posteriormente mostradas a la víctima sin previo aviso (<https://bit.ly/2MpeyYF>). Ante la estigmatización durante el documental del sindicato de trabajadoras sexuales OTRAS, el mismo sindicato denunciaba este hecho en su *Twitter* (<https://bit.ly/3cukHgP>). La cuenta de *Facebook* “Cuerpos parlantes_espacio feminista y de investigación urbana” renombraba el documental como “¿Qué coño hetero feminista abolo está pasando?” (<https://bit.ly/370Z3jg>). En *Instagram*, la cuenta @iam_metamorphosis publicó una serie de post en donde, entre otras cosas, denunciaba la falta de representación de las voces no blancas y el poco espacio ocupado a lo largo del documental (<https://bit.ly/302JFkG>).

cuando el documental ya está cerrando. Soler afirma:

“Las mujeres negras reciben opresiones de los hombres, del patriarcado como sistema, pero también reciben opresiones de las mujeres [...]. Aparecemos siempre y cuando sirvamos para algo. Sirvamos para hablar de igualdad, para hablar de deporte, para hablar de música, pero no para hablar de ciencias, por ejemplo”.

Y Jiménez dice: “Porque el racismo no lo ejercen sólo los hombres, y el racismo no lo ejercen sólo los de la derecha. Se ejerce desde la izquierda y se ejerce desde las mujeres [...]. Las que no somos blancas, europeas y privilegiadas podemos seguir esperando, podemos seguir sufriendo, podemos seguir en el desierto de los nadie, porque no pasa nada [...]. Van a ir a por los gitanos, por supuesto, porque somos el eslabón más débil de los débiles, pero es que después van a ir a por vosotras, a por las mujeres. No es por asustaros, es para que se reaccione o vamos a acabar muy mal”.

Estas reflexiones imprescindibles para la autocrítica del movimiento, como digo, se dejan para el final del documental y no se insertan en la narrativa del mismo, forman parte de la agenda en un nivel muy secundario, donde da la sensación de que la reflexión sobre esta materia que nos atañe a todas recae exclusivamente sobre las mujeres racializadas; parece que las blancas podemos seguir a lo nuestro.

A finales de 2019 tuvieron lugar las *V Jornadas Feministas de Euskal Herria*, organizadas desde 1977. Fue en esta quinta edición cuando por primera vez se organizó una mesa sobre decolonialidad (Nguissani, 2019), lo que nos da buena cuenta del devenir de las agendas feministas españolas y los cambios por venir. A esta mesa fueron invitadas las organizaciones AMAR, GARAIPEN, Ahizpatasuna, Mujeres del Mundo, Red de Mujeres Racializadas y Raíces⁶⁶ (Nguissani, 2019). Aunque la mesa fue esperada con expectación, parte de la audiencia blanca, lejos de verse reconfortada, enfrentaron un señalamiento claro de su privilegio blanco y de la necesidad de desmantelarlo en el seno del movimiento feminista español. Gessamí Forner (2019) en su crónica cuenta que dos de las intervenciones en el tiempo de preguntas estuvieron destinadas a cuestionar las intervenciones -*white tears* qué dirá Nguissani-: “Primero, una asistente que habló de las

⁶⁶ AMAR (Alianza de Mujeres Atravesadas por el Racismo); GARAIPEN (Colectivo de mujeres inmigrantes y vascas para la construcción de Liderazgo Social y Multicultural); Ahizpatasuna (Colectivo de mujeres marroquíes); Mujeres del Mundo (Mujeres diversas y vecinas de Bizkaia, activistas feministas interseccionalistas), Red de Mujeres Racializadas y Raíces (Colectivo bilbaíno).

bondades de España. La segunda insistió en la colonización que vive Euskal Herria” (Forner, 2019). Pobres argumentos para justificar no se muy bien qué, fruto de la soberbia blanca. Ambas intervenciones fueron abucheadas (Forner, 2019). Atendiendo a la crónica de Rebeca Nguissani (2019) se habló de cuestiones fundamentales: la propia idea de colonialidad, la necesidad de los espacios no mixtos y de las leyes racistas, especialmente la actual Ley de Extranjería, parte intrínseca del racismo institucional⁶⁷.

Es evidente que sin un repaso de las prácticas racistas y de invisibilización en el seno del movimiento feminista y todo lo que abarcan, será difícil acabar con ellas y plantear horizontes plurales en donde todas las voces importen. Precisamente porque: “[The] knowledge about a situation is a critical tool in dismantling it”. “[El] conocimiento sobre una situación es una herramienta crítica para desmantelarla”] (Frankenberg, 1993a: 10). Y para las mujeres blancas esto empieza por pensar críticamente sobre la blanquitud.

3.1 – Inocencia e Ignorancia blanca como herramientas de análisis

Aunque la activista entrevistada (E4) en la cita anterior, más que de conductas racistas en el feminismo español habla de rechazo y, en general, una falta de posición de escucha, pienso que, para entender la persistencia del racismo en el seno del movimiento feminista español y occidental, antes de seguir, debo comentar algunas herramientas conceptuales que se revelan clave en la explicación de este tipo de opresiones y discriminaciones.

⁶⁷ En “La herida del privilegio” (2020), Leticia Urretabizkaia reflexionaba sobre lo que sucedió en aquellas jornadas y cómo los argumentos excusatorios en otros contextos de hombres cis con resistencias a entender los análisis feministas eran similares a los que escuchaba por parte de feministas blancas en aquella mesa de colonialidad: “«Eso no es culpa mía», «yo no hago eso», «estas generalizando», «eso aquí no pasa», «contextualízamelo a nivel local», «ahora a nivel global», «ahora en mí, pero sin entrar a lo personal», «pero no me hables de tú vivencia», «pero no te enfades», «pero no te rías», «si me lo dices así, me pico y no respiro»” (Urretabizkaia, 2020). Como mujer blanca, confesaba que se había cansado de escuchar y responder opiniones -de feministas blancas- sobre los colectivos racializados y sus espacios, opiniones como las que siguen: “que no tienen bagaje feminista, que sus estrategias son infantiles, que no están contextualizadas en Euskal Herria, en mi provincia, en mi pueblo o en mi barrio, que así no podemos construir puentes, que tienen problemas internos dentro del movimiento antirracista...; que la responsabilidad es de quien modera o de quien organiza, que se tenían que haber previsto las consecuencias de lo que podía pasar y haber tomado medidas, que si se abre un melón debemos ser capaces de cerrarlo, que el racismo se ha comido al feminismo...” (Urretabizkaia, 2020). Me resultaron muy impactantes el tipo de resistencias que comenta la autora, el alto nivel que destilan de ignorancia blanca, el reforzamiento de estereotipos racistas históricamente asentados (estrategias infantiles), el amplio desconocimiento de la historia del feminismo y la negación activa de una realidad que, en ese momento, a muchas les era desvelada.

En cuanto a la ausencia de mala intención, excusa tan habitual cuando se le señala a una persona blanca un comportamiento, conducta o análisis racista de una situación dada, la investigadora afrosurinamesa Gloria Wekker hace uso del concepto “inocencia blanca” [*white innocence*] para explicar el mecanismo detrás de esta forma de autojustificación blanca. En *White Innocence* (2016) comenta que la inocencia blanca aludida en este tipo de justificaciones es un elemento inscrito en la influencia de la religión cristiana, presente no solo en las formas del racismo y el colonialismo de los Países Bajos que ella analiza, sino en otros países de Europa (Wekker, 2016: 16). La “inocencia blanca” permite la aparición de un sujeto auto-infantilizado, al que se le debe protección y al que se le permite hacer comentarios racistas mientras que al mismo tiempo puede declarar que era una broma, que sus palabras no tenían intenciones racistas (Wekker, 2016: 17), es decir, que eran “bien intencionadas”, aunque *de facto* eran racistas. Respecto a la cuestión del humor y la ironía las consideraciones de Wekker son del todo acertadas:

“Irony exists in a fragile equilibrium between the person who utters a statement, the audience who interprets the statement, and the context in which it takes place”. [“La ironía existe en un frágil equilibrio entre la persona que pronuncia una declaración, la audiencia que interpreta la declaración, y el contexto en el que tiene lugar”] (Wekker, 2016: 34). Estos tres parámetros nos pueden ayudar a determinar hasta qué punto un chiste se limita a reproducir las relaciones de poder existentes o, de la forma que sea, introduce grietas en ellas.

La noción de inocencia que Wekker plantea está plenamente conectada con el privilegio blanco, la adscripción a la inocencia blanca por parte del sujeto no supone ningún tipo de reconocimiento y/o responsabilidad sobre el propio acto, y el resultado suele ser una continuación del encubrimiento del racismo estructural y simbólico (Wekker, 2016: 18). Tal y como Bela-Lobedde aludía más atrás, hacer descansar la disculpa en la “sensibilidad a la ofensa” de los otros, motiva que el problema no recaiga en el propio acto, sino en las sensibilidades ajenas, que se asumen como incontrolables por parte del propio sujeto blanco. El concepto *white tears* [lágrimas blancas] a menudo se utiliza para describir la posición blanca de víctima en una discusión racial en la que se le ha señalado una conducta racista y, siendo en realidad el sujeto del privilegio, su respuesta es llorar, literal o figurativamente, más que asumir su propio privilegio o las

consecuencias de su racismo ignorado. También están las *male tears* [lágrimas masculinas] para las discusiones en las que un hombre acude al mismo refugio cuando se le acusa de tener conductas machistas; las *white male tears* serían la versión machista y racista. Las frases *not all men* [no todos los hombres] o *not all white* [no todas las personas blancas] van encaminadas hacia el mismo mecanismo de inocencia auto-asumida.

Con esto en mente, no es casualidad que en la Constitución de Cádiz de 1812 y respecto a los derechos de las personas afrodescendientes -una muestra más de la falacia asumida y el olvido histórico sobre la supuesta blanquitud de España⁶⁸ - en el Artículo 22 indica⁶⁹:

“A los españoles que por cualquier línea son habidos y reputados por originarios del África les queda abierta la puerta de la virtud y del merecimiento para ser ciudadanos: en su consecuencia las Cortes concederán carta de ciudadano a los que hicieren servicios calificados a la Patria, o a los que se distingan por su talento, aplicación y conducta, con la condición de que sean hijos de legítimo matrimonio de padres *ingenuos*; de que estén casados con mujer *ingenua*, y avecindados en los dominios de las Españas, y de que ejerzan alguna profesión, oficio o industria útil con un capital propio”⁷⁰.

Sin entrar más a fondo en la cuestión de la instrumentalización de las personas afrodescendientes y la petición de virtudes de excelencia -criterio que aún a día de hoy sigue vigente en los discursos y los actos⁷¹- es llamativo el uso del adjetivo “ingenuo”,

⁶⁸ Las investigaciones de José Antonio Piqueras en esta materia arrojan algunos datos. Ya para 1565, las personas negras suponen el 7.4% de la población de Sevilla, pues es en el siglo XVI que el negocio y la trata de personas esclavas africanas se organiza y se dirige desde esta ciudad (Piqueras, 2017: 37-38). Para el siglo XVI había en España unos 58.000 esclavos de origen africano (Piqueras, 2017: 25). Entre 1600 y 1649 el número de hijos de esclavos y esclavas adultas que fueron bautizados en Cádiz ascendió a 11.420 (1 de cada 10 bautismos), un siglo después la población esclava puede suponer un 15% del total en la ciudad. Se calcula que, en esta primera mitad del siglo XVII, el 80% de los esclavos de la ciudad eran personas negras y “morenas” (Piqueras, 2017: 56).

⁶⁹ Mediante la Real Cédula de 1789 el Rey Carlos IV concedía libertad para el “comercio de negros” y su introducción en la Isla de Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico y Provincia de Caracas o cualquier puerto de la península (Imagen 7). Durante un tiempo era obligado hacer escala en Sevilla –aunque no siempre se cumplió- pero desde 1789 “se autorizó a los súbditos españoles y americanos a hacer el comercio directo con África” (Piqueras, 2017: 87). Se puede revisar la cédula en el siguiente enlace: <https://bit.ly/2MppSUu>

⁷⁰ Hágase notar que estos comentarios se refieren a los *hombres afrodescendientes*, al referirse a la condición de estar casados con *mujer ingenua*. Para ellas la condición de estar casadas con *hombre ingenuo* no les daba acceso a la ciudadanía, probablemente porque esa constitución no recoge la ciudadanía de las mujeres -el contrato sexual no es igual que el contrato social-; la ciudadanía alude a los derechos políticos que las constituciones de la época no reconocen a las mujeres.

⁷¹ El fotógrafo y artista afrodescendiente, Rubén H. Bermúdez, publicaba en su cuenta de *Instagram* (@ruben_h_bermudez) en mayo de 2018 esta cita de la Constitución de 1812 y la traía a colación respecto a la propuesta del gobierno francés de otorgar la ciudadanía a Mamoudou Gassama, un joven procedente

otra forma de decir “inocente”, para referirse a las personas libres, no esclavas, y que en su mayoría serían blancas, aunque siguiendo la lógica del artículo, también algunas personas negras formarían parte de esa población “ingenua”; no sin antes probar habilidades sobrehumanas y cumplir criterios que no así tendrían que cumplir las personas “ingenuas” blancas españolas por nacimiento.

Respecto a este extracto de la Constitución de Cádiz, la historiadora Tamar Herzog en su artículo “How Did Early-Modern Slaves in Spain Disappear? The Antecedents” (Herzog, 2012), apunta que en las limpiezas de sangre, la pureza o impureza recaía en la posibilidad de recordar los antecedentes de una persona, es decir, que se asentaba en la memoria de las personas que daban testimonio y la reputación de los individuos en sí tenían fama de tener ascendencia “impura” o no. Con este orden de cosas, cuando llegó el momento de legislar sobre el acceso a la ciudadanía de las personas afrodescendientes: “The delegates explained that they preferred reputation over hard facts because doing otherwise would force all Spaniards to demonstrate that they had no African blood; thus, they placed the burden of proof on those who wanted to be admitted rather than on those who could potentially be rejected”. [“Los delegados explicaron que preferían la reputación sobre los hechos concretos porque hacer lo contrario forzaría a todos los españoles a demostrar que no tenían sangre africana; por lo tanto, colocaron la carga de la prueba en aquellos que querían ser admitidos en lugar de aquellos que podrían ser rechazados”] (Herzog, 2012: 6). Así mismo, Herzog también destaca que en las representaciones pictóricas del Siglo de Oro español las personas negras están de hecho ausentes, no porque no “existiesen” socialmente sino para marcar las distinciones entre libertos y esclavos. Cuando se pintaban personajes libertos -tanto por parte de pintores afrodescendientes como no afrodescendientes- se les representaba con la piel blanca, cuando los personajes eran esclavos se mantenían los tonos marrones y negros (Herzog,

de Mali en situación burocrática irregular que escaló cuatro pisos de un edificio en mayo de ese año y salvó la vida de un niño de 4 años que se había descolgado por la fachada del edificio. Ante su “servicio a la Patria” el gobierno francés le otorgó la ciudadanía, siguiendo en el fondo las disposiciones de la Constitución de Cádiz en materia de excelencia conductual de las personas afrodescendientes. Solo si puedes probar tu valía, más allá del hecho de ser un ser humano, las instancias gubernamentales pueden llegar a otorgarte la preciada ciudadanía, como un don, un regalo. No se trata tanto de criticar la decisión del gobierno francés, sino de hacernos cargo del trasfondo histórico racial y racista de su decisión, y que es en función de esa historia colonial racista a menudo ignorada -de una forma activa-, la razón de las decisiones de hoy.

2012: 5), respondiendo a las dinámicas del colorismo. Siguiendo a José Antonio Piqueras, el color de la piel era un estigma que recordaba a todo el mundo los ancestros esclavos (Piqueras, 2017: 25). Algunas excepciones son “El retrato de Juan de Pareja” (1606), esclavo de Velázquez y discípulo del mismo. “La cena de Emaús (La mulata)” (1618) también de Velázquez. En siglos posteriores: “El ciego de la guitarra” (1778), de Goya, donde aparece un aguador negro. “«La Beata», dueña de la duquesa de Alba, con los niños Luis Berganza y María de la Luz” (1795), también de Goya, siendo María de la Luz una niña negra que la duquesa de Alba adoptó, previo regalo, siendo robada de las manos de su madre biológica (*Mundo Negro*, 2017).

Creo que este sesgo representacional racista es clave a la hora de entender la modulación de los imaginarios sociales del país, hasta llegar a lo que el historiador Antumi Toasijé denomina la “Europeización de España”. Este sería el proceso mediante el cual desde distintos lugares -políticas migratorias, currículums educativos, construcciones identitarias nacionales...- se busca borrar la vinculación milenaria de España con el continente africano y sus culturas, proceso que se recrudeció con la entrada del país en la Unión Europea:

“With the Europeanization process in Spain, the contribution of Africans, the fact of the Africanity of Spain, and the importance of Black communities and elements to Spanish history have been definitively wiped out from the official discourse”. [“Con el proceso de europeización en España, la contribución de los africanos, el hecho de la africanidad de España y la importancia de las comunidades y elementos negros en la historia española se han eliminado definitivamente del discurso oficial”] (Toasijé, 2009). Esto afecta claramente a la situación y las representaciones de las personas no blancas en el territorio español, así como a la construcción de la historia y la identidad nacional como *no racializada*, es decir, blanca.

En la España contemporánea la raza no se piensa, se ignora, pero si funciona en los discursos: “las categorías raciales juegan un papel fundamental en los mecanismos de inclusión/exclusión de la población en el sistema educativo, los espacios públicos, el mercado laboral y de vivienda, etc.” (Vives y Sité, 2019: 165). Si acaso, la raza se hace explícita en los discursos sobre migración (Vives y Sité, 2019: 165), sin embargo, dichos

análisis no dan cuenta de las “formas de discriminación que experimenta la población autóctona de ascendencia africana por el hecho de ser Negra” (Vives y Sité, 2019: 166). La entrevistada anónima (E9) afirmaba que la ceguera al color de la sociedad española:

“Es una manera de rehuir el tema de la raza y no tocarlo. Es pura cobardía en mi opinión [...] Falta un ingente trabajo por hacer. En el caso concreto español la propia negación de la existencia de un problema hace muy difícil su solución. En eso las feministas también son responsables” [Entrevista 9].

Más arriba he citado la idea de “racismo ignorado”. Gloria Wekker conecta la noción de “inocencia blanca” con los análisis de Charles W. Mills (2007) sobre la “ignorancia blanca” [*white ignorance*]. La “ignorancia blanca” es un fenómeno cognitivo de ignorancia activa que borra las diferencias culturales de raza, como una construcción social, y que establece una “normatividad blanca” y un “grupo blanco” como grupo de referencia (Mills, 2007: 25). La amnesia colectiva producida por la “ignorancia blanca” crea un espacio donde la raza ya no es una variable discriminatoria, olvidando su aspecto estructural en la relación con las instituciones o el acceso a la riqueza. En este clima social, las personas que insisten en el tema de la raza, como en el del género, son consideradas como las verdaderas racistas porque *no quieren olvidar* y asumir este tipo de “epistemología de la ignorancia”⁷² (Mills, 2007: 28). Mills conecta esto con el hecho histórico de que las personas negras a menudo no han tenido derecho a testificar contra las personas blancas porque sus palabras no tenían condición de “testimonios fiables”.

En Estados Unidos, cuando los únicos testimonios eran de personas negras, sobre crímenes de personas blancas, estos casos quedaban a menudo sin salir a la luz (Mills, 2007: 32). Así, Mills afirma: “Even when such a fears are not a factor, and blacks do feel free to speak, the epistemic presumption against their credibility remains in a way that it does not for white witness”. [“Incluso cuando tales temores no son un factor, y los negros se sienten libres de hablar, la presunción epistémica contra su credibilidad permanece de una manera que no lo hace para el testigo blanco”] (Mills, 2007: 33). También Donald L. Horowitz señala prohibiciones de este tipo dirigidas a personas birraciales en la Jamaica

⁷² Para una revisión extensa del tema recomiendo todo el volumen de *Race and Epistemologies of Ignorance*, editado por Shannon Sullivan y Nancy Tuana (2007).

de principios del siglo XIX (Horowitz, 1973: 513), durante el dominio británico.

Pienso que esta razón histórica de negar a las personas negras, más en concreto, a las mujeres negras, potestad para hablar, para ser sujetos del discurso -aludiendo, por ejemplo, los argumentos parafraseados por Bela-Lobedde anteriormente- son una rearticulación racista de esta negación histórica a la palabra y al testimonio. Que las mujeres negras y racializadas sientan que desde un afuera racial se les impone qué les debe ofender y qué no, es un síntoma de esta falta de derecho a dar testimonio inscrita históricamente, y no una casualidad contextual. También es un reflejo de las voces que importan, aquellas que tienen derecho a hablar y a ser escuchadas y aquellas que no.

Las “epistemologías de la ignorancia” en las que Mills inscribe la “ignorancia blanca” entienden la ignorancia, no como una falta, olvido u omisión, sino como una fuerza activa que no quiere recordar ni saber (Bailey, 2007: 77). No es monolítica, ni uniforme en sus disposiciones puesto que las personas están atravesadas por otras identidades como la clase, el género, la nacionalidad entre otras (Mills, 2007: 23). Es una fuerza que no está confinada exclusivamente a las personas blancas, es una forma de estar y ver el mundo, lo que él llama *systemic misperception* [percepción errónea sistémica] (Mills, 2007: 18). Al igual que la *male-ignorance* [ignorancia masculina], otra forma de epistemología de la ignorancia, no es un mecanismo que atañe exclusivamente a los hombres (Mills, 2007: 22).

Sin embargo, Crystal Fleming señala que no debemos confundir lo que ella denomina la ignorancia racial de las personas no blancas, con la ignorancia racial de las personas blancas, debido a que no tienen los mismos efectos. Pese a que las personas no blancas también están socializadas en sociedades racistas, y no son inmunes a la ignorancia blanca o a la ignorancia racial, al tener más probabilidades de enfrentarse a situaciones racistas que les interpelan directamente, también tienen más posibilidades de identificar estas situaciones y oponerse a ellas. El conocimiento sobre la raza, la racialización y el racismo es en términos generales mucho mayor en aquellas personas que son percibidas como no blancas y tratadas en consecuencia (Fleming, 2018: 37-38). Las personas racializadas no pueden permitirse el lujo al que sí pueden acudir las personas blancas de ignorar su propia racialización en sociedades que les recuerdan constantemente y criminalizan su *otroriedad*. Joy González-Güeto señala que en las entrevistas que

realizó a hombres no blancos nacidos y/o residentes en Madrid, estos informaban que por lo menos una vez al mes la policía les paraba en su vida cotidiana, lo que potenciaba el desarrollo de estrategias de conversación estándar con dicha policía⁷³. Así mismo, la hipersexualización de las mujeres no blancas en el espacio público, tal como apunta González-Güeto o Esther (Mayoko) Ortega (en Mbomio Rubio, 2019b), también es un recordatorio constante de esas lecturas racializadas sobre los cuerpos y las presencias. En este sentido recordar el poema de Victoria Santa Cruz “Me Gritaron Negra”⁷⁴.

Eduardo Bonilla-Silva desarrolla el concepto de *white habitus* [habitus blanco], basándose en las ideas de Pierre Bourdieu, para señalar que la segregación racial, especialmente residencial, asegura una socialización racializada ininterrumpida que condiciona y crea gustos, percepciones, sentimientos y emociones raciales de las personas blancas, así como sus opiniones sobre asuntos raciales (Bonilla-Silva, Goar y Embrick, 2006: 233; Bonilla-Silva, 2006: 104). Esto promueve un sentido de grupo de pertenencia, una cultura blanca de solidaridad, y el desarrollo de ideas negativas sobre aquellas personas no blancas (Bonilla-Silva, 2006: 104). Adrienne Rich habla de “solipsismo blanco” [*white solipsism*]: “To think, imagine and speak as if whiteness described the world”. [“Pensar, imaginar y hablar como si la blanquitud describiera el mundo”] (en Taylor, 1998: 234).

Los ejemplos que vemos y veremos expuestos en esta tesis respecto al racismo en el seno del movimiento feminista, así como los comentarios hacia las múltiples dimensiones del trabajo de Beyoncé, son reveladores a la luz de esta idea de “ignorancia blanca”, como una fuerza activa que funciona constantemente para minimizar, descartar o eludir de un plumazo determinadas propuestas de determinada gente. En este razonamiento, la subordinación racial que afecta a cada individuo que no encaja en la “norma blanca”, no se entiende en todas sus consecuencias, existiendo muchas veces una preponderancia de la opresión de clase. La “ceguera blanca” [*white blindness*] (Mills, 2007: 19), o en

⁷³ Se puede ver la intervención de González-Güeto en el siguiente enlace: “Sociología Ordinaria. Juntas y revueltas: Redes, alianzas y sostenes. Día 1. Tarde”, Medialab Prado (2020). <https://bit.ly/2UcuqlH>

⁷⁴ Se puede ver el poema de Santa Cruz en este enlace: “Victoria Santa Cruz | Me Gritaron Negra”, Music MGP (2016). <https://bit.ly/3cuOXrP>. Está invasión verbal que conforma la identidad negra de Santa Cruz es común a otras experiencias como la de los cuerpos gordos en el espacio público, habitual en el devenir gordo que en algún momento se de esta violencia verbal que retuerce un descriptivo -negra, gorda- y lo convierte en algo de lo que avergonzarse.

palabras de Bonilla-Silva en *Racism without Racists* (2006), las llamadas *colorblind societies* [sociedades ciegas al color/daltónicas]⁷⁵, eliminan la raza o el origen étnico como categoría de subordinación social, dando lugar a las llamadas “sociedades posraciales”, en las cuales, se asume que estas variables han dejado de tener un efecto social, cuando *de facto*, acudiendo a los números -cuando los hay⁷⁶- esto no ha sucedido. Incluso, el mismo término “posracial” parece ser un efecto de esta ceguera al color.

A menudo se traduce *colorblind* en su forma literal, “daltonismo (Ver Taylor, 2017), sin embargo, pienso que esta traducción da lugar a cierta confusión. Aunque en el daltonismo sucede que no se perciben algunos colores, en realidad es que distintos colores se perciben como el mismo, por ejemplo, rojos y verdes se perciben igual, sin embargo, existe un lugar de referencia, el rojo o el verde. La fórmula en las *colorblind societies* radica en *no ver la raza en absoluto*, no hay más referencias, en principio, a una suerte de humanismo liberal (Bonilla-Silva, 2006: 27) en donde todas las personas, independientemente de su origen étnico y/o racial, son iguales y, por tanto, según esta perversa afirmación, serán tratadas iguales. Pienso que cuando usamos la traducción “daltonismo” hacemos énfasis en la confusión y/o en el intercambio de unos referentes

⁷⁵ Se desprende de este tipo de conceptos: “ceguera al color”, “ceguera blanca”, “daltonismo”, cierto capacitismo en donde un tipo de diversidad funcional (la ceguera) se alinea en términos negativos con la falta o la carencia. Seguiré usando estos conceptos, pero queda claro que es necesaria una crítica profunda en la academia a la hora de nombrar las herramientas de análisis social en los términos de lo que se considera “normal”, “sano” respecto a lo que se considera “patológico”, “anormal” etc...

⁷⁶ Digo cuando los hay, porque actualmente en España no se recogen datos demográficos que tengan que ver con la raza y/o el origen étnico de la población. Cuando en julio de 2018 representantes de la comunidad africana y africano descendiente acompañaron a la diputada ecuatoguineana Rita Bosaho a presentar la “Proposición no de Ley de Juntos Podemos para el reconocimiento de la Comunidad Afro en España”, una de las primeras demandas era “la realización de estudios demográficos, a partir de datos desagregados, sobre la situación económica, política y social de la comunidad africana y afrodescendiente, desglosados por comunidades territoriales”. Sin datos directos es imposible realizar un diagnóstico concreto de las situaciones de discriminación y violencia estructural que viven las personas africanas y afrodescendientes, atendiendo también a un criterio interseccional. Una forma de “ignorancia activa racial” es negarse a recoger este tipo de datos, porque como digo, sin ellos, no podremos implementar medidas que reduzcan la discriminación étnico-racial. También es una forma de seguir manteniendo el mito de que España como nación ha sido y es una nación de personas blancas, negando y ocultando nuestro pasado y presente multiétnico. Todo el proyecto de ley y la presentación de la misma puede encontrarse en la web *Africanidad*, en el siguiente enlace: “Reconocimiento y empoderamiento de la comunidad Afro en España”, *Africanidad* (Antumi Toasijé) (2018). <https://bit.ly/2AiZybP>. En el verano de 2020 *El Diario* publicaba un artículo en el que comentaba la demanda que los colectivos antirracistas le hacían al gobierno español para que comience a tomar este tipo de datos de su población, debate que, según el artículo, ya se está teniendo en Francia y Portugal, especialmente debido a la publicación de diversos informes que señalan la mayor incidencia del Covid-19 en poblaciones no blancas debido a cuestiones de racismo estructural (Sánchez, 2020). Moha Gerehou en “Qué puede hacer un partido político para ser antirracista” (2020) también señalaba que la recolección de datos es clave para diseñar políticas públicas antirracistas (Gerehou, 2020).

por otros, mientras que usando el concepto “ceguera al color”, se subraya la prerrogativa, falsa pero efectiva, de que ninguna persona será percibida exclusivamente en base a su origen étnico y/o racial.

En esta lógica, se puede entender que hablar de raza explícitamente sea considerado algo racista *per se*, porque se ha llegado a un acuerdo social previo en el que la raza o la etnia han dejado de funcionar como moduladores o marcadores sociales de organización de la realidad. Crystal Fleming denomina a esta característica “antirracismo” -conectada directamente con la ideología del *colorblind*- y se refiere a la negación de la raza como un fenómeno existente y como categoría de análisis legítima (Fleming, 2017: 37). En este “antirracismo” se niega, no tanto el origen biológico de las razas, sino la realidad social de la racialización, potenciando la estigmatización y la censura moral de las personas que utilicen las categorías raciales en público. Para Fleming, las consecuencias de la ceguera al color son todavía más hegemónicas en los países europeos, debido a que en estos la “raza” se enmarca como una cuestión lejana -política y geográficamente-, existiendo un mayor éxito en la imposición de las negaciones raciales (Fleming, 2018: 44). La siempre accesible comparación con el racismo estadounidense hace que los países europeos puedan presentarse como no racistas o menos racistas (Fleming, 2018: 45). David Goldberg indica cuestiones similares cuando afirma que la raza funciona en el contexto europeo como un “subtexto tácito” [*unspoken subtext*] (Vives y Site, 2019: 165), donde resulta muy difícil plantear los temas de la raza y el racismo: “Europe begins to exemplify what happens when no category is available to name a set of experiences that are linked in their production or at least inflection, historically and symbolically, experientially and politically, to racial arrangements and engagements”. [“Europa comienza a ejemplificar lo que sucede cuando no hay una categoría disponible para nombrar un conjunto de experiencias vinculadas en su producción o, al menos en la inflexión, histórica y simbólica, experimental y políticamente, con arreglos y compromisos raciales”] (Goldberg, 2006: 335).

La redactora en *Afroféminas* entrevistada (E7) comentaba esta cuestión en Francia, donde ella había residido, y los problemas que tienen los colectivos afrofeministas como *Mwasi* para alzar su voz en una sociedad que no reconoce las discriminaciones raciales y critica aquellas voces que lo hacen:

“[...] sí, el racismo en Francia es institucional, o sea, no es racismo de calle, el problema de Francia es que el racismo está completamente integrado en cómo se forma la sociedad [...] porque claro, también vienen con la idea de que Francia es una república, y el hecho de que Francia sea una república también tiene mucho que ver con la situación que viven hoy en día, y porque Mwasi reacciona como reacciona, porque es que, lo que ellas quieren, o lo que ellas persiguen, en un país republicano, con el tipo de república que tiene Francia es muy difícil, porque Francia no reconoce las diferencias, [...] la base de la república en Francia que todos somos iguales, «Liberté, Egalité, Fraternité», igualdad, una vez tu eres francés, da igual que te llames Mohamed, da igual que te llames Omar, no importa, eres francés, el problema es que en la práctica esto no es así [...]” [Entrevista 7].

Respecto a la controversia de los espacios no mixtos planteada por el Festival *Nyansapo* (2017) y otros eventos me gustaría pararme un momento. La periodista freelance en París entrevistada (E1) señalaba cómo fue acogida esta propuesta por todo tipo de sectores blancos, incluida la izquierda:

“[...] una de las más conocidas afrofeministas [en Francia] que también está en Mwasi es Fania Noël [...] ella junto con otra activista del antirracismo político que es de origen árabe que se llama Sihame Assbaghe organizaron el pasado verano [en 2016] el primer campamento anticolonial, aquí en Francia [...] y que estaba cerrado a los blancos... entonces se armó la de cristo... [...] de todos los ángulos, desde el partido socialista, desde L’Republican que es como el Partido Popular aquí, pero también hasta incluso gente de izquierda cañera... les dijeron que de qué coño iban, qué era eso de hacer un espacio no mixto [...] que eso era racismo anti-blanco...” [Entrevista 1].

Más adelante, nos referiremos de nuevo a esta cuestión del “racismo antiblanco” o “racismo inverso” como una estrategia bastante común para desacreditar cualquier intento de auto-organización política y formación de autoconciencia que excluya a la población blanca. Tal y como afirma la periodista Charlie Brinkhurst-Cuff en “Por qué

no hay nada racista en los espacios solo para negros”, justamente respecto a la controversia del Festival *Nyansapo* en 2017:

“Al negar a los blancos el acceso a estos espacios no estamos reflejando estructuras de poder ya existentes, sino que intentamos subvertirlas” (Brinkhurst-Cuff, 2017).

Respecto a la controversia de los campamentos anticoloniales de 2016 y frente a las acusaciones desde la clase política blanca francesa no solo de racismo “antiblanco”, sino de “comunitarismo” y “segregacionismo” (Olea, 2016), la periodista y escritora afrofrancesa, Rokhaya Diallo, comentaba:

“Esto no es un movimiento segregacionista. Simplemente, es necesario crear espacios no mixtos en un lugar y tiempo limitados, espacios de paréntesis en los que no haya miedo a someterse a la mirada de quienes forman parte del grupo opresor” (en Olea, 2016). Hay que señalar que la acusación de “comunitarismo” [*communitauriste*] en Francia no es algo baladí, muy al contrario. Crystal Fleming en su trabajo sobre el racismo en Francia, *Resurrecting Slavery: Racial legacies and White Supremacy in France* (2017), se refiere a este concepto como un apelativo usado allí para referirse a las minorías que intentan organizarse y luchar por sus intereses de grupo y en donde se les acusa básicamente de ostentar estrategias “divisorias”, Fleming añade:

“People (or organizations) that are labeled *communitauriste* are often portrayed as insufficiently French or poorly assimilated”. [“Las personas (o las organizaciones) que son etiquetadas como “comunitaristas” a menudo son retratadas como insuficientemente francesas o pésimamente asimiladas”] (Fleming, 2017: 38). Para ella, esto es una forma particular del funcionamiento de la supremacía blanca en Francia, en donde la crítica o la lucha por los propios intereses étnico raciales, en definitiva, la denuncia del racismo sistémico, es vista por el grupo blanco dominante como algo “poco francés” o de gente “de fuera”, que no ha asumido los “valores universales franceses”, ni se ha “asimilado” a la cultura -blanca- francesa.

La entrevistada 7 acudió en calidad de ponente al Festival *Nyansapo* del verano de 2017 como representante de *Afroféminas*; cuenta que su experiencia fue desagradable por las implicaciones políticas de lo que allí se comentó:

“[...] éramos asociaciones de toda Europa, estaba Holanda, estaba Black

Lives Matter UK, Bélgica, otra asociación de una universidad de París, y Mwasi, y era un panel... y claro, yo pensé que íbamos a hablar de temas que nos afectaban a nosotras en un ambiente, así como seguro, en el que estuviéramos todos como más relajados, sabiendo que podíamos decir lo que quisiéramos y tal... Y se convirtió en un mitin político, y yo tengo mis ideas políticas, las tengo muy claras, pero no me gusta que una persona que se considera X, intente colocarme su etiqueta, o sea, me molesta un montón... Mwasi es panafricanista, antipatriarcal, anticapitalistas, estupendo, pero es que al sentarme en ese panel se asumió que yo también tenía esa ideología [...] claro, el problema es que... el afrofeminismo, para mí, parte de la base de la interseccionalidad, que es algo muy importante, la idea de que las... de que la gente sufre discriminaciones, pero a diferentes niveles ¿no? y que hay que tener en cuenta esos niveles para poder llevar a cabo un feminismo que englobe a todas las mujeres ¿no?, pero el problema es que el afrofeminismo se puede vivir y se puede más o menos contemplar desde muchas perspectivas, y a mí lo que me da rabia es que Mwasi tiene una forma muy clara de lo que es el afrofeminismo y de lo que persigue el afrofeminismo con el que yo quizás no estoy completamente de acuerdo [...] porque, ellas, ellas son en plan por una sociedad anticapitalistas etc, etc... estupendo, pero es que yo, para mí el feminismo y todo lo que es política económica y tal, no tiene por qué ir en ese sentido, juntas, que ellas quieran juntarlo me parece estupendo, porque ellas tienen más esta idea de grupo, o sea, se meten mucho en política, ellas querían hablar de política exterior, de medidas que se tomaban a nivel de inmigración, de medidas de tal y yo... Afroféminas no toca ninguno de esos temas [...]" [Entrevista 7].

A pesar de esto, ella estaba de acuerdo en la necesidad de crear espacios no mixtos:

"[...] ellas como asociación [Mwasi] me [molestan] ciertas prácticas y no estoy de acuerdo con toda su ideología, sí que es cierto que la idea era esta idea de un lugar en el que hablemos nosotras, de nosotras, sin intervención,

sin que nadie de fuera venga a cortar algo en donde no te han dado vela en este entierro, quitar ruido, y que podamos escuchar a la gente... Y había espacios de todo tipo, solo se habían reservado X espacios [no mixtos] [...]" [Entrevista 7].

También se mostraba contenta con el trabajo de Mwasi en la labor de crear espacios donde hablar sobre la formación de la identidad negra y la autoconciencia racial en sociedades mayoritariamente blancas o segregadas racialmente:

"[...] esas tardes que organiza Mwasi, pese que ahí haya un lado que no me guste, nada, hay también cosas que Mwasi hace que son muy interesantes porque en esas charlas te das cuenta de que la gente se da cuenta de que es negra cuando... mucha gente se daba cuenta de que era negra cuando llegó a la universidad, y para mí era absurdo porque a mí en España me lo han recordado desde pequeña, y yo decía, pero en qué momento no puedes darte cuenta de que eres negra, era en plan, coño es que sí te has criado en un barrio en que la mitad de los niños son negros, no eres diferente, eres un puto niño, pero claro, luego te metes en Ciencias Políticas, y hay dos negras de 200, y ahí... y te mueves con gente de otros niveles, porque claro, cuando tú te mueves con gente de barrio obrero, quizás sí que hay más mezcla en ese sentido, pero claro, luego estas con «hijos de» y ahí ya... Ciencias Políticas es como si te metes en Derecho un poco, o en según qué universidades ¿no?, en Madrid ya no, porque bueno... pero si haces Derecho en Valencia, yo creo que es muy probable que seas la única negra de tu clase..." [Entrevista 7].

Sin embargo, no todas sus amigas negras opinaban lo mismo respecto a los espacios no mixtos:

"[...] Ese artículo [uno sobre los espacios no mixtos de *Nyansapo* en *El Diario*] me lo enviaron mis amigas a mí, negras, «es que, así como vamos a avanzar», «es que nosotros mismos nos ponemos piedras en nuestro camino», y dije, «pero ¿vosotras habéis mirado algo del festival?», «tía, el artículo lo pone muy claro, porque no pueden ir blancos, qué pasa...» y yo

dije... es que el periodismo tiene una parte muy buena y es que, si no investigas y no tienes ni puta idea de lo que estás hablando, suceden estas cosas...” [Entrevista 7].

Pese a ser crítica con Mwasi, se mostraba muy molesta con cómo se trató la controversia de los espacios no mixtos:

“[...] tenía sentido que ella [Anne Hidalgo, alcaldesa de París] se pusiese como se pusiese [en contra de los espacios no mixtos del Festival Nyansapo 2017], porque de nuevo, va contra los valores republicanos [antirracismo], y Francia es una república [...] yo creo que era su rol en ese momento... quizás entendía menos SOS Racisme cuando se puso en contra de Mwasi, cuando tuiteo en contra, «esto no es lo que nosotros estamos...», «no apoyamos los espacios no mixtos del festival» y apoyaron a Anne Hidalgo, ahí quizás lo entendí menos, pero a mí lo que me molestó fue que nadie, joder, nadie fue a Mwasi y les preguntó «chicas, por qué los espacios no mixtos, cuál es la idea detrás, cuál es el objetivo, para que podamos exponer vuestro punto de vista y la gente se pueda hacer una idea», no, se coge un titular y se machaca... y pones tuits de Anne Hidalgo... porque el ejemplo del artículo de El Diario, a ese artículo le faltaba muchísima explicación, mucha investigación [...]” [Entrevista 7].

La sociedad francesa, como la española y otras sociedades europeas, está fuertemente influenciada por los conceptos de “daltonismo” o “ceguera al color”. Estos conceptos enfatizan características fenotípicas, las que tienen que ver con el color o tono de piel, invisibilizando otras formas de opresión racial presentes, que no necesariamente tienen que ver con características físicas, como por ejemplo serían los acentos en el lenguaje hablado -a menudo objeto de estigma-, o los nombres de las personas. Aunque en la literatura sobre el tema se utilizan los distintos conceptos, no por ello asumen que el racismo tiene exclusivamente base en unas características fenotípicas claras y marcadas que diferencian a las personas. Fleming utiliza el concepto *race-blind ideology* o *race-blindness* [ideología de ceguera racial o ceguera racial] (Fleming, 2017:7) y en este sentido pienso que su denominación abarca las distintas variables, físicas y de otra índole,

que nos llevan a las personas a establecer distinciones raciales y étnicas más allá de las fenotípicas.

Llegadas a este punto tenemos que hacer algunas aclaraciones sobre los conceptos que estoy utilizando. Crystal Fleming (2017) establece algunas explicaciones válidas para este caso. Cuando hablamos de *raza* me refiero a la categorización de grupos humanos de acuerdo con percepciones subjetivas, aprendidas y desarrolladas en nuestros procesos de socialización, de características fenotípicas -tono de piel, estructura facial, tipo de pelo...- así como a las ideas socialmente construidas en torno a la diferencia biológica⁷⁷. Cuando hablamos de *etnicidad* me refiero a la categorización de grupos humanos basándose en las similitudes culturales, religiosas y de nacionalidad percibidas. La raza no tiene una base biológica y siempre ha de entenderse desde una perspectiva constructivista social. (Fleming, 2017: 8). Por todo esto, las conceptualizaciones raciales están:

“Socially constructed and disseminated through institutions, discourse and representations. Transformations in the meaning we attach to race and ethnicity are influenced by demographic changes, as well as by shifting relations of power”. [“Socialmente construidas y diseminadas a través de instituciones, discursos y representaciones. Las transformaciones en el significado que asignamos a la raza y a la etnicidad están influidas por los cambios demográficos, así como por las cambiantes relaciones de poder”] (Fleming, 2017: 8).

La *raza* es un concepto profundamente político que está primeramente unido al ejercicio del poder y la dominación, por tanto, el *racismo* se refiere a las relaciones de poder en los sistemas sociales racializados, inherentemente jerárquicos. Se diferencia del *prejuicio* en que, si bien todas las personas pueden ser prejuzgadas, el *racismo* es solo accesible y ejercible por la gente que ocupa las posiciones dominantes dentro de una sociedad racializada (Fleming, 2017: 8). De tal forma que no existe aquello que se llama “racismo inverso” o “racismo antiblanco” -ya comentado en el capítulo anterior- y que tan a menudo aparece en las redes y los debates públicos sobre lo racial (Bela-Lobedde,

⁷⁷ Sorprende la cantidad de gente que piensa que las personas negras corren más por el hecho de ser negras, esto es algo que llevo comprobando en múltiples ocasiones en conversaciones informales. Así mismo, haciendo una búsqueda rápida en Internet podemos encontrar artículos recientes que reproducen este tipo de ideas racistas, por ejemplo, un artículo sin firma del periódico ABC de 2012 -reproducido en otros medios posteriormente- en la sección de Ciencia: “¿Por qué los negros son mejores velocistas y los blancos destacan en natación?” (ABC, 2012).

2018b), puesto que los prejuicios contra las personas blancas no se sustentan en un sistema institucionalizado históricamente de relaciones de poder y dominación.

Ruth Frankenberg apunta a que la raza, como el género, es “real” en tanto que tiene efectos reales, aunque cambiantes, en el mundo y un impacto tangible y complejo en la identidad, las experiencias y las oportunidades de vida de las personas (Frankenberg, 1993a: 11). Al afirmar que estamos hablando de construcciones sociales no se está minimizando su realidad social y política, el término ya incide en su realidad sociopolítica. Se trata de insistir en que su realidad es, precisamente, social y política en lugar de inherente o natural (Frankenberg, 1993a: 11): “Race, race difference and racial identity are politically determined categories, intimately tied to racial inequality and racism, and constantly transformed through political struggles”. [La raza, la diferencia racial y la identidad racial son categorías políticamente determinadas, íntimamente ligadas a la desigualdad racial y el racismo, y constantemente transformadas a través de las luchas políticas”] (Frankenberg, 1993b: 53).

Por último, a lo largo de este texto estoy utilizando reiteradamente la fórmula “persona/colectivo racializado”⁷⁸ y lo hago consciente de los problemas que entraña. Una mirada rápida a las publicaciones en redes sociales y artículos de colectivos antirracistas y feministas nos da una idea clara de que este concepto, “persona/colectivo racializado”, es usado con frecuencia como una forma legítima y válida para autodesignarse y/o referirse a estos colectivos. Sin embargo, algunas voces han señalado que detrás de este concepto se encuentra la idea asumida de que lo blanco es sinónimo de *neutro* y *sin raza*, y en última instancia equivalente a *humano*. Dirá críticamente Richard Dyer: “Other people are raced, we are just people. There is no more powerful position than that of being «just» human”. [“Otra gente es racializada, nosotros solo somos personas. No hay una posición más poderosa que la de ser «solo» humano”] (Dyer, 1997: 1-2). Pensar que lo blanco es aquello no racializado y, por tanto, distinto de los *otros* colectivos sí racializados, sin asumir esta crítica, es reforzar una de las ideas clave en las que se asienta la blanquitud, la idea de neutralidad.

⁷⁸ Un razonamiento similar se podría aplicar a la fórmula “gente de color”, actualmente en desuso en España. Sin embargo, en inglés -*POC, people of color*-, sí es una designación extendida entre los colectivos de personas racializadas y el activismo. He dejado esta expresión, “gente de color”, cuando he traducido citas que así la incluían.

Tal y como apunta Jessie Daniels: “Whiteness, like other racial categories, is socially constructed and actively maintained through social boundaries. A key strategy in maintaining these boundaries is through efforts to define who is, and is not, white, with ample historical evidence showing how the boundaries of whiteness are malleable across time, place and social context. Along with this shape-shifting feature of whiteness, a seeming invisibility, or «unmarked» quality, is often noted as a central mechanism of whiteness because it allows those within the category «white» to think of themselves as simply human, individual and without race, while Others are racialized”. [“La blanquitud, como otras categorías sociales, se construye socialmente y se mantiene activamente mediante los límites sociales. Una estrategia clave para mantener estos límites es mediante los esfuerzos en definir quién es y quién no es blanco, con amplia evidencia histórica que muestra cómo los límites de la blanquitud son maleables en el tiempo, el lugar y el contexto social. Junto con esta característica maleable de la blanquitud, una aparente invisibilidad, o cualidad «no marcada», a menudo se observa como un mecanismo central de la blanquitud porque permite a aquellos dentro de la categoría «blanco» pensarse a sí mismos como simplemente humanos, individuales y sin raza, mientras que «Otros» están racializados”] (Daniels, 2016: 5). Jan Doering señala que esta condición de invisibilidad forma parte intrínseca de la blanquitud como concepto y supone una falta de autoconciencia racial (activa) por parte de la población blanca, en términos generales (Doering, 2016: 106). Este es otro aspecto de la ignorancia blanca.

Así mismo, Toasijé en un artículo titulado “Por qué nunca digo «racializada», «racializado»” (2018), publicado en su propio medio, *Africanidad.com*, señala el origen de esta expresión y su uso desaconsejado:

“A finales del 1800 y principios del 1900 de la era de los cristianos, apareció en ciencias sociales un uso, a mi juicio correcto, del término racializar. Se empezó a hablar de fenómenos sociales como la «racialización de la pobreza» o «racialización del analfabetismo» etc. En ese caso se estaba diciendo que esos fenómenos de desempoderamiento se estaban concentrando en grupos concretos denominados raciales, pero ello no implicaba decir que el resto de grupos no estuvieran racializados, sino que el fenómeno no les afectaba estadísticamente en igual medida. El término racialización fue tomado tangencialmente de estos análisis por parte de la decolonialidad para darle usos

deformados. En definitiva, todo ser humano está racializado, unos son racializados en positivo y otros en negativo. No tiene sentido pues decir «yo como racializada» o «nosotros en tanto que racializados», a menos que nos estemos refiriendo a toda la Humanidad. De hecho, el verbo se ha convertido en una expresión vaga y reduccionista de las múltiples opresiones existentes basadas en el fenotipo y por tanto desaconsejo su uso si lo que se trata es de denunciar el supremacismo «blanco» o el de cualquier otro grupo humano basado en la idea de «raza» (Toasijé, 2018).

Sin embargo, esta fórmula se sigue utilizando y es que ciertamente en un sistema racialmente jerarquizado se suponen racializados todos aquellos grupos considerados “no-blancos”. El artista y activista disidente sexual de origen taiwanés, Chenta Tsai Tseng⁷⁹ -también conocido como Putchinomaricón- señala en su libro *Arroz tres delicias. Sexo, raza y género* que el concepto de “persona/colectivo racializado” es una forma de referirse a todos aquellos cuerpos que sufren racismo institucional o social (Tsai Tseng 2019: 15)⁸⁰.

Tal y como decía anteriormente, lo blanco es el grupo de referencia y lo que marca la norma. Ya que estoy hablando en todos los casos de sociedades racialmente jerarquizadas, en esta lógica, seguiré usando el concepto “persona/colectivo racializado” -también podríamos decir “personas/colectivos no blancos”- sin embargo, en ningún caso quiero que se pierda de vista el hecho de que lo blanco es, por supuesto, una categoría racial que se nutre y se alimenta para sostener su propia supremacía en la percepción de neutralidad, se alimenta de su propia invisibilización (Doering, 2016). En este sentido, Fleming apunta a que la existencia de una supremacía blanca significa que las minorías son más frecuentemente racializadas que la mayoría, y esto es lo que ella llama “racialización asimétrica”, es decir, cuando lo blanco, en este caso, se establece como la

⁷⁹ Me disculpo de antemano por los errores que pueda introducir en la citación de nombres chinos. Algunos nombres chinos llevan el apellido antes que el nombre, en otras ocasiones no. Revisando guías de estilo sobre esta cuestión (Casas-Tost y Rovira-Esteva, 2015) me hago consciente de los errores habituales (utilizar el nombre o el apellido indistintamente, alterar el orden de los elementos, separar con guión o no hacerlo etc...). En este caso he intentado utilizar las fórmulas que las y los propios autores utilizaban o he tratado de distinguir el nombre del apellido (por ejemplo, Chenta Tsai Tseng dice en su *LinkedIn* que se llama Chenta, por lo que entiendo que Tsai Tseng es su apellido). En todo caso, ya digo, me disculpo previamente por todo error de estilo que pueda cometer.

⁸⁰ Se puede ver un desarrollo de esta cuestión según diversas personas activistas en este artículo: “Varios activistas nos cuentan qué opinan del término «racializado»” de Marta Villena (2020), publicado en *El País (Verne)*, reflejo quizás de un interés creciente en medios blancos sobre esta cuestión.

norma neutra, se potencian asimetrías en los procesos de racialización (Fleming, 2017: 37) y de autoconciencia racial (Doering, 2016: 106) que experimentan las personas.

Así mismo, Frankenberg apunta al hecho de que uno de los efectos del discurso colonial es la producción de un yo blanco/occidental aparentemente autónomo y no marcado, en contraste con las *otras* categorías raciales y culturales que producen sujetos *marcados* (Frankenberg, 1993a: 17).

3.2 – El Contrato Racial y la supremacía blanca

En el centro de todos estos comentarios se encuentra la idea del “Contrato Racial” [*The Racial Contract*] de Charles W. Mills (1997), en la línea del Contrato Sexual de Carole Pateman (Mills, 1997: 6). El Contrato Sexual establece y legitima la dominación de los hombres y su acceso sexual sobre las mujeres, este contrato es el medio por el cual se constituye el patriarcado moderno que excluye a las mujeres del Contrato Social y de la supuesta universalidad de lo humano racional y del ciudadano en que se basa (Pateman, 1995: 10-11). La lógica del contractualismo social clásico de la filosofía occidental -Hobbes, Locke, Rousseau y Kant- (Mills, 1997: 5) establece de cara al contrato social la distinción entre los hombres salvajes y los ciudadanos. En el Contrato Racial se legitima la distinción entre hombres blancos y hombres no blancos, de tal forma que los hombres blancos: “Who are definitionally already part of society encounter non-whites who are not, who are «salvage» residents of a state of nature characterized in terms of wilderness, jungle, wasteland”. [“quienes ya son, por definición, parte de la sociedad, se encuentran con personas no-blancas quiénes son residentes «sobrantes» del estado de naturaleza caracterizados por pertenecer a la jungla, lo salvaje y desierto.”] (Mills, 1997: 13).

Se establece así un orden racial natural mantenido y reproducido por los aparatos políticos, que busca la supremacía de aquellos que son fenotípicamente /genealógicamente/culturalmente definidos como blancos (Mills, 1997: 14). El contrato racial no se establece entre la gente [*we the people*], sino entre la gente que cuenta, la gente que *realmente es gente* [*we the white people*] (Mills, 1997: 3), los cuerpos que importan. Así, el contrato social oscurece la dolorosa realidad de que este se asienta en un contrato sexual y en un contrato racial, de tal forma que las mujeres blancas quedan

afectadas por uno de estos contratos -el sexual- mientras que las mujeres no blancas quedan afectadas por dos de ellos -el sexual y el racial-. En este sentido, debemos recordar tal como hace Charles Mills en *The Racial Contract* que los grandes filósofos⁸¹ en los que se asienta la disciplina siempre han sostenido explicaciones seculares sobre las razas -también sobre los géneros- asentadas en ambos casos sobre preceptos racistas y coloniales -también misóginos-: “In philosophy one could trace this common thread through Locke's speculations on the incapacities of primitive minds, David Hume's denial that any other race but whites had created worthwhile civilizations, Kant's thoughts on the rationality differentials between blacks and whites, Voltaire's polygenetic conclusion that blacks were a distinct and less able species, John Stuart Mill's judgment that those roots «in their nonage» were fit only for despotism. The assumption of nonwhite intellectual inferiority was widespread, even if not always tricked out in the pseudoscientific apparatus that Darwinism would later make possible”. [“En filosofía, se podría rastrear este hilo común a través de las especulaciones de Locke sobre las incapacidades de las mentes primitivas, el rechazo de David Hume de que cualquier otra raza, excepto los blancos, había creado civilizaciones valiosas, los pensamientos de Kant sobre las diferencias de racionalidad entre negros y blancos, la conclusión poligénica de Voltaire de que los negros eran una especie distinta y menos capaz, el juicio de John Stuart Mill de que ese origen «en su minoría de edad» sólo encajaban en el despotismo. La suposición de la inferioridad intelectual no blanca fue generalizada, incluso si no siempre se trucaba mediante el aparato pseudocientífico que el darwinismo haría posible más tarde”]. (Mills, 1997: 59-60).

Nilda Garay al señalar las tres dimensiones del contrato original -social, sexual y racial- establece que los tres juntos conformarían el “Contrato de Dominación”, “consagrado por el constitucionalismo hegemónico. Contrato que servirá para afianzar el capitalismo” (Garay, 2015). Por ejemplo, la Constitución de Cádiz de 1812 que antes mencionaba “limitaba el acceso a la ciudadanía a los indígenas, las castas (hombres de

⁸¹ Para una análisis del racismo en Kant, recomiendo el artículo de José Santos Herceg, “Immanuel Kant: Del Racialismo al Racismo” (2010), en donde comenta que desde hace dos décadas la obra del filósofo alemán se está revisando bajo esta lupa, llegando a la conclusión de que su obra “contendría doctrinas e ideas que facilitan y contribuyen a fundamentar el desarrollo de un pensamiento racista, colonialista o sexista” (Santos Herceg, 2010: 404). Si bien la filosofía occidental ha de entenderse en su contexto, estas lecturas son esenciales y necesarias para la reparación histórica del racismo, el colonialismo y la misoginia.

origen africano) y a todas las mujeres” (Garay, 2015). Así como el patriarcado *-patriarcados-* es un sistema político social crucial para entender las sociedades de hoy día y que se encuentra fundamentado en los orígenes del contrato social, la supremacía blanca: “Is the unnamed political system that has made the modern world what it is today”. [“Es el sistema político sin nombre que ha hecho del mundo moderno lo que es hoy”] (Mills, 1997: 1).

Es interesante esta idea de Mills de “sistema político sin nombre”. Tal y como señala Fleming para el caso francés, pero que es común a los análisis del racismo en Europa: existe un descuido desde hace varias décadas en el tratamiento directo y explícito del concepto de “supremacía blanca”, y esto enmascara el predominio sistemático de las personas blancas en sociedades basadas en el colonialismo y la esclavitud transatlántica, como son las sociedades europeas (Fleming, 2017: 35). Al igual que la blanquitud se asienta para mantener su dominio en su propia supuesta neutralidad, la supremacía blanca depende en gran medida de su habilidad para mantener cierta confusión y falta de atención directa hacia sí misma. Para Fleming esta falta de atención directa es un problema social fundamental. En *How to be less stupid about race* (2018), señala que la supremacía blanca necesita para su propia reproducción gente que crea que esta no existe, que ha sido superada y que solo existe entre grupos extremistas (Fleming, 2018: 45). Enumera algunas falacias sobre la supremacía blanca, una de ellas es “The KKK fallacy” (Fleming, 2018: 16) según la cual la supremacía blanca viene a estar representada exclusivamente por grupos extremistas como el Ku Klux Klan o el régimen Nazi. Sin embargo, el hecho es que la supremacía blanca no pertenece exclusivamente a este tipo de grupos de extrema derecha: “White supremacy –the dominance of people socially defined as white- is systematically maintained by hundreds of millions of ordinary people, as well as by everyday institutional practices that protect the racial order”. [“La supremacía blanca -el dominio de las personas socialmente definidas como blancas- es sistemáticamente mantenida por cientos de millones de personas ordinarias, así como por las prácticas institucionales cotidianas que protegen el orden racial”] (Fleming, 2018: 16).

Estas ideas, no sólo están presentes en EEUU, en el artículo de Carolina Velasco “La cuenta pendiente de Alemania con la comunidad afrodescendiente” (2019), uno de los entrevistados comenta la siguiente cuestión para la situación alemana:

“Mucha gente en Alemania cree que para ser racista tienes que ser un nazi, pero hay que entender qué es el racismo y qué es el privilegio blanco [...] porque por supuesto que la AfD [*Alternative für Deutschland*, Alternativa para Alemania] está tan a la derecha que su racismo es muy obvio, pero hay un racismo que también tiene lugar en los llamados espacios liberales y que puede ser más peligroso porque es más difícil de señalar” (Velasco, 2019).

La falacia del KKK es la idea de que la supremacía blanca es un tumor social que puede aislarse y extirparse, sin embargo, por el contrario, es una ideología penetrante y generalizada, infiltrada en las instituciones -los cuerpos de seguridad del estado-, las leyes -la Ley de Extranjería, los procesos de adquisición de la nacionalidad española u otras- y las representaciones culturales y mediáticas desde hace siglos (Fleming, 2018: 16). No hablar de supremacía blanca oscurece la dominación sociopolítica de la gente que somos socialmente reconocida como blanca (Fleming, 2017: 36).

Ruth Frankenberg habla de “violencia epistémica” para referirse al hecho de que con la expansión colonial europea se produjeron modos de conocimiento que permitieron y normalizaron la dominación colonial, naturalizaron el Contrato Racial y produjeron formas concretas de concebir a las *otras* sociedades y culturas que perduran hasta hoy día (Frankenberg, 1993a: 16). Kobena Mercer apunta a que, mediante el ordenamiento de las diferencias raciales en el “racismo científico”, se construyeron “régimenes de verdad” que validaban el supuesto de la Ilustración de la “superioridad” europea y la “inferioridad” africana (Mercer, 1987: 35). Veremos estas cuestiones con el caso de Saartjie Baartman más adelante, su corporalidad y como estas lecturas persisten actualmente para el caso de Nicki Minaj o Beyoncé.

La función de la ideología racista -la creencia en la superioridad e inferioridad racial- permitió a la colonización blanca europea ejercer el poder sobre “otros” racializados con la conciencia limpia, mediante la racionalización del genocidio, la esclavitud y la discriminación a través de la creencia de que *tu* gente merece todos los recursos y los *otros* inferiores merecen la dominación y la muerte, precisamente debido a esa jerarquización naturalizada y científicamente explicada (Fleming, 2018: 12).

Gloria Wekker señala que: “In fixing the other, one fixes oneself as the other of the other”. [“En la definición del otro, uno se define así mismo como el otro del otro”]

(Wekker, 2016: 41), refiriéndose a que los procesos identitarios son de ida y vuelta. Cuando la blanquitud europea colonizadora define a esos otros como salvajes con impulsos inmorales (Wekker, 2016: 41), esto le permite mantener una imagen idealizada de sí, sin embargo, mientras que las personas negras luchan por deshacerse de las imágenes que las personas blancas han hecho de ellos, estas últimas estamos igualmente vinculadas e implicadas en estas representaciones que provienen de nuestras propias ansiedades y temores (Wekker, 2016: 41).

Paul Gilroy -uno de los miembros fundadores del grupo” dentro del CCCS- citaba las palabras de la escritora Toni Morrison:

“Slavery broke the world in half, broke it every way. It broke Europe. It made them into something else, it made them slave masters, it made them crazy. You cannot do that for hundreds of years and it not take a toll. They had to dehumanize, not just the slaves but themselves. They have had to reconstruct everything in order to make that system appear true”. [La esclavitud partió el mundo por la mitad, lo rompió en todos los sentidos. Rompió Europa. Los convirtió en otra cosa, los convirtió en amos de esclavos, los volvió locos. No puedes hacer eso durante cientos de años y no asumir un coste. Tenían que deshumanizarse, no solo a los esclavos sino a ellos mismos. Han tenido que reconstruir todo para que ese sistema parezca verdadero”]. Y agrega “You can call it an ideology and an economy, what it is, is a pathology”. [“Puedes llamarlo una ideología y una economía, lo que es, es una patología”] (en Gilroy, 1993: 221). Aimé Césaire sostenía mismos argumentos en *Discurso sobre el colonialismo* (2006), donde subraya la importancia de estudiar cómo los procesos de colonización han trabajado para descivilizar al colonizador: “para *embrutecerlo* en el sentido literal de la palabra, para degradarlo, para despertar sus recónditos instintos en pos de la codicia, la violencia, el odio racial, el relativismo moral [...] que nadie coloniza inocentemente, que tampoco nadie coloniza impunemente; que una nación que coloniza, que una civilización que justifica la colonización y, por lo tanto, la fuerza, ya es una civilización enferma, moralmente herida” (Césaire, 2006: 15,17).

La relación entre patología y blanquitud colonial está en el núcleo de lo que Wekker denomina la “psique blanca” (Wekker, 2016: 3): las imágenes idealizadas que la población blanca colonial se construye para sí, mediante las definiciones y representaciones de la inferioridad de las personas no blancas (roban, trafican con droga, portan

enfermedades...), así como los mecanismos de dominación desarrollados para justificar el genocidio (la ley de extranjería, el control y la encarcelación masiva, el abandono del socorro en el mar...), desvelan algún tipo de ruptura y de falla en la identidad blanca dominante. Precisamente como dice Morrison, no se puede poner en marcha este sistema sin que haya consecuencias también para el agresor.

En este sentido, Charles W. Mills es bien claro sobre las implicaciones del Contrato Racial: “We live in a world which has been foundationally shaped for the past five hundred years by the realities of European domination and the gradual consolidation of global white supremacy”. [“Vivimos en un mundo que ha sido moldeado fundacionalmente durante los últimos quinientos años por las realidades de la dominación europea y la consolidación gradual de la supremacía blanca global”] (Mills, 1997: 20). Independientemente de estar hablando de una dimensión geográfica (personas europeas Vs personas no europeas), de una dimensión cultural (civilizado Vs salvaje) o una dimensión religiosa (cristianismo Vs paganismo), en todos los casos el Contrato Racial radica en la distinción entre personas blancas versus personas no blancas (Mills, 1997: 21). Así mismo, el Contrato Racial asegura la explotación económica de aquellas y aquellos que han sido definidos previamente como los *otros*, geográfica o culturalmente hablando, asegurando la ventaja material de las personas socialmente categorizadas como blancas. (Mills, 1997: 32-33). En este sentido podemos hacernos la pregunta: ¿tiene entonces el enriquecimiento de las personas no blancas los mismos significados políticos y sociales que el enriquecimiento de las personas blancas, en un mundo que se asienta en esta dimensión tácita del Contrato Racial? Porque, tal y como señala Fleming, la supremacía blanca es, además, una cuestión de recursos:

“Who gets (and retains) access to them, who gets excluded, whose lives are made to matter, and whose lives are rendered disposable”. [“Quién obtiene (y retiene) acceso a ellos, quién queda excluido, qué vidas están hechas para importar y qué vidas son descartables”] (Fleming, 2018: 15).

Con esta prerrogativa en mente, en el año 2002 se fundó el *Festival Feira Preta*, dirigido por Adriana Barbosa. Tal y como ella explica en la entrevista que le realizó Lucía Asué Mbomío en 2017 para la revista *Afroféminas*, el fin era crear un espacio de venta y

consumo entre productoras/es y consumidoras/es negras/os -alrededor de un 54% de la población de Brasil-, un espacio comercial, empresarial, cultural y de ocio, en donde se buscaba poner en valor la identidad negra en Brasil. Como gran feria, consiguió patrocinios de grandes empresas -como *Unilever* o *RedBull*- sin embargo, esto no les evitó el enfrentamiento con el racismo institucional. En 2004 tuvieron que abandonar el emplazamiento habitual en donde tenía lugar la feria “después de que una asociación de aquella zona de clase media/alta y no negra presentara firmas en contra de nuestro evento” (Mbomio Rubio, 2017). Con la consecuencia de que la feria ahora debía pagar por el espacio. A partir de aquí la feria comenzó a profesionalizarse para ser una plataforma de emprendimiento negro con múltiples programas artísticos, sociales, creativos etc... La edición de 2016 reunió a 27.000 personas, siendo la mayor feria negra de América Latina, las mujeres negras supusieron más del 70% del total de personas emprendedoras de la feria.

Respecto al acceso a la riqueza, Barbosa apunta a que: “vivimos en un contexto capitalista y parte del poder está en aquel que posee el capital. Necesitamos, cada vez más, hablar del acceso al dinero. No podemos hablar de empoderamiento en las personas negras si no hablamos de dinero. Necesitamos dinero para financiar nuestras invenciones y prácticas creativas” (Mbomio Rubio, 2017). Barbosa se refiere más tarde a la idea del *Black Money*, es decir, la circulación de dinero entre las personas afrodescendientes y la importancia política de consumir en negocios dirigidos por personas negras, dentro de una tendencia mayor referida al consumo consciente. De la misma forma que para romper con las dinámicas de feminización de la pobreza se puede elegir consumir en negocios regentados por mujeres -cis o trans-, para romper con las dinámicas de la racialización de la pobreza, será importante consumir en negocios o comprar productos producidos o vendidos por personas racializadas.

El rapero Killer Mike -del dúo Run the Jewels- en la serie documental *Trigger Warning* dedica el primer capítulo -“Living Black”- a esta cuestión. Señala que, en EEUU, la comunidad asiática es capaz de retener un dólar durante 28 días dentro de su comunidad, antes de gastarlo en productos y negocios regentados por personas de otras comunidades étnico-raciales. Personas blancas y judías, retienen un dólar durante 23 y 21

días respectivamente, mientras que la comunidad negra lo retiene 6 horas. El reto que plantea en el capítulo es sobrevivir durante varios días solo consumiendo en negocios y productos de propiedad negra⁸² en la zona de Atlanta, lo que le resulta extremadamente difícil.

En esta visión que enfatiza la propiedad, Cheryl Harris desde un punto de vista legal en “Whiteness as Property” señala que el acceso a la identidad blanca se guardó celosamente ya que esta confería beneficios tangibles económicamente, de tal forma que existe una conexión directa entre blanquitud y derecho a la propiedad, así como a los derechos personales: “Whiteness -the right to white identity as embraced by the law- is property, if by property one means all of a person's legal rights”. [“La blanquitud –el derecho a una identidad blanca tal como lo establece la ley- es la propiedad, si por propiedad uno se refiere a todos los derechos legales de una persona”] (Harris, 1993: 1726).

Steven J. Gold, en “A critical race theory approach to black American Entrepreneurship” (2016) aborda la cuestión del emprendimiento dentro de las comunidades afroamericanas. Primeramente, repasa los argumentos clásicos que dan explicación a los bajos niveles de emprendimiento negro en comparación a los de otras comunidades étnico-raciales: las explicaciones culturales y psicológicas señalan bajos niveles de ética laboral o la falta de interés en la cultura empresarial (Gold, 2016: 1699), casi como un fortalecimiento de las tesis sobre el “matriarcado negro” y la “teoría de la emasculación” que comentaré más adelante. Otra de las explicaciones clásicas es lo que Gold denomina *ethnic enterprise* [emprendimiento étnico] (Gold, 2016: 1700) y que sugiere con un argumentario “multicultural” y meritocrático que sí una minoría étnica puede conseguir éxito en sus desarrollos comerciales, todas las minorías pueden (Gold, 2016: 1701). Pese a que, al contrario que en la anterior explicación, se toman en cuenta las cuestiones de discriminación estructural, no se hace en todas sus consecuencias.

La propuesta de Gold es analizar esta cuestión a la luz de la *Critical Race Theory*

⁸² La cuestión del *Black Money* y los *Black Owned Business* [negocios de propiedad negra] fue una vez más cuestión importante durante los disturbios de 2020 en Estados Unidos a raíz del asesinato de George Floyd, y las personas propietarias de dichos negocios no dudaron en pintar esta información en sus escaparates para evitar los saqueos, tal y como se viene haciendo desde hace décadas en casos de disturbios. Así mismo, un tratamiento cinematográfico de esta cuestión se puede ver en la película *Do the right thing*, de Spike Lee (1989).

(CRT), perspectiva desarrollada a mediados de los años setenta en donde la premisa principal es que el racismo sistemático y la supremacía blanca a gran escala continúa impactando sobre las oportunidades de vida económica de las personas negras y otros grupos raciales dentro de la sociedad estadounidense (Gold, 2016: 1702). Las bajas tasas de emprendimiento vendrían a estar explicadas, no por características individuales, sino por motivos estructurales de acceso a la riqueza, a la educación, falta de experiencia en negocios familiares y dificultades de acceso a créditos y préstamos, todo ello como consecuencia de ser una persona negra en EEUU (Gold, 2016: 1711).

En España, tenemos que hablar de los casos flagrantes de abuso, explotación y enajenación de los recursos a los que están sometidas muchas trabajadoras del hogar, que denuncian estas situaciones a través de SEDOAC (Servicio Doméstico Activo), en donde la situación administrativa irregular es un elemento clave que favorece dicha explotación. Esta organización busca: “La orientación, empoderamiento y defensa de los derechos de las personas empleadas de hogar, su promoción integral, la lucha contra la explotación y discriminación”⁸³. Así mismo, los casos de explotación de los y las temporeras migrantes que recogen los alimentos de la huerta nacional ha sido tema recurrente en los últimos años, sin que en realidad las administraciones se tomen la cuestión mucho más en serio, y cuyas condiciones se han recrudecido a raíz de la pandemia del Covid-19 (Pla Nacci, 2020; Babiker, 2020).

Históricamente dentro de EEUU, el trabajo y los negocios negros han venido siendo objeto de limitaciones y restricciones, así como de enajenación directa durante el periodo de la esclavitud (Gold, 2016: 1705). En el periodo de segregación, la localización de los negocios negros estaba limitada a los barrios negros, frenando exponencialmente su capacidad de competitividad en un mercado libre. En el documental sobre la vida de Sam Cooke (Duane, 2019), aparecen unas declaraciones de Malcolm X en este sentido, puesto que la cuestión del acceso a los recursos era parte de la agenda de los movimientos por los derechos civiles: “Es verdad que nos secuestraron y nos trajeron aquí. Es verdad que nos marginaron, nos discriminaron y nos segregaron [...] Los negros deberían involucrarse en la economía de la comunidad negra. Deberían fomentar su conocimiento

⁸³ Se puede conocer más sobre esta organización en <http://sedoac.org/> y en una entrevista de Moha Gerehou con su presidenta, Carolina Elías, donde explica los problemas a los que se enfrentan estas trabajadoras (Gerehou, 2019a).

para tener y gestionar negocios y ser capaces de generar empleo para su gente”.

Así mismo, aunque Gold señala que las limitaciones a la capacidad de competitividad en el mercado no era igual para otras comunidades étnico-raciales (Gold, 2016: 1706) que no estaban afectadas por las leyes de segregación y por la limitación en su capacidad de emprendimiento, en la serie documental del cocinero de ascendencia coreana, David Chang -*Ugly Delicious*- en el capítulo “Arroz frito”, dedicado a la cocina asiática y a los mitos y discriminaciones racistas en torno a ella, apunta a que con la llegada de inmigración China alrededor de mediados de 1850 a EEUU⁸⁴, se promulgaron leyes para evitar que la población china pudiese trabajar en sectores hasta entonces masculinos blancos, como la agricultura y la minería. Tal y como señalan los archivos de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos⁸⁵, por ejemplo, imponiendo tasas para obtener el derecho a trabajar en las minas, evitando a golpe de ley la competitividad entre trabajadores blancos y chinos. Hubo una reacción racista y violenta hacia esta población -palizas y linchamientos- que empezó a enfocarse al sector de las lavanderías y la restauración.

Jennifer 8 Lee -historiadora de cocina china- indica en el mismo programa que ambos trabajos eran considerados de mujeres, lo que no suponía una amenaza para la masculinidad blanca obrera estadounidense. Así mismo, se extendieron los discursos de odio, en concreto, el llamado “peligro amarillo” [*yellow peril*], el miedo a que las personas asiáticas “fueran a tomar el control de, invadir o asiaticar Estados Unidos” (Tsai Tseng, 2019: 45). A día de hoy esta idea tiene sus ecos en las construcciones de la población china como “conquistadores silenciosos” de los territorios a los que migran o como colectivo portador de enfermedades⁸⁶.

⁸⁴ Joyce J. Chen (2015) señala que en el periodo antes de 1854 la inmigración china en EEUU no superaba las 50 personas al año, en 1854 pasó a ser de 13.100 solo en ese año (Chen, 2015: 300).

⁸⁵ Se puede acceder a esta información en este enlace: “Legislative Harassment, Immigration and Relocation in U.S. History”, Library of Congress. <https://bit.ly/36wZFOY>

⁸⁶ Un ejemplo especialmente remarcable de este “peligro amarillo” reapareció poderosamente en el imaginario colectivo blanco durante la crisis del coronavirus Covid-19. Numerosas personas y colectivos denunciaron en redes el acoso y la violencia física y verbal, además del estigma, que los colectivos asiáticos del este estaban experimentando de forma generalizada a raíz de esta crisis de salud pública. La frase “No soy un virus” se convirtió en el lema que denunciaba esta situación. En *Pai Pai Magazine*, Isa Zhang Yim explicaba que la asociación de la enfermedad y el contagio con la población china forma parte intrínseca de la construcción del “peligro amarillo” desde hace mucho tiempo: “En el mismo siglo XIX, un autor inglés publicaría una novela en la que los chinos contraen enfermedades como la viruela o el cólera. Nació así el otro concepto asociado al peligro amarillo, el del chino como enfermo contagioso. Durante esos años,

Para 1882 se promulgó la “Ley de exclusión China” [*Chinese Exclusion Act*] en Estados Unidos, considerada la primera ley que limitaba la inmigración, en concreto de personas trabajadoras chinas, cualificadas y no cualificadas durante 10 años (Chen, 2015: 301) e impuso limitaciones a la población china ya inmigrada mediante revisiones posteriores de la ley, así como la prohibición en el acceso a la ciudadanía hasta 1943 (Chang, 2019).

De tal forma que, al igual que para las comunidades afroamericanas, el supremacismo blanco estadounidense ha intentado, de una forma u otra, limitar el acceso a los recursos y mermar la capacidad de competitividad en el mercado de otras personas no blancas, de una forma penetrante e históricamente rastreable, que hace obligatorio plantearse las cuestiones del reparto de la riqueza en términos de la procedencia y de las categorías étnico-racial de los sujetos, incluso también respecto a los nombres de las personas. La estudiante de máster entrevistada (E7) aludía a un ejemplo que ella veía claramente en Francia, que también ocurre en España, respecto al acceso al mercado laboral de persona con nombres que se consideran “racializados”:

“[...] sigue habiendo un racismo que hace que cuando tienes X apellidos y vas a una empresa y tienes tu carrera, tu master, todo, perfecto, y llevas tu CV a una empresa y lo envías, llamarte Fatoumata, llamarte Bintu, llamarte Mohamed, llamarte Yussef, tal, todo eso hace que, en una entrevista de empleo, si es que la tienes, porque habrá gente que directamente deseché tu currículum, ese tipo de cosas hay que tenerlas en cuenta...” [Entrevista 7].

Este tema de la relación entre el acceso al mercado laboral y el nombre de una persona también salió en la E1, cuando se refería al caso francés:

“[...] el problema es las asunciones que se hacen desde fuera pues por tu apellido...o tu nombre... evidentemente no te van a contratar igual y no te

San Francisco decretó una cuarentena obligatoria tras un brote de viruela que se asoció a los chinos y se les obligó a un confinamiento en *Chinatown* mientras los blancos podían circular libremente esparciendo la enfermedad. La idea de suciedad y contagiosidad también ha sido uno de los estigmas que han rodeado a la alimentación china. El *Síndrome del Restaurante Chino*, el SARS y el actual coronavirus son varios ejemplos que desprestigian toda una cultura milenaria al poner en duda su salubridad” (Zhang Yin, 2020).

van a tratar igual si te apellidas [apellido árabe] que si te apellidas [apellido francés] [...]” [Entrevista 1].

En España es común que las personas de origen o ascendencia asiático oriental se pongan -o se les exija formalmente (documentación oficial) o informalmente (en las interacciones cotidianas)- un nombre “español” cuando nacen o viven en España en lo que más que una práctica para potenciar su “asimilación” a una cultura mayoritaria (blanca, española, católica), forma parte de las lógicas del racismo estructural: “Tener un nombre extranjero puede dificultar encontrar trabajo o alquilar piso, y muchas veces es objeto de burlas” (Giménez Lorenzo, 2019). Un nombre propio contiene simultáneamente posiciones socioculturales de género, generación, etnicidad, religión, región, clase entre otras (Bucholtz, 2016: 274). Cambiarse de nombre, en estos casos, puede verse como la aceptación de una dominación simbólica, pero también es una práctica de supervivencia en las sociedades racialmente jerarquizadas en la que el sujeto intenta minimizar la discriminación étnico-racial derivada de tener un nombre percibido como “racializado” en una sociedad dada. El nombre se convierte así en un lugar de lucha y negociación sobre la diferencia cultural, la autonomía lingüística y el derecho a la auto-denominación (Bucholtz, 2016: 275).

Todos estos conceptos en cuanto a las categorías raciales, las relaciones de poder que se ponen en marcha, el pasado histórico racial y colonial europeo y el acceso a los recursos y a la riqueza están en la base del racismo dentro del movimiento y la teoría feminista y no podemos pensar que son cuestiones diferenciadas, forman parte de la misma lucha.

3.3 – Algunas consideraciones sobre la blanquitud

Peggy McIntosh en un artículo de 1989 declara que a las personas blancas se nos instruye cuidadosamente para no reconocer el privilegio blanco, de la misma forma que a los hombres se le educa para no reconocer el privilegio masculino (McIntosh, 1989: 10). Ruth Frankenberg en “White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness” (1993a) apunta al hecho evidente, pero difícil de reconocer, de que las personas blancas estamos racializadas de la misma forma que los hombres tienen género:

“In a social context where white people have too often viewed themselves as nonracial or racially neutral, it is crucial to look at the «racialness» of white experience”. [“En un contexto social en el que las personas blancas tienen a menudo visiones de sí mismas como no raciales o racialmente neutras, es crucial observar la «racialidad» de la experiencia blanca”] (Frankenberg, 1993a: 1).

Justamente para tratar de entender esta racialidad de la experiencia blanca, McIntosh en “White Privilege” (1983), presenta un decálogo de prácticas cotidianas en el que ella reconoce los efectos del privilegio blanco. Subrayo algunos ejemplos impactantes en los que vi reflejada mi existencia, y donde podemos ver también con claridad los efectos del privilegio payo: “I can go shopping alone most of the time, pretty well assured that I will not be followed or harassed. I can turn on the television or open to the front page of the paper and see people of my race widely represented. [...] I can swear, or dress in second hand clothes, or not answer letters, without having people attribute these choices to the bad morals, the poverty, or the illiteracy of my race. [...] I can be pretty sure that if I ask to talk to «the person in charge», I will be facing a person of my race. [...] I can be sure that if I need legal or medical help, my race will not work against me.” [“Puedo ir de compras sola la mayor parte del tiempo, bastante segura de que no me seguirán ni acosarán. Puedo encender la televisión o abrir la primera página del periódico y ver a personas de mi raza ampliamente representadas. [...] Puedo maldecir, o vestir ropa de segunda mano, o no responder cartas, sin que la gente atribuya estas elecciones a la mala moral, la pobreza o el analfabetismo de mi raza. [...] Puedo estar bastante segura de que, si pido hablar con «la persona a cargo», me enfrentaré a una persona de mi raza. [...] Puedo estar segura de que, si necesito ayuda legal o médica, mi raza no funcionará en mi contra”] (McIntosh, 1983: 10-11)⁸⁷.

En la década de los ochenta, señala Frankenberg, era difícil que las críticas al racismo del feminismo hubiesen pasado desapercibidas para la mayoría de las feministas

⁸⁷ En la misma línea la activista gitana y feminista, Silvia Agüero Fernández, declara en un artículo: “Ser gitana es sospechoso”. Y añade: “Lo compruebo cada vez que voy al supermercado, al hospital o a cualquier restaurante y siento el odio en las miradas y las palabras”. Debemos recordar que en España, tal y como ella dice: “La payitud, la identidad étnica paya española, se ha ido construyendo sobre la oposición de la gitanidad hasta haber derivado en una construcción binaria: ser gitana es no ser paya y ser paya es no ser gitana” (Agüero Fernández, 2020).

blancas (Frankenberg, 1993a: 2). Así mismo, ante tales acusaciones, las feministas blancas tenían -y tenemos- un repertorio limitado de respuestas: confusión, culpa, ira ante las repetidas críticas, rechazo e inmovilismo (Frankenberg, 1993a: 2). Esto no hacía sino confirmar una y otra vez las propias críticas que se les hacían desde las posiciones no blancas. Justamente repertorios que Crystal Fleming señala en el centro de la reproducción de la supremacía blanca: desde el silencio, a la negación, la falta de representación, la desinformación, la evasión, la ignorancia deliberada, la justificación, y cuando todo falla, la violencia y la fuerza (Fleming, 2018: 41).

También en situaciones que hacen explícito el privilegio blanco pueden aparecer estas respuestas. Respecto a una experiencia de discriminación positiva vivida por una de las entrevistadas (E2) cuando, por ser blanca, le permitían pasar con una mochila a un supermercado, mientras que a otras personas no blancas se les pedía dejar la mochila en las taquillas, la entrevistada comentaba lo siguiente revelando esa ira e inmovilismo:

“[...] por ser blanca, occidental, por parecerme más a esa idea de persona española ¿sabes? [...] me iba de ahí con una rabia en el cuerpo, y es que al final como que no, cómo que no dije nada, soy imbécil, es que tendría que haber dicho algo, te lo juro [...] pero es que está ejerciendo esa discriminación, ese racismo [...] o sea me quede con un careto [...]”
[Entrevista 2].

La blanquitud en Frankenberg tiene que ver con tres dimensiones que ya hemos comentado: “First, whiteness is a location of structural advantage of race privilege. Second, it is a «standpoint», a place from which white people look at ourselves, at others, and at society. Third, «whiteness» refers to a set of cultural practices that are usually unmarked and unnamed”. [“Primero, la blanquitud es una localización de ventaja estructural del privilegio racial. Segundo, es un «punto de vista», un lugar desde el cual las personas blancas se miran a sí mismas, a las otras y a la sociedad. Tercero, la blanquitud refiere un conjunto de prácticas culturales que generalmente no están marcadas ni nombradas”] (Frankenberg, 1993a: 1).

En varias ocasiones, cuando les pregunté directamente a las entrevistadas del colectivo feminista (E3G) sobre la cuestión racial, antirracista y feminista negra de

Beyoncé, aseguraron que, en esos temas, como mujeres blancas no tenían mucho que comentar. Una de ellas dijo: “*es que más de negros no podemos decirte*”.

La filóloga blanca entrevistada (E2) también se mostraba excesivamente cauta:

“[...] sin duda alguna es súper complicado hablar de Beyoncé y no tender a hablar del feminismo negro ¿no?, de hecho, yo en el artículo no quise hablar de ese feminismo negro, pero porque considero que no tengo ni voz ni voto ahí [...]. En el caso de la lucha negra yo solamente puedo decir que estoy a favor de cualquier cosa que les haga la vida fácil, en contra de cualquier tipo de opresión [...]. Entonces pues tampoco me quise meter ahí [...] no quiero tampoco hablar de Beyoncé como artista negra porque ciertamente es que ahí, o sea, no puedo decir nada, porque considero que como persona blanca no tengo nada que decir ¿sabes?, solamente puedo dejar que la gente se empodere, o sea la gente negra quiero decir [...]” [Entrevista 2].

De esta cita se revelan algunas cuestiones interesantes: primero, que se puede hablar de Beyoncé sin apelar necesariamente al feminismo negro como herramienta que nos ayuda a interpretar su trabajo, esto, como explicaré más adelante, tiene algo de “violencia epistémica”. Segundo, que ella como sujeto blanco se coloca en un lugar en el que “puede dejar” o no “que la gente se empodere”, en este sentido, se coloca implícitamente en la posición dominante que decide qué pueden o no pueden hacer las personas negras: “no tener nada que decir” significa en realidad que no se opone activamente a la lucha de las personas negras, pero tampoco participa.

Otra de las participantes en esta entrevista al colectivo feminista (E3G) se mostraba más expresiva, y en sus palabras se puede llegar a desprender cierta comprensión de la experiencia blanca como un lugar privilegiado, pero un desconocimiento claro de otros referentes del feminismo negro:

“[...] no sé, que yo también me siento muy ridícula... o sea está, en general: feministas negras y en general, mujeres negras que no están pensando en la óptica del feminismo, pensando que Beyoncé es un modelo que les libera por una serie de razones y que les empodera, y ¿te voy a decir yo a ti que eso no está bien? O sea, no. Yo me callo y claro que lo entiendo, cómo no

lo voy a entender, no sé. Sí que me parece un plus de autoridad, qué quieres que te diga, porque yo no tengo nada que decir ahí, me parece que está haciendo cosas para el feminismo negro y que para el feminismo negro significa, simboliza una serie de cosas, que no tengo absolutamente... o sea, que no puedo nada más que aplaudir, era gente que no tenía eso, que nosotras [las mujeres blancas] hemos tenido [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Estas observaciones se fundamentan en la falta de reflexión de las mujeres blancas sobre las cuestiones de raza. En base a la neutralidad construida de la raza blanca, se asume un desconocimiento que es en realidad una “ignorancia blanca” perpetua, esto es, activa y mantenida. Detrás de esta “cautela” a hablar de ciertos temas o de esta posición de “desconocimiento” se encuentra el temor a expresar ideas racistas por pura ignorancia de la experiencia racializada en el mundo, pero también el rechazo a considerarse parte de esa experiencia racializada: si los hombres no tienen género, tampoco forman parte de las relaciones de género, de los sentidos de género, como si no participasen, como si no fuera relacional, en este sentido parece que no es solo que las personas blancas no tengamos raza, es que no participamos de la racialización de los demás, de las relaciones raciales, de esos sentidos y de esas experiencias.

La blanquitud en los sistemas supremacistas blancos es un lugar de ventaja estructural, que atraviesa la propia identidad y la de los otros, así como una serie de prácticas culturales y discursos no marcados racialmente. Debido a estas características, cuando las feministas blancas afrontamos el racismo no lo hacemos desde un lugar de autoimplicación, ni desde el reconocimiento de que formamos parte, lo ignoremos o no, de las experiencias de racialización y de las relaciones raciales, sino como un acto de compasión, como un trabajo extra, pero no como algo íntimamente ligado a nuestras vidas y que da forma a nuestras experiencias diarias y nuestro sentido del yo (Frankenberg, 1993a: 6). Al preguntarle a la filóloga (E2), redactora de un artículo sobre Beyoncé, sobre si pensaba que la raza de Beyoncé estaba modulando las visiones o los discursos que se sostenían sobre ella respecto a los de otras cantantes pop -como Madonna-, de su respuesta se desprende esta idea de falta de autoimplicación y de cautela arriba comentada:

“[...] como te iba a decir antes, claro, es que tampoco me siento en la posición de decir «es que para las negras es esto y para las blancas es esto» [...] cada uno tiene un contexto, tampoco me atrevo, puedo hablar del tema, claro que sí que por poder puedo, pero carezco de, como decirlo, siento que carezco de la posición para hacerlo realmente, porque al final no es mi lucha, o sea no es mi lucha en el sentido de que yo no... ni pincho ni corto ahí, al final ellas saben por sí mismas lo que tienen que hacer, o sea, solamente podemos crear debate, o sea ¿no sé si me explico? [...]” [Entrevista 2].

Mi pregunta iba encaminada a los discursos en torno a Beyoncé y el tratamiento de su raza, y no a la posición que una mujer blanca -ya que habla en primera persona- debe asumir respecto a la lucha antirracista. Lo que no se nombra en esta cita es la blanquitud, dice: “carezco de la posición”, es decir, que no soy negra. La idea de que “no es mi lucha” -aunque sea para asumir una necesaria posición de escucha- es precisamente a lo que se refiere Frankenberg respecto a las feministas blancas cuando afrontamos el racismo en términos generales. En la E4, la activista entrevistada subrayaba la importancia de la posición de escucha como actitud para las feministas blancas:

“[...] yo intento valorar mucho el espacio de escucha ¿no?, pensando en dos personas, en una conversación sobre prejuicios, por ejemplo, si yo no sufro los prejuicios que esta persona me está contando, los problemas, yo qué sé, una persona trans, entonces esa persona está comentando tal, que yo valore poder escuchar, que yo este grata por poder aprender con ella [...] y eso es estupendo ¿no?, en primera mano si tú puedes aprender de los demás, y creo que muchas veces esta posición de escucha no es valorada, es como si tu estuvieras siendo como apagada ¿no?, como si tú no supieras nada porque no tienes condición de opinar en determinados casos, entonces yo creo que dentro del movimiento feminista se tenía que trabajar un poco la cuestión escuchar” [Entrevista 4].

Además, señalaba la actitud de las personas blancas ante situaciones de

discriminación racial, que intentan equipararlas con sus vivencias, como si fuesen comparables en términos de opresión -confundiendo seguramente prejuicio con discriminación racial-:

“[...] tenemos una tendencia a, yo qué sé, tú me cuentas una experiencia tuya ¿no?, de que tú has ido presa en una aduana, porque llevabas marihuana [risas], no sé... y ahí, si yo nunca he pasado por nada así, por más que sea una cosa tonta o no, es muy normal que yo busqué la situación más parecida que ha pasado conmigo, entonces te voy a decir: «oh, yo es que estaba con una botella de cerveza, fui a entrar en una discoteca» ¿me entiendes?, pero igual no tiene el mismo peso, yo nunca voy a la cárcel por cuenta de eso, siendo que tu realmente has pasado mucho miedo en tu experiencia... Y cuando aplicamos esto a situaciones de racismo, pero es tan común, que vengan con esa conversación [las personas blancas], con cosas que no tienen nada que ver, pero nada nada que ver, la persona pone un ejemplo y tú piensas, pero qué me está contando, es como completamente falsa falacia ¿sabes?” [Entrevista 4].

El desconocimiento -o falta de nombramiento- del propio posicionamiento racial dentro de las sociedades racialmente jerarquizadas produce una falta de comprensión de las propias experiencias como mujeres blancas, con el peligro que la universalización de experiencias supone, y/o la limitación en cuanto a los análisis y estrategias feministas para afrontar los problemas que viven las mujeres -cis o trans- en su conjunto (Frankenberg, 1993a: 9-10). Es importante que desde las posiciones blancas se haga el trabajo de analizar cómo nuestras vidas están moldeadas por las cuestiones de raza y género -además de otras-, y que ese ejercicio no solo recaiga en las posiciones no blancas, de lo contrario se seguirá perpetuando la invisibilidad de la blanquitud en la que se asienta.

En el artículo “What is Critical Whiteness Doing in OUR Nice Field like Critical Race Theory?” (2014), Matias *et al.* hablan del concepto de *Critical Whiteness Studies* que, como una pata más de la *Critical Race Theory*, tiene como objeto de estudio la imaginación colectiva blanca: “If Blackness is a social construction that embraces Black culture, language, experiences, identities, and epistemologies; then whiteness is a social construction that embraces white culture, ideology, racialization, expressions, and

experiences, epistemology, emotions, and behaviors. Unlike Blackness, whiteness is normalized because white supremacy elevates whites and whiteness to the apex of the racial hierarchy”. [“Si la Negritud es una construcción social que abarca la cultura Negra, el lenguaje, las experiencias, las identidades y las epistemologías; entonces la blanquitud es una construcción social que abarca la cultura blanca, la ideología, la racialización, las expresiones y las experiencias, la epistemología, las emociones y los comportamientos”] (Matias *et al.*, 2014: 290).

Sin embargo, tal y como alerta Richard Dyer en *White: Essays on Race and Culture* (1997), los estudios sobre la blanquitud no deben tener el objetivo de *restablecer* o *recentralizar* la blanquitud en términos neofascistas -no se puede recentralizar algo que ya está en el centro-, sino que la reflexión sobre la blanquitud nos tiene que llevar necesariamente a desalojarla de su centralidad y de su autoridad (Dyer, 1989: 10). En su artículo de 1988, Dyer comenta una cita sacada de *Being White*⁸⁸, un proyecto visual realizado en 1987 para tratar las cuestiones del privilegio blanco. Precisamente una mujer en el video comenta un tema crucial en la colonización de la “normalidad” por parte de la blanquitud:

“White people colonize the definition of normal. They walk around in their daily lives not being white, but just being normal. So, that makes everybody something else. Until white people agree to start becoming white people, so that there is room for black people and brown people and all other forms of people and get out of the space that is defined by normality”. [“Las personas blancas colonizan la definición de lo normal. Andan por la calle en su vida diaria no siendo blancos, tan solo siendo normales. Entonces, eso hace a todos algo más. Hasta que las personas blancas acuerden comenzar a convertirse en personas blancas, de modo que haya espacio para las personas negras y marrones y todas las demás formas de personas, y salgan del espacio definido por la normalidad”] (en *Being White*, Tony Dowmunt *et al.*, 1988).

Así mismo, tampoco podemos pensar que la blanquitud es un concepto monolítico y estático, por el contrario, como toda “conceptualización racial” ha cambiado y se ha modificado históricamente en términos excluyentes (Fleming, 2018: 12). De acuerdo con Fleming, la blanquitud involucra su propia jerarquía, lo que Jon Ibson llama “etnicidad

⁸⁸ Se puede ver el proyecto en esta dirección: “Being White”, Rebel Video (2017). <https://bit.ly/2X2f3hh>

blanca” (Ibson, 1981: 281). En el contexto norteamericano la superioridad vendría a estar representada por lo WASP [*White Anglo-saxon Protestant*] -protestantismo-, y la inferioridad, por las personas italianas, judías e irlandesas -judaísmo y catolicismo- (Fleming, 2018: 12). En este sentido, las personas protestantes norteamericanas son consideradas “menos étnicas” que aquellas católicas o judías (Ibson, 1981: 284). Sin embargo, en España, podemos confirmar que lo católico se encuentra en la cúspide de esta jerarquía como lo “menos étnico”, respecto a lo judío y lo musulmán.

Esta diversidad en la categorización racial se pudo ver en el caso de Antonio Banderas y su nominación en los Oscars de 2020 a mejor actor. La prensa estadounidense señaló que Banderas era “el único actor de color” que aquel año tenía una nominación -junto con la protagonista de la película sobre Harriet Tubman, Cynthia Erivo- (Laborde, 2020). Así que para las categorías raciales estadounidenses Banderas no era de hecho un hombre blanco. Lo más sorprendente de esta controversia no fue tanto las atribuciones raciales desde el contexto estadounidense sobre lo latino o lo hispano, considerado allí como “no blanco”, sino cómo la prensa española se hacía eco de la noticia sosteniendo algunas definiciones confusas. En el artículo de *El País*, la periodista cita a varios expertos sobre el tema para llegar a la conclusión de que en tanto que constructo social, la raza es una categoría subjetiva, si bien, esto son dos cosas bien distintas (Laborde, 2020). Las demarcaciones raciales son instituciones relativamente claras pero que están sometidas a los cambios sociohistóricos así como a los contextos sociales, y es básicamente lo que demuestra el caso de Banderas. Esta idea es bien distinta a sostener que sean categorías subjetivas como si cada cual pudiese decidir en qué términos raciales ser leído siempre y bajo toda circunstancia. En *El Plural*, van mucho más allá para sostener la idea infundada de que la Antropología lleva más de un siglo rechazando las categorías raciales⁸⁹.

⁸⁹ Respecto a esta cuestión de la Antropología merece la pena recordar la confusión que tuvo lugar en España a principios de 2020. A raíz del artículo de Javier Sampedro en *El País* (Sampedro, 2020), donde atacaba a la antropología por sostener que las razas no existen, la Asociación de Antropología del Estado Español (ASAE) ni corta ni perezosa publicaba un comunicado titulado “No existen las razas, el racismo sí” (Varias Firmantes, 2020), en el que sostenía, como tantas veces se me recordó durante la carrera, la necesaria cautela al hablar de “raza”. Dicen: “no queremos desaprovechar la ocasión para llamar la atención sobre la necesidad de actuar con mucha cautela en relación con el uso y defensa de la categoría ‘raza’, desterrada por los genetistas y por la disciplina antropológica desde hace décadas”. Como si hablar de raza equivaliera a sostener las teorías biologicistas y del darwinismo social [antirracismo], haciendo caso omiso de los variados análisis que reivindican una noción de raza como categoría social construida y sostenida históricamente con amplios efectos en las estructuras sociales y en las vidas de las personas. De nuevo, la negación o la falta de reconocimiento no son, en ningún caso, la mejor forma de actuar ante una

Respecto al censo estadounidense que recoge la autodefinición de su población en términos raciales, añaden: “Desde nuestra perspectiva ética y hasta científica, que el gobierno te obligue a clasificarte en estos parámetros podemos considerarla una política racista. Por mucho que pretendan usarlo para supervisar leyes antidiscriminación, en la práctica, discrimina. Recordemos que en España, la ley prohíbe recoger datos personales que clasifiquen Raza, Religión o Salud. Precisamente, para evitar cualquier tipo de discriminación basada en esos parámetros” (León, 2020). En primer lugar, vemos una rearticulación de ese “antirracismo” que antes comenté: hablar sobre raza es en sí mismo algo racista. En segundo lugar, como ya he mencionado, las comunidades afrodescendientes españolas llevan tiempo pidiendo la recolección de datos raciales y étnicos sobre la población para medir los niveles de discriminación y poder diseñar políticas públicas acorde. Lo que discrimina es el uso de esos datos con fines injustos, no la recolección de datos en sí. Defender que en España no se recogen ese tipo de datos para asegurar la imparcialidad y la justicia es ridículo y denota una falta total de escucha al activismo antirracista español. El desconocimiento deliberado sobre una situación nunca ha sido la manera óptima de atajar un problema, pero para ello se tiene que querer ver el problema que la ignorancia blanca niega y omite.

Tal y como apunta Nell Irvin Painter, autora de *The History of White People* (2010), la blanquitud en Estados Unidos tiene una historia de multiplicidad (en Painter, 2015). A mediados del siglo XIX se asumía la existencia de distintas razas blancas, en donde como he dicho el criterio religioso era importante para el contexto norteamericano –también para el español–: “The Saxon race was said to be intelligent, energetic, sober, Protestant and beautiful. Celts, in contrast, were said to be stupid, impulsive, drunken, Catholic and

problemática. Puesto que la ASAAE representa sólo a una parte de la Antropología, otras voces publicaron en *El Salto Diario* una respuesta a este comunicado, haciendo caso omiso a las palabras de Sampedro, también confusas y racistas –en un alarde de ignorancia blanca dice de sí mismo que prácticamente es negro porque era el “más oscuro” de su clase, cuando de hecho es un hombre blanco, o que las personas negras son superiores en términos musicales–. En “No decir ‘raza’ no elimina el racismo” (VVAA, 2020), estas voces afirman, entre otras cosas, que “por mucho que la raza sea una falacia como categoría biológica-científica, en tanto que construcción social y política, dispositivo de poder que vertebra ensamblajes de prácticas, no solo existe, sino que produce efectos muy «reales». Al igual, por ejemplo, que la clase y el género, que también son construcciones sociales, pero cuya validez analítica no se suele cuestionar”. En este sentido, más que adoptar actitudes censoras como la de la ASAAE, el trabajo debe ir encaminado a preguntarse quién dice “raza”, por qué y para qué. Además de esto, reconocer la responsabilidad histórica que la antropología ha tenido en los procesos coloniales y eurocéntricos, y en la producción de las jerarquías raciales de las que somos herederas (VVAA, 2020). De aquellos lodos, estos barro.

ugly”. [“Se decía que la raza sajona era inteligente, enérgica, sobria, protestante y hermosa. Los celtas, por el contrario, se decía que eran estúpidos, impulsivos, borrachos, católicos y feos”] (Painter, 2015). Para 1940 se estableció una nueva clasificación simplificada: personas blancas, personas asiáticas y personas negras; se eliminaron las clasificaciones sub-raciales como raza Negroide, Mongola, Caucásica, Sajona, Italosureña, Italonorteña entre otras (Painter, 2015). En los años setenta muchas de las que eran consideradas subrazas blancas en el siglo XIX -personas italianas, griegas, irlandesas, judías...- empezaron a organizarse alrededor de diferencias étnicas para forjar una identidad común diferenciada, sin embargo, este autodescubrimiento étnico no ensombreció el hecho de que la blanquitud seguía definiéndose en términos de lo que no era: negritud (Painter, 2015).

Capítulo 4 – Herramientas del pensamiento feminista negro

4.1 – Las implicaciones del colorismo o *pigmentocracia*

El color y/o el tono de piel siempre han sido parte de las conceptualizaciones y demarcaciones raciales respecto a otras características físicas como el pelo o los rasgos. El colorismo [*colorism*] o la pigmentocracia [*pigmentocracy*] (Bonilla-Silva, 2006: 182) es el proceso de discriminación que privilegia a las personas con tonos de piel más claros respecto a las personas con tonos de piel más oscuros (Hunter, 2007: 237) y es una de las múltiples manifestaciones del racismo (Hunter, 2007: 238). Funciona en dos niveles: la mejor valoración de las personas socialmente reconocidas como blancas respecto a las socialmente reconocidas como negras, pero también funciona en términos intrarraciales. Las personas con tonos de piel más claros, aun siendo percibidas como personas negras, experimentan niveles más bajos de discriminación y racismo que aquellas personas con tonos de piel más oscuros.

Margaret Hunter apunta:

“All blacks experience discrimination as blacks, the intensity of that discrimination, the frequency, and the outcomes of that discrimination will differ dramatically by skin tone. Darker-skinned African Americans may earn less money than lighter-skinned African Americans, although both earn less than whites”. [“Todos los negros experimentan discriminación como negros, la intensidad de esta discriminación, la frecuencia y los resultados de esa discriminación diferirán dramáticamente según el tono de piel. Los afroamericanos de piel más oscura pueden ganar menos dinero que los afroamericanos de piel más clara, aunque ambos ganan menos que los blancos”] (Hunter, 2007: 238).

El colorismo hunde sus raíces en el proyecto colonial europeo, la vida en las plantaciones esclavistas (Hunter, 2007: 238) y en las posteriores clasificaciones raciales antes mencionadas. También afecta a otros grupos raciales como las personas asiáticas (Hunter, 2007: 239), especialmente a las mujeres (Rondilla y Spickard, 2007).

Forma parte de las estratificaciones sociales puestas en marcha en los sistemas esclavistas de las Indias Occidentales Británicas: Jamaica, Trinidad -controlada por

España hasta 1797 (Horowitz, 1973: 518)- y Guayana Británica, así como en los de Cuba y Brasil (Horowitz, 1973: 510). Básicamente en toda sociedad racialmente jerarquizada se utilizan sistemas y prácticas -formales e informales- para clasificar a las personas según la escala de color de piel. Las personas percibidas como birraciales, multirraciales o mestizas⁹⁰ en las plantaciones esclavistas de EEUU tenían mayores privilegios que las personas no mestizas, esto es extensible al funcionamiento en otros territorios colonizados (Horowitz, 1973). A menudo las personas con tonos de piel más claros se destinaban al trabajo doméstico: labores físicamente menos duras, normalmente con acceso a las comodidades que la casa de las y los amos podía brindar, y en ocasiones el acceso al derecho de alfabetización. Las personas con tonos de piel más oscuros se ocupaban de las labores del campo (Hunter, 2007: 239), viviendo en alojamientos más precarios, y sentando las bases de la “guetización racial” urbana (Morris, 2015: 30).

Bela-Lobedde apunta a que: “Los esclavos de piel más clara y cabello menos rizado se vendían a mayores precios en los mercados de esclavos. Y tener el cabello menos rizado y la piel más clara podría suponer servir en la casa del amo y tener unas condiciones de vida ligeramente mejores que viviendo en el campo” (Bela-Lobedde, 2018a: 148). Para Kobena Mercer la “pigmentocracia” se refiere a la división del trabajo basada en una jerarquía racial donde la posición socioeconómica vendría a estar definida por el tono de piel de una persona, donde también el tipo de cabello tiene especial carga simbólica (Mercer, 1987: 36).

Así mismo, la violencia física y sexual, aunque afectaba a toda la población esclava, en la medida en que los procesos de deshumanización eran más severos sobre la población esclavizada del campo, también sufrían mayores niveles de abuso físico y sexual -también los hombres esclavos sufrían abuso sexual (Foster, 2011)⁹¹-. Seguramente potenciado por el hecho de que las consecuencias físicas de esta violencia estaban

⁹⁰ A menudo me encuentro con que la palabra “mulata/to” se utiliza en España como término descriptivo de personas birraciales o mestizas, sin embargo, tal y como apunta Moha Gerehou en el video “Seis expresiones racistas que se nos escapan cada día” (Gerehou, 2017): “Mulato proviene de la mezcla entre burro y yegua y se usa como adjetivo para describir la descendencia de una persona blanca y una negra, esta referencia animaliza a los sujetos y en este sentido se considera un término despectivo y racista.

⁹¹ En “The Sexual Abuse of Black Men under American Slavery” (2011), Thomas A. Foster señala que el abuso sexual de los hombres esclavos era parte de las prácticas violentas en el sistema esclavista español en Cuba, refiriéndose al asalto con penetración, reproducción forzada, coerción, manipulación sexual y abuso psíquico (Foster, 2011: 447).

enajenadas de la casa principal de las/los amos. Esta población también sufrió la experimentación médica forzada a manos de distintos médicos, como el caso del ginecólogo Marion Sims, considerado el padre de la ginecología moderna, debido a sus “descubrimientos” experimentando sin anestesia ni ningún tipo de ética médica ni moral sobre los cuerpos de esclavas negras. Les prescribía morfina después de la cirugía, no tanto para aliviar su dolor, sino para controlar su comportamiento en el postoperatorio y su docilidad a la hora de acceder a nuevas intervenciones, ya que las convertía en adictas (Washington, 2006: 54).

El colorismo como sistema de jerarquización racial tiene efecto en la percepción del atractivo, la belleza y de la imagen propia, especialmente en las mujeres (cis o trans): “Light skin color, as an indicator of beauty, can operate as a form of social capital for women”. [“El tono de piel claro, como un indicador de belleza, puede operar como una forma de capital social para las mujeres”] (Hunter, 2007: 246).

La entrevistada 7, como mujer mestiza, señalaba sus privilegios respecto a otras mujeres con la piel más oscura en la relación con chicos:

“[...] es que el colorismo es una cosa que está tan ... es impresionante, porque realmente, te lo aseguro, lo tenemos todos, lo tenemos todos, entonces quieras o no, yo es una cosa que creciendo lo he vivido mucho, porque a mí mucha gente me hacía cumplidos ilógicos, porque yo estaba con negras que me daban mil vueltas, y los cumplidos me los llevaba yo, pero porque yo era más clarita, de pequeña, yo decía «es que no me estas mirando...», incluso chicos... imagínate, cuando tu estas con pivones, y que lleguen chicos que vengan directos a mí, porque lo que ellos no saben es que están buscando lo que yo represento, y yo represento un estatus, yo soy un accesorio, tenerme a mí del brazo es un símbolo de estatus, en África, eso hace que tu cuando, no lo puedes evitar [...] «es que es clarita, clarita, clarita, más clarita», eso implica hijos más claritos, hijos más guapos, más atractivos, ser clarito con el hecho de ser más atractivo va completamente de la mano, y era como, tío, es una pena, pero al mismo tiempo es muy difícil de combatir, porque ¿cómo cojones lo combates? [...]” [Entrevista 7].

Esto afecta a muchos ámbitos de la vida como el acceso al mercado laboral o al mercado matrimonial. Margaret Hunter refiere que para 2003, las personas latinas identificadas como blancas ganaban 5.000\$ al año más que las personas latinas identificadas como negras (Hunter, 2007: 241), pese a que el segundo grupo tenían de media niveles más altos de educación (Fears, 2003). De la misma forma, otros estudios señalan (Hughes y Hertel, 1990), que las mujeres afroamericanas con tonos de piel claros contraen matrimonio con personas de mayor nivel educativo, mayor salario y ocupaciones de mayor prestigio, que otras mujeres afroamericanas con tonos de piel más oscuros (Hunter, 2007: 243), propiciando más alta movilidad social en el primer grupo.

Debido a los efectos sociales del colorismo, se dan procesos de blanqueamiento de la piel, ya sea mediante el uso de cosméticos o recetas caseras. La industria del blanqueamiento de piel es global y genera amplios beneficios (Chan, 2018) con productos que han sido reconocidos por la comunidad médica como extremadamente dañinos para la salud (Hunter, 2007: 249). Sin embargo, Amine Mire en “Skin-Bleaching: Poison, Beauty, Power, and the Politics of the Colour Line” (2001) señala que la comunidad médica occidental considera que este es un problema que afecta exclusivamente a las personas negras, y en estos términos, es considerado de baja prioridad (Mire, 2001: 1).

El blanqueamiento de piel es un fenómeno antiguo. Yaba Amgborale Blay, investigadora especializada en este fenómeno, recoge el uso de polvos de trigo o yeso por parte de mujeres inglesas e italianas respectivamente y es con el reinado de Isabel I de Inglaterra que el uso de productos de blanqueamiento de piel se institucionaliza (Blay, 2011: 21) como parte de las prácticas de feminidad blanca. Cuando llegaron a EEUU, los blanqueadores de piel fueron los cosméticos más populares a lo largo del siglo XIX y primera mitad del siglo XX (Blay, 2011: 21). Uno de los primeros productos comercializados en el mercado estadounidense data de 1889, llamado “Nodinalina” y llevaba un 10% de mercurio (Mire, 2005).

También es un fenómeno extendido por todo el mundo. Según la Organización Mundial de la Salud, el 40% de las mujeres de Taiwán, Hong-Kong, Malasia, Filipinas y Corea del Norte utilizan productos de este tipo con mercurio. Así mismo, el 35% de las mujeres de Sudáfrica, el 59% en Togo y el 77% de las nigerianas (OMS, 2011). Blay señala que su incidencia es del 60% en mujeres de entre 30 y 39 años de Zambia (Blay,

2011: 5). Además, existen evidencias de que hay mujeres que llegan a utilizar este tipo de productos incluso durante 20 años (OMS, 2011).

Los productos de blanqueamiento de la piel que incluyen mercurio están prohibidos en Europa y así como en algunos países de África que la OMS no especifica, en EEUU tienen que contener menos de 1mg/kg y en Canadá igual o menos de 3mg/kg (OMS, 2011). También se utilizan otras sustancias como los esteroides tópicos que interrumpen la producción de melanina y hacen la piel más frágil y sensible a las agresiones externas (Mire, 2001); o la hidroquinona, que también bloquea la producción de melanina y a la larga penetra en las capas inferiores de la piel provocando daños irreversibles (Miren, 2001). Según los productos analizados por la OMS en 2011, algunos jabones contenían concentraciones de mercurio de hasta 31mg/kg, mientras que en las cremas las concentraciones podían llegar hasta 33.000 mg/kg de mercurio y advierten que las empresas no siempre mencionan que contienen mercurio. (OMS, 2011).

En España, la hidroquinona está reservada a uso profesional en dosis de 0.02% sobre el total de la mezcla, según el Real Decreto 1599/1997, Ministerio de Sanidad y Consumo (1997). Lo que llama la atención al repasar este decreto es que dentro del listado por categorías de los productos cosméticos la categoría número 19 es “Productos blanqueadores de piel”, sin embargo, después no se vuelve a mencionar ni a establecer ninguna regulación particular más allá de las mencionadas.

Todos estos productos, con y sin mercurio, siempre pueden conseguirse en tiendas locales y en Internet. Precisamente Amine Mire señala que el mercado de los productos de blanqueamiento de piel está descentralizado e Internet se revela como el medio adecuado para su distribución (Miren 2005). Las autoridades miran hacia otro lado: “Even though the western health authorities are well aware of the health risks associated with these toxic skin-whitening products they have taken very little if any, action to control their importation or to regulate their sales”. [“A pesar de que las autoridades sanitarias occidentales son bien conscientes de los riesgos para la salud asociados a estos productos tóxicos de blanqueamiento de piel, han tomado muy pocas o ninguna medida para controlar la importación o regular las ventas”] (Mire, 2005).

No solo en términos de regulación, sino, tal y como señala Bela-Lobedde (2018a: 152), también en términos de la información disponible sobre sus efectos a largo plazo y

también sobre los efectos de productos referidos a los alisados de cabello químicos. Así mismo, Blay señala que, aunque en muchos países se haya prohibido su uso, no se ha prohibido su fabricación, especialmente en Europa y Asia, de tal forma que África se ha convertido en un vertedero para los productos químicos que no se consideran aptos para los cuerpos blancos europeos, pero sí para los cuerpos negros africanos (Blay, 2013).

En el centro de toda esta cuestión está el colorismo y, una vez más, las investigaciones señalan a la negativa influencia de los estándares de belleza blancos fruto del colonialismo y la supremacía blanca (Blay, 2011: 6; Charles, 2011; Hunter, 2007; Mire, 2001), refiriéndose a un ideal caracterizado en términos generales por los tonos de piel claros y el pelo largo y liso (Blay, 2011: 5). Muchas celebridades de diferentes países han confirmado el uso de este tipo de transformaciones corporales, como la rapera Azealia Banks -quien publicó un vídeo en su cuenta de Facebook hablando de ello-, las cantantes Lil' Kim y Denzia -quién empezó a comercializar su propio producto blanqueador en 2014- o la modelo keniana Vera Sidika. También hay celebridades que hablan públicamente sobre esta cuestión y su efecto en los niveles de autoestima, como el discurso de la actriz Lupita Nyong'o en la gala de la revista *Essence* en 2014 (Bela-Lobedde, 2018a: 126). Así mismo, como veremos más adelante, Beyoncé ha sido acusada en diversas ocasiones de utilizar este y otro tipo de tratamientos para aclararse la piel, y esto ha servido como parte del argumentario para poner en entredicho su nivel de conciencia racial como mujer afroamericana, por ejemplo, en el artículo sin firmar de *El Diario*, "Las contradicciones de Beyoncé en la Super Bowl" (*El Diario*, 2016b).

Christopher Charles (2011) señala que una de las explicaciones para esta práctica sería la tesis del "auto-odio" [*self-hate thesis*] en términos de patología mental (Charles, 2011: 380), psicologizando esta práctica sin tener en cuenta los aspectos de estrategia social relacionados con las recompensas y sanciones sociales según el color de la piel que citamos más arriba. Sin embargo, sus estudios en Jamaica sobre esta práctica no siempre han mostrado que las personas que se blanquean la piel tengan menos niveles de autoestima que aquellas que no los utilizan, incluso en ocasiones muestran niveles más altos de autoestima racial (Charles, 2011: 381). Yaba Amgborale Blay en el artículo "Skin Bleaching, Self-Hatred, and «Colonial Mentality»" (2013) comenta que el diagnóstico del

auto-odio se efectúa con demasiada facilidad, especialmente en mujeres que utilizan blanqueadores de piel, potenciando su estigmatización como mujeres irracionales o ingenuas (Blay, 2013). Su propuesta va más allá de señalar a los sujetos individuales y denuncia que el blanqueamiento de piel es solo un reflejo más del supremacismo blanco, presente en otras prácticas e instituciones sociales. Por ejemplo, en Ghana, que es donde tienen lugar sus estudios, todavía abogados y jueces utilizan pelucas decimonónicas como parte del atuendo oficial, un vestigio de la colonización británica (Blay, 2013).

Así mismo, Kobena Mercer en un artículo de 1987 -“Black Hair/Style Politics”- ya señalaba el trasfondo moral e ideológico de mucha de la literatura que denuncia los riesgos para la salud de estas prácticas (Kobena, 1987: 33), donde se da una mezcla de juicio moral y estético subyacente, bajo la premisa de dicha denuncia. Un ejemplo de ello puede verse en el artículo de Belén Remacha para *El Diario*, cuyo titular -“Beyoncé se va a la India a hacer el indio con Coldplay” (Remacha, 2016)- ya nos alerta de los sesgos racistas.

Existe una diferencia capital entre mostrar las dinámicas del colorismo cuando las mujeres, especialmente, cambian su tono de piel en la búsqueda de la aprobación colectiva -dentro de un sistema racista que premia el acercamiento a la norma blanca-, respecto a la idea de que estas mujeres están renegando de su herencia racial y/o étnica, y que responden a una “mentalidad colonial” (Blay, 2013). Es necesario distinguir cuándo estamos denunciando el racismo persistente y sistemático, de cuando estamos estigmatizando a los sujetos debido a las prácticas corporales que efectúan; además del hecho de que no podemos hacer descansar la identidad racial y/o étnica exclusivamente en características físicas. Así mismo, detrás de una práctica cultural existen múltiples razones que llevan a los sujetos a incorporarla, y no solo podemos manejar explicaciones monocausales como aquella del “auto-odio” (Blay, 2013). Tal y como apunta también Blay (2013) las críticas por parte de los medios de comunicación hacia estas prácticas pueden entenderse, en ocasiones, más como mecanismos de control alrededor de los cuerpos negros -femeninos-, que buscan culpar a los sujetos, en vez de denunciar el sistema racista y sexista puesto en marcha.

Apuntando al sexismo racializado Blay se pregunta: “Instead of asking women why

they bleach, why aren't we asking men why they «prefer light skinned women»?”. [“En lugar de preguntar a las mujeres por qué se aclaran la piel, ¿por qué no les preguntamos a los hombres por qué «prefieren a las mujeres con la piel clara»?” (Blay, 2013).

Charles se refiere a ciertas ideas hegemónicas sobre la negritud que sostienen que el cuerpo negro no debe ser modificado (Charles, 2011: 380). En este sentido, lo blanco, como aquello que es neutro, es susceptible de cualquier modificación, pero lo negro debe ser fijo para mantener la jerarquía racial. Por ello, insisto en distinguir entre aquellos análisis que entienden que lo negro no debe ser modificado –es bello por sí mismo- como resistencia a una lógica racista que lo señala como algo feo y desagradable, de aquellas lógicas que buscan controlar los cuerpos negros estigmatizando a los sujetos por el tipo de prácticas que incorporan.

En 2019 Ruanda, al igual que Ghana y Costa de Marfil, han empezado a prohibir este tipo de productos y a generar campañas de concienciación social (Gutiérrez, 2019).

Así mismo, también dentro del colorismo tenemos que incluir todas las cuestiones relacionadas con el pelo y sus modificaciones. En *Hair Matters: Beauty, Power, and Black Women's Consciousness* (2000), Ingrid Banks hace un repaso de la tradición teórica del estudio del pelo como elemento simbólico; señala que el color de la piel y el pelo rizado son dos elementos tan entrelazados que son difíciles de separar cuando se examinan las fuerzas que moldean la vida de las personas negras (Banks, 2000: 7).

Kobena Mercer, apunta que: “Black people's hair has been historically devalued as the most visible stigma of blackness, second only to skin”. [“El pelo de las personas negras ha sido históricamente devaluado como el estigma más visible de la negritud, sólo superado por la piel”] (Mercer, 1987: 35). En las clasificaciones raciales arbitrarias creadas al calor del “racismo científico” siempre hay presente una dimensión estética que sitúa lo negro como la negación absoluta de la belleza (Mercer, 1987: 35), de tal forma que las ideologías de «lo bello» han sido definidas durante la mayor parte del tiempo en contra de las personas negras (Mercer, 1987: 33), siendo lo blanco el referente principal para medir la “belleza verdadera” (Mercer, 1987: 35).

La estudiante de máster (E7), redactora de algunos artículos en *Afroféminas* sobre este tema, habla de su anhelo en la infancia por tener un cabello liso, o por lo menos que creciese hacia abajo, sobre los hombros:

“[...] porque yo cuando era pequeña, recuerdo, es súper estúpido, pero yo tenía una ducha que tenía los azulejos eran azul oscuro, y claro, con la iluminación veías tu sombra, y claro mi pelo, no es liso, pero cae cuando está mojadísimo ¿no?, y yo en la ducha me miraba el pelo y decía «ohhh», y mi madre me llamaba y yo salía corriendo para poder mirarme al espejo antes de que se secase, y mi madre como «¡lo estás llenando todo de agua!», pero yo quería mirarme al espejo, y dices, qué gilipollez, pero yo mirarme en el espejo y notar el pelo en los putos hombros, en plan, el pelo así ... esa sensación, porque claro yo he crecido con Pantene, quizás si hubiese nacido con otros [referentes] [...]” [Entrevista 7].

Históricamente el pelo *afro* ha sido considerado “pelo malo”. En 1786 el gobernador español Esteban Rodríguez promulgó en Louisiana las Leyes Tignon [*Tignon Laws*], mediante las cuales se prohibía a las mujeres negras llevar su pelo rizado natural en público. Durante el periodo que va de 1769 hasta 1803, Louisiana era colonia española -previamente francesa- y durante este tiempo se permitió que la población esclava pudiese comprar su libertad, de tal forma que la medida aprobada en 1786 estaba especialmente enfocada en las libertades de las mujeres negras libres (Gabbara, 2019). Mediante estas leyes se intentaba evitar el desempeño de la feminidad negra fruto de la nueva condición de libertad adquirida; no tanto como una forma de evitar las relaciones sexuales interraciales, sino su promoción en público. Se trataba de hacer sentir a las mujeres negras que, pese a su libertad, seguían teniendo un estatus inferior (Gabbara, 2019). Las leyes -en vigor hasta 1800- dictaban que debían cubrirse el pelo en público con telas [*tignon*] y, como forma de subversión, las mujeres empezaron a utilizar coloridas telas adornadas con joyas y otros elementos que, lejos de minimizar su presencia en público, la resaltaban, reconvirtiéndolo en un símbolo de empoderamiento identitario que sigue hoy vigente (Gabbara, 2019).

Durante mucho tiempo el estilo del pelo era un reflejo del estatus socioeconómico en una sociedad segregada (Banks, 2000: 8), llevarlo “arreglado” -es decir, no afro- significaba una inversión de dinero y tiempo que no todo el mundo podía afrontar.

En febrero de 2018, el medio online *Playground News*⁹² publicó un vídeo llamado “El pelo afro no se toca” (*Playground*, 2018). En él aparecen distintas mujeres afrodescendientes que comentan sus experiencias con el pelo. Una de las protagonistas, Mareme, comenta lo siguiente respecto a la cuestión socioeconómica en la actualidad:

“Según qué países es signo de pobreza, de que no has podido comprarte el producto para alisarte, no has podido ir a la peluquería o lo que sea. Eso también hace que mucha gente se alise el pelo a la mínima que pueda” (*Playground*, 2018).

Respecto a la inversión en tratamientos y peluquería de alisamiento, Bela-Lobedde narra lo siguiente sobre su experiencia:

“Ya no me lavaba el pelo en casa siquiera. Iba cada semana a la peluquería. Cada sábado, claro. Invertía todo mi sábado en el salón. Eso suponía salir de casa a eso de las ocho y media de la mañana para coger el tren e intentar llegar a la peluquería antes de que abriera a las diez, y ser una de las primeras en ser atendida y que así, por lo menos me quedase la tarde libre. El día que me dormía y llegaba a la peluquería más tarde, hacia las once, ya había varias mujeres a las que atender delante de mí, así que me tocaba quedarme en la peluquería mucho más tiempo de lo deseado [...] ir cada semana a la peluquería se llevaba una parte muy importante de mi presupuesto mensual” (Bela-Lobedde, 2018a: 109-110).

Mariana Olisa, también protagonista en el vídeo de *Playground*, publicó un artículo en 2016 -“Conociendo el pelo nube”- en donde cuenta su transición a dejarse el pelo natural. Comenta lo siguiente respecto a la inversión de tiempo en los cuidados capilares:

“Como tantas otras hermanas que conocen esta vida, mantenía una rutina estricta basada en los cuidados de mi pelo, muchos productos, muchas hidrataciones y un día planeado de acuerdo con el tiempo que necesitaría para arreglarlo antes de salir de casa. También, como tantas hermanas, no recuerdo ningún halago hecho a mi pelo jamás mientras lo tenía natural. Los comentarios hacia él siempre aconsejaban técnicas para «facilitar» mi vida y la de mi madre” (Olisa, 2016a).

En los años sesenta estadounidenses el estilo afro, el pelo y los peinados afro emergieron como un símbolo del orgullo y poder negro. En este sentido la estética de los

⁹² El vídeo se puede ver en esta dirección: “El pelo afro NO SE TOCA”, PlayGround (2018). <https://youtu.be/LCdKg7dJG7g>

Panteras Negras fue crucial para posicionar referentes con pelo afro en los medios de comunicación y se dio una extensión del *Black is Beautiful*. Celebrities como Nina Simone, Sam Cooke o los Jackson Five, entre muchos otros ejemplos, también impulsaron esta tendencia. Para las mujeres afroamericanas de la época, no era solo una cuestión de orgullo racial, sino un rechazo directo a las concepciones de belleza blancas, que incluso muchos hombres negros mantenían (Banks, 2000: 9).

Sobre este tema del pelo como arma política y su vinculación con el acceso a determinados espacios profesionales, en la E7, la entrevistada explicaba lo siguiente:

“[...] ¿el pelo es política?, ¿el pelo es militancia?... pues sí y no, sí, en algunos lugares, sí, en algunos momentos, no de por sí, ¿sabes lo que te quiero decir? ¿El pelo es política? Sí y no, ahora mismo no, ahora el pelo es swag, o sea, lo llevo así porque me gusta, o porque quiero, y por eso lo llevo cortado así y no lo llevo de otra forma, o no me hago trenzas o tal... sí, pero si yo voy a una entrevista de trabajo en una editorial o en un periódico y lo llevo así, sí que puede llegar a serlo [político] porque yo sé lo que se asocia con esta estética en ciertos ámbitos, entonces ahí sí que es político [...] quiero decir, si yo ahora saliese en televisión en España, también representaría algo, ¿sabes lo que te quiero decir?, representaría alguna cosa, porque incluso si tienes el pelo rizado y vas a hacer un programa de televisión, te propondrían alisártelo [...] es que fíjate en las azafatas, en todo [...] mi madre tiene el pelo rizado, y ella se lo planchaba como pudiese porque ella en la tele solo veía... es que sabes qué pasa, que el problema es que todos hemos crecido con el «pelo Pantene» y con Herbal Essences, y eso jode un montón, no te das cuenta hasta que eres mayor y te encantaría poder mover la melena... ¿¡porque no tengo el «pelo Pantene»!? [...]”
[Entrevista 7].

Para muchas mujeres negras, la decisión de dejar de modificar su pelo natural, dejar de usar pelucas o usar postizos para taparlo, es también una forma de liberarse: “Reconocerse a una misma, revalorarse, sentirse que una acepta por fin sus características y sus rasgos identitarios [...] hablamos de un proceso muy profundo, muy delicado y que

saca a relucir muchos sentimientos que nos conectan con nuestra propia identidad, con nuestras raíces” (Bela-Lobedde, 2018a: 141-142).

Durante la E1, la periodista blanca, comentó esta cuestión del pelo respecto al afrofeminismo francés, las pautas que ella observaba y la comparación con la depilación para el feminismo *mainstream*:

“[...] yo creo que en el afrofeminismo en concreto lo que más, más cuenta es el tema del pelo... pero si te das cuenta, de una forma distinta, el feminismo blanco, si quieres, mainstream, también se ha preocupado por el pelo... por dejártelo sin depilar... pero, en cualquier caso, para ellas es una marca, porque les han hecho ocultarlo [...] es algo bastante propio de todas, todas, todas las afrofeministas el decir «basta de destrozarme la cabeza... y el bolsillo» ¿sabes?... voy a asumirme como soy porque, soy muy bella como soy, no necesito... yo creo que es algo que está bastante extendido lo de... te haces afrofeminista, o sea tomas conciencia del feminismo desde el punto de vista negro... dejas de echarle mierdas en el pelo y empiezas a llevar tu pelo al natural... eso yo creo que está bastante... bastante extendido [...] estoy hablando en general pero seguramente que hay muchas mujeres que tienen conciencia afrofeminista y siguen alisándose el pelo, no te digo que no, ¿sabes? [...]” [Entrevista 1].

Así mismo, en las entrevistas que realizó para su artículo en *Pikara Magazine* (Olea, 2016), subraya las palabras de la activista afrofrancesa Rokhaya Diallo sobre la cuestión del pelo: “El pelo es importante por ser una parte de las mujeres negras que siempre se intenta borrar. Hoy la mayoría de nosotras lleva su pelo afro alisado o escondido bajo extensiones. Hemos nacido en un mundo que no ve ese rasgo como la estética aceptable y por eso es un combate tan importante como el color de la piel” (Olea, 2016).

Además, todo el pelo afro no es tratado de la misma manera, no todas las texturas y peinados son juzgados igual respecto a la norma blanca y existen estándares de aceptación. La estudiante de 25 años (E7) hablaba de su experiencia:

“[...] a mí me costó un montón que me gustara eso [que su pelo creciese hacia arriba], y ahora me jode porque cuando crece mucho mi pelo cae, no

sube para arriba, porque es así, por el peso, y hay gente que le pesa menos el pelo y le sube de otra forma, el mío se queda como un champiñón, y me da mazo de rabia [...] el otro día estaba en Mercadona y estaba yo y delante había una chica negra, con el pelo afro, en una coleta así alta, pero claro yo no tengo el pelo afro, o sea, el rizo es diferente, y un señor blanco que estaba colocando sus cosas en la cinta [...] empezó «ay, qué pelo más bonito tienes, pero de verdad, que no sé qué»... él no pensó que pelo más bonito cuando vio el pelo de la otra chica, porque «el mío es bonito, no el de ella», porque lo que se ha puesto de moda, porque dentro del fenómeno este de llevar el pelo natural [...] lo que se puso de moda era este [el de la entrevistada], no el de las negras, se puso de moda el pelo de mulata, es lo más gracioso del mundo, y todo el mundo se hacía «twist» para crear rizos dentro de esa propia textura afro [...] hay rizo, pero son tan pequeños, que se rizan entre sí y crean una masa, cosa que en el mío es diferente, porque mira, ves este rizo, ves que pequeñitos son estos, yo tengo tres texturas diferentes, tres tipos de rizos, ellas tienen un rizo que es así [pequeño], es tan pequeño que no puedes ver el rizo, o sea, lo puedes notar cuando lo peinas [...] pero es una textura que hace que [...] es una unidad [...]» [Entrevista 7].

A pesar de haber pasado más de dos siglos desde la promulgación de las leyes Tignon, todavía a día de hoy el pelo rizado afro, especialmente en las mujeres negras, se sigue viendo como “poco profesional”, “sucio”, “desaliñado”, “difícil”, y en general poco apropiado. Así mismo, los peinados tradicionales como las “timini” o “cornrows” [*trenzas de raíz*], “dreadlocks” [*rastas*] o el uso de turbantes y pañuelos también son objeto de estigmatización. En 2016 se hizo viral el caso de Zulaikha Patel, una estudiante sudafricana que inició una protesta cuando su escuela amenazó con expulsarla si seguía llevando su pelo rizado natural. La escuela tampoco aceptaba el uso de pañuelos u otros estilos de peinado (Coulibaly, 2016), con lo cual, la única solución que le quedaba a Patel era alisarse el pelo -mediante el uso de productos químicos, y otras técnicas que a la larga son perjudiciales- o usar peluca -práctica común debido a la estigmatización generalizada

de este tipo de pelo-. En 2017 saltaron a la prensa estadounidense otros casos de jóvenes que eran expulsadas de sus escuelas por llevar el pelo afro o trenzado (Tate, 2017; Mettler 2017). En *Pushout: The Criminalization of Black Girls in School* (2015) Monique W. Morris señala estas prácticas punitivas, no solo como nocivas para las personas adultas, fruto del racismo sistémico, sino el peligro que conlleva criminalizar a las niñas con formas de castigo y disciplina hacia su apariencia, enraizadas en las políticas de respetabilidad que ya hemos mencionado (Morris, 2015: 92-93).

La entrevistada 7 (E7) escribió un artículo para *Afroféminas* en el que tocaba los temas del uso de peinados “timini” por parte de mujeres blancas y la apropiación cultural, y como este estilo de peinado es adjetivado como *ghetto hairstyle* cuando lo llevan personas negras, pero en cambio es vanguardista e innovador cuando lo usan personas blancas, especialmente *celebrities*:

“[...] tienes una imagen de Kim Kardashian [blanca] con «timini» o con «cornrows» [...] y una foto de Ciara [afroamericana] y la idea era que, si tu esa foto la buscas en Google, los hashtags que van con ella, las palabras clave que van relacionadas con esa imagen, cambian muchísimo cuando es Ciara la que lleva ese peinado que cuando es Kim Kardashian [...] porque cuando tú pones «ghetto hairstyle» en Google, porque todos utilizamos Google, la quinta foto es un chico con «timini»... joder, es que explica mucho, porque cuando tu pones vanguardistas no sé qué no sé cuántos, sale Kim Kardashian... y digo, es que no me jodas, esto lo lleva todo el mundo desde siempre y se consideraba gueto, desaliñado, peinado de pobre, porque quiere decir que no tienes dinero para comprar [...] pelucas o llevar extensiones etc... que entonces tu nivel social viene determinado por el tipo de cabello que llevas, todo eso era lo que yo intentaba entender” [Entrevista 7].

Dicho artículo generó una especial controversia cuando fue colgado en el *Facebook* de *Afroféminas*, también en la sección de comentarios de la propia web se puede ver que mucha gente -seguramente bastante gente blanca- se sintió apelada por el artículo y empezaron a desfilan los conocidos argumentos antirracistas -“*Sólo existe una raza, la*

raza humana”-, y de ignorancia blanca -“*Si una chica blanca o negra se peina como le sale del coño, recibirá halagos o insultos depende de quién sea ella y de quienes la observen, porque cada uno es de su padre y de su madre*”-.

Al inicio de la entrevista la propia entrevistada aludió directamente al tema para darme su visión de aquella situación y cómo el hecho de haber colocado una foto de una chica blanca con “timini” como foto principal -y no la de Ciara que ella había elegido- desvirtuó el artículo e hizo que la gente blanca se sintiese atacada desde el principio.

En 2017, la actriz Lupita Nyong’o, conocida por promocionar estándares de belleza alejados de la norma blanca, denunció públicamente a la revista *Grazia* por haber recortado su pelo para la portada de noviembre de ese año (Imagen 8):

“Estoy enfadada con *Grazia* por haberme editado y alisado mi pelo para tener una visión más eurocéntrica de cómo luce un pelo bonito” (*SModa*, 2017b).

También en 2017, la cantante Solange -hermana de Beyoncé- conocida sobre todo por su álbum de 2016 *A Seat on the Table* y la canción “Don’t touch my hair” [“No toques mi pelo”], le retocaron el pelo en unas fotos para la revista *Evening Standard* y lo denunció públicamente (Imagen 9) (McKee, 2017).

Muchas creadoras, artistas y celebridades afrodescendientes como Viola Davis, Solange, Zendaya, Willow Smith; en España la actriz Berta Vázquez o la periodista Lucía Asué Mbomío Rubio, o la propia Desirée Bela-Lobedde están apostando por llevar su pelo natural y reivindicar el cuidado del pelo con productos no nocivos, como reflejo del cuidado de una identidad y unas raíces. Esto ha llevado a muchas editoriales de moda a sentenciar que “Lo afro está de moda” -como atestiguan algunas de las protagonistas del vídeo “El pelo afro no se toca”-, sin embargo, esto no es exactamente así. Para las mujeres adultas, la cuestión del pelo afecta profundamente al ámbito laboral, es una cuestión reiterativa el hecho de que las mujeres negras tienen que alterar su pelo natural para poder acceder a determinadas empresas o puestos laborales, deben alterar su imagen para encajar en esas políticas de respetabilidad que las convierten en personas profesionales, serias y confiables para contratar, en función del pelo. En 2016, a June Rivas (House, 2016) le llamaron la atención en su oficina porque usaba turbantes y esto era poco profesional. La empresa prohibió dentro del código de vestimenta los que llamaban

“pañuelos” o “tocados culturales” [*cultural headscarves*]. Lo ridículo del asunto es que Rivas empezó a acudir a la oficina vestida de *cosplay*, usando disfraces de superhéroes o personajes de cómic y esta vestimenta sí que encajaba en el código de etiqueta de la empresa (Imagen 10). La comisión para la “Igualdad de Oportunidades en el Empleo de los Estados Unidos” [*Equal Employment Opportunity Commission*, EEOC] apunta a que la presencia de las personas trabajadoras debe ser “neutral”, por cuestiones de no discriminación, y en este sentido las empresas estadounidenses pueden prohibir el uso de estilos “étnicos” a sus empleadas y empleados (Abraham, 2019), donde “neutral” es sinónimo de blanco y “étnico” es sinónimo de racializado. En este sentido, en la búsqueda de la no discriminación, se ponen en marcha políticas que, *de facto*, discriminan a las personas que no encajan en esa norma “neutra” blanca, y dificultan su acceso al mercado laboral y por tanto a la riqueza.

En febrero de 2017, el *Perception Institute* publicaba un magnífico estudio cuantitativo llamado *The Good Hair Study: Explicit and Implicit Attitudes Toward Black Women’s Hair* (2017)⁹³. En él señalaba que una de cada cinco mujeres negras se sentía presionada a alisar su cabello para el trabajo, el doble que las mujeres blancas (McGill Johnson *et al.*, 2017: 12).

En el estudio de Ingrid Banks (2009) donde entrevista a mujeres negras sobre la cuestión de su pelo, una de las entrevistadas decía:

“I’m an administrative assistant so if you want to sit at the front desk of someone’s organization, it’s unsaid, but I believe that you have to have straight hair. And that’s why I press my hair, although I prefer it natural”. [“Soy asistente administrativa, así que si quieres sentarte en la recepción de la organización de alguien, no se dice, pero creo que tienes que tener el pelo liso. Y es por eso que aliso mi pelo, aunque lo prefiero natural”] (Banks, 2009: 39-40).

Así mismo, esta y otras entrevistadas en el estudio de Banks señalan presiones por parte de su familia y otras personas no blancas para alisarse el cabello, puesto que las imágenes y lecturas estigmatizadoras sobre el pelo funcionan para todo el mundo. Justamente la entrevistada 7 (E7) contaba su experiencia con “el gran corte” (Bela-

⁹³ El estudio puede revisarse aquí: “The Good Hair Study: Explicit and Implicit Attitudes Toward Black Women’s Hair”, Perception Institute (2017). <https://bit.ly/3daTAbW>

Lobedde, 2018^a: 137) -el proceso de raparse el pelo para dejar que este crezca de forma natural desde las raíces- y los comentarios negativos de su padre al respecto:

“[...] yo recuerdo cuando me rape el pelo para dejar crecérme, mi padre una vez de cachondeo me dijo «pareces una loca, ¿vas a ir así?», y yo «pues no es por nada, pero si lo tengo así es por tu puta culpa, porque si fuese por mamá tendría otro, no es por nada, pero cállate...» y él me decía «no sé, es que está como muy... antes tenías el pelo mejor». Antes tenía el pelo quemado, daba asco, me pasaba la plancha tres veces al día, tenía un pelo asqueroso. Mi propio padre me decía que estaba mejor con el pelo liso, y cuando la gente empezaba a hacerme cumplidos por el pelo [afro] todo el tiempo, se empezó a venir arriba, y yo decía «no es por nada, pero te estas columpiando porque recuerda...» y me decía «de broma de broma» ... claro que no era de broma, porque tú [a su padre] no has visto en tu vida a gente con el pelo así” [Entrevista 7].

El estudio de McGill Johnson *et al.* (2017) también se refieren a que, en término medio, las mujeres blancas mostraban un sesgo explícito hacia el pelo natural de las mujeres negras, calificándolo como menos bello, menos sexy/atractivo, y menos profesional que el pelo liso u ondulado (McGill Johnson *et al.*, 2017: 6).

Es cierto que también las mujeres blancas tienen preocupaciones con su cabello teniendo que lidiar con la llamada “dictadura del pelo liso”. En el artículo de Begoña Gómez en el *SModa*, “El rizo se rebela contra la dictadura del alisado” (2012), apuntan a los estereotipos a los que las mujeres blancas que tienen el pelo rizado están sometidas: alocadas o incluso fuera de sí. A menudo cuando se quiere mostrar la evolución de un personaje femenino hacia la cordura -también en los programas de cambio de *look*-, un paso necesario es alisarle el pelo, como símbolo de seriedad y elegancia o incluso el ajustamiento a determinados estándares de feminidad, que se lo digan a Julia Roberts en *Pretty Woman*.

La estudiante de máster (E7) consciente de las atribuciones a su pelo afro comentaba respecto al pelo rizado de las mujeres blancas:

“[...] pero es que incluso entre blancos, siendo blancos, se vive el que lleves el pelo rizado y te digan «uy, pareces una loca» [...] «ay, pareces tal...», enseguida, y que el pelo liso sea clase, es algo arreglado, que representan tal [...]” [Entrevistada 7].

Sin embargo, tal y como señala Banks: “Certainly white women have concerns with their hair, but [...] they do not have to deal with cultural and political constructions of hair that intersect with race and gender in relationship to mainstream notions of beauty, putting a great number of black women outside of what is considered beautiful”. [“Desde luego las mujeres blancas tienen preocupaciones con su pelo, pero [...] ellas no tienen que lidiar con las construcciones culturales y políticas del pelo que se cruzan con la raza y el género en relación con las nociones convencionales de belleza, dejando a un gran número de mujeres negras fuera de lo que es considerado bello”] (Banks, 2009: 38). No se está negando que las mujeres blancas no tengamos problemas o suframos opresiones respecto a la imagen personal, lo que los análisis de Banks y otras están señalando es que hay que fijarse también en la calidad de estos problemas y su efecto en las vidas de las mujeres. Es decir, en la intersección de las problemáticas.

4.2 – Teoría interseccional y “feminismo blanco”

Por todo esto, desde las posiciones feministas negras estadounidenses, en los años ochenta comienza a hablarse de interseccionalidad: sistemas de opresión entrelazados (*Combahee River Collective*, 2000) “para abordar la interconexión entre el patriarcado, la heterosexualidad, el racismo, el capitalismo y el nacionalismo” (La Barbera, 2017: 192), partiendo de la idea mencionada de que los conceptos de género y raza estaban contruidos como si todas las mujeres fueran blancas y todos los hombres fueran negros (La Barbera, 2017: 192). Aunque el análisis del lugar de la intersección es algo que el feminismo negro enunció ya desde el discurso de Sojourner Truth⁹⁴ en 1851, el término

⁹⁴ La figura de Sojourner Truth es a menudo “olvidada” o integrada tan sólo en los movimientos abolicionistas, sin embargo, fue una activa participante del sufragismo desde los inicios. Sus intervenciones en las convenciones sufragistas siempre eran motivo de discordia y malestar entre algunas líderes blancas racistas, no dudaban en presionar a la organización para que no la dejaran hablar -ya hemos comentado este tipo de dinámicas de silenciamiento más de cien años después, durante la Primera Conferencia de la Mujer

fue acuñado en 1989 por Kimberlé Crenshaw (1989) desde los *Critical Legal Studies*, tomando el testigo de los análisis desarrollados por la *Critical Race Theory* (CRT) (La Barbera, 2017: 192) de mediados de los años setenta. Esta corriente ya adelantaba la necesidad de análisis que tomaran en cuenta las intersecciones entre el racismo, el sexismo, la opresión de clase y otros sistemas de discriminación (Fleming, 2018: 29).

Kimberlé Crenshaw⁹⁵ en una charla TED, *The urgency of intersectionality* (2016), explica años después, qué le llevó a utilizar este concepto. Emma DeGraffenreid y otras mujeres afroamericanas denunciaron en 1976 a la *General Motors* por discriminación racial y de género: los puestos de trabajo para personas negras eran solo para hombres, y los puestos de trabajo para mujeres, eran solo para mujeres blancas (Crenshaw, 2015), dejando a las mujeres negras sin ningún puesto al que optar. El juez desestimó la demanda argumentando que no se podía permitir que las mujeres negras solapasen sus dos opresiones en una sola. Para Crenshaw, el problema al que se enfrentaban estas trabajadoras no tenía marco de referencia, no tenía nombre en un sentido literal. La interseccionalidad fue su intento para hacer confluir el feminismo, el activismo antirracista y las leyes antidiscriminatorias en un solo lugar (Crenshaw, 2015). Efectivamente una de las críticas al concepto se basa en subrayar la “obsesión” por las políticas identitarias, y aunque Crenshaw (2015) señala que esta es una crítica conservadora, pienso que también puede ampliarse a sectores de izquierda, supuestamente no conservadores, y algunos de los comentarios a las “políticas de la diferencia” del posmodernismo (Yuval-Davis, 2006: 195). Tal y como señala Crenshaw en el caso de DeGraffenreid, es justamente cómo las instituciones utilizan la identidad para excluir o privilegiar a los sujetos (Crenshaw, 2015), prestando atención al “lugar de enunciación” (La Barbera, 2017: 194) y al lugar de la exclusión.

Antoinette Torres Soler, fundadora en 2014 de la web afrofeminista, *Afroféminas*,

de 1977 en Houston-, también silbando y gritando durante sus intervenciones (Davis, 2004: 71). Su famoso discurso “¿Acaso no soy una mujer” [*Ain't I a Woman?*], en el que subrayaba la doble opresión sufrida por las mujeres negras, fue pronunciado en la convención de mujeres de Akron en 1851. Tal y como apuntan Rodríguez Palop, Pérez y Velásquez: “En su intervención Sojourner Truth remarcó su perfil como trabajadora, lejos del modelo de feminidad que representaban sus colaboradoras blancas de clase media, y puso en cuestión el pretendido universalismo y la identidad homogénea que afirmaban las sufragistas” (Rodríguez Palop *et al.*, 2007: 1166).

⁹⁵ La charla puede verse en este enlace: “The urgency of intersectionality | Kimberlé Crenshaw”, TED (2016). <https://youtu.be/akOe5-UsQ2o>

cuenta una experiencia acaecida en la España actual, en su libro *Viviendo en modo Afrofémimas* (2018): “Hace unos años me dirigí a la Casa de la Mujer de Zaragoza para presentar una exposición sobre mujeres negras [...] En la Casa de la Mujer antiguamente había una sala de exposiciones donde incluso exponían hombres, lo cual me parece muy bien [...] Lo más normal en este caso es que me dirigiese allí y mostrase estas mujeres como referentes a seguir, como inspiración para cualquier mujer. Sin embargo, se me denegó de inmediato. Me dijeron «pero esto no es aquí, para esto debes ir a la Casa de las Culturas». Es decir, que estas mujeres blancas me decían que una exposición sobre mujeres negras empoderadas no debía mostrarse en la Casa de la Mujer. De lo cual deduzco: La Casa de la Mujer es solo para mujeres blancas. La Casa de la Mujer no reconoce a las mujeres negras españolas. Ser una mujer negra e inmigrante nos hace menos mujer” (Torres Soler, 2018: 27-28). En este ejemplo el razonamiento de la institución es que las demandas, necesidades y problemas de las mujeres racializadas no son cuestiones de género, son de raza y, por tanto, su toma en consideración, defensa o atención no recae en las organizaciones que sitúan el género en el centro, sino que, de forma excluyente, son las organizaciones “multiculturales”, “antirracistas” etc... las que se deben encargar de ello. De tal forma que pareciese que la raza y el género son variables de opresión que no pueden convivir en el mismo espacio, excluyentes entre sí, provocando una miopía en la que, si se atiende a una, no se puede atender la otra. En cierta forma hay una obsesión por fijar la identidad mujer en unos cuerpos, excluyendo a otros, negando a su vez la heterogeneidad de experiencias.

En “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex” (1989), Crenshaw utiliza tres casos judiciales de demandantes negras para ejemplificar que en ocasiones las mujeres negras pueden experimentar discriminaciones en formas similares a las que experimentan las mujeres blancas o los hombres negros, sin embargo, también, como vemos en el caso de Soler, experimentan discriminaciones por el propio hecho de ser mujeres negras y esto no equivale exclusivamente a la suma de la discriminación de raza y de género (Crenshaw, 1989: 149). Esta es una característica esencial de la interseccionalidad, y es que no se refiere a una suma de opresiones; aunque podamos hacer uso de esta idea, la interseccionalidad implica que las categorías de análisis son, tal y como señala Nira Yuval-Davis (2011: 4), mutuamente constitutivas. En la medida de

que tienen bases ontológicas diferentes irreductibles entre sí (Yuval-Davis, 2006: 195) los enfoques aditivos -aquellos que se limitan a sumar opresiones- no son exactamente los más adecuados. Para Yuval-Davis, el enfoque de Crenshaw es un enfoque interseccional aditivo que no diferencia el nivel experiencial de otros niveles de análisis (Yuval-Davis, 2006: 198), y el suyo, por el contrario, es un enfoque constitutivo que pone plena atención en distinguir los niveles de análisis. La Barbera señala que a menudo la interseccionalidad se confunde con una mera referencia a más de una dimensión de discriminación (La Barbera, 2017: 195), es decir, un enfoque puramente aditivo.

A pesar de la crítica de Yuval-Davis, Crenshaw diferencia entre “interseccionalidad estructural”, “interseccionalidad política” e “interseccionalidad representacional” (Crenshaw, 1997). La primera se refiere a las consecuencias materiales derivadas de la localización de las mujeres no blancas en estructuras superpuestas de subordinación (Crenshaw, 1997: 249). En el caso que toma para ilustrar estas distinciones, la “interseccionalidad estructural” en la violencia y abuso contra las mujeres racializadas, vendría a estar representada por los niveles de analfabetismo, menores a cargo, pobreza o falta de habilidades laborales que permitan salir del ciclo de abuso.

La “interseccionalidad política” tiene que ver con la diseminación de discursos políticos que subrayan el género o subrayan la raza de formas mutuamente excluyentes (Crenshaw, 1997: 250). En este sentido La Barbera apunta a que este nivel político “ofrece una nueva perspectiva para analizar cómo el sexismo, el racismo, la homofobia y la explotación de clase se reproducen en y a través del derecho y los procesos de «policy-making» [...] y las políticas públicas” (La Barbera, 2017: 193).

Por ejemplo, en 1992, Lucrecia Pérez, una mujer inmigrante dominicana de 33 años fue asesinada a manos del guardia civil Luis Merino y tres menores de edad vinculados a grupos neonazis, cuando se encontraba junto a otras personas viviendo en una discoteca abandonada de Aravaca (Madrid) (Toasijé, 2010). Este fue el primer crimen racial con repercusión mediática en España (Toasijé, 2010). En el programa de Ana Pastor *¿Dónde estabas entonces?*, en el capítulo sobre el año 1992, subrayaban que este crimen puso en evidencia las irregularidades, las situaciones de exclusión social y abuso que este perfil de mujeres soportaba en España, en su mayoría en situación administrativa irregular. Tal y como señala Esther (Mayoko) Ortega: “En un Norte global racista, como es este, tener

ese pasaporte no es cualquier cosa, está íntimamente relacionado con las condiciones básicas para la existencia. Las posiciones laborales a las que podemos acceder, a priori, son muy diferentes a las de las hermanas que están en una situación administrativa irregular” (Mbomío Rubio, 2019b).

En uno de los testimonios del programa, Alta gracia Valdés, cuenta que era común que las empleadoras blancas les retirasen el pasaporte una vez que entraban en el servicio doméstico, de forma irregular, trabajando en muchas ocasiones sin cobrar y bajo la amenaza de perder el pasaporte si se marchaban de la casa. En este sentido, las políticas públicas españolas y europeas referentes a los procesos de inmigración -la importancia de la documentación regular-, entre otras cosas, sentaban (y sientan) las bases para efectuar procesos de extorsión y vulneración de los derechos de las mujeres migrantes.

Por último, la “interseccionalidad representacional” se refiere a las representaciones mediáticas de las mujeres racializadas y los estereotipos que aparecen en los medios de comunicación y la cultura popular (Crenshaw, 1997: 251) y que veremos más adelante.

Yuval-Davis introduce a su vez algunos matices que son interesantes para el caso que nos ocupa de Beyoncé. En cuanto a las divisiones sociales, las variables de la intersección, se constituyen entre sí y no son reductibles entre sí, de tal forma que unas no son un reflejo de otras más profundas, por ejemplo, la equivalencia reiterativa entre que ser una persona negra es otra forma de ser clase trabajadora o un tipo particular de clase trabajadora (Yuval-Davis, 2006: 200), donde se da un proceso de sinonimia entre lo negro y lo pobre⁹⁶. Entonces ¿qué ocurre cuando una persona negra, Beyoncé, se resiste a poder ser clasificada como clase trabajadora? ¿qué construcciones se ponen en marcha para crear coherencia entre dos cosas que, en ciertos discursos, son contradictorias, como la negritud y la riqueza? ¿qué lecturas de su cuerpo racializado se construyen para explicarnos, a una audiencia blanca, la existencia de un sujeto negro, rico, antirracista y feminista?

La escritora y fotógrafa de ascendencia asiática, Anna Fux, publicaba en su cuenta de *Instagram* una reflexión en torno a esta cuestión de la clase social: “Mejor hablar sobre

⁹⁶ Desirée Bela-Lobedde alude a esta cuestión para el caso español en los anuncios de su infancia del Domund, en los que siempre salían niños no blancos sujetos de caridad cristiana, así como otros anuncios de ONGs, que efectúan la misma equivalencia entre negritud, África y pobreza (Bela-Lobedde, 2018a: 27-29).

feminismo blanco o capitalismo. Dios mío. CAPITALISMO. No eres racializada, eres pobre. No eres migrante, eres pobre. No eres x, y, z. Eres pobre. Pues no, colega. No somos pobres como punto de partida. Somos racializadas de nacimiento y ello deriva en la yincana de opresiones que el mundo occidental ha creado. No a la inversa” (@annafuxx en *Instagram*, 8 de Julio de 2019). Fux señalaba a esa crítica reiterativa de la izquierda que, lejos de hacer un trabajo interseccional, acaba reduciendo muchas opresiones a la cuestión de clase social. En España, tal y como afirma en el mismo texto, esto es reflejo de la “orfandad política que sufre el discurso antirracista y decolonial” en el país.

En la E6, la entrevistada, con larga experiencia en la investigación y la docencia en EEUU, afirmaba lo siguiente:

“En EEUU se desarrolla mucho... o sea, toda la izquierda está basada en el concepto de raza, aquí en Europa está basada en el concepto de clase”
[Entrevista 6].

La periodista afrobritánica Reni Eddo-Lodge, en *Why I'm No Longer Talking to White People About Race* (2017)⁹⁷ apunta lo siguiente al debate sobre la clase social *versus* la raza en Inglaterra, a pesar de que allí sí se recogen datos sobre el origen étnico racial de sus habitantes y por tanto se da cierto reconocimiento de la pluralidad, cosa que no sucede en España o Francia. Ella afirma:

“«What about class?». It is a question that follows me everywhere I go. In it is an implication that it is class, not race, that is the true battle to be fought in Britain - and that we have to choose between one or the other. I totally reject this assumption”. [“¿Qué pasa con la clase? Es una pregunta que me sigue a todas partes. En ella hay una implicación de que es la clase, no la raza, la verdadera batalla que se librará en Gran Bretaña, y que tenemos que elegir entre una y otra. Rechazo totalmente esta asunción”] (Eddo-Lodge 2017: 102).

Sobre el mismo tema de la raza en España, la docente en EEUU (E6) puntualizaba:

“[...] el problema es que en España es muy difícil de ver el concepto de raza. En Europa en general no se trabaja el concepto de raza, en Europa en

⁹⁷ Eddo-Lodge fue la primera autora británica negra en encabezar las listas de los libros más vendidos de no ficción en Inglaterra a mediados de 2020, justamente con esta obra. A raíz de ello, dijo estar consternada precisamente por la falta de representación racial en estas listas (Flood, 2020).

general «racismo» es ser antisemita, desde la II Guerra Mundial, y punto [...]” [Entrevista 6].

Precisamente sobre esta cuestión, Crystal Fleming reflexiona sobre las leyes de memoria histórica en Francia. Subraya la dificultad que encuentran los grupos de apoyo a una memoria histórica sobre el tráfico esclavista y el pasado colonial -que ayuden a asegurar las Leyes Taubira⁹⁸- frente al centralismo de la memoria colectiva en el Holocausto y el antisemitismo, generándose controversias entre uno y otro discurso (Fleming, 2017: 48-51). David Goldberg apunta al Holocausto como el evento europeo por excelencia en el cual se inscribe la raza, y cuyas nefastas consecuencias favorecieron los intentos de borrar la categoría “raza” del discurso político europeo (Goldberg, 2006: 336). Esta centralidad del Holocausto como expresión del horror que supone incluir la raza en los discursos tiene la consecuencia de propiciar el “olvido” de la historia colonial europea, la cual se considera parte de la historia de los países colonizados, pero no de la conformación de la idea de Europa después de la II Guerra Mundial (Goldberg, 2006: 336). Se invisibilizan además las dinámicas colonizadoras dentro del territorio europeo de las que el nazismo es un ejemplo, mediante sus políticas de invasión y exterminio, tomadas a su vez de las dinámicas coloniales puestas en marcha en Argelia, India o en el continente africano (Césaire, 2006: 15)⁹⁹, como sería el caso del monarca belga, Leopoldo II, propietario a título personal de un campo de trabajo y exterminio, al que llamó el “Estado Libre del Congo”, posteriormente “Congo Belga” (*BBC News Mundo*, 2020).

La activista antirracista entrevistada (E4), para explicar la necesidad de la fuerza colectiva en denunciar los casos de racismo mediático -por ejemplo, la de ColaCao¹⁰⁰ de

⁹⁸ Las Leyes Taubira de 2001 se refieren al reconocimiento del esclavismo como un crimen contra la humanidad, gracias en parte al trabajo de por la entonces ministra de Justicia, Christiane Taubira. Con esta ley, Francia pasó a ser el primer y único país del mundo que reconocía legislativamente la esclavitud como un “crimen contra la humanidad”. La ley, además de establecer un día para la memoria, 10 de mayo, también hacía hincapié en desarrollar currículos académicos y programas de investigación sobre el tema para recuperar la historia oral y arqueológica (Fleming, 2017: 19).

⁹⁹ Aimé Césaire dirá que el crimen de Hitler para el humanista burgués del siglo XX es precisamente “haber aplicado en Europa procedimientos colonialistas que hasta ahora sólo concernían a los árabes en Argelia, a los coolies en la India y a los negros de África” (Césaire, 2006: 15).

¹⁰⁰ El anuncio al que se refiere la entrevistada es el spot de “ColaCao Shake” de 2017 (Imagen 11) en donde se utiliza el pelo afro de un hombre negro como metáfora de la espuma marrón del Cola Cao. Con el hashtag #colacaonosinsulta numerosas personalidades afrodescendientes españolas (El Chojin, Lucía Asué Mbomío Rubio, Desirée Bela-Lobedde, Silvia Albert, Moha Gerehou etc...) denunciaron en redes no esta, sino toda la tradición publicitaria de la marca Cola Cao que a menudo se ha apoyado en la idea del buen salvaje y el *negrito* del África tropical para vender su producto, cuya imagen y eslóganes están clavados en

2017 (Olisa, 2017b)- y lo que una izquierda disgregada podría llegar a debilitar el discurso antirracista, comentaba lo siguiente:

“[...] los neonazis son súper organizados, tienen como sindicatos y todo ¿no? por toda España, y a la vez, vemos que la izquierda entre comillas [...] tiene esta característica de siempre se está como dividiendo ¿no?, y al final no podemos dejar que estas diferencias nos hagan un grupo débil ...un grupo que no puede unirse frente a una decisión política, frente a una cuestión como esa de Cola Cao que entendemos que es un estereotipo y que tenemos que tener fuerza para decidir, no que seamos tres gatos” [Entrevista 4].

Así mismo, también subrayaba la importancia local de la situación de los Manteros y el movimiento político que están organizando, lo poco que ha cambiado su situación un gobierno de izquierdas como el de Ada Colau, y la necesidad de la lucha común:

“[...] en Barcelona principalmente uno de los temas políticos que está muy en alta, entre comillas porque muy en alta no está, pero sería por ejemplo la situación de los Manteros...entonces como tenemos un gobierno de izquierdas en teoría hubieron muchas promesas a ellos tal, pero efectivamente en la práctica, la vida no ha cambiado para ellos ¿sabes?, no han recibido ningún apoyo y ni digo ayuda, digo apoyo... la situación sigue igual de dura pero, y por eso yo creo que tenemos que reforzar muchísimo, a punto de que representamos, que representamos los negros de Barcelona y seamos una voz, una voz para llevarse en cuenta, entonces la idea de la asociación [Black Barcelona] también es crear esta red [...] entonces de tener toda esta gente en cuenta, porque si llega una persona en situación vulnerable con un problema, yo qué sé, que sepamos al menos quien puede ayudar ¿me entiendes?... y claro, cuando haya un problema que tenga que

la mente de muchas generaciones de personas afrodescendientes como la única y negativa referencia mediática a su raza. Se pueden leer algunas de las declaraciones públicas sobre el tema en *ReasonWhy*, 2017. Se inició una campaña similar en 2020 respecto a la imagen de los “Conguitos” de la marca de chocolates *Lacasa* (Cortes Owusu, 2020). Las respuestas en contra no tardaron en llegar con los argumentos clásicos de la ignorancia blanca: “era otra época”, “es que no había inmigrantes africanos en España” entre otras (*La Vanguardia*, 2020a), todo ello para evitar lo que la campaña estaba pidiendo, reparación histórica.

ver con todos nosotros que todos puedan estar juntos también en el momento de luchar, entre comillas ¿no?” [Entrevista 4].

Ya que el concepto de “interseccionalidad” y discriminación múltiple deviene de los estudios jurídicos, paulatinamente se ha ido incluyendo en secciones no vinculantes de convenciones y organismos internacionales, aunque La Barbera apunta a que esto es “inexistente tanto formal como sustantivamente en el derecho vinculante de la UE” (La Barbera, 2017: 194).

El análisis feminista interseccional implica un descentramiento del sujeto del feminismo y denuncia la perspectiva sesgada del “feminismo hegemónico” o “feminismo blanco” que promueve la idea de una identidad común, invisibilizando las experiencias de las mujeres -cis o trans- que no encajan en el sujeto blanco dominante feminista. En la E6 se nombraba uno de los problemas fundamentales del feminismo blanco, la entrevistada residente en EEUU (E6) comentaba:

“[...] el problema de luchar contra el feminismo blanco europeo es que no entiende que haya feminismo fuera de sí” [Entrevista 6].

Después agregaba:

“[...] la tarea fundamental del feminismo ahora mismo es entenderse fuera de la tradición eurocéntrica, porque si no se vuelve opresivo...” [Entrevista 6].

La crítica feminista al sujeto moderno se centra en la categoría “mujer”, construida sobre las mismas lógicas jerárquicas y patriarcales que el feminismo ataca. (Cubillos Almendra, 2015: 121-122). Respecto a esta cuestión del sujeto político feminista, su relación con lo TERF¹⁰¹ y el feminismo blanco, la librera feminista (E5) comentaba lo siguiente:

“[...] las TERF, por lo que yo he leído, que entienden que los hombres trans, o sea, las mujeres trans no dejan de ser hombres... yo te hablo de las TERF,

¹⁰¹ TERF es el acrónimo en inglés para *trans-exclusionary radical feminist*. Con este apelativo se conoce a la vertiente feminista que considera que las posiciones trans, especialmente de mujeres trans, no representan al sujeto político feminista y por tanto su lucha no pertenece al feminismo, en ocasiones esto se extiende a todo lo LGTBI+. Esta es una cuestión que ha dado qué hablar en los últimos años en España, aunque no es un concepto nuevo (Muñoz, 2018). Para una revisión de esta cuestión en el país ver *La Cisterna Transfeminista*, 2018. Este tema tuvo especial presencia en los medios durante 2020.

que son estas, y que creo que su discurso va por ese camino, o sea yo soy muy lectora y yo las busco y las leo y las tengo muy identificadas más o menos, y es la idea de que lo femenino lo definimos las que decidimos definirlo ¿no?, que es un poco la transfobia tiene que ver con eso ¿no?, qué es lo que es ser una mujer, nadie ha hecho más por el feminismo en ese sentido identitario que las mujeres trans y las negras, que son las primeras que empiezan a cuestionar qué es ser una mujer, que es lo que las otras, las TERF dicen, «no es que las mujeres que nacemos mujeres», es como de... qué parte, dónde estamos [...] sobre todo para mí es una cerrazón a ver las otras, la diversidad del mundo [...] como el feminismo blanco y las voces que se erigen en representantes del feminismo blanco son vacíos, es vacío al final, es otra vez volver a decir «cuidado, estamos otra vez cometiendo el mismo error», y está pasando, o sea ¿aquí, quién tiene voz? ¿Quién tiene voz en España?... y cuando sacas, pues nosotras por ejemplo desde la librería, como yo personalmente, movemos mucho lo que son afrodescendientes en España, no quiero decir sin irme a EEUU y hablar de Beyoncé ¿vale?, afrofeminismos de Latinoamérica, chinas... o sea vamos a buscar lo que nos están diciendo, por qué no es que no hablen, es que no les estamos escuchando [...] yo creo que es una cuestión de pérdida de privilegios, en el caso de la universidad, grave, o sea de poner en cuestión sus «privis» y sus posiciones” [Entrevista 5].

Como comenté en el primer capítulo, el feminismo blanco o feminismo hegemónico es un concepto utilizado desde la década de los noventa que se refiere, no a aquel feminismo expresado por mujeres blancas, sino aquel que sostiene una perspectiva blanca y la universaliza a todos los sujetos del feminismo (Aziz, 1997: 70). No se trata de un cuerpo de conocimiento claramente definido con explícitas intenciones racistas, sino que funciona igual que la ignorancia blanca: como una epistemología que pasa inadvertida pero que va dejando huellas identificables (Aziz, 1997: 70).

La fundadora de *Black Barcelona* (E4) comentaba lo siguiente:

“[...] una feminista de color, de color digo, china, india, lo que sea ¿no?, ¿puede ejercer el feminismo blanco?, yo creo que claro que sí, a partir del momento que ella no está reconociendo los problemas de las demás ¿no?, entonces el feminismo blanco sería este feminismo que entendemos como liberal [...] un feminismo de una cultura muy individualista y que sigue individualista, pero sí el feminismo es una lucha colectiva es que no, no puede ser, hay una cosa que no va a encajar ¿no?, porque tú no puedes como estar solo con tus temas ignorando los temas de las demás, siendo que todas las opresiones, como yo creo que [...] vienen de la misma estructura, vienen del mismo fuente [...] yo creo que la reflexión más que nada para las personas blancas, para mí, es que tienen que conocer la cuestión de la interseccionalidad, yo creo que es la única manera de que empiecen a hacerlo por práctica, por costumbre, porque no es natural que nosotras estemos pensando en problemas que no son nuestros, no, ¿sabes?, no sé... no somos así, entonces si tú no tienes noción de tus propios privilegios y tú no tienes cómo, no entiendes que hay gente que no vive esto, esa misma realidad [...] entonces sería una conversación primero sobre privilegios, para después, efectivamente conocer las diferencias de las demás mujeres...” [Entrevista 4].

Cate Young afirma: “White feminism is a set of beliefs that allows for the exclusion of issues that specifically affect women of colour. It is «one size-fits all» feminism, where middle class white women are the mould that others must fit. It is a method of practicing feminism, not an indictment of every individual white feminist, everywhere, always [...] The feminism that disregards the fact that whiteness is a privilege that is not afforded to all women”. [“El feminismo blanco es un conjunto de creencias que permite la exclusión de los asuntos que afectan específicamente a las mujeres de color. Es el feminismo de talla única, donde las mujeres blancas de clase media son el molde en el que las otras deben encajar. Es un método de practicar el feminismo, no una acusación a cada feminista blanca individual, en todas partes, siempre [...] El feminismo que ignora el hecho de que la blanquitud es un privilegio que no se otorga a todas las mujeres”] (Young, 2014).

Reni Eddo-Lodge se refiere explícitamente a los sentimientos heridos de aquellas feministas que se sienten aludidas cuando se critica el feminismo blanco:

“It is not about women, who are feminists, who are white. It’s about women expousing feminist politics whilst buying into that white supremacist rhetoric -which at its core is exclusionary, discriminatory and structurally racist”. [“No se trata de mujeres, que son feministas, que son blancas. Se trata de que las mujeres expongan la política feminista mientras compren esa retórica de la supremacía blanca, que en esencia es excluyente, discriminatoria y estructuralmente racista”] (Eddo-Lodge, 2014).

La entrevistada residente en Francia en el momento de la entrevista (E1), conocedora del contexto francés, comentaba la idea del feminismo blanco en Francia como aquel referido al nivel más institucional, y distinto del afrofeminismo:

“[...] en Francia es algo que está muy muy dividido [el feminismo] [...] hay como dos corrientes: una más institucional y otra como de feminismo más radical, interseccional, como si dijéramos, que van totalmente separados, o sea, de hecho, llega el 8 de Marzo aquí [en París] y se hacen dos manifestaciones distintas [...] no quieren tener absolutamente nada que ver los unos con las otras [...] a partir de ahí me empecé a interesar por la gente que formaba parte de la segunda manifestación, la manifestación alternativa que llaman aquí y las cosas que les dividen [respecto a la facción institucional] fundamentalmente es el tema de las trabajadoras del sexo, el velo y las afrofeministas se sienten, aparte de totalmente olvidadas e invisibilizadas por el feminismo blanco [institucional], que eso es común yo creo en cualquier movimiento afrofeminista que haya por el mundo...eh... pero aparte ellas sienten que les toca muy de cerca el tema de las trabajadoras del sexo, por haber aquí, como en España, muchas de origen africano, y también en cuanto al velo porque hay muchas de origen musulmán, entonces...ahí se hace una mezcla [...] no es solo que no tengan penetración a nivel institucional [las afrofeministas] es que no lo quieren, para empezar [...] a nivel institucional, las feministas siguen saliendo para decir que el burkini es muy malo, y que denigra a la mujer, ya, fin... ¿sabes? Eso hace el feminismo institucional en Francia ¿sabes?” [Entrevista 1].

En los últimos años, con el creciente aumento de los debates en redes sociales sobre feminismo, algunas comentaristas angloparlantes han recuperado este concepto como herramienta explicativa de muchas de las opiniones vertidas en ellos, y esto ha tenido su efecto también en los debates españoles (Olisa, 2017a; Sardá, 2018; Guerra, 2018, por solo poner algunos ejemplos)¹⁰². En la entrevista de Mbomio a Ortega en *Pikara Magazine* en 2019, se recalca que el concepto “feminismo blanco” no tiene que ver necesariamente con la melanina, Ortega argumenta: “Tiene que ver con las perspectivas desde las cuales trabajas, con cómo y en qué estás pensando o desde dónde elaboras conocimiento, etc” (Mbomio Rubio, 2019b). En el texto “Interseccionalidad”, Esther (Mayoko) Ortega lanza las siguientes preguntas a la posición feminista blanca: “¿están dispuestas, mujeres (blancas), feministas blancas, a repensar su posición de privilegio, a nombrar la blanquitud, su blanquitud, no para reafirmarla sino para abolirla?, ¿están dispuestas a asumir la validez de nuestros puntos de vista y reclamarlos como feministas?, ¿están dispuestas a sentir empatía con nuestras experiencias de vida y defender nuestras estrategias de resistencia como herramientas fundamentales en la lucha frente al cisheteropatriarcado capitalista supremacista?” (Cebrián y Oviedo, 2019).

¹⁰² De forma paralela, Claire Heuchan en su blog *Sister Outrider* publicó un artículo –“White people critiquing «White Feminism» perpetuate white privilege” (Heuchan, 2015)- que se tradujo a diversas lenguas, y fue publicado también por *Afroféminas* –“Las blancas que critican el «feminismo blanco» perpetúan el privilegio blanco” (Afroféminas, 2020)-. El artículo plantea la apropiación del concepto que las feministas blancas estamos haciendo para usarlo como arma arrojada hacia otras feministas blancas. Los ejemplos que cita son concretos y se enmarcan en los debates sobre la prostitución. Concretamente, Paris Lees en “Ban Sex Work? Fuck Off, White Feminism” (Lees, 2015) afirma: “I am both white and a feminist. But I am not what you would call a White Feminist, capital letters, for I am also trans”. [“Soy ambas, blanca y feminista. Pero no soy lo que llamarías una Feminista Blanca, con letras mayúsculas, porque también soy trans”]. Ya sabemos que lo trans no te quita lo racista y relacionar ambos hechos nos da buena cuenta de la falta de reflexión de la autora en esta materia. Después añade: “White Feminism is about privilege. Ladies who lunch and feel hard done by because a man held the door open for them on their way into the Four Seasons. White Feminism is many things but it is not inclusive, or, in fancy feminist lingo, «intersectional»”. [“El Feminismo Blanco trata del privilegio. Señoras que almuerzan y se sienten mal porque un hombre les sujetó la puerta de camino al Four Seasons. El Feminismo Blanco es muchas cosas, pero no es inclusivo o, en la jerga feminista elegante, «interseccional»”]. Negar que ella, como mujer blanca, no disfruta de privilegios, es Feminismo Blanco. Caricaturizar a las Feministas Blancas como mujeres bien que almuerzan en el *Four Seasons*, y relacionarlo veladamente con la clase social, es, también, Feminismo Blanco. Decir que el concepto de “interseccionalidad” es jerga feminista elegante es, desde luego, desafortunado. Evidentemente que sí la crítica de Claire Heuchan tiene en mente este tipo de reflexiones, deberíamos de ser cautelosas en el uso del concepto Feminismo Blanco si no se asienta en nada más que en la necesidad de desacreditar otras posiciones sin que esto vaya acompañado de una autorreflexión como mujeres blancas sobre nuestros privilegios blancos, seamos trans o cis.

En la E5, la librera feminista, especialista en el mundo editorial, comentaba las limitaciones en España a la hora de acceder a una pluralidad de referencias más allá de las blancas y la falta de un trabajo interseccional:

“Creo que además se quedan muchas voces fuera, concretamente en este país tenemos un grave problema con el feminismo interseccional, todavía no somos capaces de atravesarlo, entonces claro hay ciertos tabús y ciertas historias que a la hora de trabajar textos feministas tienes que tener muy en cuenta y no lo están teniendo nadie; qué pasa, que el ensayo autobiográfico te exime muchas veces de tener que hacer un análisis exhaustivo de las intersecciones en este país: gitanas, negras, pobres, tal... entonces si tú eres la blanca a la que publican, evidentemente que lo que vamos a leer son a blancas, pijas que publican, entonces ahí hay un problema, yo desde la perspectiva feminista, y desde la perspectiva feminista de librera, creo que tenemos que hacer como lectoras un ejercicio de salud mental y no caer en las trampas del patriarcado [...] desde mi perspectiva de militante nos falta mucha educación feminista a la hora de consumir [...] y desde mi perspectiva de librera también” [Entrevista 5].

La entrevistada 4 residente en Barcelona, también remarcaba esta cuestión y su trabajo en esta línea:

“[...] yo vi que había muchos temas [de feminismo negro] que estaban siendo tratados en portugués pero que cuando yo buscaba por Google en castellano no, no existían, y entonces empecé a escribir puentes [...] el primero texto que escribí como en serio, como artículo, era de un tema que en Brasil toda la gente hablaba ¿no?, todas las chicas feministas hablaban, pero aquí nadie sabía lo que era, entonces era una necesidad de hablar no solo de lo que era el Feminismo Negro, pero de las pautas... [...] se llamaba “La soledad [soledad] de la mujer negra”, y es como todas las chicas negras que son activistas en Brasil lo conocen y cuando vino este artículo hubo un montón de chicas negras que decían [...] yo me veo así, fue como el primer

artículo que para mí marcó diferencia, en plano como académico, porque en castellano no hay, hoy no sé, pero cuando escribí no había absolutamente nada que hablase de esto” [Entrevista 4].

En el texto, la autora se refiere a las distintas dinámicas de exclusión a las que están sometidas las mujeres negras en las sociedades racialmente jerarquizadas, entre las que se encuentran también las representaciones mediáticas sobre ellas de las que hablaré en el siguiente punto.

4.3 – Imágenes de control / Controlling images

El nivel representacional de la interseccionalidad al que he aludido más arriba merece algunas aclaraciones a la luz de la obra de Patricia Hill Collins. Ella se refiere a las “imágenes de control” [*controlling images*], una parte importante del pensamiento feminista negro interseccional ha tenido que ver con la transformación de estas imágenes negativas que justifican la opresión sobre las mujeres afroamericanas (Collins, 2000: 69). Mediante el uso de estas imágenes de control, el racismo, el sexismo, la pobreza y otras formas de injusticia social aparecen como naturales e inevitables en la vida diaria (Collins, 2000: 69).

El culto a la “feminidad verdadera” -el ángel del hogar- implicaba que las mujeres blancas atendían a la piedad, la pureza, la obediencia y la domesticidad, Collins señala: “Propertied White women and those of the emerging middle class were encouraged to aspire to these virtues. African-American women encountered a different set of controlling images”. [“Se alentó a las mujeres blancas propietarias y a las de la clase media emergente a aspirar a estas virtudes. Las mujeres afroamericanas encontraron un conjunto diferente de imágenes de control”] (Collins, 2000: 72).

La primera imagen de control para las mujeres afroamericanas fue la *Mammy*, la fiel y obediente sirvienta doméstica, caracterizada por la gordura y la piel oscura, tiene un carácter asexual y esto la convierte en inadecuada como pareja sexual de los hombres blancos. Madre subrogada, principal cuidadora y fuente de amor de la infancia blanca; pese a disfrutar de algunos privilegios en la casa del amo, sabe cuál es “su lugar” subordinado (Collins, 2000: 72, 84). Estas imágenes de control, lejos de desaparecer,

funcionan y se reactivan constantemente.

En 2017, la cantante Adele recogía múltiples premios en la gala anual de los Premios Grammy. En uno de sus discursos de aceptación, le agradecía a Beyoncé -nominada en las mismas categorías por su álbum *Lemonade* y embarazada de gemelos- todo su trabajo e inspiración, y cerraba así: “You move my soul every single day. And you have done for nearly 17 years. I adore you, and I want you to be my mommy, all right?”. [“Mueves mi alma cada día. Y lo has hecho cerca de 17 años. Te adoro y quiero que seas mi mami, ¿de acuerdo?”]¹⁰³. Tras lo cual, toda la sala explotó en carcajadas.

Así mismo, la cantante Faith Hill -también blanca- se dirigía a Beyoncé en los mismos términos: “I’m older than you, but I want you to be my mommy, too”. [“Soy mayor que tú, pero también quiero que seas mi mami”].

Más allá de la controversia que suscitó el premio de “Álbum del Año” para Adele -por su álbum 25, en lugar de haber reconocido la apuesta antirracista y de celebración de la negritud que ofrecía Beyoncé en *Lemonade* (Pickens, 2017), distintos analistas señalaron lo poco apropiado de estas palabras teniendo en cuenta el pasado histórico de las mujeres negras y su crianza esclavizada en las familias blancas, siendo madres de todo el mundo menos de sus hijos. Denene Millner en “Beyoncé Is Not The Magical Negro Mammy” (2017), apunta:

“How incredibly odd and outrageous, then, for two white women, intelligent enough to understand America's volatile relationship with black motherhood, to take the stage on one of entertainment's biggest nights, after one of the most meaningful performances by a black woman celebrating her choice, need and desire to mother her own children, and pronounce they want her to mother them. To be in service to them. To be their Magical Negro Mammy”. [“Qué increíblemente extraño e indignante, entonces, para dos mujeres blancas, lo suficientemente inteligentes como para comprender la volátil relación de Estados Unidos con la maternidad negra; subir al escenario en una de las noches más grandes del entretenimiento, después de una de las actuaciones más significativas de una mujer negra celebrando su elección, necesidad y deseo de ser madre de sus propios hijos,

¹⁰³ Se puede ver este discurso de aceptación al premio en este enlace: “Adele Wins Album Of The Year | Acceptance Speech | 59th GRAMMYs”, Recording Academy / GRAMMYs (2017). <https://youtu.be/yyOQM5UEPAs>

y declarar que ellas quieren que ella sea su madre. Está al servicio de ellas. Para ser su Mami Negra Mágica”] (Millner, 2017).

Efectivamente, cómo sucede que dos mujeres adultas efectúen un proceso de autoinfantilización y deseen públicamente ser atendidas, mimadas y cuidadas por otra mujer adulta negra, precisamente estando embarazada. Solo con esta imagen de control de la *Mammy*, en donde se entiende que parte del trabajo de las mujeres negras es cuidar de la infancia blanca, pero también de las y los adultos blancos¹⁰⁴, se puede comprender esta cuestión.

Millner apunta a que: “No black woman, Beyoncé or anyone, should have to coddle a grown person who seeks reassurance that it's OK to invest in and perpetuate their own privilege while the person doing the comforting suffers for it”. [“Ninguna mujer negra, Beyoncé o cualquiera, debería tener que mimar a una persona adulta que busca la seguridad de que está bien invertir y perpetuar su propio privilegio mientras la persona que hace el consuelo sufre por ello”] (Millner, 2017).

Estas palabras de Millner se dirigen a la otra controversia que he mencionado anteriormente, al hecho de qué tienen que hacer las artistas negras -también sus pares masculinos- para ganar la preciada nominación de álbum del año. En la rueda de prensa posterior a la gala, Adele¹⁰⁵ afirmaba:

“My album of the year is Lemonade [...] So part of me did die inside as a Beyoncé fan -not going to lie. I was completely rooting for her, I voted for her. I felt it was her time to win. What the fuck does she have to do to win album of the year?” [“Mi álbum del año es *Lemonade*. Así que una parte de mí como fan de Beyoncé murió por dentro, no voy a mentir. La estaba apoyando por completo, voté por ella. Sentí que era su momento de ganar. ¿Qué coño tiene que hacer para ganar el álbum del año?”] (Gajanan, 2017).

Maura Johnston (2017) en *TIME* señala que las únicas mujeres negras que han ganado en esta categoría desde la primera gala en 1959 han sido Natalie Cole (1992),

¹⁰⁴ Un ejemplo clásico de este mecanismo es la relación entre Scarlett O'Hara y su esclava, Mammy, en la película “Lo que el viento se llevó” (1939).

¹⁰⁵ La retransmisión televisiva de la gala se corta justo después del discurso de Adele al recibir el premio a mejor álbum del año, posteriormente se filtraron unas fotos a la prensa en las que Adele rompía el galardón y muchos medios anglosajones y españoles (Fernandez, Mazziotta y Sands, 2017; *SModa*, 2017a) especularon con la idea de que lo hacía para compartirlo con Beyoncé; sin embargo, el vídeo en el backstage tras recoger el galardón muestra que fue un accidente y el galardón le fue sustituido por otro, así mismo, en las fotos posteriores aparece con los cinco galardones (Robinson, 2017).

Whitney Houston (1994) y Lauryn Hill (1998). Adele tiene dos (2012 y 2017) y Taylor Swift, otra diva blanca del pop, otros dos (2010 y 2016). Johnston, como otras voces, subraya el hecho de que los artistas que son catalogados como R&B, hip-hop/rap, o *urban* son, a menudo, subestimados en esta categoría, especialmente si son personas negras. Podemos incluso decir que la catalogación en uno u otro género a veces tiene más que ver con la racialización de los géneros musicales que con la sonoridad de la música.

Así mismo, Antwan Herron señala la vieja tendencia a aplaudir el trabajo de los y las artistas negras sin en realidad recompensarlas de una forma concreta (Herron, 2017) o incluso estableciendo situaciones de abuso y enajenación de los derechos de autor, como es el caso del artista sudafricano Solomon Linda¹⁰⁶ (Culman, 2018) o Sam Cooke y algunos de sus coetáneos y coetáneas (Duane, 2019). Esto da pie a Normal Kelley a afirmar que la música negra siempre ha operado dentro de una “estructura del robo” [*structure of stealing*] rastreable desde el periodo esclavista y que abarca múltiples dimensiones: “The history of black music has been a continuous replay of the uncontested and lucrative expropriation of black cultural forms by whites. This variegated structure of stealing developed through the minstrel shows of pre-Civil War America, to segregating black music as «race music», to white composers copying black jazz styles, to white rockers covering black R&B songs, to publishers stealing copyrights, to the nonpayment of royalties due to black artists by record companies”. [“La historia de la música negra ha sido una repetición continua de expropiación incontestada y lucrativa de las formas culturales negras por parte de los blancos. Esta estructura variada de robo se desarrolló a través de los espectáculos de minstrel pre Guerra Civil americana, la segregación de la música negra como «música de raza», los compositores blancos copiando el estilo de jazz negro, los rockeros blancos versionando canciones negras de R&B, editores que roban derechos de autor, los impagos de royalties debidos a artistas negras por parte de compañías discográficas”] (Kelley, 2002: 12).

Por otro lado, el tropo al que se refiere Denene Millner, *Magical Negro Mammy*, sería una construcción específica de la *Mammy* dentro de la narrativa del *Magical Negro*. Esta figura, reiterativa dentro de los productos audiovisuales desde hace tiempo, utiliza

¹⁰⁶ Este caso puede revisarse en el documental *ReMastered: La parte del león* (Cullman, 2018).

sus habilidades “mágicas”, “espirituales” y “motivadoras” para ayudar a otros personajes blancos de la trama a conseguir sus objetivos (Glenn y Cunningham, 2009: 135). Aunque parece un personaje principal, en realidad se sitúa en una posición subalterna respecto a las necesidades y deseos de otros personajes blancos: “Instead of having life histories or love interests, Black characters possess magical powers [...] These magical Negroes were often wise, morally upright Blacks who served as the moral conscience of White characters [...] Black characters in these films use their powers to help the White characters, but do not utilize them to help themselves”. [“En lugar de tener historias de vida o intereses amorosos, los personajes negros poseen poderes mágicos [...] Estos negros mágicos a menudo eran negros sabios y moralmente rectos que servían como conciencia moral a los personajes blancos [...] Los personajes negros en estas películas usan sus poderes para ayudar a los personajes blancos, pero no los utilizan para ayudarse a sí mismos”] (Glenn y Cunningham, 2009: 137-138).

Algunos ejemplos clásicos son John Coffey en *La milla verde* (1999), Morfeo en la trilogía de *Matrix* (1999 y 2003), *Se montó la gorda* (2003) -con Queen Latifah-, *Como Dios* (2003) -con Morgan Freeman como Dios-¹⁰⁷.

La película *The Help* (2011), en España *Criadas y Señoras*, fue duramente criticada por la escritora Roxane Gay -muy crítica con la figura del “negro mágico” en su libro *Mala Feminista* (2016)- como un ejemplo de *Magical Negro Mammy*, donde las criadas utilizan su magia para hacer del mundo un lugar mejor; por ejemplo, contando sus historias de servidumbre para que Eugenia “Skeeter” Phelan (Emma Stone) escriba la obra de su vida, o cuidando e insuflando amor incondicional a las hijas blancas gordas rechazadas por sus madres blancas (Gay, 2011). Gay también señala que la película da la impresión de que la vida era difícil para las mujeres en el Mississippi de los sesenta, blancas y negras, pero aun así era algo soportable porque así eran las cosas (Gay, 2011)¹⁰⁸. Matthew Hughey en “Cinethetic Racism” apunta acertadamente a que la figura del

¹⁰⁷ Sahra Denner en un post de julio de 2020 en su *Instagram* (@bysahra, 30 de julio de 2020) hablaba del tropo “Black Best Friend” [Mejor amigo/a negro/a] señalando casos como el de Dionne en la película *Clueless* (traducida como *Fuera de Onda*), el personaje de Sam en *Casablanca*, la amiga de *Matilda*, Lavanda, o Bubba en *Forrest Gump*. Para más información ver Allen, 2015.

¹⁰⁸ *Afroféminas* en un post en su *Instagram* en julio de 2020 utilizaba *The Help* como ejemplo de lo que llaman Racismo Romántico: “fenómeno cultural en el que las personas blancas diseñan/escriben/comparten/imaginan el racismo bajo una luz de color de rosa, sea como algo inexistente, de poca trascendencia, o una historia que siempre tiene un final feliz” (@Afroféminas, 23 de julio de 2020).

Magical Negro responde a las expectativas de una audiencia familiarizada con una lógica dominante del *new racism*, donde:

“While the explicit readings of these visual texts may be progressive and emancipatory, they may implicitly function to reify dominant racial discourses and narratives concerning white identity”. [“Si bien las lecturas explícitas de estos textos visuales pueden ser progresivas y emancipatorias, implícitamente pueden funcionar para reforzar los discursos y narrativas raciales dominantes concernientes a la identidad blanca”] (Hughey, 2009: 544-545).

De tal forma que, para el caso de Beyoncé, vemos que una vez más se apuntala esta idea de la *Magical Negro Mammy* cuidadora de la prole blanca, adulta e infantil; este tropo se mantiene y se reconstruye constantemente desde muchos lugares del ecosistema de los productos de entretenimiento, desde la ficción de la series y películas hasta las atribuciones públicas a celebridades como Beyoncé. Pero este tropo no afecta exclusivamente a la cantante, Patricia Hill Collins habla de un proceso de “mamificación” [*mammification*] de las mujeres profesionales negras, apuntado por Barbara Omolade, que tiene como origen esta imagen de control clásica de la *Mammy*. Señala un tema revelador para el ejemplo de Beyoncé respecto a las palabras de Adele: “Mammy is the public face that Whites expect Black women to assume for them.”. [“Mami es la cara pública que los blancos esperan que las mujeres negras asuman por ellos”] (Collins, 2000: 73).

La segunda imagen de control que señala Collins es la “matriarca negra” [*Black matriarch*] fruto de las tesis del “matriarcado negro” y la “teoría de la emasculación”. La “teoría de la emasculación” [*emasculated theory*] es un mito que se basa en la idea de que los hombres negros han sido “castrados” figurativamente por las mujeres negras en la medida en la que ellos no siempre han podido asumir o ajustarse al rol del proveedor masculino patriarcal (hooks, 1982: 76). Tal y como señala hooks en *We Real Cool* (2004) este mito se asienta en 1965 con la publicación del *Informe Moynihan* (*The Negro Family*, de Daniel Patrick Moynihan, 1965), provocando un cambio discursivo misógino en el que la culpa de los males sociales recae en las mujeres negras (hooks, 2004: 12) y el supuesto matriarcado que habían puesto en marcha en los hogares negros (hooks, 1982: 179). En

este sentido, han sido las mujeres negras en ocasiones las proveedoras económicas principales de los hogares afroamericanos, pero debido sobre todo a una industria decreciente y al papel único de ellas en los trabajos del servicio doméstico. Esto hacía que los hombres negros fuesen vistos como vagos, irresponsables y en última instancia, femeninos (hooks, 1982: 93), sobrepasados por el rol principal de las mujeres negras. A su vez, las mujeres negras trabajadoras eran concebidas como enemigas de la masculinidad negra (hooks, 1982: 180).

Sí la *Mammy* reflejaba la figura de la madre en los hogares blancos, la “matriarca negra” refiere a la figura materna en los hogares negros: “Just as the mammy represents the «good» Black mother, the matriarch symbolizes the «bad» Black mother”. [“Así como la mami representa a la «buena» madre negra, la matriarca simboliza a la «mala» madre negra”] (Collins, 2000: 75).

La tesis del “matriarcado negro” conecta la idea de que las madres negras que no se ajustan a unos roles “femeninos” en el hogar, contribuyen a los problemas sociales de la comunidad afroamericana. Al pasar demasiado tiempo fuera del hogar -trabajando en ocasiones en hogares blancos- no podrían supervisar adecuadamente a sus hijos, incidiendo esto en su fracaso escolar y la perpetuación de la pobreza. Además, como mujeres agresivas [*angry black woman*] y poco femeninas, emasculaban a sus parejas masculinas, que, “comprensiblemente”, las abandonan o se niegan a formar relaciones estables, como veremos con el análisis de “Single Ladies (Put a Ring On It)” de Beyoncé (Collins, 2000: 75). En este sentido Denene Millner afirma: “Society, in turn, perpetuates the idea that we're all poor, strict disciplinarian, welfare-sapping single moms with no men to speak of and kids we barely love, who are destined for prison or early graves”. [“La sociedad, a su vez, perpetúa la idea de que todas somos madres solteras pobres chupando del estado de bienestar, estrictas y disciplinarias, sin ningún hombre cercano a nosotras y unos hijos que apenas amamos, que están destinados a la cárcel o a las tumbas tempranas”] (Millner, 2017).

Las tesis de Collins apuntan a que esta construcción no solo intenta regular el comportamiento de las mujeres negras, sino que también afecta a los de las mujeres blancas. Con la incorporación masiva de mujeres blancas al mercado de trabajo tras la II Guerra Mundial -y el aumento de la contratación de los cuidados en hogares blancos a

mujeres negras- la “matriarca negra” representaba las consecuencias de desafiar el poder patriarcal: las mujeres agresivas y asertivas son penalizadas, abandonadas por sus hombres, terminan empobrecidas y estigmatizadas por no ser femeninas (Collins, 2000: 77). Que las mujeres negras han sido muchas veces el único sustento económico en las familias heterosexuales negras es un hecho que se debe a muchas explicaciones, como la falta de oportunidades laborales para los hombres negros -aparte de la discriminación laboral *per se*, el encarcelamiento masivo¹⁰⁹ y las posteriores trabas para reincorporarse al mercado- (Collins, 2000: 76); calificar a estas mujeres como “matriarcas” negativamente mina su autoconfianza y sus habilidades para enfrentar la opresión

¹⁰⁹ En el documental *Enmienda XIII* (2016), de la directora afroamericana Ava DuVernay, se repasa la transformación del sistema penal estadounidense desde el arrendamiento de presos hasta la actualidad. La 13ª Enmienda que sigue vigente a día de hoy, aprobada en 1865, abolía la esclavitud, sin embargo, esto no se extendía a las personas condenadas por algún delito, estas podían seguir siendo tratadas como mano de obra esclava, lo que se conoce como “arrendamiento de presos”. Las personas afroamericanas comenzaron a ser arrestadas de forma masiva por delitos menores para paliar la escasez de mano de obra esclava tras la abolición de la esclavitud (Taylor, 2017: 124). Actualmente 1 de cada 4 personas de la población encarcelada mundial está en suelo estadounidense, representando un 25% del total de población presa en el mundo, cuando Estados Unidos supone el 5% de la población mundial. En el mandato de Nixon durante los 60 se inicia una retórica de “Guerra contra las drogas”. Es en el mandato de Ronald Reagan cuando se ponen en marcha políticas enmarcadas en esta “Guerra contra las drogas” que tenía como objetivo el encarcelamiento de personas negras, imponiendo penas más altas por consumo y tráfico de crack que de cocaína. La única diferencia entre ambas drogas era la forma de procesamiento y consumo (en forma de piedra o en polvo) y el precio -el crack era más barato-, siendo además capital que el consumo de cocaína era principalmente de personas blancas y el de crack de personas negras. Esto coincide con la crisis económica y con un debilitamiento del Estado de Bienestar estadounidense (educación, sanidad, prestaciones sociales, acceso a la vivienda...). A principios de 1980, se privatizan las cárceles estadounidenses. La población encarcelada comienza a aumentar, en 1982 la población presa era de 513.900 personas, en 1990 era de 1.179.200 personas. En 1994, Clinton recrudesció y alargó las penas, aumentó la presencia policial en las calles e invirtió en instituciones penitenciarias, pudiendo hablar del proceso conocido como “encarcelamiento masivo”. Los servicios que la población presa tiene en la cárcel (teléfono, alimentación, sanidad) también están privatizados y esto da lugar a violaciones de derechos humanos -comida en mal estado, negligencias en los tratamientos sanitarios...-. La población presa no tiene derecho a votar y actualmente es mano de obra semiesclava para multitud de empresas (misiles, ropa y equipación deportiva, lencería, muebles, alimentos...). Gran parte de la población presa está en la cárcel porque no pueden hacer frente a los altos costes de las fianzas, demostrando que la probabilidad de estar entre rejas depende del capital económico y recursos de otra índole como una buena defensa legal y conocimiento del sistema judicial. En 2014 la población encarcelada era de 2.306.200 personas. Esto ha afectado especialmente a los hombres afroamericanos. Para 2016 los hombres negros eran el 6,5% de la población de EEUU y conformaban el 40,2% de la población encarcelada, se espera que 1 de cada 3 jóvenes negros vaya a la cárcel al menos una vez en su vida. Añadir que actualmente, la gran mayoría de los estados controla y restringe el voto de la población en libertad condicional, algunos otros estados restringen el voto incluso una vez que se ha cumplido la pena en prisión, en un intervalo que va desde algunos años hasta de por vida (Alexander, 2010: 153). Esto merma considerablemente la capacidad de influencia en la política formal que las poblaciones criminalizadas, negras y latinas, pudieran llegar a tener. Así mismo afecta a la configuración de las familias, el sostenimiento de la vida a largo plazo y la crianza. Actualmente en España, después de la incorporación de un artículo específico al Código Penal en 1995, se estableció la limitación del sufragio pasivo -derecho a presentarse a unas elecciones- pero se permite el sufragio activo, a no ser que se explicita lo contrario en la condena (Peinado, 2016).

(Collins, 2000: 78). Además, fuera de una lógica patriarcal, no tiene nada de malo que las mujeres ostenten los roles de proveedoras principales en sus familias: “The idea that black men felt emasculated because black women worked outside the home is based on the assumption that men find their identity through work and are personally fulfilled by acting as breadwinners”. [“La idea de que los hombres negros se sentían castrados porque las mujeres negras trabajaban fuera del hogar está basada en la suposición de que los hombres encuentran su identidad a través del trabajo y se realizan personalmente al actuar como proveedores familiares”] (hooks, 1982: 93).

Tamara Winfrey Harris en *The Sisters are Alright* (2015) subraya la estigmatización subyacente a la que están sometidas las madres negras solteras, que es otra de las dimensiones de esta imagen de control. El 70% de los nacimientos negros ocurren fuera del matrimonio y esta es la causa para muchos analistas de los problemas dentro de la comunidad afroamericana, donde se asume que no estar casada es no tener pareja. Winfrey Harris cita las palabras misóginas del escritor negro Jimi Izrael en las que las mujeres solteras son las culpables de esta “crisis matrimonial”: “The high rates of black divorce and single-parent families «really reflects less on black men and more on black women and their inability to make good choices»”. [“Las altas tasas de divorcio negro y de familias monoparentales «realmente dicen menos sobre los hombres negros y más sobre las mujeres negras y su incapacidad para tomar buenas decisiones»”] (Winfrey Harris, 2015: 61).

Así llegamos a la tercera imagen de control, la *welfare mother* [la madre de la asistencia social], bautizada por el presidente Ronald Reagan¹¹⁰ como la *welfare queen* [la reina de la asistencia social]. Está referida a aquellas madres que hacen uso de las prestaciones sociales, considerando que abusan y viven de ellas. En todos los casos, las imágenes de control atañen a mujeres de clase trabajadora, pero esta está especialmente

¹¹⁰ Respecto a las palabras de Reagan, Keaanga-Yamahta Taylor afirma: “cuando Ronald Reagan se presentó como candidato a presidente en las primarias internas del Partido Republicano en 1976, apeló al voto racista quejándose de supuestos «jóvenes corpulentos» utilizando cupones de comida para comprar enormes chuletas. Inventó el célebre estereotipo de «la reina del plan social» [*welfare queen*] quién, decía, usaba 80 nombres, 30 direcciones, 15 números de teléfono para recolectar cupones de alimentación, Seguridad Social, asistencia para cuatro inexistentes veteranos de guerra muertos, así como programas sociales” (Taylor, 2017: 61).

dirigida a mujeres negras de bajos recursos. Durante mucho tiempo la población negra estaba excluida de estas ayudas -de ahí la importancia de los *Survival Programs* puestos en marcha por las Panteras Negras¹¹¹-, fue en el periodo tras la II Guerra Mundial cuando consiguieron tener acceso a los derechos básicos y los servicios sociales -seguridad social, compensación por desempleo, programas de comedor escolar, préstamos y becas para cursar educación superior, cupones de comida dentro de programas de bienestar infantil...- cuando empezó a fraguarse esta imagen (Collins, 2000: 78-79). La *welfare mother*, como la “matriarca”, es una mala madre, pero, por el contrario, no es agresiva, simplemente se sienta y recolecta todo lo que el sistema del bienestar puede ofrecerle (Collins, 2000: 79). Es una madre soltera que, siguiendo las palabras de Izrael sobre las madres solteras, ha demostrado su inhabilidad para tomar buenas elecciones, y eso está atravesado por el hecho de no tener una figura de autoridad masculina que la asista. Estigmatizar a las madres solteras por el uso que hacen de los programas de bienestar especialmente diseñados para personas en su situación, justifica públicamente los recortes presupuestarios en estas ayudas, así mismo, incide en la capacidad de control y la limitación que las autoridades puedan hacer sobre la fertilidad de las mujeres negras –en España esto se hace patente para las mujeres gitanas- que se considera que producen demasiados niños económicamente improductivos (Collins, 2000: 80; Davis, 2004: 219-220). Las relaciones heterosexuales formales atraviesan las tres imágenes de control, pero son palpables sobre todo en la “matriarca” y en la *welfare queen*, la *Mammy* es incluso demasiado vieja, negra y gorda como para que pueda ser objeto de deseo para nadie.

Collins entiende que la vuelta de tuerca que supuso la idea de la *welfare queen* fue todavía más perniciosa para las madres negras. Mientras que la *welfare mother* tiene ecos del capital moral atribuido a la figura de la madre, la *welfare queen* abusa del estado y de

¹¹¹ Los llamados *Survival Programs* están en el núcleo de las mejoras prácticas que el *Black Panther Party* (BPP) introdujo en la sociedad. Por ejemplo, mediante los Programas de Desayuno gratuito infantil se aseguraban de que los niños y niñas fuesen al colegio habiendo ingerido al menos una comida, lo que mejoraba su atención y su interés en las escuelas, disminuyendo el mal comportamiento -cansancio, mal humor, nervios- propiciado por el hecho de no haber comido, y a la larga reduciendo el abandono escolar. También se crearon Clínicas Médicas gratuitas, servicios de apoyo escolar, así como donación de ropa, libros y otro tipo de enseres que no estaban al alcance de todo el mundo y que mejoraban considerablemente las condiciones de vida de la comunidad afroamericana (Matthews, 2001: 246). Debido al sexismo en la clasificación de las tareas que la acción política conlleva, a menudo los programas puestos en marcha principalmente por militantes femeninas del BPP -relacionados con los roles tradicionales femeninos del cuidado- se entienden como “labores secundarias” de servicios a la comunidad, opuestas al activismo político “real” (Matthews, 2001: 246).

sus contribuyentes -blancos-, convirtiendo a esta figura en la causante del deterioro presupuestario del país (Collins, 2000: 80). Un ejemplo de esta *welfare queen* es el personaje de la madre en la película *Precious* (Lee Daniels, 2010), además de retratada como una villana que hará de todo para minar la vida de su hija, su personaje está guiado por la pura maldad y no hay alusión alguna a las condiciones sociales que han llevado a esa mujer hasta esa situación (Stewart, 2009).

Aunque estas imágenes de control están situadas en el contexto estadounidense y se refieren a su historia, podemos encontrar que también han venido funcionando en el contexto español. En 2016 saltaba a la prensa española el caso de María José Abeng¹¹². Esta mujer española de origen guineano fue retirada de la custodia de su madre a la edad de 11 años: “creyéndome la reina del mundo, y ante todo europea, yo no podía «permitir», que, mi madre decidiera que debía acostarme temprano o que no podía ponerme una ropa determinada, entre otras muchas cosas, porque repito, YO ERA EUROPEA [...] se me ocurrió la «maravillosa» idea (recuerden que tenía 11 años) de acudir al puesto de la Guardia Civil, para que dijeran a mi madre que yo no era guineana” (Vázquez, 2016). Las autoridades avisaron a los Servicios Sociales del Principado de Asturias y en vez de tomar esta cuestión como una “chiquillada”, o hacer un seguimiento del caso, Abeng fue declarada en desamparo e ingresada en un centro de acogida. La asunción de que su madre -una mujer guineana emigrada a España con sus hijas y su marido, que trabajaba en Suiza- era incapaz de cuidar de su hija nos recuerda poderosamente a estas ideas sobre la maternidad negra que vengo comentando.

Con 14 años, Abeng se quedó embarazada estando ingresada en el centro de acogida, no fue hasta un permiso de fin de semana que su madre se dió cuenta y al hacerle una prueba de embarazo vieron que estaba de 7 meses. Su madre, Lucrecia, reclamó, y los Servicios Sociales le dijeron que el bebé sería dado en adopción. Con la ayuda de un familiar, Abeng huyó a Guinea, al poco tiempo regresó a España y en junio de 2012 dio a luz. Aquí empieza la otra batalla, el niño le fue retirado de su custodia a las horas de nacer y aunque durante algunos meses se pautaron visitas al centro de acogida donde se encontraba el bebé, finalmente las visitas fueron suspendidas. Abeng ya tenía 15 años y

¹¹² La carta abierta que escribió María José Abeng a los medios explicando su caso se puede leer en Vázquez, 2016.

junto a su madre recurrieron a la administración para conseguir la custodia de su bebé, la administración sostenía que Abeng como joven madre soltera no era capaz de darle a su hijo una vida digna, y así se lo hacían saber: “También cabe la posibilidad, aunque no estés conforme con el acogimiento preadoptivo de tu hijo, de que no recurras al entender que lo mejor para tu bebé es tener unos padres que le puedan dar todo lo que tu querías, pero no estás en condiciones de darle y, que te despidas llegado el caso de Juan F [su hijo]”.

Lucrecia solicitó la acogida de su hija y su nieto, pero le fue denegada (Vázquez 2016). El niño fue entregado a una familia de acogida de Sueca (Valencia) en preadopción y tras varios juicios, la Audiencia de Oviedo le dio la razón a María José Abeng -cuando su hijo ya tenía 4 años y ella 19-; la justicia señaló que nunca se pusieron los medios para posibilitar la relación madre e hijo y la adopción siempre fue la única opción barajada (Vázquez, 2016). Durante todo el proceso, Abeng sufrió las desacreditaciones de la administración, y cuando el caso saltó a la prensa, al calor de las declaraciones de la familia de acogida y del periodista Fernando Ónega -el cual denomino a la devolución del niño a su madre biológica como “el rapto de Joan”¹¹³- se pusieron en marcha todas las políticas de respetabilidad que afectan a la maternidad: la idea de la mala madre, alcohólica, consumo de drogas, maltratos recibidos en el pasado, y una serie de conceptos que, verdad o mentira, iban justificando ideológicamente la actuación de la administración.

En este caso, no solo aparecen asunciones referidas a las maternidades de las mujeres negras, la estigmatización de la madre soltera y el embarazo adolescente, sino también el control que la administración puede llegar a ejercer sobre la reproducción y la descendencia de las mujeres negras –y gitanas-, tutelando y castigando con todo el peso de la ley aquellas formas que considera fuera de la norma, aunque hayan tenido lugar dentro de los muros de un centro de acogida. De hecho, este no es un caso aislado.

Luna Vives y Sesé Sité citan la experiencia de Maguette, una mujer senegalesa a la que le fue retirada la custodia de su hija de forma ilegal: “Me dijo la policía que la podía dejar [a su hija] en el centro mientras trabajaba, porque necesitaba el dinero, pero la

¹¹³ Se pueden escuchar las declaraciones de Ónega en *Onda Cero* en este enlace: “La Carta de Ónega”, OndaCero (2016). <https://bit.ly/2NwLa6a>

guardería estaba cerrada porque era verano. Pregunté mil veces y me dijeron que podía volver a recogerla unas semanas más tarde. [...] Cuando volví me dijeron que era una mala madre y que no podías dar a tu hija en adopción y luego cambiar de idea. Grité, grité, grité ... pensaba que me iba a volver loca, ¡me quitaban a mi hija! [...] No sabía qué hacer. Al final mis vecinos me ayudaron mucho, mucho, pero que nadie me pida que me vuelva a acercar a un policía o a una asistente social” (Vives y Sité. 2019: 179).

En 2012, el Tribunal de Derechos Humanos de Estrasburgo condenaba a España por permitir la adopción de un menor de origen nigeriano, sin consentimiento de sus padres biológicos, también nigerianos. La madre, Omosefe Ijefurobi, había sido expulsada del país, el padre (con seudónimo, K.A.B.) trabajaba en Barcelona, y el menor estaba a cargo de unos amigos de la familia en Murcia, sin embargo, las autoridades consideraron que era un caso de abandono e iniciaron los trámites para que el niño fuese dado en adopción. La resolución a favor de los padres ha tardado 10 años en llegar, la multa que pagó España fue de 8.000€ (EFE, 2012). En junio de 2020 salió otro caso, Estrasburgo volvió a condenar a España por permitir la adopción de un menor sin el acuerdo de su madre, Pat Omorefe, natural de Nigeria, que había cedido la tutela de su hijo al nacer -por estar en situación de bajos recursos- y al que se le prohibió visitar desde ese momento, no respetando el derecho de la madre a mantener el contacto con su hijo (Bassets, 2020).

Justamente Collins sobre la cuestión de la maternidad afirma: “Pregnancy, especially among poor and working-class young Black women, has been seen [...] as a visible sign of a lack of discipline and/or immorality, becoming pregnant and needing help exposes poor and working-class women to punitive state policies [...] because society does not view these women as suitable mothers in the first place”. [“El embarazo, especialmente entre mujeres negras jóvenes pobres y de clase trabajadora, ha sido visto [...] como un signo visible de falta de disciplina y/o inmoralidad, quedarse embarazada y necesitar ayuda expone a las mujeres pobres y de clase trabajadora a políticas estatales punitivas [...] porque en primer lugar la sociedad no ve a estas mujeres como madres adecuadas”] (Collins, 2004: 104-105).

En la misma época de la *welfare queen*, surgió la imagen de la *Black lady*, referida a las mujeres negras profesionales de clase media; en cierta forma una imagen actualizada de la feminidad y las políticas de respetabilidad puestas en marcha por los clubes de

mujeres negras del siglo XIX (Collins, 2000: 80). Son mujeres estudiosas y trabajadoras que representan el éxito profesional de la comunidad. Sin embargo, esta construcción tiene su lado negativo, como profesionales a tiempo completo, se supone, en sus vidas tienen poco espacio para la búsqueda y mantenimiento de relaciones de pareja - heterosexual-, y se les acusa, como en el caso de la “matriarca”, de ser *demasiado asertivas*, razón por la cual no consiguen tener pareja. Así mismo, son competencia laboral directa de los hombres blancos y, mediante la reserva de puestos laborales a minorías étnicas a través de leyes de discriminación positiva [*affirmative actions*], también se considera que son competencia de los hombres negros: en ambos casos subyace la idea de que ellas usurpan los puestos de ellos (Collins, 2000: 81). Si los discursos de la *welfare mother* justificaban ideológicamente los recortes presupuestarios en ayudas sociales, mediante el discurso de la *Black lady*, se ponían en marcha ideas encaminadas a cuestionar la efectividad de las leyes de discriminación positiva (Collins, 2000: 81). En cualquiera de los dos casos, estas narrativas afectaban negativamente a las situaciones de las mujeres negras, y son consideradas por Collins como versiones específicas de clase sobre la imagen de la “matriarca negra”.

La última imagen de control a la que se refiere Collins es la *Jezebel, whore*¹¹⁴ o *hoochie*¹¹⁵, la “negra fogosa” como dice Mariana Olisa (2017c). Esta imagen está enfocada mayormente a la regulación de la sexualidad de las mujeres negras. Si la *Mammy* se caracterizaba por la asexualidad, la *Jezebel* representa la hipersexualidad exotizada de las mujeres negras, sujetos de una sexualidad agresiva insaciable, lo que justificaba el

¹¹⁴ Según el *Urban Dictionary*, la primera acepción para *whore* es “A girl or guy who sleeps with multiple people. We are using the word to describe guys too if it fits them. Multiple means more than one”. [“Una chica o un chico que duerme con varias personas. Usamos la palabra para describir a los chicos que encajan. Varios significa más de uno”]. “Whore”, *Urban Dictionary* (2018). <https://bit.ly/35Vo6Dx>

¹¹⁵ Según el *Urban Dictionary*, la primera acepción para *hoochie* es: “A female who appears to match a set of characteristics including: trashy, often inappropriately tight dress (with or without pudge overflowing waistband); eyebrows shaved and penciled back on in dramatic fashion; heavy, mostly monotonic makeup with dark lipstick; large, gaudy, costume-grade jewelry. Frequently accompanied by multiple children from different fathers”. [“Una mujer que parece coincidir con un conjunto de características que incluyen: vestimenta de mala calidad, a menudo inadecuadamente ajustada (con o sin cintura desbordada); cejas afeitadas y dibujadas a lápiz de manera dramática; mucho maquillaje, principalmente monótono con lápiz labial oscuro; joyas grandes, llamativas, de bisutería. Frecuentemente acompañada por múltiples hijos de diferentes padres”]. “Hoochie”, *Urban Dictionary* (2004). <https://bit.ly/2T1XZ8L>

abuso sexual¹¹⁶ por parte de los hombres blancos¹¹⁷ y las maternidades forzadas durante el periodo de la esclavitud (Collins, 2000: 81). La presunta naturaleza apasionada de las mujeres negras ha sido históricamente utilizada para justificar su explotación sexual y el abuso¹¹⁸ (Collins, 2000: 71), y estas ideas están encarnadas en la *Jezebel*.

El término contemporáneo para esta imagen de control sería *hoochie*, donde Collins entiende una taxonomía interna: “«Plain hoochies» or sexually assertive women who can be found across social classes. Women who wear sleazy clothes to clubs and dance in a «slutty» fashion constitute «club hoochies» These women aim to attract men with money for a one-night stand. In contrast, the ambition of «gold-digging hoochies» lies in establishing a long-term relationship with a man with money [...] and can do so by becoming pregnant [...] «ghetto hoochie» whose main purpose is to provide them sexual favors. The fact that she is also a «mama» speaks to the numbers of Black women in poverty who are single parents whose exchange of sexual favors for money is motivated by their children’s economic needs”. [“«Hoochies simples» o mujeres sexualmente asertivas que se pueden encontrar en todas las clases sociales. Las mujeres que visten ropa de mala calidad para ir a los clubes y bailan en plan «zorreo» constituyen las «hoochies de club». Estas mujeres buscan atraer hombres con dinero para pasar una sola noche. En

¹¹⁶ Ida B. Wells Barnett publicó a finales del siglo XVIII sus investigaciones sobre el progresivo aumento de los linchamientos y asesinatos de personas negras -mayormente hombres- en los Estados sureños a manos de las turbas blancas, fruto de la *white rage* (Anderson, 2016). Este fenómeno se llama Ley Lynch [*Lynch Law*] (Wells Barnett, 2012). Sus investigaciones también apuntaban al historial de violencia sexual sufrido por niñas y mujeres negras a manos de hombres blancos (Lerner, 1974: 160).

¹¹⁷ El sociólogo e historiador afroamericano, W.E.B. Du Bois, escribía en *Black Reconstruction in America*: “Colored women were looked upon as the legitimate prey of white men”. [“Las mujeres de color eran consideradas presas legítimas de los hombres blancos”] (Du Bois, 1935: 699).

¹¹⁸ El abuso sexual o la coerción en este sentido era un comportamiento demasiado habitual en muchos de los oficiales masculinos del Partido de las Panteras Negras, alegando en ocasiones que las mujeres debían acceder a sus demandas sexuales por el bien de la Revolución y como parte de sus deberes (Lumsden, 2009: 910; LeBlanc-Ernest, 1998: 311). En este sentido, el partido adoptó la doctrina maoísta *Three Rules of Discipline and Eight Points for Attention*, en donde uno de estos ocho puntos era “Do not take liberties with women”. [“No te tomes libertades con las mujeres”], apuntando directamente a la violencia sexual vivida por las mujeres negras. Atendiendo a las palabras de la Pantera Safiya Bukhari-Alston en “On the question of sexism within the Black Panther Party” (1995), este hecho fue un gran paso hacia adelante en el tratamiento que se les daba a las mujeres dentro del Partido. Debemos recordar, tal y como apunta Leela Yellessety, que Eldridge Cleaver -Ministro de Información en 1967 y de la sección Internacional del Partido- declaró en su famoso libro *Soul on Ice* que la violación de mujeres blancas era un acto revolucionario. Para “practicar” antes de ir a por la “presa blanca”, Cleaver afirmaba abusar sexualmente también de mujeres negras: “He «practiced» on Black women to start. While this book was written before he entered the party, he never officially repudiated these views before joining”. [“Él «practicó» para empezar en las mujeres negras. Si bien este libro fue escrito antes de que él entrara en el partido, nunca repudió oficialmente estos puntos de vista antes de unirse”] (Yellessety, 2019).

contraste, la ambición de las «hoochies cazadoras de fortuna» descansa en establecer relaciones a largo plazo con un hombre con dinero [...] y esto pueden hacerlo quedándose embarazadas [...] El propósito principal de la «hoochie del gueto» es proporcionarles favores sexuales. El hecho de que también es madre habla del número de mujeres negras en situación de pobreza que son madres solteras cuyo intercambio de favores sexuales por dinero está motivado por las necesidades económicas de sus hijos”] (Collins, 2000: 82).

Detrás de estas categorías existe la idea de una heterosexualidad normativa y binaria que genera percepciones sobre las expresiones apropiadas para una sexualidad masculina y femenina, donde el culto a la feminidad blanca sumisa es la medida de referencia para calificar otras sexualidades como desviadas (Collins, 2000: 83). Así mismo, estigmatiza o potencia las ideas en torno a la sexualidad insaciable de las mujeres negras, y su capitalización a través de ella de hombres y recursos, o ambas.

En la E4 y respecto a la cuestión de las parejas interraciales, la entrevistada afrobrasileña narraba cómo existe una constante referencia a su pareja como “novio” y no “marido”, como si su relación fuese tan solo un pasatiempo o un juego infantil, no algo “real”:

“[...] Contribuí para un artículo de Playground que está en mi página ahora, y que fueron yo y otras mujeres negras, hicimos una entrevista con la chica ahí de Playground y... es la misma lógica, una cosa de las que yo comenté con ellas de estar en una pareja interracial que es mi caso es que hasta hoy yo escucho a mis vecinos «Ah, porque tu novio...», no mi marido... la vecina de aquí abajo que es una señora catalana con unos ochenta años, no se le puede culpar, pero la señora es un poco así, otro día me dijo «porque tu novio, o lo que sea...», dijo una cosa así, es que no me acuerdo en castellano, pero ella dijo algo así [...] y entonces, yo no dije nada y pensé «ya está senil», pero claro es una cosa que es como no, es maldad, va al infierno... porque puede ser maldad, maldosa, siendo un comentario de este tamaño, cuando cruza conmigo por el pasillo, y casi nunca la veo, pero cuando me ve, tiene que hacer ese comentario ¿no?, como «cómo está tu novio o lo que sea», como «oye, por qué tengo que ser yo una concubina» [...] viviendo con él aquí ¿sabes? y entonces se ve que es una cosa súper

presente, mis amigos no hacen nada de esto, pero la gente que es como un poco más... colegas digamos ¿no? más alejados, yo creo que nadie nunca me viene a preguntar sobre mi marido, pero ¿sabes que es nadie? [...] y eso la primera vez que me vino esta cuestión fue porque una amiga afro, también negra que vive en EEUU y ella dijo que, aunque usara dos alianzas, esa alianza con el diamante, que es lo que usan ellas allá y la otra [la alianza de casada] [...] cuando iba al médico le preguntaban siempre por su novio y ahí ví: es que no es una casualidad de un día ¿no? es una estructura en la cabeza de la persona de que cree que no se encaja una cosa con la otra y ahí claro Beyoncé viene y rompe con... la revolución de ser una mujer negra en ese papel [de casada, Ms Carter]” [Entrevista 4].

Las mujeres negras a menudo y especialmente en las parejas interraciales o mixtas son concebidas como “la otra” o, como en este caso, relaciones siempre fuera del matrimonio en el sentido de pasajeras. Desirée Bela-Lobedde comenta que:

“Hay una línea de pensamiento que cree que la persona negra está con la persona blanca por infinidad de razones interesadas. Los «papeles» (porque, claro, como todas las personas negras venimos De Fuera...); conseguir estatus, beneficiarse personalmente de alguna forma...” (Bela-Lobedde, 2018a: 115).

Tal y como apunta Gloria Wekker: “The dominant regime of truth is that family members should have the same phenotypes”. [“El régimen dominante de verdad es que los miembros de la familia deben tener los mismos fenotipos”] (Wekker, 2016: 36). En la E7, la estudiante de máster (E7) hablaba de su experiencia en la infancia en este sentido:

“[...] yo te pongo el ejemplo de mi padre, que fue el primer negro que vivió en mi barrio [...] en Valencia, en un barrio obrero, o sea yo me he criado en un barrio obrero, mi hermano fue el primer niño mulato en el colegio, o sea, en el colegio del barrio solo estaba mi hermano, y luego nací yo y ya éramos dos, y recuerdo que cuando yo estaba quizás en tercero o cuarto de primaria apareció Daniel, un niño nigeriano y tenía que ser mi novio porque era un niño negro y teníamos que ser novios... pero a él le gustaba Alba, que era rubia como tú [risas] sabes qué complicado, a mí me gustas tú y a ti no te gusto yo, pero debemos tal [...]” [Entrevista 7].

Por otro lado, la construcción de un apetito sexual insaciable masculiniza a la figura de la *Jezebel* en un sentido negativo porque señala un comportamiento sexual que se supone apropiado para los hombres, pero no para las mujeres (Collins, 2000: 83). Este apetito sexual desmesurado puede apuntar hacia la homosexualidad o la bisexualidad y, por tanto, a otras formas de sexualidad consideradas desviadas dentro de un sistema heteronormativo (Collins, 2000: 84).

Esther (Mayoko) Ortega confirma lo siguiente respecto a la prevalencia de esta imagen de control en el contexto español: “La mujer negra, afro o afrodescendiente en el Estado español está hipersexualizada y eso nos coloca en una situación laboral muy concreta, por ejemplo. Detrás, subyacen cuestiones de representación: qué se piensa que es una mujer negra aquí y qué cosas puede y no puede hacer. Eso, por supuesto, va de la mano de todos los estereotipos que hay. Uno de los retos importantes que tenemos es ver cómo los rompemos desde dentro del feminismo” (Mbomío Rubio, 2019b). Luna Vives y Sesé Sité en “Negra española, negra extranjera” explican que la combinación del género, la raza y la juventud obliga a las mujeres afrodescendientes en España “a tener que demostrar, cada día, aquello que no son: trabajadoras del sexo, limpiadoras” y todos los estereotipos asociados a estas profesiones “ignorantes, pobres; en resumen, ciudadanas de tercera categoría” (Vives y Sité, 2019: 163).

Patricia Hill Collins establece que el surgimiento y la reproducción de estas imágenes de control tiene como objetivo defender los intereses de la élite blanca masculina y justificar las prácticas sociales que caracterizan al sistema de dominación racial y patriarcal en Estados Unidos (Collins, 2000: 84). Así mismo, siguiendo las ideas de bell hooks sobre el patriarcado negro [*black patriarchy*], en cierta forma, estas imágenes de control también sirvieron a los hombres negros para reivindicar una identidad masculina tradicional, demandando, por ejemplo, roles más sumisos a las mujeres negras durante el *Black Power*, en una lógica de culto a una supuesta feminidad blanca sumisa (hooks, 1982: 98). bell hooks distingue el racismo y el sexismo como dos sistemas separados que a veces pueden trabajar en común o no, y señala: “Racism has always been a divisive force separating black men and white men, and sexism has been the force that unites the two groups” (hooks, 1982: 99).

Una maniobra perfecta del sexismo racializado motivó en los líderes masculinos del *Black Power* la búsqueda de una reafirmación de su masculinidad, en parte subordinando las posiciones de las mujeres negras: “Marcus Garvey, Elijah Muhammed, Malcolm X, Martin Luther King, Stokely Carmichael, Amiri Baraka and other black male leaders have righteously supported patriarchy. They have all argued that it is absolutely necessary for black men to relegate black women to a subordinate position both in political sphere and in home life”. [“Marcus Garvey, Elijah Muhammed, Malcolm X, Martín Luther King, Stokely Carmichael, Amiri Baraka y otros líderes masculinos negros han sustentado con rectitud el patriarcado. Todos han argumentado que es absolutamente necesario que los hombres negros releguen a las mujeres negras a una posición subordinada tanto en la esfera política como en la vida en el hogar”] (hooks, 1982: 94-95). Se utilizaba el mito del matriarcado negro para intentar que las mujeres se mantuviesen en segundo plano, mientras que al mismo tiempo se sostenía la idea de que la masculinidad no se veía en realidad amenazada por las mujeres negras porque ellos siempre podían usar la fuerza bruta y la destreza física para subyugarlas (hooks, 1982: 103). La fuerza y el uso de la violencia fue el lugar en el que muchos hombres negros reforzaron su masculinidad, en un sistema racista y sexista que premiaba estas conductas, y que a su vez diseminaba representaciones de la masculinidad negra como “débil” y “castrada”¹¹⁹, cuando no “depredadora” y “criminal” (hooks, 1982: 96).

Si las imágenes de control han servido a la élite blanca masculina para mantener un *statu quo* racial y sexista, también han servido a determinadas masculinidades negras para justificar ideas misóginas en base a la creencia en estas imágenes de control sobre las mujeres negras (hooks, 1982: 111).

Ejemplo de ello podrían ser algunas de las representaciones de las mujeres negras en las letras y videos de rap, especialmente dentro del subgénero *gangsta rap* de los

¹¹⁹ En respuesta a estas imágenes de la masculinidad afroamericana, generalizadas mediante el mito del “matriarcado negro”, y también debido a la extrema violencia gubernamental, la criminalización sobre la población negra y los discursos de la delincuencia juvenil (Murch, 2007: 336), una de las primeras medidas en las que el *Black Panther Party* puso especial hincapié fue en el derecho a portar armas y por tanto a la autodefensa. En aquella época en Atlanta cualquier persona que no hubiese sido condenada podía llevar un arma de fuego, necesariamente a plena vista. Lógicamente esto no sentó bien al *establishment* blanco que veía su seguridad amenazada, de tal forma que se inició una reforma para convertir en delito menor la portación de rifles y escopetas. Los Panteras Negras no fueron el primer colectivo afroamericano que hizo una llamada a la resistencia armada, Ida B. Wells, entre otras personalidades, ya hacía comentarios en este sentido en 1892, como respuesta a la Ley Lynch (Lumsden, 2009: 903).

noventa como origen de ello, donde tal y como señala Tricia Rose:

“Rappers also tend to reinforce the male sexual domination of black women and confirm and sustain the construction of black women as objects and status symbols. Although sexism in rap has been described as a means by which young black males buttress their socially devalued sense of patriarchy privilege, these attacks against black women are not critiques of social oppression and in too many instances they are frighteningly regressive”. [“Los raperos también tienden a reforzar la dominación sexual masculina de las mujeres negras y confirman y sostienen la construcción de las mujeres negras como objetos y símbolos de estatus. Aunque el sexismo en el rap ha sido descrito como un medio por el cual los jóvenes varones negros refuerzan su sentido del privilegio patriarcal socialmente devaluado, estos ataques contra las mujeres negras no son críticas a la opresión social y en demasiados casos son terriblemente reaccionarios”] (Rose, 1994: 103-104).

Recordar la canción “Gold Digger” de Kanye West y Jamie Foxx de 2009, o la de 2 Live Crew “Hoochie Mama” (Collins, 2000: 82), entre otros muchos ejemplos. Eso no quiere decir que en otros géneros musicales -blues, rock, indie o punk- no se utilicen o se hayan utilizado imágenes y representaciones estereotipadas sobre mujeres de distinta procedencia étnico-racial y su sexualidad como recurso para construir los géneros musicales y las masculinidades. A continuación, veremos de dónde viene el contenido ideológico moral en el que se sustentan las imágenes de control.

4.4 – Políticas de respetabilidad

Las imágenes de control y los discursos que las sostienen se asientan en las políticas de respetabilidad, un concepto crucial para el pensamiento feminista negro, y para el pensamiento feminista en general por su capacidad explicativa en cuanto a la presencia de los dobles estándares en la discriminación.

Las mujeres afroamericanas de clase acomodada encontraron en el llamado “movimiento de clubes de mujeres” de finales del siglo XVIII su lugar para la lucha política, aunque ya habían venido militando en el movimiento abolicionista (Davis 2004: 131). En 1896 la Liga de las Mujeres de Color [*Colored Women's League*] y la Federación

Nacional de Mujeres Afroamericanas [*National Federation of Afroamerican Women*, NFAW], se unieron para formar la Asociación Nacional de Mujeres de Color [*National Association of Colored Women*, NACW] (Shaw, 1991: 11), presidida por Mary Church Terrell, la tercera mujer negra graduada por una universidad estadounidense (Davis, 2004: 135,138). Pese a la fuerte conciencia de raza y la búsqueda de la justicia social en el movimiento de los clubes de mujeres negras, estos no estaban exentos de los prejuicios de clase y las dinámicas elitistas. La activista Fannie Barrier Williams declaraba: “Entre las mujeres de color, el club es el esfuerzo de algunas mujeres competentes para el beneficio de muchas mujeres incompetentes” (Davis, 2004: 137). De las actividades de justicia social de estos clubes se desprendía cierta actitud asistencialista y condescendiente al tratar la pobreza (Lerner, 1974: 160), y, por ende, hacia las mujeres negras pobres y sus familias.

Es en el seno de este movimiento donde empiezan a desarrollarse y a tomar forma las llamadas “políticas de respetabilidad” [*politics of respectability*] (Kohlman, 2016). Evelyn B. Higginbotham (1993) acuña este concepto para referirse a:

“The discourse surrounding the belief that racial oppression can be eliminated if members of a marginalized group, especially poor black people, adhere to the values and moral expressions of the dominant -white, upper-middle class- culture”. [“El discurso alrededor de la creencia de que la opresión racial puede ser eliminada si los miembros de un grupo marginado, especialmente las personas negras pobres, se adhieren a los valores y las expresiones morales de la cultura dominante –blanca, de clase media alta- (Kehrer, 2017: 63). Victoria Wolcott se refiere a estas políticas como *bourgeois respectability* [respetabilidad burguesa] (en Harris, 2003: 213).

Siguiendo a Patricia Hill Collins, las políticas sexuales de respetabilidad eran centrales en la formación de los clubes de mujeres negras y en la Iglesia Baptista negra, especialmente entre mujeres negras de clase media, como una forma de neutralizar los efectos nocivos del estereotipo de la *Jezebel* (Collins, 2004: 71). Las políticas de respetabilidad se refieren al comportamiento sexual, los códigos de vestimenta, la actividad de ocio, los gustos musicales, los usos discursivos y lingüísticos y las costumbres religiosas... (Higginbotham, 1992: 272). Uno de sus puntos principales era la búsqueda de la pureza sexual como una forma de emular los valores de la clase media

blanca, en tanto que el comportamiento promiscuo a menudo se relacionaba con patrones de comportamiento de las clases negras bajas (Collins, 2004: 71).

Harris señala que: “The politics of respectability served a gatekeeping function, establishing a behavioral «entrance fee», to the right to respect and the right to full citizenship”. [“Las políticas de respetabilidad servían como una función custodia, estableciendo una «tarifa de entrada» conductual, al derecho al respeto y al derecho a la ciudadanía plena”] (Harris, 2003: 212). Las políticas de respetabilidad eran el guardián que custodiaba la entrada a una ciudadanía plena basándose en valores y juicios morales, de tal forma que la no adhesión a dichos valores justificaba la opresión y localizaba las causas en las decisiones individuales. Las políticas sexuales de respetabilidad determinaban la entrada en la categoría de “mujer respetable”, y su contrario, mujeres “no respetables”, o “mujeres incompetentes” como afirma Fannie Barrier Williams en la cita más arriba, sobre las que la violencia recaía por su propia cuenta y riesgo. Sin embargo, no debemos olvidar que estos discursos reflejaban la triste realidad de la supervivencia en un entorno hostil: “Challenged dangerous stereotypes of promiscuous, «uncouth» African Americans that white people used to justify lynching, rape, and segregation”. [“Desafiaron los peligrosos estereotipos de afroamericanos promiscuos y «zafios» que los blancos usaban para justificar el linchamiento, la violación y la segregación”] (Harris, 2003: 213).

Las políticas de respetabilidad son un concepto muy útil para explicar, por ejemplo, los discursos de “culpabilización de la víctima” [*victim-blaming*] en los casos de violencia física y sexual contra las mujeres -¿iba sola por la calle a esas horas?, ¿llevaba la falda demasiado corta?, ¿se mantuvo quieta y sumisa durante la violación?, etc...-. Pero estas políticas no afectan exclusivamente a las mujeres, negras y blancas. Las políticas de respetabilidad también afectan a los hombres negros (Kohlman, 2016:30), esto se hace patente en la actualidad en muchos de los casos del #BlackLivesMatter.

Keeannga-Yamahatta Taylor describe los reiterados intentos por parte de la institución policial de retratar a las víctimas masculinas como delincuentes como una forma de justificar la violencia ejercida sobre ellos:

“El mismo día en que el Departamento de Policía de Ferguson reveló, finalmente, el nombre de Darren Wilson como el policía que había matado a Mike Brown, el jefe de

policía Thomas Jackson difundió un vídeo *pixelado* que parecía mostrar a Brown robando cigarrillos de un kiosco. [...] Brown había pasado de ser una víctima de las fuerzas de la ley a ser un negro sospechoso, cuya muerte probablemente estuviera justificada” (Taylor, 2017: 30).

Como delincuente -robar unos cigarros- su muerte se justificaba porque no se había adherido a las políticas de respetabilidad de decencia y buen comportamiento. En este sentido, el periódico *The New York Times* se veía legitimado para publicar “una burda historia sobre el interés de Brown por el rap e informó que había fumado marihuana ocasionalmente, algo nada excepcional para un joven, cualquiera que sea su color. No obstante, el *Times* declaró que Brown no era «ningún angelito»” (Taylor, 2017: 30). Fumar marihuana y escuchar rap, como antes he dicho: actividad de ocio y gustos musicales, son también motivos de incumplimiento de esas políticas de respetabilidad y justifican la opresión y violencia estructural en decisiones individuales de hábitos y estilos de vida.

En el documental *ReMastered: Los dos asesinatos de Sam Cooke* (Duane, 2019), sobre la vida del músico, se cuenta lo costoso que fue para Cooke el paso de ser un músico de la Iglesia Baptista negra a iniciar una carrera en la industria musical fuera de la iglesia. Los cantantes de góspel eran, en general, reacios a saltarse las políticas de respetabilidad que introdujo la música blues (Davis, 1999: 6): la distinción entre la música religiosa, la “música de Dios”, la única decente digna de tocar; y la “música del diablo”, la música secular, fuera de los límites de la iglesia, aquella que te hacía un hombre “indecente”. En su primer disco, Sam Cooke no utilizó el nombre por el que era conocido por su trabajo en la formación Soul Stirrers, lo grabó como Dam Cook, por miedo a las represalias morales sobre su persona. Finalmente decidió iniciar una carrera musical fuera de la iglesia con el nombre de Sam Cooke.

En la misma línea, Eunice Waiymon recuerda su primer trabajo en Philadelphia, en un bar de mala muerte tocando la “música del diablo”. Para no ser reconocida por su madre se cambió el nombre a Nina Simone y no contó a su familia de donde procedía el dinero que llevaba a casa. En el documental, *What’s Happened, Miss Simone?*¹²⁰ (Garbus, 2015), Simone apunta: “no podía dejarlo, tenía que tocar y necesitaba el dinero, siempre

¹²⁰ Este documental ha sido criticado ya que las entrevistas al primer marido de Nina Simone, Andy Stroud, aparecen en la cinta como declaraciones legítimas y perfectamente válidas, a pesar de haber sido un violento maltratador, y partícipe principal en el sufrimiento vital de Simone.

fue una cuestión de necesidad”, señalando la falta de equivalencia entre ajustarse a esas políticas de respetabilidad femeninas o la supervivencia material.

Quizás Sam Cooke podría haber proseguido exitosamente su carrera en la potente industria de la música espiritual, sin embargo, Nina Simone, una vez que fue rechazada para estudiar piano clásico en el conservatorio, si quería seguir tocando música secular, el precio que tenía que pagar era la transgresión de los límites de la feminidad negra tal y como era definida por las políticas de respetabilidad.

Esto se une a que, en un mercado de trabajo poco inclinado a la prosperidad económica de las personas negras, las mujeres negras en particular -sobre todo aquellas que emigraban al norte-, a menudo tenían que recurrir a puestos de trabajo de “dudosa calidad moral” en los clubes nocturnos, la prostitución o el juego (Harris, 2003: 213). Harris, citando a Wolcott, respecto a estas mujeres acuciadas por sus situaciones personales a romper los límites de la respetabilidad, apunta: “For these women, «individual self-worth and economic survival took precedence over presenting a public face of decorum and self-restraint»”. [“Para estas mujeres, «la autoestima individual y la supervivencia económica tenían prioridad sobre la presentación de una cara pública de decoro y autocontrol»”] (en Harris, 2003: 213).

Las mujeres negras de clase trabajadora tenían problemas para encajar en estas políticas de respetabilidad de corte burguesa, precisamente porque tenían que acudir a un mercado de trabajo racialmente sesgado para asegurar su supervivencia material. Esto propició en muchas ocasiones que rechazasen dichas políticas (Collins, 2004: 72), como sería el caso de la jazzista Billie Holiday (Griffin, 2000), o mantuviesen con ellas relaciones ambivalentes, como en el caso de Nina Simone. En este sentido:

“Working-class Black women blues singers also expressed gendered and sexual sensibilities that deviated from the politics of respectability”. [“Las cantantes de blues femeninas de clase obrera también expresaron sensibilidades sexuales y de género que se desviaron de las políticas de respetabilidad”] (Collins, 2004: 110).

Tanto Hazel Carby -*It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues* (1986)- como Angela Davis -*Blues legacies and black feminism* (1999)- se interesan por la obra de las cantantes de blues de los años veinte, en donde entienden este género como un vehículo de expresión de las ideas producidas en y por las mujeres pobres y de

clase trabajadora, lejos de la producción intelectual escrita por las mujeres negras de clase media (Jabardo, 2012: 40). Las letras de las canciones hacían referencia a la agencia sexual y la independencia femenina, sus trayectorias vitales también estaban construidas al margen de la moral dominante de clase media, blanca y negra (Jabardo, 2012: 41). Estas temáticas también están presentes en la obra de Beyoncé desde sus inicios con Destiny's Child, -el primer grupo formado por Beyoncé Knowles, Kelly Rowland y Michelle Williams-.

Por todo esto, las políticas de respetabilidad han tenido gran impacto en la carrera de las artistas negras, en todas las épocas. Pasando por Lena Horne o Dorothy Dandridge. Respecto a la carrera de la bailarina y cantante Josephine Baker, Marla H. Kohlman afirma: “[...] It is easier to understand why many black female performers were forced to walk a fine line in self-presentation [...]. It is also easier to understand why Josephine Baker chose not to perform for much of her adult life in the United States, abjuring the segregationist politics of her time for the greater freedom and creativity permitted her as a performer in France”. [“Es fácil entender porque muchas artistas negras femeninas fueron forzadas a transitar una delgada línea en la presentación de sí mismas [...] Es fácil también entender por qué Josephine Baker eligió no actuar gran parte de su vida adulta en los Estados Unidos, abjurando de las políticas segregacionistas de su tiempo, por la mayor libertad y creatividad que le permitieron como artista en Francia”] (Kohlman, 2016: 29).

Es deber subrayar que no podemos caer en el error de pensar que las políticas de respetabilidad se suspendían por el mero hecho de que Baker estuviese en Francia, aunque tal como explica Griselda Pollock, París era una ciudad “en la que un hombre blanco le servía café a una afroamericana Baker y le llamaba Madame” (Pollock, 2010: 267). A pesar de que esta ciudad fue refugio del racismo estadounidense para muchas y muchos artistas e intelectuales afroamericanos a principios del siglo XX, las lecturas sobre la performance de Baker no estaban exentas de racismo y colonialismo:

“La sorpresa ante la exposición de la sexualidad se registraba a través del tropo racista que convierte a una moderna bailarina afroamericana de jazz en una escultura africana que cobra vida” (Pollock, 2010: 268). Sin embargo, en las propias palabras de

Baker sobre sus sesiones de posado con el artista blanco Paul Colin de 1925, encontró en ellas una forma de acceder a su propia sexualidad, aunque fuese desde la mirada del otro masculino blanco, y así lo explica Pollock: “El puritanismo inflingido en las mujeres afroamericanas en respuesta defensiva al abuso atroz de sus cuerpos trabajadores y sexuales por parte de la sociedad europea propietaria de esclavos quedaba desplazado de forma inesperada en un escenario –el artista clásico y la modelo sexualmente encontrada en el estudio- que dejaba abierta la puerta para la experiencia de Josephine Baker de su propia belleza sexual y potencial” (Pollock, 2010: 268). Parece que nos encontramos con consecuencias no esperadas de la activación de “la mirada masculina” (Pollock, 2010: 270) blanca heterosexual sobre un cuerpo femenino negro, objeto de las fantasías exóticas siempre y cuando estuviese sobre un escenario, pero denostado socialmente fuera del show. De tal forma que si Baker, en aquellas sesiones íntimas con Colin, se convertía en objeto de la mirada, esto propiciaba el reconocimiento de sí misma como sujeto humano sexual, fuera de la performance erótica en el escenario.

Las políticas de respetabilidad forman parte de las construcciones racistas y sexistas y conforman los tropos de lectura sobre los cuerpos de las mujeres negras. Las imágenes de control son la ejemplificación de la ideología que conforma las políticas de respetabilidad. En este sentido, Melissa Harris-Perry desarrolla el concepto de *crooked room* [habitación torcida]. Si bien Una habitación propia de Virginia Woolf forma parte del canon feminista y de la formación de una subjetividad feminista, la “habitación retorcida” de Harris-Perry se utiliza como metáfora de la opresión de las mujeres negras. En el ensayo de *Sister Citizen* afirma que las imágenes de control, reflejo de las políticas de respetabilidad, son ángulos de esta habitación torcida en la que viven las mujeres negras: “They do not reflect black women’s lived experience; instead, they limit African American women to prescribed roles that serve the interests of others”. [“Estas no reflejan la experiencia vital de las mujeres negras; en lugar de eso, limitan a las mujeres afroamericanas a roles prescritos que sirven a los intereses de otros”] (Harris-Perry, 2011: 96).

Señala que esta falta de reconocimiento social del que adolecen las mujeres negras, forzándolas a encajar en esas imágenes de control y sus distintas subcategorías, mina además sus posibilidades de participación democrática en condiciones de igualdad.

Conecta esta idea de la habitación torcida, atravesada por las imágenes de control, con el ejercicio de una ciudadanía activa en un sentido clásico y las políticas del reconocimiento de Hegel (Harris-Perry, 2011: 36).

Si el análisis en cuanto a la importancia del reconocimiento social para la formación de la identidad y la subjetividad, lo trasladamos al mundo de las representaciones en los medios de comunicación, Gerbner y Gross en 1976 acuñaron el concepto de “aniquilación simbólica” [*symbolic annihilation*]: “Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation”. [“La representación en el mundo ficcional significa existencia social; la ausencia significa aniquilación simbólica”] (Gerbner y Gross, 1976: 182).

Gaye Tuchman utilizó este concepto de “aniquilación simbólica” en 1979 para referirse a la falta de representación de las mujeres en su conjunto en los medios de comunicación y agregó que no solamente dicha falta era problemática, sino que la trivialización y la condena eran también formas de aniquilación simbólica (Tuchman, 1979: 533). Tuchman señala que la presencia de “mujeres de minorías” en la televisión estadounidense de finales de los setenta correspondía a un 2.9% del total, especialmente ubicadas en *sitcoms* familiares; en décadas anteriores la presencia era casi nula. Sin embargo, una mayor presencia implicaba la reiteración de las imágenes de control, especialmente la “matriarca negra”: “Presence also enables the reiteration of stereotypes: Dominance patterns in interactions on prime-time television contrast the «black matriarch» with the less forceful position of the white woman within her family”. [“La presencia también permite la reiteración de estereotipos: los patrones de dominación en las interacciones en la televisión en horario de máxima audiencia contrastan a la «matriarca negra» con la posición menos enérgica de la mujer blanca dentro de su familia”] (Tuchman, 1979: 532). Ofreciendo así a las mujeres negras un solo modelo de feminidad vinculado fuertemente a la familia, dentro del ecosistema televisivo.

Desde el pensamiento feminista negro se ha querido potenciar un enfoque que tomase en cuenta las representaciones mediáticas de las mujeres negras, especialmente aquellas que devienen de la cultura hip-hop de finales de los ochenta, principios de los noventa en adelante. A continuación, revisaré las valiosas aportaciones de esta corriente.

4.5 – *Hip-Hop Feminism*

Las imágenes de control que obligan a las mujeres a encajar forzosamente en esa habitación torcida son potentes mecanismos de opresión que de una u otra forma necesitaban ser tomados en consideración para valorar su alcance y ser desmantelados, resignificados o ambas, por parte del feminismo negro. Esta es básicamente una de las ideas detrás del llamado *Hip-Hop Feminism*: “As women of the hip-hop generation we need a feminist consciousness that allows us to examine how representations and images can be simultaneously empowering and problematic”. [“Como mujeres de la generación hip-hop necesitamos una conciencia feminista que nos permita examinar cómo las representaciones y las imágenes pueden ser simultáneamente empoderantes y problemáticas”] (Jamila, 2002: 392).

El *Hip-Hop Feminism* fue una corriente de pensamiento que surgió a finales de la década de los noventa, principalmente en Estados Unidos. Joan Morgan es una de las primeras en acuñar este término en *When Chickenheads Come Home To Roostin* (1999) (Durham, Cooper y Morris, 2013: 721). En el artículo “Hip-Hop Feminist” afirma:

“We are the daughters of feminist privilege. The gains of the Feminist Movement (the efforts of black, white, Latin, Asian, and Native American women) had a tremendous impact on our lives—so much we often take it for granted [...] We are the first generation to grow up with all the benefits of Civil Rights (i.e., Affirmative Action, government-subsidized educational and social programs) and the first to lose them. The first to have the devastation of AIDS, crack, and black-on-black violence makes it feel like a blessing to reach twenty-five. [...] Even our existences can’t be defined in the past’s simple terms: house nigga vs. field nigga, ghetto vs. bourgie, BAP vs. boho¹²¹ because our lives are usually some complicated combination of all of the above”. [“Somos las hijas del privilegio feminista. Los logros del Movimiento Feminista (los esfuerzos de las mujeres negras, blancas, Latinas, Asiáticas y Nativoamericanas) han tenido un tremendo impacto en nuestras vidas –tanto que a menudo damos por sentado [...] Somos la primera

¹²¹ BAP se refiere a *Black American Princess* y según el *Urban Dictionary* es un término peyorativo referido a una mujer joven nacida en una familia afroamericana de clase media alta. (“Black American Princess”, Urban Dictionary, 2016. <https://bit.ly/2T5IqNA>). En cuanto a *boho*, se refiere a “bohemia/a” (“Boho”, Urban Dictionary, 2004. <https://bit.ly/2SX0Wrl>).

generación en crecer con todos los beneficios de los Derechos Civiles (e.i Discriminación Positiva, programas educativos y sociales subvencionados por el estado) y la primera en perderlos. La primera en tener la devastación del SIDA, el crack y la violencia entre personas negras hace que sea una bendición alcanzar los veinticinco. [...] Incluso nuestra existencia no puede definirse en términos simples del pasado: negro doméstico vs. negro del campo, gueto vs. burgués, Princesa Negra Americana vs. bohemia, porque nuestras vidas suelen ser una combinación complicada de todo lo anterior”] (Morgan, 2004: 280-281).

El feminismo Hip-Hop hunde sus raíces en la tradición del feminismo negro, los planteamientos interseccionales y el “mujerismo” [*womanism*]¹²² (Pough, 2007: 79), los recupera para una generación que ha nacido y se ha criado en el nacimiento y asentamiento de la música y la cultura hip-hop estadounidenses; en un ambiente social caracterizado por la desindustrialización, el recorte presupuestario en los programas sociales y en el estado del bienestar; además del incremento de la brecha salarial racial (Durham, Cooper y Morris, 2013: 722-723), las consecuencias sociales de la epidemia del crack y la llamada “guerra contra las drogas” de los setenta y los ochenta (Morgan, 2004: 281). Las feministas Hip-Hop, pertenecientes también a la tercera ola feminista (Pough, 2007: 78), rechazan un feminismo prescriptivo que establezca criterios fijos sobre qué es y qué no es ser feminista: “Hip-hop feminists insist on living with contradictions, because failure to do so relegates feminism to an academic project that is not politically

¹²² El término *womanism* -acuñado por Alice Walker en 1983- es utilizado en ocasiones como sinónimo de *black feminism* aunque no necesariamente tiene las mismas implicaciones, la distinción entre ambos es objeto de debate. En la E4, la entrevistada comentaba que últimamente estaba leyendo sobre “Mujerismo” y entendía que: “[...] queriendo o no, el feminismo negro aún está en la mitad del camino, tienen temas distintos pero son temas que van casi en paralelo con la cuestión de la mujer blanca [...] pero el Mujerismo ya presenta a la mujer en una condición de mucho poder, valorando mucho la condición de ser mujer [...] pueden haber muchas feministas que al final sientan ese rechazo y se sientan súper confundidas ¿no?, de cómo podrían apoyar esto...” [Entrevista 4]. La entrevistada 9 afirmaba: “Quizás a mí con el *womanism* estoy más vinculada sentimentalmente. Es algo muy africano y me conecta con mis raíces. Yo soy africana [de] ascendencia. Aunque si te digo la verdad he crecido aquí y al final es lo que hay aquí a lo que debo vincularme. Estoy evolucionando en ese sentido” [Entrevista 9]. Para una revisión de este tema ver “What’s in a name? Womanism, Black Feminism, and Beyond” de Patricia Hill Collins (1996). Así mismo, en el documental *¿Qué coño está pasando?* (Jaenes y Márquez, 2019) utilizan “mujerismo” como sinónimo de “hembrismo”, creo que está mal utilizado, y que esto incurre en prácticas de ignorancia blanca. El “mujerismo” es una corriente de pensamiento y el “hembrismo” es un insulto, una etiqueta estigmatizadora y deformante, usada para desacreditar al feminismo identificándolo, entre otras cosas, con las prácticas misándricas, o para diferenciar entre buen y mal feminismo, pero nada tiene que ver con el “mujerismo” como forma de pensamiento y doctrina feminista.

sustainable beyond the ivory tower”. [“Las feministas Hip-Hop insisten en vivir con las contradicciones, porque no hacerlo relega el feminismo a un proyecto académico que no es políticamente sostenible más allá de la torre de marfil”] (Durham, Cooper y Morris, 2013: 723). En este sentido, Morgan afirma: “I needed a feminism brave enough to fuck with the grays”. [“Necesitaba un feminismo lo suficientemente valiente como para joder con los grises”] (Morgan, 2004: 280).

Por otro lado, el género musical del hip-hop y la cultura desarrollada a partir del mismo se han venido leyendo en términos del potencial político, a veces problemático, respecto a cuestiones tan variadas como el racismo, el sexismo, la violencia intracomunitaria, así como la violencia institucional -especialmente policial- y la vida en los núcleos urbanos (Peoples, 2008: 20). El feminismo Hip-Hop entiende que esta cultura es un lugar idóneo para que las jóvenes negras desarrollen sus propias críticas de género y su identidad feminista, enfrentando la extendida misoginia dentro del género. El *living with contradictions* implica apropiarse de aquella cultura para hacer sus propias lecturas y desafiar las opiniones mayoritarias que descalificaban el hip-hop en términos de su sexismo manifiesto, también en referencia a la violencia explícita de las letras, el uso de drogas y otros comportamientos considerados delictivos o “inapropiados”, aunque bien comunes en la historia de la música en general.

Tricia Rose en *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) comenta lo siguiente respecto a la cultura hip-hop:

“Life on the margins of postindustrial urban America is inscribed in hip-hop style, sound, lyric and thematics. Situated at the «crossroads of lack and desire» [...] Hip-hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community”. [“La vida en los márgenes de la América urbana postindustrial está inscrita en el estilo, sonido, lírica y temáticas del hip-hop. Situado en la «encrucijada entre falta y deseo» [...] El Hip-Hop es una forma cultural que intenta negociar las experiencias de marginación, las oportunidades brutalmente truncadas, y la opresión dentro de los imperativos culturales de la historia, la identidad y la comunidad Afroamericana y Caribeña”] (en Neal, 2004: 363).

La cultura del hip-hop nace en la emergencia de la ciudad posindustrial caracterizada en algunos de sus nodos por la pobreza extrema, el colapso económico y la erosión del espacio público: “Hip-hop reflected the growing visibility of a young, urban, and often angry so-called «underclass»”. [“El Hip-Hop refleja la creciente visibilidad de una llamada «clase marginal» joven, urbana, y a menudo enfadada”] (Neal, 2004: 363). Estas experiencias de la juventud urbana afroamericana pobre estaban muy alejadas de las vivencias cotidianas de la clase media negra en expansión. El hip-hop o el rap articulaban el abismo entre la experiencia negra urbana de bajos recursos con las ideologías dominantes -neoliberales- de la igualdad de oportunidades (Rose, 1994: 102): *ghetto life*, *thug life*¹²³.

Las “inquietudes focales” (Hall y Jefferson, 2014: 67) expresadas sobre todo a través de la música, se centraban en la crítica a las instituciones policiales, gubernamentales y mediáticas para el caso de los raperos masculinos. Las temáticas de las raperas iban más encaminadas a la crítica contra las limitaciones a la independencia femenina y al carácter sexista de las relaciones heterosexuales negras (Rose, 1994: 105), sosteniendo la triple opresión de raza, clase y género.

Las mujeres han venido estando representadas e involucradas en el hip-hop desde sus inicios en la década de los setenta (Pough, 2007: 79; Keyes, 2004: 265). Para el Feminismo Hip-Hop era importante iniciar una conversación rigurosa sobre cómo estaban siendo representadas por otros y por ellas mismas. Por un lado, para afrontar -más allá de la simple desacreditación- las representaciones sexistas y misóginas, y, por otro lado, para reivindicar una voz propia dentro de esta escena pretendidamente masculinizada en donde, como en otras tantas escenas musicales, les era difícil abrirse paso (Keyes, 2004: 265).

¹²³ Aunque a menudo se traduce la frase *thug life* (T.H.U.G. L.I.F.E) como “vida perra”, una apología de la “vida callejera”, es más desconocido el hecho de que la frase, originaria del rapero Tupac Shakur, es un acrónimo que expresa *The Hate U Give Little Infants Fucks Everyone* [El odio que das a los niños pequeños, nos jode a todos] y se refiere a que los niveles de odio que reciben las niñas y los niños afroamericanos puede generar comportamientos violentos y problemas sociales que tienen repercusiones para toda la sociedad (Thomas, 2018). La escritora Angie Thomas utiliza las palabras de Shakur como título de su novela *The Hate U Give* [traducido como *El odio que das*, 2018] en la que habla de la violencia policial y su impacto en las comunidades afroamericanas. Esta novela me fue recomendada por la librera entrevistada [E5].

En cuanto a la primera cuestión, la tendencia creciente desde la extensión de *gangsta rap* -a finales de los ochenta- a las imágenes hipersexualizadas de mujeres que aparecen acompañando a los raperos como sus símbolos de estatus -así como la recreación de una hipermasculinidad conectada con la acumulación de bienes, riqueza y mujeres (Durham, 2012: 39)- la investigadora Imani Perry en *Prophets of the Hood* (2004) comentaba lo siguiente:

“It seemed to happen suddenly. Every time one turned on BET [*Black Entertainment Television*] or MTV, one encountered a disturbing music video: Black men rapped surrounded by dozens of black and Latina women dressed in bathing suits, or scantily clad in some other fashion. Video after video proved the same, each one more objectifying than the former. Some took place in strip clubs, some at the pool, at the beach, or in hotel rooms, but the recurrent theme was dozens of half-naked women”. [“Parece que ocurrió de repente. Cada vez que una encendía BET o MTV, encontraba vídeos musicales inquietantes: hombres negros rapeando rodeados de docenas de mujeres negras y Latinas vestidas en traje de baño, o en algún otro estilo con poca ropa o medio desnudas. Vídeo tras vídeo probaba lo mismo, cada vídeo más objetificador que el anterior. Algunos tenían lugar en clubes de striptease, otros en una piscina, en la playa, o en habitaciones de hotel, pero el tema recurrente eran docenas de mujeres semidesnudas”] (Pough, 2007: 82). A menudo, a estas mujeres que aparecían en los videos de raperos masculinos y desempeñan algún tipo de performance bailando de forma sexy se denominan *video vixen* (White, 2019a). La estudiante de máster afrodescendiente, interesada en las representaciones mediáticas (E7), explicaba este fenómeno en el caso de Lola Monroe y su producción:

“Lola Monroe es una rapera que era «video vixen», preciosa, es de origen etíope, es una monada, es una muñeca, y era flaquita, y creo que fue 50Cent que, por así decirlo, la lanzó y creó a Lola Monroe y básicamente le puso un culo descomunal, y le puso unos pechos enormes y le arregló los dientes, que tenía los dientes así tal, y le arregló los dientes y empezó a rapear, pero claro, ella rapeaba pero como con una estética que era más para llamar la atención de los hombres [heterosexuales] que como para ser rap para mujeres, ¿sabes lo que te quiero decir? [...] por qué, a mí qué me importa que tengas el pecho de la talla de tal o que tengas el culo enorme, porque a

mí lo que me importa es esto, si a una mujer [heterosexual] le importa la estética de una rapera es ropa, es tu estética, no tu culo, ¿sabes?, no son tus atributos [...] no son tus atributos de mujer...” [Entrevista 7].

Tricia Rose asegura que: “[The] sexism in rap has been gravely exaggerated by the mainstream press. Rap is a rich, complex multifaceted African-American popular form”. [“El sexismo en el rap ha sido gravemente exagerado por la prensa mayoritaria. El rap es una forma popular afroamericana rica, compleja y multifacética”] (Rose, 2004: 291). Efectivamente no podemos reducir la cultura hip-hop a los cuatro vídeos que llegaban a BET o a MTV, y quizás debamos plantearnos que estos llegaban a ser emitidos en esos espacios porque precisamente ofrecían lo que las cadenas, insertas en las industrias culturales juveniles, venían buscando (Durham, 2010: 120).

Existe un problema de base en cuanto a la terminología a la que me gustaría hacer algunos comentarios; a menudo “hipersexualización” y “objetualización” se utilizan como términos sinónimos, cuando no lo son y esto emborrona el debate. En la “hipersexualización” se da una “exageración” de determinados rasgos sexuales, y en la “objetualización sexual” alguien se convierte en objeto *para la mirada ajena* -proceso *natural* en toda vida social- donde se da por hecho que esta porta elementos sexuales, relativos a la mirada que *lee y dota de sentido* a aquella escena. A menudo parece que la mostración del cuerpo desnudo ya es en sí mismo algo “sexual”, objetualiza sexualmente al sujeto y/o lo hipersexualiza, pero lo que lo dota de sexualidad es el contexto y la mirada que activa la escena, no el cuerpo desnudo *per se*. Asumir que las mujeres que se muestran en formas sexuales/hipersexuales pierden su agencia, y se vuelven, irrevocablemente, objetos, es una atribución bien discutible que vamos a encontrar en todo el debate en torno a la mostración corporal de Beyoncé como veremos en el bloque siguiente.

Stuart Hall dirá respecto a las imágenes televisivas: “Nunca puede haber un significado único, unívoco, para un ítem léxico, sino que dependiendo de su integración en el código bajo el cual ha sido elaborado, sus posibles significados podrían organizarse en una escala que transcurre desde los dominantes a los subordinados [...] No existe ninguna ley que asegure que el receptor va a tomar el significado preferente o dominante [...] precisamente de la misma manera en que el productor lo había codificado” (Hall,

2004: 225).

Esto es crucial para entender que la mirada de la audiencia dota de sentido a los vídeos y hace lecturas concretas sobre lo que está viendo. La “hipersexualización” denota que existe algún tipo de hipérbole de determinados rasgos sexuales culturalmente establecidos: posturas, mostración de determinadas zonas del cuerpo en función del sujeto -por ejemplo, el *booty* [culo, trasero] como un signo racial de diferencia sexual históricamente rastreable (Durham, 2010: 119)-, mostración de cuerpos considerados “normativos” -como vimos para el caso de FEMEN y la exposición de los cuerpos gordos- etc... Debemos preguntarnos qué se considera en una sociedad dada mostrar rasgos o elementos sexuales y su “exageración”, sí todo lo sexual ya se considera hipersexual, porque esta cuestión está anclada en la historia y el contexto social, así como en las políticas de respetabilidad que he comentado en este capítulo, cruciales para el feminismo Hip-Hop, y en las atribuciones y lecturas que como audiencia estamos haciendo sobre las imágenes de las cantantes y su corporalidad (Durham, Cooper y Morris, 2013: 724).

Audre Lorde en “Lo erótico como poder” (2017), publicado en 1984, señala que *lo erótico* es un tipo de poder femenino espiritual que ha venido siendo objeto de supresión y desconfianza en las sociedades occidentales:

“Para perpetuarse, toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder inherentes a la cultura de los oprimidos de las que puede surgir energía para el cambio. En el caso de las mujeres, esto se ha traducido en la supresión de lo erótico como fuente de poder e información en nuestras vidas [...] se nos ha enseñado a desconfiar de este recurso, envilecido, falseado y devaluado [...] Por un lado, se han fomentado los aspectos superficiales de lo erótico como signo de la inferioridad femenina, por otro, se ha inducido a las mujeres a sufrir y a sentirse despreciables y sospechosas en virtud de la existencia de lo erótico. De ahí solo hay un paso a la falsa creencia de que las mujeres solo podemos ser realmente fuertes si suprimimos lo erótico de nuestras vidas y conciencias. Pero esa fortaleza es ilusoria, ya que se concibe en el contexto de las pautas de poder masculinas” (Lorde, 2017: 10).

Laura Mulvey en “Placer visual y cine narrativo” dirá que el cine dominante “codifica lo erótico en el lenguaje del orden dominante patriarcal” (Mulvey, 2001: 366). En este sentido, será la mirada masculina heterosexual -incorporada también por las

posiciones femeninas a la hora de mirar el mundo- la que determina si hay o no elementos eróticos en juego, y, por tanto, si algo es válido y legítimo o, todo lo contrario, a la hora de realizar lecturas más elaboradas; en esta lógica las mujeres en la pantalla siempre son objeto pasivo de la mirada. Este fue el paradigma dominante en el análisis de los procesos de identificación en el cine puestos en marcha por la audiencia (Stacey, 1987: 48) y a día de hoy encontramos sus ecos en cuanto a las lecturas sobre las *performances* hipersexuales en los vídeos de música, y especialmente en el caso de Beyoncé.

Existe la asunción respecto a las posiciones de hipersexualidad según la cual se asume que el sujeto se encuentra en una posición pasiva y de falta de agencia; aquí es claro cómo encajan los comentarios de Lorde: la erótica es necesariamente signo de inferioridad femenina y de falta de fortaleza, por lo que no es algo deseable si lo que se quiere transmitir son lugares de poder y de agencia; en este razonamiento, no se puede “hacer feminismo” desde posiciones hipersexuales. Respecto al desnudo femenino en la historia del arte, Lisa Gail Collins señala que las mujeres blancas han venido siendo retratadas como “objeto anónimo disponible” accesible a la intrusión masculina (Collins, 2002: 39). Sin embargo, los desnudos de mujeres negras son más bien escasos dentro de la historia del arte europea y norteamericana (Collins, 2002: 38) llegando a ser difícil hablar de una tradición específica. Son los cuerpos femeninos blancos, jóvenes, no gordos y sin diversidad funcional los que mayormente han venido siendo situados como objeto sexual de la mirada masculina, sustituir la parte por el todo en este debate desarticula las posibles lecturas políticas presentes cuando se “hipersexualizan” *otros* cuerpos mantenidos normalmente fuera de escena o carentes de carga erótico-sexual de acuerdo con las ideologías de la belleza (Hobson, 2005). Distintos cuerpos movilizan distintos sentidos, sin embargo, tampoco las mujeres con cuerpos canónicos, ajustados a las ideologías de la belleza, pierden su agencia y su subjetividad, en la representación sexual, de nuevo estas asunciones son discutibles.

En esta cuestión aplicada a los vídeos creo crucial introducir algunos aspectos que señala Gwendolyn Pough en “Women, Hip Hop, and a Feminist Agenda”: se debe diferenciar entre las formas en las que los artistas masculinos y las y los directores de vídeos introducen estéticas hipersexualizadas para las mujeres, que las *video vixens* encarnan como sujetos activos con todo su saber hacer, técnica, agencia, etc. -lo que no

niega el sexismo de la sobrerrepresentación de ciertos roles femeninos-. Las formas en las que las propias artistas eligen hipersexualizarse -por diversos motivos-. Y, por último, la delgada línea entre la validación de cuerpos de las mujeres racializadas y la hipersexualización de los mismos (Pough, 2007: 92). Si bien, la primera y la tercera cuestión están más relacionadas con el sexismo racializado en toda la industria musical y del entretenimiento occidental -independientemente del género musical- y que no voy a desarrollar directamente, la segunda debe ir encaminada a entender cómo las artistas pueden entrar en diálogo con las imágenes de control para apropiarse de ellas, introducir grietas o marcar líneas para nuevas lecturas preferentes, mediante el uso de elementos “hipersexuales” de distinta índole, ya sean estéticos o líricos.

Jacqueline Bobo en “Black Women as Cultural Readers” aplica el concepto de “comunidad interpretativa” [*interpretive community*] al conjunto de mujeres negras productoras culturales, críticas, académicas y consumidoras que como grupo se enfrentan a las representaciones de mujeres negras creadas por ellas mismas o que las representan en formas que consideran valiosas o políticamente útiles (Bobo, 1995: 22). De tal forma, que esta “comunidad interpretativa” se constituye como una entidad dinámica que se nutre de las relaciones entre cada componente -productoras, críticas, académicas y consumidoras-:

“As black women create works that reconstructs significant elements of their experiences, and as scholars explicate those works within an appropriate theoretical framework, the influence of these women as readers provide a solid foundation for continued cultural production”. [“A medida que las mujeres negras crean obras que reconstruyen elementos significativos de sus propias experiencias, y a medida que las personas en la academia explican estas obras dentro de un marco teórico apropiado, la influencia de estas mujeres como lectoras proporciona una base sólida para la producción cultural continua”] (Bobo, 1995: 60).

- *Queen Mother, Fly Girl y Sista With Attitude*

Dentro de la comunidad interpretativa involucrada en el Feminismo Hip-Hop se empezó a entender las representaciones de las raperas femeninas en función de las imágenes que proyectaban y de los debates que planteaban. Cada categoría desarrollada

reflejaba determinadas imágenes, voces y estilos de vida de las mujeres afroamericanas en las sociedades urbanas contemporáneas; así mismo, no son categorías estancas y cada rapera puede/podía cambiar de una a otra o convivir en varias a la vez (Keyes, 2004: 266).

La primera de estas categorías es la de *Queen Mother* representada por Queen Latifah -la primera en incluir la palabra *queen* a su nombre (Latifah) de origen árabe-, Sister Souljah, Queen Kenya, Nefertiti, Yo-Yo, entre otras¹²⁴. Imani Perry también las denomina *Righteous Queen* (Kehrer, 2017: 23). Esta categoría se refiere a las imágenes de raperas que se presentan como iconos afrocéntricos, hecho especialmente reflejado en su ropa y sus letras: “Their rhymes embrace Black female empowerment and spirituality, making clear their self-identification as African, woman, warrior, priestess, and queen”. [“Las rimas abarcan el empoderamiento y la espiritualidad femenina negra, dejando clara su autoidentificación como africana, mujer, guerrera, sacerdotisa y reina”] (Keyes, 2004: 266).

Beyoncé ha jugado con este tropo especialmente en su imagen para *Lemonade* (2016), presentándose embarazada de gemelos como la diosa yoruba de la fertilidad, Oshun, haciendo uso además de iconografía del Egipto clásico y de la diosa Nefertiti; así mismo, su apodo desde hace años es Queen B¹²⁵.

Es un hecho señalado la canción de Queen Latifah con Monie Love, “Ladies first” (1989) (Imagen 12), como un hito feminista, poco reconocido más allá del feminismo hip hop. El vídeo se inicia con fotografías de activistas negras ampliamente conocidas como Angela Davis, Harriet Tubman, Rosa Parks o Winnie Mandela e imágenes de la lucha sudafricana contra el *apartheid* (Keyes, 2004: 268), conectando su trabajo con un corpus activista y teórico histórico propio de las mujeres afrodescendientes y trazando vínculos con otras luchas políticas internacionales, también gracias al *feat* con Monie Love, de origen británico.

Así mismo, Sister Souljah (Imagen 13), que inició su carrera en Public Enemy, fue

¹²⁴ El uso de *Queen* sigue siendo habitual. Lola Monroe también es conocida como Queen Roe. Lady Leshurr sacó un álbum en 2016 llamado *Queen's Speech*, y las canciones se enumeraban como “Queen's Speech 1”, “Queen's Speech 2”... El disco de Nicki Minaj de 2018 se llama *Queen* y tiene un podcast en *Apple Music* llamado *Queen Radio*. Sería interesante pensar en torno a porqué las cantantes (blancas) del pop juegan con la categoría “princesa” y las raperas (negras) trabajan con la categoría “reina”.

¹²⁵ Esta imagería también puede verse claramente en su trabajo de 2020, “Black is King”.

bautizada con el apodo *raptivist*, referido a su activismo rap (Keyes, 2004: 268). Esta rapera fue objeto de controversia cuando al ser preguntada por el *Washington Post* (Mills, 1992) por los disturbios de Los Ángeles de 1992 -iniciados con la absolución de los policías que apalearon a Rodney King- comentó lo siguiente, refiriéndose a la violencia cotidiana -más allá de los disturbios- en las comunidades afroamericanas urbanas:

“I mean, if black people kill black people every day, why not have a week and kill white people?... White people, this government and that mayor were well aware of the fact that black people were dying every day in Los Angeles under gang violence. So, if you are a gang member and you would normally be killing somebody, why not kill a white person? Do you think that somebody thinks that white people are better, are above and beyond dying, when they would kill their own kind?”. [“Quiero decir, si la gente negra mata gente negra todos los días, ¿por qué no tomarse una semana y matar gente blanca?...La gente blanca, este gobierno y ese alcalde eran muy conscientes del hecho de que la gente negra estaba muriendo todos los días en Los Ángeles bajo la violencia de bandas. Entonces, si eres miembro de una banda y normalmente matabas a cualquiera, ¿por qué no matar a una persona blanca? ¿Crees que alguien piensa que las personas blancas son mejores, están más allá de la muerte, cuando matarían a los de su propia especie?”] (en Mills, 1992).

La controversia vino cuando unos meses después Bill Clinton criticó públicamente sus palabras, afirmando que estas, así como algunas letras de su disco *360 Degrees of Power*, incitaban al odio racial (Lewis, 1992). Estos comentarios enfadaron a algunos miembros de la comunidad afroamericana, como al Reverendo Jesse Jackson, y motivaron a que Sister Souljah, con 28 años, diera una rueda de prensa dando explicaciones. Merece la pena citar algunos de sus comentarios¹²⁶.

Nótese en esta primera parte las referencias a las políticas de respetabilidad [*alcohol free, drug free*]:

“[...] It is very shocking to me that in a time of American economic recession and inner city urban chaos, democratic presidential contender Bill Clinton has chosen to attack

¹²⁶ Se puede ver toda la rueda de prensa en este enlace: “Sistah Souljah press conference slamming Bill Clinton's attack in 1992”, Egberto Willies (2017). <https://youtu.be/z4o9cAfH3JA>

not the issue, but a young African woman who is very well educated, alcohol free, drug free, a successful self-employed businesswoman and a community servant”. [“Es muy chocante para mí que, en una época de recesión económica Americana y de caos urbano en el centro de la ciudad, el contendiente presidencial demócrata Bill Clinton haya elegido atacar, no el problema, sino a una joven mujer Africana bien educada, libre de alcohol y de drogas, exitosa empresaria autoempleada y una sirvienta en la comunidad”].

Efectivamente, tal como después declara, Sister Souljah tiene un amplio currículum como académica, activista y cooperante internacional:

“I was raised by my mother with four children. I was on and off the welfare system for approximately fifteen years. I lived in government subsidized housing called «The Project» and was classified by sociologist as being in the underclass, meaning living below the poverty line, in a vicious cycle of poverty that America says cannot be broken [...] I entered Rutgers University majoring in African Studies and History [...] I worked at a medical center in Zimbabwe. I have visited Mozambique in refugee camps, traveled throughout the southern African region. I have also visited and lecturer in the former Soviet Union, England, France, Portugal, Finland, Holland. Moreover, at Rutgers University, I was a well-known prolific writer and political commentator in the university newspaper”. [“Fui criada por mi madre con cuatro hijos. Estuve dentro y fuera del sistema de bienestar durante aproximadamente quince años. Vivía en una casa de protección oficial llamada «Los Proyectos» y fui clasificada por sociólogos como parte de la clase marginal, lo que significa que vivía debajo de la línea de pobreza, en un círculo vicioso de pobreza que América, dice, no se puede romper [...] Entré en la Universidad Rutgers cursando Estudios Africanos e Historia [...] trabajé en un centro médico en Zimbabue. Visité campos de refugiados en Mozambique, viajé alrededor de toda la región sur africana. También he visitado y fui profesora en la antigua Unión Soviética, Inglaterra, Francia, Portugal, Finlandia, Holanda. Más adelante, en la Universidad Rutgers, fui una prolífica y bien conocida escritora y comentarista política en el periódico de la universidad”].

Posteriormente afirma: “Yes. I am angry. Which means that I am saying only uneducated and misguided African person would not be angry at the racist white transgressions of this society”. [“Sí, estoy enfadada. Lo que significa que estoy diciendo

que solo una persona africana ignorante y mal informada no se enfadaría con las transgresiones blancas racistas de esta sociedad”].

Por último, nos recuerda que sus videos fueron censurados en el canal MTV y aunque resultaría ridículo pensar que estos fueron el detonante para los disturbios de 1992, se ve obligada a defenderse de estas ideas: “By the way, MTV is a station where Sister Souljah’s videos are banned. Which means that my videos could not have provoked the situations that have occurred with black youth in inner city urban areas. Because black youth were not even given the opportunity to see my videos because my videos are banned from MTV. So, how could they have provoked if nobody by and large in the general hip hop audience was allowed to see them?”. [“Por cierto, MTV es un canal donde los vídeos de Sister Souljah están prohibidos. Lo que significa que mis vídeos no pudieron haber provocado las situaciones que ocurrieron con la juventud negra en las áreas urbanas de la ciudad. Por qué la juventud negra ni siquiera tuvo la oportunidad de ver mis vídeos porque están prohibidos en MTV. Así que, ¿cómo podrían haber provocado si a nadie en la audiencia general del hip hop se le permitió verlos?”].

Keyes señala que, a raíz de la controversia, sus ventas de discos cayeron drásticamente mientras que sus mensajes políticos se dispararon con apariciones en televisión y discursos en universidades (Keyes, 2004: 268).

La rapera Rhapsody en su disco de 2019 designó a cada una de sus canciones con el nombre de alguna mujer afroamericana influyente: Nina (Simone) -cuyo sampler es “Strange Fruit”¹²⁷ de Billie Holliday-, Oprah (Winfrey), Aaliyah, Whoopie (Goldberg), Serena (Williams), Maya (Angelou), Sojourner (Truth) etc. También incluyó *feats* con otras raperas del momento, como Leikeli47, y clásicas del género como Roxanne Shante y la propia Queen Latifah, en un ejercicio político que de nuevo conecta y trae a primer plano las contribuciones de las mujeres afroamericanas en las políticas de representación y la historia de la música.

¹²⁷ El “extraño fruto” de Billie Holiday (1939) hace referencia a los cadáveres de personas negras que colgaban de los árboles después de ser linchados públicamente, la letra dice lo siguiente: “Southern trees bear a strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black bodies swinging in the southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees” [“Los árboles del sur dan un extraño fruto / Sangre en las hojas y sangre en la raíz / Cuerpos negros balanceándose en la brisa del sur / Extraño fruto colgando de los álamos”].

La segunda categoría es *Fly Girl*, donde la imagen, la ropa, los peinados y las joyas toman mayor protagonismo. *Fly* quiere decir “molar”, “tener estilo”. Mucha de la estética fue tomada de las películas de *blaxploitation* de los sesenta y setenta como *Shaft* o *Foxy Brown* (Keyes, 2004: 269) y de modelos femeninos como los personajes encarnados por la actriz Pam Grier, fuertes, decididas y atractivas sexualmente, y con pelo afro. A mediados de los ochenta algunas raperas comenzaron a criticar este modelo *Fly Girl* ya que querían que la audiencia se enfocará más en sus habilidades musicales, que en su ropa y su atuendo.

A pesar de estos comentarios, el trío femenino Salt-N-Pepa (Salt, Pepa y Spinderella) (Imagen 14), canonizó el modelo *Fly Girl* vistiendo atuendos ajustados, ropa de cuero, vaqueros rotos o ropa punk, joyas de oro como aros y collares, uñas esculpidas, marcado maquillaje y peinados llamativos (Keyes, 2004: 269). La *Fly Girl* ofrece una imagen positiva de los cuerpos y la belleza de las mujeres negras, dentro de un canon que los considera como indeseables y no lo suficientemente valioso (Keyes, 2004: 269). La *Fly Girl* representa ese tercer aspecto señalado por Gwendolyn Pugh (2007: 92): la validación de los cuerpos de las mujeres negras dentro de una sociedad en donde lo negro se ha considerado durante mucho tiempo como sinónimo de lo feo, y esto tiene que ver con las políticas del colorismo. Esta imagen hace hincapié además en su independencia, alejándose de la idea de objeto para presentarse como un sujeto erótico (Keyes, 2004: 269), y efectivamente, la propia Cheryl Keyes utiliza las ideas de Audre Lorde antes mencionadas para conectar la imagen de la *Fly Girl* con esa fuerza erótica agencial. Así mismo, también utiliza los análisis de bell hooks en *Sisters of the Yam. Black Women and Self-Recovery* (2014) en cuanto a la erótica y su conexión con la autoestima corporal y los procesos de reparación y curación:

“Erotic pleasure requires of us engagement with the realm of the senses [...] the capacity to be in touch with sensual reality; to accept and love our bodies; [to work] toward self-recovery issues around body esteem; to be empowered by a healing eroticism”. [“El placer erótico requiere de nosotros compromiso con el reino de los sentidos [...] la capacidad de estar en contacto con la realidad sensual; aceptar y amar nuestros cuerpos; [trabajar] hacia los temas de la autorecuperación en torno a la estima

corporal [...] empoderarse mediante una curación erótica”] (bell hooks en Keyes, 2004: 269).

Cualquier persona que considere que no representa un cuerpo normativo en un momento dado puede entender la importancia que tiene el erotismo y el hecho de sentir que se puede ser sujeto deseado y deseante y esto no debe ser leído siempre y bajo toda circunstancia en términos de objeto pasivo sexual.

El grupo TLC de principios de los noventa también es catalogado dentro de la categoría *Fly Girl*, su vestimenta habitual era ropa más holgada, en un estilo de hip-hop clásico, y cuando fueron preguntadas por este tema respondieron en términos de la inclusión de toda su audiencia en su estilo: “We like to wear a lot of baggy stuff because for one, it’s comfortable, and two, many of our fans don’t have the so-called perfect figure; we don’t want them to feel like they can’t wear what we’re wearing”. [“Nos gusta vestir cosas anchas porque uno, es cómodo, y dos, muchas de nuestras fans no tienen la llamada figura perfecta; no queremos que sientan que no pueden vestir lo que nosotras llevamos”] (Keyes, 2004: 270). Algunas de las problemáticas sobre la autoimagen y los complejos fueron planteadas en su canción “Unpretty” de 1999, en referencia a las tetas pequeñas y a la gordura.

Missy Elliot (Imagen 15) es otra de las raperas consideradas en esta categoría con especial referencia a su complexión de mujer “grandota” [*full-figured*] -al igual que Queen Latifah (Keyes, 2004: 267)- alejada de las representaciones de cuerpos delgados o “correctamente proporcionados” (Keyes, 2004: 271). En este sentido, su autoafirmación sexual y erótica interpela especialmente a aquellas mujeres que se identifican con su cuerpo y su estilo. Los análisis de Keyes sobre Elliot coinciden en gran parte con mis afectos adolescentes hacia esta figura del hip-hop de finales de los noventa principios de los 2000, que además fue una experimentadora de sonidos y posibilidades musicales del hip-hop haciendo equipo con Timbaland

De forma transversal en esta figura *Fly Girl* se encuentra la idea ya comentada sobre la independencia femenina. Es imposible no pensar en las Destiny’s Child y su *single* “Independent Women, Pt. 1”, para la BSO de *Los Ángeles de Charlie* (2000). En él hacen especial hincapié en la independencia económica de las mujeres, mayormente en las relaciones heterosexuales. Una de las participantes en la entrevista al fandom suave

(E3G), reflexionaba lo siguiente sobre la evolución de la imagen de Beyoncé y su paso del trío a solista:

“[...] como que pienso en ella, las imágenes rollo súper antiguas y una de las imágenes es ella saliendo del agua en el videoclip de las Destiny’s de Survivor ¿no? en plan rollo vestida de guerrillera y recuerdo yo ser pequeña, yo ver ese videoclip y decir «estas tías, como molan», míralas, qué buenísimas están [risas] ¿no?, y mira como cantan, y como bla bla bla... y como querer proyectarme un poco en ellas y luego la siguiente así que me viene es precisamente todo lo contrario, es el Baby Boy este de, ya como más adolescente [...] recuerdo de decir «Ah, molaba más cuando estaba con las chicas» [...] Ya era Beyoncé sola” [Entrevista 3 Grupal].

En la canción “Bills, Bills, Bills” (1999) (Imagen 17) denuncian las relaciones heterosexuales donde las parejas masculinas abusan económicamente de las mujeres, pidiéndoles dinero prestado y aprovechándose del éxito económico de ellas. Esta temática nos recuerda poderosamente a la canción del mismo año “No Scrubs” de TLC (Imagen 18), en donde se acuña el término *scrubs* para referirse a este perfil masculino que en España llamaríamos “caradura”. Aunque Destiny’s Child es un grupo de pop (catalogado por la industria como R&B) y no tanto de hip-hop, entiendo que su imagen y algunas de las temáticas que tratan encajan en esta categoría *Fly Girl*. Creo valioso conectar las categorías que estoy explicando, con la carrera de Beyoncé como parte de una tradición musical contemporánea de mujeres afroamericanas.

La tercera categoría es *Sista with Attitude*. En este caso la actitud desafiante, agresiva e incluso arrogante está en el núcleo de las raperas incluidas, las “malotas”, como Roxanne Shante¹²⁸, Bytches with Problems (BWP) o MC Lyte (Keyes, 2004: 271) (Imagen 13). Este tipo de actitudes son utilizadas como una forma de hacerse presentes y empoderarse en una escena dominada por hombres. Uno de los debates predominantes, y que atraviesa a todas las categorías, es el uso en sus letras de la palabra *bitch* [puta, perra]

¹²⁸ Netflix lanzó una película sobre la vida y carrera de Roxanne Shante en 2017, *Roxanne, Roxanne* (Michael Larnell, 2017).

en un sentido positivo, aunque las opiniones están encontradas: “*Bitch* can be problematic depending on who uses the term, how it is employed, and to whom one refers”. [“*Putra/Perra* puede ser problemático dependiendo en quién usa el término, cómo se emplea y a quién se refiere”] (Keyes, 2004: 271).

Respecto a esta cuestión, Queen Latifah comentaba:

“I don’t really mind the term... I play around with it I use it with my home girls like, «Bitch are you crazy?». Bitch is a fierce girl. «That bitch is so crazy, girl». You know, that’s not harmful [But.] «This stupid bitch just came down here talking...», now that’s meant in a harmful way. So it’s the meaning behind the word that to me decides whether I should turn it off or listen to it”. [“Realmente no me preocupa el término... Juego con él, lo uso con mis chicas como «Perra, ¿estás loca?». Perra es una chica fiera. «Esa perra está muy loca, chica». Sabes, eso no es hiriente. «Esta estúpida perra acaba de venir aquí hablando ...». Ahora eso no se entiende de una forma hiriente. Entonces, es el significado detrás de la palabra lo que para mí decide si debo alejarlo o escucharlo”]. Lauryn Hill, en el otro extremo, negaba dicha etiqueta por considerar que le hacía un flaco favor a las imágenes de las mujeres afroamericanas jóvenes (Keyes, 2004: 271).

En esta cuestión tenemos que distinguir el uso que hacen los raperos masculinos de esta palabra para dirigirse a las mujeres, del uso que las propias artistas femeninas quieran darle y, en este sentido, las palabras de Latifah son reveladoras: la diferencia radica en el significado desprendido en el uso de la palabra, y no en la palabra en sí.

Este debate es similar a aquel que se refiere al uso de la palabra *nigga* [*negrata*] para los raperos masculinos, en donde las opiniones también están encontradas. El uso de este sustantivo es claramente ofensivo cuando lo utiliza una persona blanca, pero también es objeto de debate cuando es usado entre personas negras. Para algunas voces se entiende que de su uso puede desprenderse una lectura reivindicativa en la línea del uso del sustantivo *queer*, “bollera” o “maricón” en las comunidades LGTBI+.

Todd Boyd, autor de “Intergenerational culture wars: Civil rights Vs hip hop” (2004) resume así las distintas posiciones en torno a su uso y lo relaciona con la identidad, dentro de la cultura hip hop: “Some people are offended by that, others are confused and others don't quite know what to do with it but, to me, this is who I am, so when I say that, it's not to me a negative thing, it's very much a sort of acknowledgement of the way I see

myself and the way I relate to the world”. [“Algunas personas se ofenden por ello, otras están confusas y otras no saben ni que hacer con ello, pero, para mí, esto es lo que soy, así que cuando lo digo, para mí no es una cosa negativa, es más como un tipo de reconocimiento de la forma en la que me veo a mí mismo y la forma de relacionarme con el mundo”] (Boyd 2004, 53). Volvemos a la misma cuestión, no es la palabra en sí, sino el contexto del uso y quién lo hace, lo que determina si es o no un término usado para degradar a la otra persona.

Cheryl Keyes apunta a que las MC femeninas revisaron: “The standard definition of *bitch* to an aggressive or assertive female who subverts patriarchal rule”. [“La definición estándar de *puta/perra* como una mujer agresiva o asertiva que subvierte la norma patriarcal”] (Keyes, 2004: 271). En este sentido se reclama un término para introducir grietas en los significantes dominantes y hacerlo propio. Las BWP afirmaban: “We use «Bytches» [to mean] a strong, positive, aggressive woman who goes after what she wants. We take that on today... and use it in a positive sense”. [“Usamos «Perras» [para referir] una mujer fuerte, positiva y agresiva que persigue lo que quiere. Hoy en día cogemos eso... y lo usamos en un sentido positivo”] (Keyes, 2004: 271). Si bien el binarismo de género prescribe que son los varones quienes están legitimados para ostentar su sexualidad y deseo sexual, el uso de apelativos como “perra” “puta” “zorra” desafían y resisten de diversas formas a los sentidos de este binarismo de género y pueden llegar a generar fuertes controversias e incomodidades en algunos sectores sociales¹²⁹.

Podemos ver ecos de este modelo en el trabajo de Beyoncé en solitario, en canciones como “Diva” (2008) donde afirma: “Diva is a female version of a hustla”¹³⁰ [“Diva es la

¹²⁹ Pienso en el hit punk de “Me gusta ser una zorra” de Las Vulpes, y la controversia que generó después de emitirse su actuación en el programa *Caja de Ritmos*, de RTVE en 1983. A los días de aquello el periódico *ABC* publicó la letra diciendo de la canción: “degrada a la sociedad española, subleva al padre de familia e indigna al ciudadano responsable, quebranta la intimidad del hogar”. Se canceló el programa y el fiscal de la Audiencia Territorial de Madrid puso una querrela por escándalo público contra Carlos Tena, Loles Vázquez, autora de la letra, y Mamen Rodrigo, cantante de Las Vulpes (Lorite, 2020), después el caso fue sobreseído.

¹³⁰ Según el *Urban Dictionary* la segunda y tercera acepción para el apelativo *hustle* es: “To have the courage, confidence, self belief, and self-determination to go out there and work it out until you find the opportunities you want in life” y “Working hard, usually towards the common goal of creating an income”. [“Tener el coraje, la confianza, la autoconfianza y la autodeterminación para salir y trabajar hasta que encuentres las oportunidades que deseas en la vida” y “Trabajar duro, generalmente hacia el objetivo común de crear ingresos”]. (“Hustle”, Urban Dictionary, 2017. <https://bit.ly/37qGcyF>).

versión femenina de *hustla*”]. No es casualidad el uso de la palabra “diva”. Keyes señala que a los modelos de finales de los noventa, como Lil’ Kim y Foxy Brown (Imagen 20), también se las suele conocer como *mack divas* (Keyes, 2004: 271). Imani Perry las denomina *Gangsta Boo* (Kehrer, 2017: 23). Así mismo, Kimberly Springer en “Divas, evil black bitches, and bitter black women” analiza la aplicación de este concepto pasando por Maria Callas hasta Mariah Carey, y señala que el uso de “diva” a menudo se ha relacionado con lo que se ha venido a llamar *black women with attitude* [“mujeres negras con actitud”] (Springer, 2007: 254).

En el álbum de Beyoncé, *Lemonade*, podemos ver el diálogo con esta figura de *Sista with attitude* en canciones como “Don’t hurt yourself” (Imagen 21), donde se dirige a su pareja, Jay-Z, y aparecen muchas de las cuestiones mencionadas: independencia económica, referencias corporales a su *fat ass* y el uso reiterativo de la palabra *bitch*:

“Who the fuck do you think I am? You ain't married to no average bitch, boy. You can watch my fat ass twist, boy. As I bounce to the next dick, boy. And keep your money, I got my own. Keep a bigger smile on my face being alone. Bad motherfucker, God complex. Motivate your ass, call me Malcolm X”. [“¿Quién coño te crees que soy? No estás casado con una perra del montón, chico. Puedes ver mi culo gordo girarse, chico. Mientras salto a la siguiente polla, chico. Y quédate con tu dinero, yo tengo el mío. Mantengo una sonrisa grande en mi cara estando sola. Hijo de puta, complejo de Dios. Motiva tu culo, llámame Malcolm X”]

- “Oh my gosh, look at her butt”

La última de las categorías, *Lesbian*, hace referencia a aquellas raperas que desarrollaron su orientación homosexual abiertamente en una escena notoriamente homofóbica (Keyes, 2004: 272) -como otras tantas escenas musicales y contextos distintos del antes y del ahora-. Se subraya especialmente a la rapera Queen Pen -en “Girlfriend”- (Imagen 22), en este sentido ser lesbiana es un trabajo doble para las lesbianas negras: “Forced to live and struggle against white male patriarchal culture on the one side and white lesbian culture, racism, and general homophobia on the other”.

[“Forzadas a vivir y luchar contra la cultura patriarcal masculina blanca por un lado, y con la cultura lesbiana blanca, el racismo y la homofobia general por el otro”] (Keyes, 2004: 272).

En este punto me gustaría comentar algunas cuestiones sobre la rapera Nicki Minaj. La carrera de Minaj no permite una clasificación clara (Kehrer, 2017: 24), aunque algunas autoras (Kehrer, 2017; Shange, 2014) reconocen en ella cierta performativa queer, por su rechazo a identificar claramente su orientación sexual (Kehrer, 2017: 24) y el uso de diferentes alteregos. El trabajo de Nicki Minaj arranca con una imaginería de *barby* hiperbólica (su alterego Harajuku Barbie) de pelucas de colores y gestos robóticos de muñeca (Imagen 23). Poco a poco esta imagen fue dirigiéndose hacia una apariencia femenina más clásica en contraste con su enfoque lírico agresivo (Kehrer, 2017: 26). Su canción “Anaconda” (2014)¹³¹ y su vídeo han sido objeto de análisis y supuso todo un acontecimiento mediático en Estados Unidos debido a la imagen de portada -ella misma mostrando su famoso culo gordo operado¹³²- que reveló el doble rasero a la hora de juzgar los cuerpos de las mujeres negras y la atribución de la carga sexual.

La canción samplea el famoso tema de Sir Mix-A-Lot, “Baby Got Back” (1992), que se inicia con una imagen de dos mujeres blancas mirando el cuerpo de una mujer negra y comentando ideas profundamente racistas y misóginas:

“Oh, my god, Becky¹³³, look at her butt. It is so big, she looks like one of those rap

¹³¹ Enlace al vídeo “Anaconda” de Nicki Minaj (2014): <https://youtu.be/LDZX4ooRsWs>

¹³² Para otro lado quedan los análisis referidos a la práctica de cirugía estética que consiste en aumentar el tamaño del culo, como en el caso de Nicki Minaj, rasgo denostado históricamente. Si bien me crié en un modelo *yonki-chic* de los noventa en donde las modelos femeninas se caracterizaban por los cuerpos delgados de pocas curvas tipo Kate Moss o Paris Hilton, para la década de 2010 con Jennifer López como antecedente, las Kardashian, Rihanna, Beyoncé y lo *curvy*, el modelo torna hacia cuerpos femeninos con muchas curvas, prominentes en zonas específicas -el pecho, el culo y las caderas- pero poca masa en la barriga. Además, esto coincide con la extensión de las músicas latinas en las listas de grandes éxitos, el reguetón y el twerking como prácticas de ocio y baile ampliamente extendidas, en donde la presencia del culo tiene gran importancia.

¹³³ No es casualidad el uso del nombre *Becky*, a menudo es el nombre que se le atribuye a la mujer blanca promedio, algo así como un “fulanita” racializado. Beyoncé, en *Lemonade*, reforzó esta figura en referencia a la amante de su marido: “Becky with the good hair”, siendo *good hair* el pelo liso y *bad hair* el pelo rizado. En los últimos años también se ha hablado de *Karen*, un meme viral en el que se ridiculiza a una mujer blanca entrada en la cuarentena que pone en marcha su privilegio blanco y su racismo clasista abusando verbalmente de personas no blancas en sus puestos de trabajo, la mujer que llama a la policía porque sus vecinos, negros, están haciendo una barbacoa o aquella que riñe públicamente a alguien por hablar español en el contexto norteamericano. Este meme tomó un nuevo protagonismo a raíz de las protestas anticonfinamiento. Para más información ver Hunt, 2020. En las manifestaciones del movimiento *Black Lives Matter*, tras el homicidio de Georges Floyd, se pudieron ver pancartas en donde el término se

guy's girlfriends. Who understands those rap guys? They only talk to her because she looks like a total prostitute. I mean, her butt is just so big. I cannot believe it's just so round, it's like out there. I mean, gross. Look, She is just so black". [Oh, dios mío, Becky, mira su culo. Es enorme, parece una de esas novias de esos tios raperos. ¿Quién entiende a esos tipos del rap? Ellos solo hablan con ella porque parece una prostituta total. Quiero decir, su culo es enorme. No puedo creer que sea tan redondo, está como fuera. Quiero decir, asqueroso. Mira, ella es tan negra"]].

Acto seguido, Sir Mix-A-Lot declara: "I like big butts, I cannot lie. You, other brothers, cannot deny". ["Me gustan los culos gordos, no puedo mentir. Tú, otros hermanos, no pueden negarlo"]]

El estribillo de la canción de Minaj es el sampleó de las palabras de Becky: "Oh my gosh, look at her butt", sonando en términos de admiración y no de crítica (Kehrer, 2017: 31). El sampleó de la canción original le permite pasar de una celebración de la mirada masculina -sobre un cuerpo denostado en una sociedad racial y sexualmente jerarquizada- a un himno para el autoempoderamiento sexual femenino (Kehrer, 2017: 27).

Al analizar esta canción no podemos perder de vista el sampler que utiliza y su contexto. La canción original generó controversia, especialmente en la audiencia femenina blanca, aunque con ellas no iba el asunto: "The creative and executive teams involved in the video production noted that while some white women felt offended by the objectification of female body parts, black women in particular were pleased to see their body shapes reflected in the media". ["Los equipos creativos y ejecutivos involucrados en la producción del vídeo notaron que mientras algunas mujeres blancas se sintieron ofendidas por la objetualización de partes del cuerpo femenino, las mujeres negras en particular estuvieron complacidas de ver sus formas corporales reflejadas en los medios"] (Kehrer, 2017: 30).

En el vídeo de Minaj ella es quien está en control de su cuerpo, y a pesar de que es el suyo propio, también fue acusada de objetualización sexual. La canción narra su relación con dos hombres y los distintos roles que ha establecido con cada uno, explicando lo que desea y lo que consigue de ellos. Una vez más aparecen las razones subyacentes

resignificaba para aludir a la *Karen energy* y pedir explicaciones acerca del racismo sistémico de la policía y las instituciones estadounidenses (Igoe, 2020).

para esas críticas: la agencia sexual y el deseo son atributos masculinos. A las mujeres nos queda “gestionar” la accesibilidad de nuestros cuerpos, y de la que somos responsables.

La portada del disco -Minaj sentada de espaldas y en cuclillas, con un tanga, que deja admirar su culo- ha sido vista como una referencia a Saartjie Baartman, mal conocida como la “Venus Hotentote”. Baartman fue una mujer sudafricana nacida en 1789 (Marco Greco, 2011: 66) y que en 1810 fue contratada por Peter Cezar para ir a Londres y ser exhibida en el *Egyptian Hall* de *Picadilly Circus*. En 1814, tras marchar a París, fue examinada por científicos y zoólogos. Murió en 1815 y su cadáver fue diseccionado por George Cuvier (Fausto-Sterling, 1995: 28-29), siendo su primera tarea la descripción detallada de la vagina de Baartman (Fausto-Sterling, 1995: 37). La particularidad física de Baartman y la fascinación que suscitaba en Europa se debía sobre todo a la forma de su cuerpo caracterizada por un culo grande -este rasgo se hace patología al denominarlo “esteatopigia”-, también al hecho de que no había muchas mujeres negras en el Londres de la época (Fausto-Sterling, 1995: 29). El cuerpo de Baartman fue exhibido en ferias y gabinetes de curiosidades, y fue el recipiente en el que se volcaron todas las ideas sostenidas por el racismo científico de la época, así como las asunciones racistas sobre la sexualidad de las mujeres africanas. Así mismo, Fausto-Sterling señala que las diferencias corporales de Baartman fueron construidas haciendo uso de los paradigmas sociales y científicos disponibles, atravesados por los miedos y ansiedades europeas (Fausto-Sterling, 1995: 41) en cuanto a la raza, al género y a la sexualidad femenina¹³⁴.

Anne Mastamet-Mason apunta a la paradoja según la cual se humillaba y se ridiculizaba el cuerpo de Saartjie Baartman en shows circenses para posteriormente unos años después convertirlo en el modelo para el vestido de estilo victoriano [*Victorian bustle dress*] -también conocido como vestido de curva griega [*Grecian bend*]- de principios de la década de 1870, marcando así la historia de la moda europea (Mastamet-Mason, 2014:

¹³⁴ En *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco* (2019), K. Meira Goldberg analiza las representaciones corporales que se hicieron de la bailaora Juana Vargas, “La Macarrona” (1870-1947), para la Exposición Universal de 1889 en París, y su construcción racializada como mujer gitana efectuadas mediante dichas representaciones. Goldberg entiende que la fascinación francesa con Vargas tiene que ver con la política racial del deseo modernista y con la ubicación exótica del flamenco a caballo entre lo negro y lo blanco.

116). Este tipo de vestido -usado por las mujeres de clase alta y en honor a la Reina Victoria de Inglaterra- llevaba una pieza de alambre en la zona baja de la espalda para emular una línea de cadera ancha y un culo sobresaliente del resto del cuerpo, es decir, la forma de perfil del cuerpo de Baartman (Mastamet-Mason, 2014: 117) (Imagen 24).

Estas cuestiones sobre el culo y sus referencias y lecturas históricas nos llevan al video de “Anaconda”, donde al final del mismo, Minaj canta lo siguiente respecto a la santificación de los cuerpos delgados, y la búsqueda de la solidaridad con mujeres que compartan su mismo tipo de cuerpo:

“Yeah, he love this fat ass. Yeah! This one is for my bitches with a fat ass in the fucking club. I said, «where my fat ass big bitches in the club?». Fuck those skinny bitches, fuck those skinny bitches in the club. I wanna see all the big fat ass bitches in the motherfucking club. Fuck you if you skinny bitches. What? Yeah!”. [“Sí, el ama este culo gordo. ¡Sí! Esta es para mis perras con un culo gordo en el puto club. Yo dije «¿dónde están mis perras de culo gordo en el club?». Que les jodan a esas perras flacas, que le jodan a esas perras flacas en el club. Quiero ver a todas las perras de gran culo gordo en el puto club. Que os jodan perras delgadas. ¿Qué? ¡Sí!”]

En este sentido, en una entrevista para el *New York Times* en 2015, afirmaba: “Back in the day, in hip-hop, the thick girl was glorified. Now the rappers are dating skinny white women. So it’s almost like, «Wait a minute, who’s going to tell the thick black girls that they’re sexy and fly, too?»”. [“En el pasado, en el hip-hop, la chica grandota fue glorificada. Ahora los raperos están saliendo con mujeres blancas delgadas. Entonces es casi como, «Espera un minuto, quién va a decirle a las chicas negras gordas que ellas también son sexis y estilosas”] (Grigoriadis, 2015).

Al final del vídeo, ella baila moviendo el culo delante del rapero Drake -el único hombre que aparece en todo el vídeo-, sentado en una silla. El control de Minaj sobre su propio cuerpo y el nivel de exposición que desea para ella viene determinado cuando Drake le da una palmada en el culo y ella le retira la mano con un movimiento seco, se da la vuelta y se marcha; en una apología del “se mira, pero no se toca”, estableciendo una limitación entre la invasión de la mirada y la invasión del contacto, sobre qué es lo que va a tolerar y lo que no.

En el reportaje de *Jezebel* de 2015 “My Anaconda Don't: Nicki Minaj's Ass And Feminism”¹³⁵, Hillary Crosley-Coker entrevista a distintas personalidades del feminismo norteamericano sobre sus reacciones al vídeo de “Anaconda”, Roxane Gay señala:

“Nicki Minaj, more than any, is a businesswoman and she is making that money and we can critique it certainly and we can look at the problematic aspects of what she is doing, but I think is great when a woman is in control of her own objectification”. [“Nicki Minaj, más que nadie, es una mujer empresaria y está haciendo dinero y sin duda podemos criticarlo y podemos ver los aspectos problemáticos de lo que está haciendo, pero pienso que es estupendo cuando una mujer está en control de su propia objetualización”].

La cofundadora del dúo argentino *Estereotipas*, Catalina Ruiz-Navarro, reflexionaba lo siguiente sobre Kim Kardashian, lo que se puede aplicar también a la imagen de Nicki Minaj: “El gran problema con las imágenes de los cuerpos de las mujeres es quién decide qué imágenes se publican, quien se lucra de ellas, quién las consume. La respuesta histórica a estas tres preguntas es la misma: hombres. O para ser más precisos, hombres, blancos, heterosexuales. Sin embargo, en el caso de Kim Kardashian, la respuesta es ella misma. Ella es quien se lucra de estas imágenes y quién está en control de su narrativa. Esto es un poder inusitado para una mujer. Si el trasero de Kim Kardashian tiene poder es porque nosotros, con nuestros prejuicios, se lo damos. Nos escandaliza que una mujer sea dueña de su cuerpo. Nos ofende que esa mujer celebre un rasgo de su cuerpo que suele ser discriminado” (Ruiz-Navarro, 2017).

Roxane Gay agrega lo siguiente respecto a las representaciones de los cuerpos de las mujeres negras:

“It is absolutely true there is this fraught history, but are we enslaved to that front history? Are we not allowed to express ourselves because of that part of history?”. [“Es absolutamente verdad que existe esta historia cargada, pero ¿estamos atados a esa historia? ¿Es que no se nos permite expresarnos debido a esa parte de la historia?”].

A raíz de la polémica sobre la portada de “Anaconda”, Minaj posteó en su Instagram fotos de cuerpos blancos femeninos en la misma posición que la suya en la portada, calificándolos como “aceptables”, mientras que su foto era calificada como “inaceptable”,

¹³⁵ El vídeo puede verse en el siguiente enlace: “My Anaconda Don't: Nicki Minaj's Ass And Feminism”, *Jezebel* (2015). <https://youtu.be/tXnJGy1lgKs>

señalando este doble rasero a la hora de leer las imágenes mediáticas.

En sociedades racistas, parece difícil que los cuerpos de las mujeres racializadas no sean leídos en términos de la carga sexual atribuida según las propias lecturas racistas y misóginas que vienen cimentándose históricamente desde la obsesión blanca europea con el cuerpo de Saartjie Baartman. En realidad, ¿cómo deben presentarse las artistas para que sean aceptadas en unas políticas de respetabilidad que establecen una delgada línea entre lo que es *sexi* y lo que es *hipersexual*? ¿no están estas lecturas cimentadas en una historia colonial y racista que atribuye a los cuerpos negros un plus de hipersexualidad y exotismo sexual por el mero hecho de existir?

Aunque hablando respecto a todas las mujeres, la filóloga blanca entrevistada (E2) se preguntaba:

“[...] qué tenemos que hacer, o sea, entre qué líneas nos tenemos que mover en plan para poder disfrutar de nuestro cuerpo, de nuestra sexualidad, sin cruzar esa línea [...] si no existiese la presión social hacia las mujeres por ser como ni muy putas, ni muy santas, ni muy no sé [...] si esa línea no existiese, si la sociedad realmente nos dejase vivir nuestros cuerpos, nuestra sexualidad etc... libremente, es que no habría ningún debate sobre esto ¿no?” [Entrevista 2].

Las percepciones sobre las imágenes de las raperas son importantes, en este sentido la estudiante afrodescendiente (E7) se mostraba más inclinada al trabajo de Cardi B (Imagen 25), en términos de autenticidad e independencia artística, respecto al de Nicki Minaj, pero también en términos morales [stripper por necesidad]:

“[...] es que Nicki [Minaj] en sí ya es un producto de algo un poco feo ¿no?, porque es este fenómeno de Lola Monroe, de todas estas raperas que más o menos salieron de esta estética de las strippers y tal [...] Cardi B, fíjate, es diferente, porque sus letras son otro rollo [...] ella ha sido stripper para dar de comer... Nicki Minaj en su vida se ha subido, es más, no sabe bailar... en su vida se ha metido, o sea, Cardi B daba de comer a su familia en tanga, y es tan lícito como cualquier otro trabajo, vale, cuando Cardi B rapea, esa mujer no rapea en plan «mira que culo que tengo, lo nuevo y te pongo...»,

ella no rapea así, es en plan «sabes dónde estoy» [...] «ya no tengo que bailar, ahora me llueven los billetes, ahora voy a la discoteca y me pagan por ir, y ahora tú estás perra mirándome...», quiero decir, ella habla de otra cosa, pero es que Nicki Minaj para poder venderse en ese momento tuvo que ser eso [...] Nicki Minaj para poder llegar a donde está, tuvo que pasar por esa mierda de proceso de tengo que ser exuberante hasta ser una caricatura, porque el cuerpo de Nicki Minaj es una caricatura del cuerpo de una mujer, o sea, si lo piensas Betty Boop, es esa caricatura [...] si lo hubiera hecho [decidido] ella [...] Lola Monroe y estas raperas han tenido que pasar por el mismo aro [...]” [Entrevista 7]¹³⁶.

En la mesa redonda de 2014 en la New School, *Whose Booty is This*¹³⁷, en donde participaron diversas pensadoras afroamericanas, formulaban algunas preguntas clave que interpelaban directamente a las personas que miramos estos productos mediáticos analíticamente: “It’s about autonomy, and who has it, and whether we can actually tell the difference between self-objectification and self-gratification. Do we even know what an autonomous female looks like in pop culture? What does control even mean in such a corporatized mass-media space?”. [“Se trata de autonomía, y de quién la tiene, y si realmente podemos distinguir entre autobjetualización y autogratificación. ¿Sabemos cómo es una mujer autónoma en la cultura pop? ¿Qué significa incluso el control en un espacio de medios tan corporativizado?”]. Así mismo, bell hooks, poco inclinada en ocasiones a aceptar este tipo de imágenes hipersexuales producidas por mujeres negras (hooks, 2016), en *Black Looks: Race and Representation* afirma:

“The vast majority of black women in the United States, more concerned with projecting images of respectability than with the idea of female sexual agency and

¹³⁶ Si Nicki Minaj es la caricatura del cuerpo de una mujer, ¿no es lo mismo que decir que Nicki Minaj *no* es una mujer?. Deberíamos pensar qué nos lleva a considerar unos cuerpos caricaturas y otros no, si esto tiene que ver con el hecho de que sean cuerpos moldeados en quirófano, y qué diferencias respecto a los cuerpos moldeados en gimnasios, o sí en un futuro cada vez más marcado por estas políticas del cambio corporal –depilación láser, pestañas postizas, implantes de pelo, diseño de sonrisa, abdominales de silicona, eliminación de manchas de la piel, retoques perceptibles y no perceptibles...- tiene algún sentido la distinción entre artificial y natural.

¹³⁷ Se puede revisar el vídeo de toda la conferencia aquí: “bell hooks in an Open Dialogue with New School Students - Whose Booty Is This?”, The New School (2014). <https://youtu.be/QJZ4x04CI8c>

transgression, do not often feel we have the «freedom» to act in rebellious ways in regards to sexuality without being punished”. [“La gran mayoría de las mujeres negras en EEUU, más preocupadas en proyectar imágenes de respetabilidad que con la idea de la agencia sexual femenina y la transgresión, a menudo no sienten que tenemos la «libertad» de actuar de forma rebelde en relación con la sexualidad sin ser castigadas”] (hooks, 1992: 160).

Esto es exactamente lo que encontramos detrás de muchos de los comentarios sobre “Anaconda”, lo que nos hace plantearnos la urgencia y la necesidad de analizar las imágenes mediáticas de las artistas negras a la luz de las “imágenes de control”, la historia de la representación de las artistas negras en la cultura mediática y los intentos de las raperas de romper las narrativas e introducir sus propias representaciones.

El Feminismo Hip Hop se presenta como la primera disciplina académica que se toma el trabajo de las artistas negras en serio para empezar una conversación que tenga las herramientas que el feminismo negro ha venido desarrollando desde sus inicios encima de la mesa. Unas herramientas propias que, parafraseando a Audre Lorde, puedan destruir la casa del amo. Ahora bien, en un mundo altamente atravesado por el capital, esto no es una empresa fácil, y para tener altavoz parece que hay que hacer algunas concesiones.

– Conclusiones a este bloque

El fenómeno Beyoncé no puede ser comprendido en su totalidad sin todo lo explicado en este bloque, así mismo, su trabajo entra en diálogo directo con los postulados del feminismo negro y el Feminismo Hip Hop. El trabajo de Beyoncé y su recepción no pueden ser entendidos sin una comprensión de la blanquitud y la ignorancia blanca que atraviesa a las sociedades posraciales; el colorismo y la serie de fenómenos raciales, anclados históricamente, que he venido describiendo. Beyoncé como estudio de caso es totalmente adecuado para plantear toda una serie de temáticas a las que he querido hacer referencia para ir modulando una visión histórica y colocar su trabajo en el contexto de las relaciones raciales de la sociedad estadounidense.

Beyoncé ha iniciado una tendencia a la que no solo otras artistas se han sumado -como su hermana Solange-, también otros artistas afroamericanos en la era Trump, han decidido apoyar. Su propio marido, Jay-Z¹³⁸, está haciendo un gran trabajo en el cuestionamiento de las masculinidades dentro del hip hop, aportando reflexiones en torno a la inteligencia emocional, la importancia de una paternidad activa y la construcción de una posición subalterna a la de su mujer, fuerte y estable. También se ha sumado a la conversación sobre la raza en Estados Unidos, señalando una cuestión importante respecto a la relación entre clase social y raza, especialmente en el tema “The Story of O.J.” (2017) -en referencia a O.J. Simpson-. Sobre un sampleo de Nina Simone, afirma: “Light nigga. Dark nigga. Faux nigga. Real nigga. Rich nigga. Poor nigga. House nigga, Field nigga. Still nigga. Still nigga”. [“Negro claro. Negro oscuro. Negro falso. Negro real. Negro rico. Negro pobre. Negro doméstico. Negro del campo. Todavía negro. Todavía negro”]. Apuntando a que, en una sociedad como la estadounidense, un policía, por ejemplo, no te pregunta sobre tu cuenta bancaria antes de dispararte.

El cantante y guitarrista Gary Clark J. en su single de 2019 “This land”, canta:

“I remember when you used to tell me, nigga run, nigga run. Go back where you come from”. [“Recuerdo cuando solías decirme, negrata corre, negrata corre. Vuelve de

¹³⁸ Se pueden repasar algunas de estas cuestiones en una entrevista que le hizo Dean Baquet en 2017: “Jay-Z and Dean Baquet, in Conversation”, The New York Times (2017). <https://youtu.be/XbuQAbG2AZ0>

dónde viniste”]. En una entrevista con *Rolling Stone* (Doyle, 2019) cuenta que la canción la escribió como una reacción a las experiencias de discriminación vividas durante su vida en Texas -a menudo le pintaban *nigger* en la puerta de su casa o le dejaban banderas confederadas en su jardín, también excrementos de perro en su buzón-. Pero la canción también la escribió en respuesta a las experiencias que sigue viviendo como un exitoso y rico artista afroamericano. Al comprarse una enorme casa en Austin, un vecino se acercó y le preguntó que quién era el propietario de esa casa, Clark le respondió que esa era su casa, y el vecino le dijo que era imposible que *él viviese en esa casa*. El jugador de baloncesto LeBron James contaba en el primer capítulo de su serie *The Shop* que, en 2017, siendo ya una estrella deportiva adinerada, alguien le pintó en la puerta de su casa la palabra “negrata”: “No matter how big you become in America, no matter how much influence you think you get or do have, if you are African American, it does not matter, you are still black, you are still black in America”. [“No importa cuán grande seas en América, no importa cuánta influencia pienses que has conseguido o tienes, si eres afroamericano, no importa, todavía eres negro, todavía eres negro en América”]¹³⁹. El trabajo de Childish Gambino en “This is America” también puede entenderse dentro de esta tendencia en la que artistas del más alto nivel en cuanto a exposición mediática están enviando mensajes explícitos sobre la discriminación racial, la violencia policial y, parafraseando al artista Michael Kiwanuka, qué significa ser un hombre negro en un mundo blanco (“Black Man in a White World”, 2016). El trabajo de Kendrick Lamar, especialmente su canción de 2015, “Alright”, se ha revelado como un himno utilizado en eventos y marchas del #BlackLivesMatter en repetidas ocasiones (Limbong, 2019). Si bien, no debemos despreciar la cuestión de clase y preguntarnos cómo se imbrican la clase y la raza para dar lugar a estas discriminaciones, es importante que desde estos lugares se rompa el extendido mito de que la ascensión en la escala social bloquea otras opresiones, como sería la de raza. Y es justamente una generación que se crió con el mito de la “meritocracia” la que ha venido a darse cuenta que, aún con dinero y fama, la discriminación racial encuentra sus lugares y sus momentos para seguir reproduciéndose.

¹³⁹ Cita sacada del primer episodio de “The Shop: Uninterrupted”, creada por LeBron James y Maverick Carter (2018).

En el siguiente bloque abordaré directamente el trabajo de Beyoncé, aludiendo a las conversaciones que de forma implícita y explícita ha puesto sobre la mesa. Así mismo, también repasaré las distintas reacciones que su trabajo ha suscitado, para lo cual hay que tener en mente todas las explicaciones que anteceden en cuanto a la categoría “feminista”, y el hecho de ser una mujer negra con el dinero y el poder de dirigir los debates *en y sobre* la cultura pop. Sí el trabajo de Beyoncé no fuese simbólica y políticamente tan potente, no daría lugar para la cantidad de debates, artículos y análisis a los que ha dado pie y que expondré en adelante.

– BLOQUE 4 –

Beyoncé en la intersección

En este bloque desarrollo el estudio pormenorizado del caso Beyoncé. Consta de tres capítulos (5, 6 y 7). En el quinto capítulo explicaré el trabajo y las lecturas de Beyoncé a partir de 2014 hasta su presentación del *single* “Formation” en 2016. Su autenticidad feminista, el desarrollo de su identidad negra y su desempeño como icono capitalista son los debates que van a encuadrar esta primera etapa. El sexto capítulo tiene que ver con el álbum *Lemonade*, al igual que en el capítulo anterior, explicaré los detalles y las lecturas que se hicieron de su trabajo, encontrando en todos los casos prejuicios e ignorancias que activan los mensajes de distintas formas. En el séptimo capítulo me referiré a su actuación en el Coachella recogida en el documental *Homecoming* de 2019, y su trabajo con su pareja para el vídeo “Apeshit” en el Museo del Louvre.

Desde 2014 el trabajo de Beyoncé ha ido en una escalada de complejización y multidimensionalidad significativa, sumando mensajes feministas en una primera instancia y después mensajes antirracistas y de valoración de determinada cultura negra afroamericana, con elementos de la diáspora africana. Como artista pop su trabajo está atravesado por las nociones de autenticidad, que atañen también a su verosimilitud para ser un icono feminista, pero también para ostentar una posición activista antirracista, o incluso como referente femenino afroamericano. En las entrevistas que revisaré, los artículos y algunos comentarios a los mismos, veremos cómo esta serie de cuestiones y las controversias que suscitan aparecen constantemente, en ocasiones como formas que desactivan la carga política de sus mensajes, en otras como formas de ignorancia blanca incapaces de conectar y “leer” la propuesta de la cantante en términos culturales.

Cuando me enfrenté por primera vez al trabajo de Beyoncé fui más o menos capaz de entender la propuesta feminista inicial contenida en la canción “Flawless” de su disco *Beyoncé*, sin embargo, todo cambió cuando tuve que enfrentarme a *Lemonade*. Para ese disco yo no tenía las competencias culturales necesarias que me permitiesen entender toda la propuesta, tan solo fui capaz de entender en una primera revisión las referencias al #BlackLivesMatter (#BLM), y ni siquiera todas. Estoy hablando del significado cultural del pelo afro, pero también de las celebridades que aparecen en el álbum y el acoso mediático al que fueron sometidas, el tipo de ropa y los diseños de vestuario, la elección de los escenarios, la simbología, las referencias al Mardi Gras y a la cultura afroamericana de los estados del sur, así como a la historia esclavista, entre otros muchos temas. A medida que fui leyendo más bibliografía anglosajona, tanto artículos de prensa como académicos, iba descubriendo nuevos significados que contrastaban con las pobres lecturas que encontraba en los medios hispanoparlantes; debido en parte al problema de la contextualización, pero también demostrando cierta pereza para informarse y comprender el fenómeno haciendo uso de artículos situados, fácilmente accesibles en la Red, y cierta ignorancia a la hora de entender a Beyoncé lejos de las categorías rígidas sobre lo que se espera de una diva del pop, de una mujer afroamericana o de una celebridad con dinero.

Un ejemplo de esta ignorancia se vio claramente cuando en 2016, una vez que Beyoncé sacó su vídeo de “Formation” y después de la actuación de la *Super Bowl*, el

programa *Saturday Night Live* (SNL) publicó un tráiler de una hipotética película llamada *The Day Beyoncé Turned Black*¹⁴⁰ y que también fue muy compartida en España. Como si fuera una película de terror, el falso tráiler muestra a personas blancas aterrorizadas después de escuchar la canción de “Formation”, sin poder entender la letra, acostumbradas a *no ver* la raza de Beyoncé. Cuando ella recuerda en la canción su herencia afroamericana, literalmente rompe con el *statu quo* de la ceguera al color que mantiene la hegemonía blanca. En un momento del vídeo, dos hombres blancos están gritando y uno de ellos se pregunta cómo Beyoncé puede ser negra si es una mujer, el otro hombre le responde que ella es ambas cosas: una mujer negra; y alguien dice: “¿es eso posible?”, a lo que gritan horrorizados. En estos pocos segundos, el SNL resume aquello que denunciaban algunas integrantes del *Combahee River Collective* en la antología de 1982, *All the Women are White. All the Blacks are Men* (Hull, Bell-Scott y Smith, 1982), apuntando a la orfandad política de las mujeres negras en este juego de intersecciones, del que Beyoncé no está exenta.

En este bloque he clasificado a Beyoncé en función de los debates que se han originado alrededor de ella, dilucidando varias dimensiones sobre su trabajo y su persona. Con el disco *Beyoncé* de 2013 y la posterior actuación de 2014, se plantearon las cuestiones sobre Beyoncé como icono feminista (Imagen 1). Con la canción “Formation” (primer single del álbum *Lemonade*) y su presentación en la *Super Bowl* se abrió el melón de la identidad racial y la negritud, pero también, como parodia el SNL, se visibilizaron las implicaciones de la blanquitud en la recepción de su persona y trabajo. En *Lemonade*, al tratarse de un álbum acompañado de una película, las conversaciones se ampliaron. Por un lado, hablaré de los significados de las apariciones de otras celebridades femeninas afroamericanas y racializadas en la cinta, porque estas y no otras. Después comentaré las cuestiones referidas a la infidelidad dentro de su matrimonio, y como ha sido tratado este tema en términos generales por algunos medios. En el apartado referido a sus competencias como icono sexual, hablaré de uno de los grandes temas que rodea a Beyoncé desde los inicios de su trabajo: el desempeño de una performance hipersexual,

¹⁴⁰ Se puede ver el video en esta dirección: “The Day Beyoncé Turned Black”, SNL (2016). <https://youtu.be/ociMBfkDG1w>

y las relaciones que se establecen entre esto y su mensaje feminista y antirracista. Posteriormente analizaré las cuestiones referidas a su papel en una industria musical que coloca en lugares prescriptivos a las cantantes pop, así como las lecturas mayoritarias sobre lo que se espera del género pop y de una diva pop. Por último, y ya que la cuestión de la maternidad fue reiterativa en muchas entrevistas, le dedicaré un espacio a la representación de la maternidad afroamericana en *Lemonade* junto con los comentarios extraídos de las entrevistas y algunos de los debates planteados online.

Lo bueno y lo malo de que tu objeto de estudio (Beyoncé y los discursos en torno a su trabajo) sea contemporáneo y “este vivo” es que evoluciona y es difícil decidir cuándo parar. Por eso he incluido un capítulo final en el que explicar de forma somera los trabajos que Beyoncé ha presentado a partir de 2018. Esa última parte tiene que ver con el trabajo de Beyoncé mediante la publicación de su documental *Homecoming* -a raíz de su actuación en el Coachella 2018- y el vídeo de la canción “Apeshit”, grabado en el Museo del Louvre, junto a su marido Jay-Z. Aunque en este caso, estos eventos han tenido lugar después del periodo de entrevistas, he creído importante dedicarle unas palabras, especialmente por su importancia política dentro de la transformación de narrativas que Beyoncé venía apuntando desde 2014 y que ha seguido, como veremos, promocionando. En cada una de las piezas podemos encontrar patrones y temáticas reiterativas, así como elementos nuevos, que ya se vislumbraban en *Lemonade* y que lejos de ser “cosa de un disco” han permanecido en sus trabajos posteriores. Empecemos por el principio.

Capítulo 5 – Las dimensiones del trabajo de Beyoncé

5.1 – *We Should All Be Feminist*

En agosto de 2014 la cantante Beyoncé fue encargada del show principal de la gala *MTV Video Music Awards* (VMAs) de ese mismo año. En diciembre del año anterior 2013 Beyoncé había lanzado su quinto álbum, *Beyoncé*, sin previo anuncio -un hecho bastante peculiar dentro de la industria, y seguramente en respuesta ante las filtraciones acaecidas en discos anteriores-. El disco iba acompañado de un vídeo-álbum integrado por cinco vídeos¹⁴¹ en los que Beyoncé explicaba las canciones, algunas referencias y temáticas que trataba. En dicho álbum, en la canción “Flawless”, Beyoncé sampleaba fragmentos de la charla TEDx que la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie había dado en abril de 2013, llamada “We should all be feminist”. Para la gala MTV VMA de 2014, Beyoncé proyectó parte de esta charla en forma de rótulos en la pantalla del escenario¹⁴², en los que la audiencia podía leer:

“We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are.
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 would threaten the man».
Feminist: a person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes”. [“Enseñamos a las niñas que no pueden ser seres sexuales de la misma forma en la que son los niños. Enseñamos a las niñas a encogerse, a hacerse más pequeñas. Les decimos a las chicas: «Puedes tener ambición, pero no demasiada. Debes aspirar a tener éxito, pero no

¹⁴¹ Self-Titled Part 1 *The Visual Album*. Part 2 *Imperfection*. Part 3 *Run N’ Gun*. Part 4 *Liberation*. Part 5 *Honesty*.

¹⁴² Se recomienda ver el vídeo de la actuación en esta dirección: “Beyonce. Gala MTV VMA 20014. FEMINIST”, Suceso (2015). <https://vimeo.com/127017886>
Este corte del vídeo original con subtítulos al castellano fue producido por mi misma en el año 2015 ante la falta de material online que en aquel momento había sobre el instante exacto en el que la cantante efectuaba su reclamo en la gala MTV.

demasiado, de lo contrario amenazarías al hombre». Feminista: una persona que cree en la igualdad social, política y económica de los sexos”].

Al final de la actuación, proyectaba la palabra FEMINIST (Imagen 1) en la pantalla mientras ella permanecía delante en una imagen icónica y objeto de multitud de memes. En conciertos de su propia gira, así como en la canción original, añadía algunos fragmentos más:

“Because I am a female, I am expected to aspire to marriage. I am expected to make my life choices always keeping in mind that marriage is the most important. Now marriage can be a source of joy and love and mutual support, but why do we teach girls to aspire to marriage and we do not teach boys the same? We raise girls to see each other as competitors, not for jobs or for accomplishments, but for the attention of men”. [“Porque soy una mujer, se espera que aspire al matrimonio. Se espera que tome las decisiones de mi vida siempre teniendo en cuenta que el matrimonio es la más importante. Ahora el matrimonio puede ser una fuente de alegría, amor y apoyo mutuo, pero ¿por qué enseñamos a las niñas a aspirar al matrimonio y no les enseñamos lo mismo a los niños? Criamos a las niñas para que se vean entre ellas como competidoras, no por trabajos o logros, sino por la atención de los hombres”].

El vídeo de la canción “Flawless” se inicia con una grabación de un programa de televisión en el que el grupo infantil de Beyoncé, Girls Tyme, se presenta para retar al grupo ganador hasta el momento, Skeleton Groove, un quinteto de chicos blancos jóvenes. El vídeo termina con que el grupo Girls Tyme pierde por un punto, con que la industria se inclina, una vez más, por el grupo de chicos blancos jóvenes.

La actuación de Beyoncé en la *MTV VMA* 2014 fue el primer acto -no declaración-feminista que llamó la atención mediática sobre Beyoncé en esta cuestión, era la primera vez que dicha palabra y definición aparecían en un show de tan grandes dimensiones; un show por encargo, y no un concierto propio. Así lo comenta una de las entrevistadas en el grupo de fans de Beyoncé (E8G):

“[...] yo creo que, a lo mejor me estoy columpiando, pero que sus actuaciones de Beyoncé marcaron un poco como un antes y un después de cómo se habla de feminismo en la cultura pop y en el mundo de la música, como que después de eso ya todo el mundo es como «soy súper feminista»... y todas las estrellas pop si no dicen que son feministas les queman en la hoguera y tal y yo creo que eso fue a partir de... yo creo que de Beyoncé, fue la primera que se puso ahí en los VMA, «feminist» tal... y todo el discurso de Chimamanda, y no sé qué, nadie había hecho algo tan así como en la historia reciente ¿no?, creo, y teniendo ese nivel de seguidores [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Se estima que la audiencia a lo largo de la gala a través de multiplataformas (televisión, aplicaciones móviles, tablets, streaming, etc...) llegó a los 13.7 millones, con 8.3 millones de audiencia en la transmisión televisiva. Solo esa noche se generaron 63 millones de interacciones sociales sobre el tema en redes como Vine, Tumblr, Snapchat, Instagram, Twitter y Facebook; 12,6 millones eran tweets (De Moraes, 2014).

Beyoncé, en cierta forma, ya había apuntado maneras. Tal y como comenté en el apartado de *Hip-Hop feminism* del bloque anterior (Peoples, 2008; Durham, 2010; Durham, Cooper y Morris, 2013), el trío -inicialmente cuarteto- Destiny’s Child del que Beyoncé era cabeza visible en el comienzo de su carrera apuntó a ciertos aspectos del empoderamiento femenino en canciones como “Independent Women, Pt. 1” (2001)¹⁴³. En ella se habla de relaciones igualitarias y de la importancia de la independencia -también económica- con líneas como estas: “I buy my own diamonds. I buy my own rings. Try to control me, boy, you get dismissed”. [“Compro mis propios diamantes. Compro mis propios anillos. Trata de controlarme, chico, serás despedido”].

La activista afrobrasileña entrevistada (E4) confirmaba lo siguiente sobre la tendencia de Destiny’s Child a dar mensajes positivos a las mujeres, especialmente negras, y la dificultad de capitalizar los mensajes políticos en el caso de Nina Simone:

“[...] entonces sí que me parece que Beyoncé tiene [...] desde que estaba con el trío [Destiny’s Child] tiene algunas canciones de ella que me parecen

¹⁴³ Enlace al vídeo: “Destiny’s Child - Independent Women, Pt. 1” (2001). <https://youtu.be/0lPQZni7I18>

como muy de feminista negra, desde siempre... pero de esta manera entender como que ni siempre se puede conciliar el activismo con la cajera [cartera, dinero]...más o menos lo que pasó con la Nina Simone, no sé si conoces algo de la historia... pero la idea es que Nina estaba aquí [arriba], estaba haciendo un montón de cosas y cuando se volvió activista y fue una época muy importante de la historia del movimiento afroamericano, es que ¿sabes?... todo se fue por los aires” [Entrevista 4].

En junio de 2011, Beyoncé ya había iniciado su carrera en solitario prescindiendo de la figura de su padre como mánager, Mathew Knowles, una experiencia dura para ella y objeto de múltiples comentarios en la prensa. Ese año lanzó el disco *4* en donde se incluía la canción “Run The World (Girls)”¹⁴⁴, una oda al empoderamiento femenino en un tono *girl power* que refuerza la idea de una feminidad todopoderosa siguiendo la estela de la *superwoman* moderna:

“Who run the world?. Girls! Some of them men think they freak this like we do. But no they don't. Make your checks, come at they neck. Disrespect us, no, they won't [...] I am repping for the girls who taking over the world [...] Boy you know you love it, how we are smart enough to make these millions. Strong enough to bear the children. Then get back to business”. [“¿Quién dirige el mundo?. ¡Chicas! Algunos de ellos piensan que lo hacen mejor que nosotras. Pero no, no lo hacen. Hacen sus cheques, suben el cuello. Nos faltan al respeto, no, no lo harán [...] Represento a las chicas que gobiernan el mundo [...] Chico, sabes que te encanta, lo listas que somos como para ganar estos millones. Lo suficientemente fuertes como para cuidar a los niños, y después volver al negocio”].

En febrero de 2013, Beyoncé estrenó su primera película autobiográfica, *Life is but a dream*¹⁴⁵, en donde afirmaba lo siguiente sobre la industria musical:

“Verdaderamente me enfurece que las mujeres no tengan las mismas oportunidades

¹⁴⁴ Enlace al vídeo: “Beyoncé - Run the World” (2011). https://youtu.be/VBmMU_iwe6U

¹⁴⁵ Enlace al tráiler del documental: “Beyoncé: Life Is But a Dream Trailer” (2013) <https://youtu.be/EhEnhNU3gVM>

que los hombres, o el mismo dinero, ya que estamos. Porque, asumámoslo, el dinero les da a los hombres el poder para dirigir los shows, les da el poder para definir nuestros valores, para definir lo que es sexy y femenino, y esto es una estupidez” (en *Life is just a dream*, 2013).

De nuevo, la independencia económica está en su centro argumental, pero también en referencia al poder social y simbólico que confiere para dominar y producir tu propio material, definir la realidad y marcar agenda. Para mayo de 2013, el Vogue británico preguntaba a Beyoncé si era feminista, ella respondía moderadamente:

“I don't know. That word can be very extreme. But, I guess I am a modern-day feminist. I do believe in equality, and that we have a ways to go and it is something that's pushed aside and something that we have been conditioned to accept. But, I'm happily married. I love my husband”. “[No lo sé. Esa palabra puede ser muy extrema. Pero supongo que soy una feminista de hoy día. Creo en la igualdad, y que tenemos un camino por recorrer, es algo que se ha dejado de lado y que hemos sido condicionadas a aceptar. Pero estoy felizmente casada. Amo a mi marido”] (Ellison, 2014).

Como vemos hay una extraña, pero común asunción -presente en algunos planteamientos posfeministas-, de que las feministas heterosexuales no se casan, o no aman a sus parejas cuando las tienen, así mismo, traza una relación directa entre feminismo e igualdad, y esto último, como algo que se ha colocado en un plano secundario. A finales de ese año 2013 es cuando lanza *Beyoncé* con los samples de la charla de Ngozi Adichie, casi en una escalada de toma de conciencia feminista. En ese mismo disco, en la canción “Partition”¹⁴⁶, utiliza fragmentos en francés de la película de *El Gran Lebowski* (1998), concretamente algunas aseveraciones que hace el personaje de Julianne Moore, Maude Lebowski, que interpreta a una artista feminista:

“Do you like sex? Sex, I mean the physical activity, coitus, do you like it? You are not interested in sex? Men think that feminists hate sex, but it is a very stimulating and natural activity that women love”. [“¿Te gusta el sexo? Sexo, me refiero a la actividad física, coito, ¿te gusta? ¿No te interesa el sexo? Los hombres piensan que las feministas odian el sexo, pero es una actividad muy estimulante y natural que las mujeres aman”].

¹⁴⁶ Enlace al vídeo: “Beyoncé - Partition” (2014). https://youtu.be/pZ12_E5R3qc

Algunas voces, como Kai Arne Hansen en “Empowered or Objectified? Personal Narrative and Audiovisual Aesthetics in Beyoncé’s *Partition*”, entiende esta declaración de intenciones como una ruptura con el modelo binario de género convencional en donde la sexualidad masculina y femenina se entienden como activa y pasiva respectivamente, sin existir en realidad razón alguna para pensar que ambos géneros no están igualmente interesados en el sexo, de cualquier tipo (Hansen, 2015: 10). Así mismo, la atribución de una característica hipersexual a las mujeres afroamericanas mediante las imágenes de control (Collins, 2000) supone que solo las mujeres blancas encajarían en esta lectura de las relaciones sexo-género. Lo que sí es cierto es que esta decisión parece ser una respuesta a la eterna discusión del sexo y el feminismo, rompiendo con el extendido estereotipo de que a las feministas no les gusta el sexo, o incluso sosteniendo un feminismo *pro-sex* de corte anglosajona.

Así mismo, sobre este vídeo también se ha subrayado algo sobre la escena inicial en la que Beyoncé, dueña y señora de una mansión, sentada a la mesa con su marido (que se mantiene todo el vídeo entre las sombras) tira una servilleta al suelo deliberadamente, y su sirvienta, blanca, se acerca rápidamente a recogerla (Imagen 26), efectuando un cambio de roles y representaciones en torno a las relaciones de servidumbre entre mujeres blancas y no blancas (Contreras, 2014). Esta escena, la idea y la estética, recuerdan a la serie de fotografías que Chris Buck que presentó unos años más tarde (2017), en *The Oprah Magazine*, llamada *Let’s Talk About Race*, donde invertía dichos roles racistas de servidumbre (Harvard, 2017) (Imagen 27)¹⁴⁷.

- Beyoncé como icono feminista

Su actuación en los *MTV Video Music Award* de 2014, además del disco, generó ríos de tinta y millones de comentarios, desde luego no pasó desapercibido.

¹⁴⁷ A mediados de 2019, la asociación SEDOAC (Servicio Doméstico Activo), que lucha por los derechos de las trabajadoras del hogar y cuidados, exigían junto a otros colectivos, como SOS Racismo Madrid, la eliminación del régimen interno en este gremio, y lo hacían con un vídeo que denunciaba la doble moral del feminismo blanco (preocupado por el techo de cristal, pero no por el suelo pegajoso), cómplice en el mantenimiento de estos regímenes de neoesclavitud fuertemente racializados, fruto de la llamada crisis de cuidados; las trabajadoras (una gran mayoría migrantes y racializadas) se encuentran poco protegidas frente a los abusos y la explotación, tal y como explica Carmen Juarez (en Noriega, 2019). Se puede ver el vídeo en la siguiente dirección: <https://twitter.com/sedoac/status/1120976587451699201>

Aunque su trabajo se acogió o se desacreditó a partes iguales, se hizo por motivos diferentes, en el fondo de cada argumento encontramos el reconocimiento, o no, de la “autenticidad feminista” de Beyoncé, que recibe distintas valoraciones. La autenticidad es un concepto largamente trabajado en los estudios sobre la música popular (Macrossan, 2018: 138) y no es de sorprender que aparezca en los discursos sobre el trabajo de Beyoncé, en un doble sentido: para valorar su mensaje feminista y/o para valorar su calidad musical. La autenticidad es una cuestión de interpretación que se hace y se lucha desde dentro de una posición cultural y, por lo tanto, historizada (Moore, 2002: 210). Se trata de algo que adscribimos a la música, no inscrito en ella, en los mensajes o en las actuaciones, sino que depende de quienes somos como audiencia para otorgar autenticidad (Moore, 2002: 210). El reconocimiento de dicha autenticidad es una construcción (Val Ripollés, 2010) que depende de una red de elementos y criterios interconectados donde se encuentran las audiencias, el significado y el desarrollo de cada género musical, las particularidades de cada artista y las historias, colectivas e individuales, de sentidos culturales. Por todo ello, la autenticidad feminista otorgada a Beyoncé también va a depender de esa red de elementos y criterios, del género musical a la que la adscribimos, de las interpretaciones en torno a su performance y su desarrollo artístico.

La filóloga entrevistada (E2) que había escrito un artículo sobre Beyoncé decía:

“[...] ¿Beyoncé es realmente feminista o no? O sea, ¿podemos realmente darle digamos el beneficio de la duda?, que ¿qué está haciendo, no? [...] no sé hasta qué punto puedo decir Beyoncé es no, sí o no feminista, pero sí que tenía esas dudas ¿no?, porque por ejemplo yo siempre digo que, cómo decirlo, lo que lo que es empoderante para ti en tu entorno inmediato no necesariamente lo es para el colectivo y viceversa ¿no? [...]” [Entrevista 2].

En la entrevista al fandom blando (E3G), una de las integrantes señalaba sus dudas iniciales respecto a este “feminismo pop”:

“[...] lo que me ha llegado de ella [Beyoncé] en relación al feminismo y todo eso... he tenido como un proceso de «¿uhm me gusta o no me gusta?» porque estoy muy vinculada a movimientos sociales y temas rollo de muy crítica al sistema y todo eso, entonces he tenido muchos momentos en los

que conflictuo con ese rollo suyo de feminismo pop [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Como vemos, la autenticidad está en constante negociación (Val Ripollés, 2014: 89), las historias individuales de la audiencia (su conciencia y militancia política, por ejemplo) y sus expectativas son elementos en juego para decidir el grado de autenticidad del mensaje feminista de Beyoncé.

Algunas de las mujeres a las que entrevisté, y puesto que las preguntas a las celebridades sobre esta cuestión fueron en aumento, se declaraban a favor de que las celebridades hablasen positivamente sobre el feminismo, en contraposición a aquellas que emitían mensajes negativos:

La periodista residente en París (E1) decía: “[...] si tengo que elegir entre una famosa diciendo «si, yo lucharé mucho por lo mío como mujer, pero yo no soy feminista, yo estoy por la igualdad», entre eso y... qué se yo... Chenoa gritando «viva el feminismo» en su concierto, me quedo con lo segundo” [Entrevista 1].

La librera (E5): “[...] en este caso [Beyoncé] no puedo decir que me parezca mal [respecto a otros casos], porque ha hecho un ejercicio potente de afirmación, no sólo de género” [Entrevista 5].

En la entrevista al fandom duro (E8G): “[...] desde luego... para mí no sé si suma, o sea, pero desde luego si fuera un discurso que a mí no me gustara, restaría, ¿sabes?, o sea, si en vez de feminismo le hubiese dado por otra cosa que yo no estuviese de acuerdo, a mí no me gustaría tanto, y me daría pena, pero así sería” [Entrevista 8 Grupal].

Tal y como afirma Laura Viñuela, dado que “nuestras preferencias musicales dicen mucho de quiénes somos y de cómo somos [...] es importante que las y los artistas que nos gustan sean coherentes con nuestra visión del mundo” (Viñuela Suárez, 2016: 105).

Una opinión mayoritaria entendía que Beyoncé era la puerta de entrada positiva y

necesaria, aunque simple, por la que muchas personas podían acceder al feminismo e ir más allá de su propuesta:

“[...] me parece necesario que, aunque haya una teoría detrás, y una teorización de todos los conceptos y demás, me parece útil y necesario que haya mensajes simples extendiéndose que hagan que gente que no está en relación con esa lucha puedan sumarse a ella [...]” [Entrevista 1].

Esta es una de las características más valoradas del “feminismo pop”, en detrimento de otros referentes más académicos. En la entrevista al colectivo feminista (E3G) se comentaba:

“[...] está muy bien Judith Butler, está muy bien Nancy Fraser, fantástico, pero creo que, especialmente para las generaciones jóvenes, no están teniendo tanto impacto como el que pueda tener Beyoncé [...]” [Entrevista 3 Grupal].

“[...] si tú te enganchas a través de Beyoncé, o a través de Madonna o a través de Rita La Cantaora, al feminismo y te enganchas y profundizas acabas llegando al anticapitalismo, o a una deconstrucción o a repensar un poco el sistema, entonces yo por ahí es por donde me reconcilio un poco con ella o con cualquier persona que salga [...] pone su «feminist, feminist, feminist» y si te resuena te enganchas, o sea, no conozco a nadie que le haya resonado el feminismo y que no haya seguido avanzando en el conocimiento del feminismo” [Entrevista 3 Grupal].

También se subrayaba el valor de Beyoncé como icono feminista situado en la cultura estadounidense, en donde las opiniones fuertes o los posicionamientos claros no son siempre bien recibidos. La entrevistada residente en EEUU (E6) decía:

“[...] esto de que Beyoncé dé conciertos con un banner que pone «feminism, feminism», esto para EEUU es la hostia [...] yo creo que desde aquí [España] y a mí cuando me lo explicaban tampoco me daba cuenta... o sea, ahora me doy mucha más cuenta, es un gesto de la hostia para los

EEUU, porque en EEUU también en la cultura digamos blanca, protestante, tener lo que se llaman opiniones fuertes, «strong opinions», está muy mal visto... tú lo que tienes que ir es a quedar bien, sobre todo si estás en un nivel de élite, tienes que ir a quedar bien con todo el mundo ¿no?... Entonces claro esto es la polla [...]” [Entrevista 6].

A su vez, también se reflejaba que es interesante como gesto que dé entrada y favorezca la toma de contacto con la obra de otras mujeres del panorama internacional:

“[...] te acerca más Beyoncé que Ana de Miguel [al feminismo], depende de la edad y todo eso, pero si estás empezando y tienes ahí ya la inquietud, entras antes por Beyoncé que es la que se marca con un texto de Chimamanda para caerte de culo, porque nos puede caer peor o mejor Chimamanda, pero el texto que elige para el vídeo Beyoncé es para caerte de culo, que alguien con esa proyección haga eso...” [Entrevista 5].

“[...] elegir el discurso de Chimamanda [...] es una decisión arriesgada, podría haber sido un coñazo, la gente podría haber dicho «qué mierda es esta» y lo hizo, y lo hizo de forma en que la gente dijo «hostia, que guay, voy a buscar el vídeo en YouTube» [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Angela Davis, al ser preguntada por Beyoncé, respondía: “Of course, when one talks about the corporate industry of mass culture and the commodification of bodies and music –of course all of that is there, but I did really appreciate the fact that Beyoncé brought in one of the most interesting novelists of our time I think, Chimamanda Ngozi Adichie, and sampled her speech on feminism [...]. I am certain that many young women and hopefully young men or young people who do not necessarily identify as men or women were moved by that to at least begin to think about what feminism might mean. It means they might be headed on a journey that will allow them to embrace a more capacious notion of what feminism means, feminist methodologies, feminist approaches to activism as well as to research. Hopefully she touched some people with it”. [“Por supuesto, cuando se habla de la industria corporativa de la cultura de masas y la

mercantilización de los cuerpos y la música, por supuesto, todo eso está ahí, pero realmente valoré el hecho de que Beyoncé trajo a una de las novelistas más interesantes de nuestro tiempo, pienso, Chimamanda Ngozi Adichie, y sampleó su discurso sobre feminismo [...]. Estoy segura de que muchas mujeres jóvenes y, con suerte, hombres jóvenes o gente joven que no necesariamente se identifica como hombres o mujeres, fueron conmovidos por eso, al menos para empezar a pensar en lo que podría significar el feminismo. Esto quiere decir que podrían emprender un viaje que les permitirá adoptar una noción más amplia de lo que significa feminismo, las metodologías feministas, los enfoques feministas del activismo y la investigación. Esperemos que haya conmovido a algunas personas con eso”] (*East London Lines*, 2014).

Sin embargo, algunas entrevistadas, así como muchos de los comentarios que se generaron en prensa, pese a reconocer el valor positivo de su propuesta, tenían dudas sobre la autenticidad de su mensaje. Veremos que en este argumentario los criterios de autenticidad del rock (Lewis, 1990; Val Ripollés, 2010) y los criterios de autenticidad feminista son en muchos casos similares, por ejemplo: lo auténtico se considera aquello espontáneo y no premeditado (como si un ensayo feminista, una manifestación o la grabación de un disco de música pudiese ajustarse a ello). También aquello que se sale del consumo (como si las feministas no recibiesen intercambio económico por dar charlas o publicar libros, como si los discos o conciertos no se pagasen...). Tal y como dirá Laura Viñuela, la autenticidad deviene importante porque “Nadie querría declararse fan de una artista que no es auténtica, porque eso implicaría admitir que nuestro «verdadero yo» no es auténtico ni real ni rebelde. Y entonces pasaríamos a formar parte de la masa indiferenciada y acrítica que se traga todo lo que les «vende» el «sistema»” (Viñuela Suárez, 2016: 105).

El mensaje de Beyoncé se asume dudosamente auténtico debido a varias razones:

Por su potencialidad para ser absorbido y mercantilizado [*commodity feminism* (Goldman, Heath y Smith 1991: 336)]. En la entrevista al fandom suave (E3G) alguna comentaba:

“[...] estoy de acuerdo que difunde [Beyoncé], al menos, o sea que ya hace algo y pone la palabra [feminista] ahí y tal, pero también tiene el peligro de

que lo destruya desde dentro apropiándose ¿no? del feminismo neoliberal y todo esto que al final si se toma como referente eso en un momento dado no ayuda [...] y que deje de ser al final una acción protesta, que se empiece a incluir en el sistema y ya [...] me refiero a las campañas estas de marketing, que se asocian al feminismo, pero es mentira, al final no liberan nada [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Por ser un producto musical inserto en un mercado controlado, carente de espontaneidad:

“[...] yo tengo un conflicto también con este tema [...] ella no deja de ser un producto ¿no?, pues ella como músico, como... ella vende un producto también ¿no? entonces realmente todos sus pasos, yo creo que realmente su carrera musical está muy medida, todo lo que hace Beyoncé está totalmente controlado, medido, totalmente planeado y creo que la estrategia de difundir el feminismo de una manera tan explosiva, tan de repente, efectivamente fue muy revolucionario pero también creo que eso está muy calculado ¿no? [...] no le quito valor, a lo que ella hace, a lo que ella representa, que me parece muy valioso y muy necesario pero que sí que creo que hay algo de mercado [...]” [Entrevista 3 Grupal].

“[...] Beyoncé lo que hace al final es un producto musical que busca ser consumido, que es como pues al final si nadie te escucha también, es un poco la cosa [...] puedes hacer música para ti, pero me refiero lo hace en plan con el objetivo de que se le escuche, de que se consuma esa música y tal, hay cosas que siempre [...] se van a enfocar de X forma para llamar la atención de la gente y digamos conseguir cuantos más espectadores posibles [...]” [Entrevista 2].

Por la radicalidad limitada del mensaje, con alusiones a un “ultra feminismo” que las entrevistadas no supieron definir concretamente, pero al que sí aludían. En la entrevista al grupo de amigas fans de Beyoncé (E8G) decía:

“[...] de todas formas, Beyoncé es una cosa moderada [...] es como el Rosendo del R&B [...] ella no puede volverse ultra feminista porque es la reina del pop, es que no puede ser, es incompatible [...] que tampoco tiene que serlo, es que no es su papel [...] ella es artista [...] [tiene] mensajes más suaves, son mensajes relativamente moderados...” [Entrevista 8 Grupal].

“[...] hace cosas más... en plan, como que hace guiños más, como a la gente que la entiende, muchas veces [...] pone «feminist» pero no ha puesto «All Cops Are Bastards», o sea, no sé, porque «feminist» dentro de lo que cabe...” [Entrevista 8 Grupal].

Cuando les pregunté a estas entrevistadas (E8G) qué cosas podría hacer Beyoncé para “radicalizar” su mensaje, una de ellas respondía lo siguiente:

“[...] por ejemplo, que hubiera hablado ahora con lo del #MeToo, con lo de Weinstein, que ella hubiera dicho, que seguro que le ha pasado, me juego el cuello [...] toda esa gente que hoy en día es lo más ha tenido que chupar mierda [...] el mundo de la fama está muy podrido, hasta ahora ¿sabes?, entonces, seguro que ella alguna vivencia de esas habrá tenido [...] que volvemos a lo mismo, que no tiene por qué decir nada, pero que si fuera más feminista pues lo del #MeToo lo hubiera apoyado más fervientemente [...] [también] que hubiera decidido, yo qué sé... no, tú eres mi pareja [Jay-Z] pero los niños los voy a tener yo y van a ser míos, me voy a hacer una in vitro y van a ser míos... que hay peña famosa que hace estas tronadas de vale, que a mí me parece muy bien, que quiera tener un matrimonio, una familia y un tal... yo también soy de las personas que quiere eso, pero la peña más radical es: si voy, voy a fuego...” [Entrevista 8 Grupal].

También veían su mensaje más suave respecto a la radicalidad de otras artistas, como Lady Gaga –aunque no todas estaban de acuerdo con esto- o Nina Simone:

“[...] que hay artistas que han llegado a la ultra fama por ser reivindicativos en algo muy concreto, pero ella [Beyoncé] no, entonces [...] lo hace de

manera más sutil, y... menos radical [...] [que] otra diva a lo mejor que Lady Gaga, por ejemplo” [Entrevista 8 Grupal].

“[...] [Beyoncé es] menos radical como, por ejemplo, Nina Simone. Nina Simone era como a saco, que a mí me parece que es mucho menos efectivo eh, que lo que hace Beyoncé [...] a mí la violencia¹⁴⁸ no me parece lícita [...] ni aunque sea por nada, nada tía, no, no, porque cuando tu usas la violencia le quitas derechos vitales a otras personas [...] soy muy pacifista, entonces yo creo que es una cosa sutil, pero está muy bien hecha, entonces al final es más efectiva [...] cuando tu apoyas el uso de la violencia para conseguir algo para mí eso es pasar un punto que a mí no me gusta [...] [Entrevista 8 Grupal].

En esta entrevista (E8G), su autenticidad se ponía en duda debido a una supuesta falta de agencia respecto de su pareja, Jay-Z:

“[...] y que «feminist», «feminist», pues... Beyoncé está muy... depende mucho de Jay-Z, con lo cual: sí, sí, «feminist», pero yo dependo mucho de un hombre, emocionalmente, económicamente, empresarialmente [...] a saber qué derechos tiene él sobre ella [...] económicamente el que menos, pero hemos visto cómo una diva, como la reina de todo a estado... o sea, un tío le ha puesto los cuernos y ha vuelto con él [...] una feminista radical no haría eso ¿sabes? o le montaría un pollo mucho más grande ¿sabes? él se

¹⁴⁸ La entrevistada se refiere a la etapa más activista de la carrera de Nina Simone, según cuentan en el documental sobre su figura *What Happened Miss Simone?* (Liz Garbus, 2015) el cual la entrevistada está comentando. Habla del momento cuando Simone toma contacto con las Panteras Negras y es especialmente consciente de los debates en torno al uso de la violencia: “Los negros nunca conseguirán sus derechos a no ser que tengan un estado separado. Y si hubiera una revolución armada, correría mucha sangre, pero creo que tendríamos ese estado separado” (en *What Happened, Miss Simone?*, Liz Garbus, 2015). En su discurso en el *Harlem Cultural Festival* de 1969 se dirigía a la audiencia: “¿Estáis listos para quemar cosas blancas? A quemar edificios ¿estáis listos? [...] ¿Estáis preparados para matar, si hace falta?” (en *What Happened, Miss Simone?*, Liz Garbus, 2015). Por supuesto su vertiente más política trajo consecuencias negativas para su carrera, pagó con creces sus comentarios políticos y afrocéntricos porque incomodaban a la industria. Las palabras de la entrevistada, si bien adolecen de ignorancia blanca, tampoco reflejan el verdadero debate sobre el uso de la violencia en los movimientos por los derechos civiles. La gente negra venía soportando un nivel de racismo sistémico muy alto, eran sus propios derechos vitales los que estaban siendo negados desde hacía siglos, así que no se trataba de quitarle nada a nadie, sino de tomar lo que era suyo, donde la posición blanca veía sus privilegios amenazados.

volvería el sumiso de ella ¿sabes?... como que ella tampoco puede volverse ultra feminista cuando tiene un hombre que la controla...” [Entrevista 8 Grupal].

“[...] si hubiese sido la hostia de feminista habría dejado a Jay-Z y a los hijos con Jay-Z, se habría ido...” [Entrevista 8 Grupal].

En estas citas se sigue manteniendo esta idea de que la dependencia de una pareja heterosexual resta puntos en el “carnet feminista” y no permite un desarrollo total de la propia identidad feminista, mismo razonamiento que en las declaraciones de Beyoncé para el *Vogue UK* en mayo de 2013. Se piensa que Beyoncé “ha perdido autenticidad” por perdonar la infidelidad de Jay-Z. El abandono de los hijos dada la infidelidad se entiende como algo “la hostia de feminista” o de “feminista radical” cuando en realidad parecería más una irresponsabilidad, o una reproducción de patrones más propios de una masculinidad tóxica. Igual que la idea de que él debería “someterse a ella” es una equiparación del “feminismo radical” con la guerra de sexos o la dominación femenina siguiendo el modelo de la masculinidad tóxica, y que tantas otras veces ha generado controversia y confusión en los debates en torno al feminismo.

Una de las entrevistadas en este grupo (E8G) respondía a estas asunciones sobre Jay-Z:

“[...] bueno, económicamente no depende una puta mierda de Jay-Z [...] porque él está empastado, pero ella también [...] porque ella de hecho, tenía su padre antes como mánager y le despidió porque quería tener ella control absoluto [...] si, es que eso, tú puedes depender de tus amigos, de tu pareja, a nivel emocional dependemos de la gente ¿no? [...]” [Entrevista 8 Grupal].

A su vez, estas ideas conviven con el reconocimiento de que existe un estándar de lo que es “ser feminista”, un patrón sobre la “autenticidad feminista”, y este tipo de asunciones repercuten en el movimiento y en el pensamiento e identidad feminista, así como la hiperresponsabilidad dañina que se les exige a las celebridades en este sentido. En la entrevista al colectivo feminista (E3G) decían:

“[...] si te acercas con la sospecha de que tú tienes que estar cumpliendo todos esos pasos, como le hacemos a Beyoncé... Beyoncé es feminista, ah, pero ¿también hace esto? Y ¿cómo es su relación con Jay-Z? ¿y cómo es su relación con la maternidad? ¿y cómo tal? ¿cómo cumple con los cánones de belleza? ¿y se maquilla, se depila? Es como: todo esto, al final son actitudes que reproducimos con la gente de nuestro alrededor...” [Entrevista 3 Grupal].

La periodista freelance (E1) comentaba: “[...] creo que es contraproducente criticar algo así porque también ya es empezar a rascar entre verdaderas feministas, creo que se pueden buscar matices y a lo mejor ver fallos de discurso o no fallos de discurso, pero [...] evidentemente cuando eres una persona de estas características [una celebridad] caes forzosamente en el simplismo, pero es que es normal, no se me ocurren muchas formas distintas de no caer en el simplismo siendo Beyoncé ¿sabes?... pero la tía... que te quiero decir que yo no sé si por las noches se pone a leer a teóricas del feminismo, o simplemente pues busca reivindicar sin buscar una teoría detrás, no lo sé, no tengo ni idea pero que, a mí, yo voy a lo que tiene repercusión y la repercusión me parece buena... [...]” [Entrevista 1].

En el grupo del fandom duro (E8G) decían: “[...] sí, pero es que también creo que estas incongruencias, entre comillas, en la carrera y en la vida de Beyoncé en realidad están bien, porque es como, no tienes que ser... estar como cortado por un patrón para poder considerar que te alineas con ideas feministas...” [Entrevista 8 Grupal].

La estudiante de máster (E7) agregaba: “[...] parece que todo es «esto es feminismo», esto es no sé qué, «esto es afrofeminismo y si no es afrofeminismo es que estás de acuerdo con las otras», y es como a ver, es que yo puedo estar de acuerdo con esto y utilizar mi plataforma para sacar a la luz algo con lo que estoy de acuerdo y no tener que llevar todo detrás también, ¿sabes lo que te digo?, que tú hayas cogido las palabras de

Chimamanda de [...] «todas deberíamos ser feministas» o lo que sea, no quiere decir que a partir de ese momento yo no pueda coger y twerkear en un escenario [...] porque todo lo que esa mujer hace [Beyoncé], se mira con lupa...pero siempre juzgando en plan «porque tú tienes esta plataforma», «porque tú eres la mujer negra en la música más seguida del planeta», «porque tú eres no sé qué...», si, pero... no sé, es como cuando Rihanna hace cosas y se le dice «eres no sé qué, y eres un ejemplo para...»: a tu hijo lo crías tú, y a mi si me sale de las narices me pongo en tanga en Instagram, y a tu hija la enseñas tú a no tal... es que joder se le pone un peso a la gente encima que «uohhh», de repente soy mami, soy la mamá de 20 millones de personas que me siguen en las redes sociales...” [Entrevista 7].

Sobre el “patrón feminista”, Lola Fernández Hernández en “El feminismo como producto mediático” se refiere a que esta búsqueda de credenciales feministas en Beyoncé es una “proyección constante de modelos teóricos ideales”. Esto, además, “apuntala la idea de un destino, de una salvación, en vez de sumar a la negociación constante de las condiciones de posibilidad que significa existir” (Fernández Hernández, 2017: 469). Respecto a esta idea de “salvación” o “redención” en las entrevistadas del colectivo feminista (E3G) comentaban:

“[...] parece que tenemos esa constante necesidad de una figura redentora, una figura que, ahora, pues eso, estás visibilizando a las personas racializadas, no se qué, y necesito que encima te hagas vegana, seas anticapitalista, destruyas todo el dinero que tienes y lo des entre las personas pobres con estas características y después te criticaré porque lo has dado solo entre personas negras, cis [...] quieres un puto Jesucristo, sabes, y eso no va a pasar, y es como tío, para una puta figura que tienes, que está haciendo algo, alégrate ¿sabes?, en lugar de criticar que luego, pues no lo sé, es que a veces nos conformamos, pues eso, con Emma Watson [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En la E8G (fandom duro) reafirmaban que la actitud respecto a las celebridades

exigía de ellas altos niveles de coherencia injustos, que además no se exigen tan férreamente a otras figuras mediáticas como a la clase política:

“[...] en realidad me da mucha pena esta gente, famosa, porque, es eso, tienen que ser perfectos, pero, claro, lo que tú dices es verdad, de claro, es que tienen tanta influencia y es muy importante, pero joder, es que pobrecitos [...] es como, los políticos, engañan a todo el mundo y roban y le seguimos votando, pero una artista pop tiene que ser perfecta [...] en realidad en vez de pretender que sean perfectos, nos deberían educar para que no les sigamos tan ciegamente [...] es verdad que al final todos necesitamos referencias, y que al final eso es súper importante, pero no sé, es como... que no son unos activistas, súper implicados... entonces es que...qué le vas a pedir, coño, son seres humanos [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Por esta razón es tan interesante la idea del *living with contradictions* (Durham, Cooper y Morris, 2013: 723) del Feminismo Hip-Hop que traté en el bloque 3, precisamente porque si no aceptamos cierto nivel de contradicción se hace difícil sostener el proyecto político feminista, más allá de las discusiones académicas. Se trata de reflexionar en torno a lo paralizante que puede llegar a ser la generación de patrones prescriptivos universales y monolíticos sobre lo que es “ser una feminista” y de la autenticidad así entendida -ó lo que es ser una “ultra feminista”, tal como aludían las mujeres de la E8G-. Pero es que, además, atendiendo a Cupid y Files-Thompson, debe considerarse que la agencia no radica solo en el examen teórico del feminismo sino en el ejercicio práctico de la agencia personal que, nos guste o no, opera dentro de los límites, a veces difusos, a veces claros, que marca el patriarcado imperialista, supremacista blanco y capitalista (Cupid y Files-Thompson, 2016: 100). Debemos reflexionar por qué se les piden credenciales distintas a según qué iconos, por qué es perfectamente válido que Judith Butler o Angela Davis, por ejemplo, cobren por sus conferencias, pero está mal que Beyoncé expanda su mensaje feminista en sus discos o que Desirée Bela-Lobedde, como expliqué en bloques anteriores (Mohorte, 2017), cobre por sus talleres, y esto es interpretado como una debilidad del compromiso político de las segundas.

La fundadora de *Rookie Maganzine*, Tavi Gevinson, reflexionaba lo siguiente en referencia a la toma de conciencia feminista adolescente, decía: “Una idea equivocada del feminismo es que las chicas piensan que, para ser feminista, tienen que cumplir unas expectativas y ser perfectamente coherentes con sus creencias, sin poder mostrarse nunca inseguras, tener dudas y teniendo siempre todas las respuestas. Eso no es cierto y, en realidad, reconciliar todas esas contradicciones que tenía me fue más fácil después de entender que el feminismo no es un reglamento, sino un debate, una conversación y un proceso”¹⁴⁹.

En la prensa nacional e internacional uno de los comentarios más remarcados también era en referencia a la autenticidad feminista de Beyoncé. En el artículo de 2014 en *El País*, “¿Es feminista Beyoncé?”, el título ya introduce la duda respecto a su “validez”: “¿Es Beyoncé pues la musa del nuevo feminismo, el que enseña muslo y pechuga? ¿Responde su gesto a una operación de marketing destinada a que las mujeres también compren sus discos?” (Cabré, 2014).

Primero, subrayar que reducir la actuación de la MTV al “muslo y pechuga” es una consideración de Beyoncé, más como objeto que como sujeto de discurso; algo que veremos en otras ocasiones y que responde en mucha medida a las “imágenes de control” en torno a los cuerpos de las mujeres negras, y a una incorporación de la mirada masculina patriarcal. Como ya mostré mediante la obra de Audre Lorde (2017) en capítulos anteriores, lo erótico y la mostración sexual suele ser motivo de sospecha, fuente de desprecio y signo de inferioridad femenina, un argumentario que encontramos en algunos sectores del feminismo, y que es en el fondo misógino. El artículo de *El País* apunta a las cuestiones más generales sobre la fiscalización de la presentación corporal de las mujeres para sacar conclusiones sobre el discurso de Beyoncé, su intelecto u otros atributos no físicos. Segundo, aunque en realidad las mujeres ya estaban comprando sus discos, la idea de que su mensaje sea una estrategia mercantil destinada a capitalizar el feminismo es reiterativa, tanto en las entrevistas que he realizado como en los medios de comunicación. Sin embargo, no es una cuestión que se pueda dilucidar fácilmente. Adscribir ideas políticas a tu trabajo siempre tiene un precio -a Nina Simone le salió caro,

¹⁴⁹ Se puede ver la charla TED en la que Gevinson hace esta apreciación en el siguiente enlace: “A teen just trying to figure it out”, TEDxTeen (2012). <https://bit.ly/3iIREdK>

a Muhammad Ali¹⁵⁰ también-, y si verdaderamente solo tuviese consecuencias positivas todas las celebridades se habrían declarado feministas, pero como ya vimos esto no fue así. Si esta pregunta nos la hacemos con Beyoncé, también deberíamos hacérsela con todos los artistas que se han adscrito a una causa social, que son muchos: ¿Leonardo DiCaprio o Bono de U2 también capitalizan el cambio climático con su campaña constante? ¿Emma Watson capitaliza la igualdad de género con el #HeForShe?.

La librera entrevistada (E5) comparaba esta cuestión de la capitalización de luchas sociales con el caso de acoso a Desirée Bela-Lobedde (NegraFlor) respecto al activismo, por querer cobrar por su trabajo, como se expuso en el capítulo 2:

“[...] claro, igual que a Negra Flor se le dice tal... capitalizar el Katrina ella [Beyoncé] y no Sean Penn que al día siguiente estaba haciendo sus casas ecológicas ahí, y ahí nadie dice nada, venga, adelante ¿sabes? [...] Pero esos planteamientos de capitalizar solo se nos ocurren si es una negra, Negra Flor, por ejemplo, Beyoncé, por ejemplo...” [Entrevista 5].

Que las celebridades militen por alguna causa social no es novedoso en el panorama internacional (Zeisler, 2016: 115), sin embargo, militar a favor del cambio climático asegura un éxito mayor que hacerlo por el feminismo, dado el clima de acoso online y offline (Banet-Weiser, 2015; Zeisler, 2016: 117). Hacerlo en Naciones Unidas (como Emma Watson) te asegura también el éxito, respecto a una gala de pop como la de la MTV, porque no solo las personas, sino que los espacios y lugares también otorgan autenticidad a los mensajes. Justamente en referencia al caso de Emma Watson, la filóloga entrevistada (E2) reflexionaba lo siguiente:

“[...] [Emma Watson] mejor recibida, fijo, pero porque si te das cuenta ya de base, volvemos a tema raza, es blanca, ya de base va a ser como chica blanca que tiene los privilegios por ser blanca ya de base, también que es como una chica como muy suave, como muy recatada, por decirlo de alguna forma ¿no? [...] y si les vas, así como más suave, ya de base van a decir «mira que chica más maja», que luego igual te está diciendo lo mismo [que

¹⁵⁰ A Muhammad Ali le retiraron su licencia de boxeo y su pasaporte, fue condenado a prisión bajo fianza y a pagar una multa, por negarse a ser reclutado para ir a la Guerra de Vietnam en 1966, cuando ya era campeón mundial de boxeo.

Beyoncé], pero te lo está diciendo de otra forma [...] no creo que sea mejor ni peor, o sea creo que es diferente, pero creo que a ojos de la sociedad sí que es mejor recibida, si lo creo, sí creo que hay una especie de feedback más positivo hacia ella, que hacia Beyoncé” [Entrevista 2].

La librería feminista (E5) afirmaba que:

“Somos más críticas con Beyoncé que con Katy Perry...o con Emma Watson, o con Taylor Swift [...] que de repente se vuelve hiper feminista, la más feminista de todas” [Entrevista 5].

Así mismo, esta entrevistada también hacía comparaciones con las pobres intervenciones de las celebridades femeninas españolas:

“Nosotras tenemos a Paula Etxebarria ¿sabes?... que quiero decir, cuando nos ponemos a criticar a una persona así o a un personaje así, desde una perspectiva feminista te hablo, a mí me gustaría que fuésemos más benevolentes, así en general, sin dejar de criticar... pues como es bell hooks, critica, pero es benevolente en su forma de contarlo y Roxane Gay exactamente igual...” [Entrevista 5].

La profesora entrevistada (E6) afirmaba que no hay referencia española equivalente a Beyoncé en términos de celebridad -aunque estas entrevistas son previas al fenómeno Rosalía-:

“[...] pero es que tampoco hay una artista como Beyoncé [en España], simplemente a nivel artístico es que no lo hay ...” [Entrevista 6].

En la entrevista grupal al colectivo feminista (E3G) afirmaban:

“[Beyoncé] opera en el terreno de la representación, que es relevante [...] pero aún así sí me parece que no es comparable con Emma Watson, porque el #HeForShe de Emma Watson está mal de entrada, para mi gusto, y también me parece que no es comparable porque Emma Watson, como actriz ahora mismo, no sé si en el futuro hará otras cosas, no responde o no puede responder del rumbo de sus proyectos, de los proyectos en los que participa y Beyoncé sí, o sea ella, no es solo la cara visible de un proyecto

si no que es la hacedora del proyecto, luego tiene detrás a 4800 personas pero en última instancia ella está presentando «esto es lo que yo hago»” [Entrevista 3 Grupal].

Debemos tener cautela en los niveles de exigencia que pedimos a las artistas en materia de feminismo y respecto a los proyectos en los que participan, son difíciles de cumplir también para nosotras como mujeres no famosas. Como explicaré en las siguientes páginas, el feminismo de Beyoncé no se quedó en la gala de MTV y empezó a formar parte de sus siguientes trabajos demostrando cierto compromiso, pero, más importante aún, iniciando muchas conversaciones en muy distintos lugares que podían llegar a trascender su mensaje original, y así “levantar la liebre”, tal y como dicen en esta misma entrevista (E3G):

“[...] entonces en este caso si sirve para levantar la liebre [...] no creo que a la gente que le resuene [el feminismo] se quede solo en eso, sino que tira más para adelante, que a lo mejor yo también soy muy positiva y pienso que todas al final nos acabamos metiendo cada vez más y cada vez más [en el feminismo], pero es que no conozco casos que sean al revés [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En este sentido, Fernández Hernández afirma que: “Se ignora o se pasa por alto que [...] la conversación que inicia una celebrity en un medio masivo continúa en otros espacios en red donde las interacciones, por pura acumulación, pueden salirse de los marcos que se proponen en una primera instancia” (Fernández Hernández, 2017: 469). También porque los sentidos, las formas de recepción y las redes en las que se comparten escapan del control de quién emite el mensaje.

Es decir, que sin poder valorar en realidad si Beyoncé es “verdaderamente” feminista -si por las noches “se pone a leer a teóricas del feminismo” como decía la entrevistada 1, sin entrar a valorar que el feminismo es un movimiento, además de un aparato teórico, es decir, que no es más feminista aquella que más lee- o solo lo hace para vender discos -cosa que tampoco necesita porque ya vendía antes, tampoco tenemos pruebas de cuánta rentabilidad le ha sacado a esto- su trabajo ha tenido el eco suficiente y está pasando. Desacreditarla por pensar, sin tener evidencia ninguna, que es cuestión

de mercadotecnia tampoco nos ayuda a comprender el fenómeno Beyoncé, que es de lo que se trata, y acercarnos desde esta sospecha deslegitimadora, tampoco.

Tal como decían en la entrevista grupal (E3G): “[...] igual que asumes tus propias incoherencias no le vas a pedir a Beyoncé que deje de vender para hacerse feminista cuando precisamente porque vende llega el feminismo más [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En la *Revista Contexto* en 2018 escribían lo siguiente: “Desde el momento en el que Beyoncé comienza a pasear con orgullo la palabra «feminismo» cuando sigue siendo tabú incluso en círculos académicos¹⁵¹, lo que en realidad ella pretenda me parece irrelevante. Una intencionalidad comercial no impide que millones de chicas estén naturalizando que ser feministas no las convierte en feminazis” (Ferrerías, 2018). Agregaré que tampoco es que sea “irrelevante”, pero desde luego en este punto no es la cuestión central.

La compositora Le Parody, en una charla en *Salón Canino* sobre “Feminismo y Cultura Pop” en 2016 decía: “Estamos en la era del feminismo-Beyoncé. Y esto va sin ironía ninguna, me alegra mucho que el feminismo esté de moda, la lucha de las mujeres está de moda, creo que es una realidad” (Sánchez Parody, 2016).

Virginie Despentes que ha sido preguntada por esta cuestión en reiteradas ocasiones, comentaba en una entrevista en 2018¹⁵²: “Beyoncé sí, Chanel no¹⁵³. [...] Pero Beyoncé sí. [...] son cosas que nunca he visto y como me acuerdo del tiempo cuando Madonna, por ejemplo, nunca... era como decir «soy lesbiana». «Soy feminista» era como «vete fuera», era súper mal y todo el mundo te aconsejaba «nunca hables de este

¹⁵¹ Debemos recordar, tal y como cuentan en el podcast *Sangre Fucsia* “El feminismo está de moda” de julio de 2015, cuando la UCM organizó su primer Máster en Estudios Feministas, haya por 2006 (hasta 2017 que se fusionó con otros cursos, pasando a formar el Máster en Estudios de Género), para su segunda edición y ya que era un máster que se nutría de subvenciones, lo que le permitía mantener unas tasas bajas, se les pidió que quitasen del título la palabra “feminista”, pasándose a denominar Máster en Igualdad de Género. Se puede escuchar el podcast en esta dirección: <https://sangrefucsia.wordpress.com/2015/07/05/sangre-fucsia-80-el-feminismo-esta-de-moda/>

¹⁵² La entrevista se puede ver en este enlace: “Virginie Despentes. Amor King Kong”, Espacio Fundación Telefónica Madrid (2018). <https://youtu.be/Ubftz39GufU>

¹⁵³ Se refiere a la famosa pasarela “feminista” de la marca en 2014, donde el escenario se convirtió en una ficticia manifestación feminista (Ximénez, 2014). Esto no fue una declaración al estilo de las famosas, “soy feminista”, sino una parodia estetizada de una manifestación con tintes setenteros (como si sólo hubiese habido manifestaciones feministas en esa época), de la misma manera que Chanel reproduce otros escenarios (el cabaret, el palacio, o ir a la playa) como un espectáculo, pero carente, en todos los casos, de cualquier reflexión más allá de la moda.

tema», el feminismo es: «vas a vaciar la sala en dos minutos». Entonces este cambio de Beyoncé de repente que viene como «soy feminista y no lo necesito para vender discos» porque ya ha vendido algunos. Y me ha parecido un mensaje positivo, a mí me ha dado más entusiasmo que rechazo, mucho más. Y Beyoncé también es una cantante negra, pienso que las autoras negras han hecho un montón por el feminismo tal y como lo conocemos, en su pensamiento, pero también en sus herramientas y tácticas estratégicas y es guay de ver un feminismo de chicas negras que se desarrolla del *mainstream* porque lo mismo, fueron realmente súper importantes, pero no de manera *mainstream*. Angela Davis es conocida pero no tanto como la Simone de Beauvoir, pero lo que ha hecho la Angela Davis era realmente súper importante. Y entonces la Beyoncé sí te digo, en Chanel me paro”. Despentes aboga en este caso por un feminismo de celebrities, pero no por un feminismo de mercado, tal y como hemos distinguido en el capítulo 2 (Wicke, 1994).

Antes de la actuación de los MTV de 2014, es decir, tan solo con el disco *Beyoncé* en la mano y las citas en “Flawless” sobre feminismo, en febrero de 2014 *Pikara Magazine* publicaba un artículo, de nuevo con título dubitativo. En “¿Es Beyoncé feminista?” entre uno de los argumentos esgrimidos, se relaciona la propuesta de la cantante con el llamado *feel-good feminism* o *faux-feminism*: “[...] feminismo «pasado por agua», feminismo que se relaciona con ser sexy, tenerlo «todo» (marido, hijxs, estatus social, éxito laboral)” (Latorre, 2014). También la cantante Annie Lennox definía el trabajo de Beyoncé como *feminism lite*, de baja intensidad (Weidhase, 2015: 128).

Latorre en el artículo de *Pikara* hace aseveraciones sobre el nivel de opresión que soporta Beyoncé o su supuesta falta de compromiso con el movimiento: “Beyoncé también disfruta de privilegio. Ni el racismo ni el machismo le afectan tanto como al resto de las mortales, es lo que tiene el ser enormemente rica. Que yo sepa, aparte de cantar sobre lo guay que es ser mujer, no está activamente involucrada en ninguna causa que luche contra la discriminación de la mujer. No se ha pronunciado sobre el derecho al aborto, ni ha hablado públicamente sobre la misoginia en la industria de la música” (Latorre, 2014).

La pregunta de si las celebridades están “siendo” feministas más que “haciendo” feminismo ha estado en el aire en toda esta corriente, otra forma de buscar autenticidad. Andi Zeisler afirma que debemos pasar de la autoidentificación a la acción: “Instead of

asking celebrities how they «define» feminism, we should ask how they enact it in their work and their communities”. [“En lugar de preguntar a las celebridades cómo ellas «definen» el feminismo, deberíamos preguntar cómo lo implementan en su trabajo y en sus comunidades”] (Zeisler, 2016: 135-136). La librera feminista entrevistada (E5) apuntaba que la identidad feminista localizada en el “ser” solo se puede valorar en el “hacer”:

“¿Tú crees que es feminista? Ella se llama así misma feminista y no voy a entrar a juzgar si no es feminista o sí es feminista, sólo sé que en determinadas actitudes se puede no ser feminista...” [Entrevista 5].

En el colectivo feminista (E3G) comentaban respecto a la actuación en la MTV:

“[...] por ejemplo, la decisión de poner el esto de feminista [cartel en la MTV] en el concierto, sí que me parece que [...] es *hacer*, no solo decir, no solo decir yo soy feminista si no ponerlo en algo que tú sabes que al día siguiente lo van a ver muchas personas [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Justamente un mes antes de la publicación del artículo de Latorre, en enero de 2014, Beyoncé ya había sacado su texto sobre la brecha salarial en *The Shriver Report*, y en 2013, en la película *Life is but a dream*, ya había comentado las cuestiones referidas a la desigualdad de género en la industria musical. Sobre el derecho al aborto apuntado por Latorre, es importante tener en cuenta las dificultades ya mencionadas que las mujeres racializadas han tenido tradicionalmente para marcar su agenda dentro de unos derechos reproductivos ampliamente dirigidos por la experiencia blanca, que no siempre tienen en cuenta las prácticas abortivas y esterilizaciones forzosas experimentadas por las mujeres no blancas. Que Beyoncé no se posicione en este punto seguramente tenga más que ver con la problemática racista que el movimiento feminista estadounidense arrastra desde los años setenta y que en España no alcanzamos a conocer o a reconocer.

La profesora afincada en Estados Unidos (E6), que también se hizo eco del artículo de Latorre, afirmaba lo siguiente sobre el mismo:

“[...] en EEUU no se tiene esta especie de elitismo de, bueno, como tienes dinero pues ya no puedes ser feminista, eso no existe allí, y tampoco existe

una especie de prejuicio que sí que he encontrado aquí [España], que de hecho hay un artículo en Pikara en contra de Beyoncé, que básicamente dice como tiene dinero no puede sufrir el racismo, eso es absolutamente mentira [...] pues eso es absolutamente mentira dentro de los EEUU [...]” [Entrevista 6].

También en España eso es absolutamente mentira. Tal y como se afirma en la introducción de *The Beyoncé Effect*, la pregunta sobre si la fama cancela o elimina las desigualdades basadas en la raza, la clase o el género, es una cuestión que viene rodeando el trabajo de Beyoncé desde el principio (Trier-Bieniek, 2016: 2), pero esto se debe en muchas ocasiones a la falta de análisis interseccionales sobre esta materia (Weidhase, 2015). La parte más peliaguda de la afirmación de Latorre tiene que ver con esta ausencia de un pensamiento interseccional, en donde, según sus palabras, las cuestiones del sexismo y el racismo quedan neutralizadas por la clase económica de Beyoncé.

Este tipo de ideas, no solo denotan la falta de comprensión de cómo la raza viene funcionando en la definición de los lugares sociales de las personas, tal y como he venido comentando, sino que demuestra una alarmante ignorancia blanca. Ignora todo lo referido a la discriminación racial, el acceso a los recursos y todas las implicaciones del contrato racial y sexual al que Beyoncé está sujeta, así como las consideraciones del “colorismo”, donde en este caso la cantante sí que ostenta una posición privilegiada que veremos más adelante. Este tipo de ideas en las que la clase social es *la* variable que define la carga de opresión que una persona soporta, forman parte de la imaginaria progresista, especialmente blanca y europea, que ha venido haciendo descansar la lucha política exclusivamente en la dimensión de clase, tal y como vimos con los análisis de Reni Eddo-Lodge (2017) en el capítulo 3. Como afirma Charles Mills en *White Ignorance*:

“In the left tradition, this was precisely the classic thesis: (class) domination and exploitation were the foundation of the social order”. [“En la tradición de la izquierda, esta era precisamente la tesis clásica: la dominación (de clase) y la explotación estaban en la fundación del orden social”] (Mills, 2007: 34). Tenemos que superar estas visiones monocausales de la desigualdad y la opresión si de lo que se trata es de entender qué supone la aportación de Beyoncé. Pero también, si de lo que se trata es de entender cómo

operan las desigualdades. Las posturas negacionistas que enfocan su atención en la clase, desestimando o negando que las posiciones raciales generan desigualdades irreductibles a la clase, son formas de supremacismo blanco que se hacen pasar por críticas de izquierda. Por ejemplo, en 2020, como respuesta a un artículo en *Afroféminas* (Zambrano Zabaleta, 2020) que apuntaba a la cuestión del pelo liso -en conexión a la estructura colorista analizada en el bloque anterior (Mercer, 1987; Banks, 2000; McGill, Godsil, Macfarlane *et al.* 2017; Abraham, 2018)-, una usuaria de *Twitter* (mujer blanca, profesora de Antropología en la UAB según su perfil) decía: “De verdad estas tonterías estéticas son prioritarias en la lucha antirracista? Ay... Cuánta falta de clase obrera en estos foros...” (@bballestin, 6 de julio de 2020). Ante esta ausencia de reconocimiento de la relación entre “las tonterías estéticas” y la definición del lugar de clase, Daniela Ortiz respondía: “La inmensa prepotencia de las mujeres blancas no les permite ni siquiera entender que a las mujeres negras no se les permite acceder a puestos laborales por no alisarse el cabello y que el desprecio a su estética, su piel, su pelo, ha condicionado su economía y clase social” (@danillaortiz, 6 de julio de 2020).

Así que, no. Beyoncé no deja de ser una mujer negra en el mundo por el hecho de tener dinero, esto sería como pensar que las CEO blancas de grandes empresas o las líderes políticas dejaran de experimentar situaciones de discriminación de género y misoginia por la posición que tienen o el dinero que ganan. Si algo sabemos de las estructuras sexistas y racistas es que son transversales, y afectan a cada individuo de una forma u otra. De lo que se trata es de ver el cómo, y no solucionar de un plumazo argumentando que las personas con dinero son ajenas o juegan fuera de las estructuras de opresión.

En la entrevista con la librería (E5) hacía la siguiente reflexión sobre Shakira:

“[...] Viene Shakira y se marca una canción de «te vi, me enamoré y tus ojitos blancos», ¿qué prefiero?, ¿quién capitaliza qué?, porque a Shakira no se la critica cuando se lo está llevando crudo también, y a Beyoncé sí, ¿por usar la palabra feminista?, pues es que a lo mejor lo que está haciendo lo está haciendo aposta ¿sabes? [...]” [Entrevista 5].

Beyoncé encarna un lugar específico en el espacio social, su posición es diferente

a la de otras mujeres e implica una clase económica privilegiada, pero sigue estando atravesada por otras variables de opresión inherentes a su género y su raza. El corpus feminista está integrado por discursos de mujeres blancas que pertenecen a distintas clases sociales, pero eso no ha invalidado que se tomen en cuenta, aunque sean parciales. Deslegitimar el discurso de una mujer afroamericana famosa debido a sus ingresos es algo *extraño* en una sociedad como la estadounidense en la que las personas negras tienen tres veces más probabilidades que las blancas de encontrarse en situaciones de pobreza (Bonilla-Silva, 2006: 2). ¿Desde cuándo se exige la nómina para hacer declaraciones feministas? Subyacente a esta cuestión está la pregunta de si es el feminismo necesariamente anticapitalista, en todo caso un debate dentro del feminismo. No trato aquí de responder, pero desde luego dadas las sociedades racialmente jerarquizadas en las que vivimos, me cuesta mucho pensar que una mujer negra venga a ser el epítome del capitalismo global.

Una de las participantes en la entrevista al colectivo feminista (E3G) comentaba sobre esta cuestión:

“[...] las críticas de «sí, el feminismo tiene que ser anticapitalista como tiene que ser», yo no lo tengo tan claro que tenga que pasar necesariamente por ahí [...] estamos en un momento tan complejo que, que en fin... que no podemos permitirnos me parece a mí buscar un algo que concuerde absolutamente con todos nuestros valores y que cumpla todos nuestros tips anticapitalistas [...] y simplemente pensar pues que Beyoncé, de momento, cuando ella tiene los espacios para hablar, generalmente cede la tribuna a que hablen otras mujeres, o sea, no lo sé, creo que la visibilidad que está dando cumple un papel, pues eso, mucho más fundamental que cualquiera desde la academia esté desarrollando [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Patricia Hill Collins argumenta que para las décadas de 1980 y 1990: “Poor and working-class Black culture was routinely depicted as being «authentically» Black whereas middle- and upper-middle class Black culture was seen as less so”. [La cultura negra pobre y de clase trabajadora fue descrita rutinariamente como «auténticamente» negra, mientras que la cultura negra de clase media y media alta se consideraba menos”]

(Collins, 2004: 122). Parece que estas representaciones han calado hondo, tanto como para asumir que una persona negra con dinero queda fuera del sistema racista o su identidad negra queda mermada porque no encaja en ese binomio negritud-pobreza.

Quizás la discriminación que Beyoncé soporta tenga más que ver con el hecho de que Lady Gaga, o incluso Madonna, se vean como cantantes con mayor agencia o un mensaje más radical que la propia Beyoncé, tal y como alguna de las entrevistadas sugería más arriba respecto a Lady Gaga. La propia M^a Luisa Latorre publicaba un artículo en *Tribuna Feminista* sobre Madonna y su discurso en la gala *Billboard* de 2016, en el que, salvando algún comentario crítico respecto a la cosificación sexual, defiende el trabajo de la cantante con pocas alusiones a la cantidad de dinero que maneja, y reconociendo que: “la doble discriminación que sufre por ser mujer y por su edad es algo que le afecta y ha estado hablando de ello públicamente” (Latorre, 2016). Se ve que en este caso los billetes no neutralizan nada, y que Beyoncé no se ve afectada por su doble discriminación como mujer negra, pero Madonna sí, como mujer vieja.

Respecto a la edad de Madonna y la imagen que da, en la entrevista al fandom duro (E8G) afirmaban lo siguiente:

“[...] a Madonna se le ha ido un poquito de las manos [...] ese es el problema de...qué les pasa, que claro Beyoncé aún no ha llegado y no sabemos si llegará o no, pero es el «no quiero envejecer», o sea, no es «me cuido», es «no quiero ser vieja» [...] ese es el problema de Madonna, que a ella se le ha ido la olla de, no estar estupenda, porque está estupenda, sino ya de parecer que tengo 25 años, porque parece que tiene 25 años, es como, no cariño, es que tienes 60...” [Entrevista 8 Grupal].

De acuerdo con Tamara Winfrey-Harris, y respecto a la comparación de Beyoncé y Madonna, afirma algo importante en un artículo con el sugerente título “What Do Our Perceptions of Beyoncé's Feminism Say about us?”:

“Madonna has been viewed as a feminist provocateur, pushing the boundaries of acceptable femininity. But Beyoncé’s use of her body is criticized as thoughtless and without value beyond male titillation, providing a modern example of the age-old racist juxtaposition of animalistic Black sexuality vs. controlled, intentional, and civilized white

sexuality”. [“Madonna ha sido vista como una provocadora feminista, empujando los límites de la feminidad aceptable. Pero el uso de Beyoncé de su propio cuerpo es criticado por irreflexivo y sin valor más allá de la excitación masculina, proporcionando un ejemplo moderno de la antigua yuxtaposición racista de la sexualidad negra animal frente a la sexualidad blanca controlada, intencional y civilizada”] (Winfrey-Harris, 2013).

Algunas entrevistadas reforzaban las palabras de Winfrey Harris. La entrevistada 2 (E2) aplicaba a Madonna el mismo análisis que para el caso de Emma Watson:

“[...] Beyoncé está condicionada por lo que los blancos piensan de los negros, está claro, no hay nada que discutir ahí, porque sí creo que levanta muchas más ampollas [...] es mujer, ya por eso va a levantar ampollas, y es que encima es negra, quiero decir, es que va a ser, vamos, el peso va a ser completamente diferente, no va a contar con el privilegio con el que pudo contar Madonna ¿no?, que también tuvo sus críticas, claro que sí, en su momento, pero ciertamente contaba con el plus de ser blanca, o sea que ya de base es como que iba a tener una aceptación mucho mayor” [Entrevistada 2].

Para Natalie Weidhase, la desacreditación de la propuesta de Beyoncé parece más indicativo de una falta de pensamiento interseccional en los discursos sobre el feminismo de las celebridades, en gran parte moldeados por mujeres blancas como Annie Lennox o Emma Watson (Weidhase, 2015: 130). Janell Hobson señala que, en el imaginario colectivo, el feminismo viene a estar representado por un rostro blanco y esto, unido al historial de exclusión ya señalado experimentado por las mujeres racializadas dentro del movimiento (Hobson, 2016a: 13), también en España, forman un combo en el que la Beyoncé feminista no encaja fácilmente. Pero en vez de reconocerlo, se acude a mecanismos argumentativos de corte racista y misógino sin ningún pudor.

Esther Mayoko Ortega apunta a cuestiones similares, donde la experiencia de la raza no se toma en consideración en muchos de los análisis del feminismo español:

“Al final, ser español es ser blanco y el feminismo español se ha construido dentro de ese marco de pensamiento. Por tanto, ser feminista es tener la agenda política del feminismo blanco. Ser feminista, aquí [en España], no pasa por las experiencias

racializadas o migrantes que tiene la comunidad afro y afrodescendiente” (Mbomío Rubio, 2019b). Después agrega: “Creo que parte de nuestro trabajo [como feministas negras] es confrontar la blanquitud y, por tanto, al feminismo blanco. [...] sí creo que está bien desnudar el racismo del feminismo blanco, es una tarea que tenemos que hacer como colectivo y frente a un feminismo blanco bastante indolente e ignorante de su propia posición de supremacía [...]. Tenemos que lograr que el feminismo blanco se piense y se repiense. Eso no implica que nosotras tengamos que hacerles la tarea, ojo. Una cosa es que se les señale su racismo y otra que nosotras, como comunidad, les tengamos que dar las claves de qué y cómo se debe hacer.” (Mbomío Rubio, 2019b).

En la misma línea Ijeoma Oluo en “Confronting racism is not about the needs and feelings of white people” afirmaba que, ya que somos las personas blancas las fundadoras y benefactoras directas de la supremacía blanca, tenemos también el deber de deconstruirla (Oluo, 2019).

La puesta en duda constante que viene experimentando Beyoncé nos indica que no es un icono tan “moderado” como a muchos sectores les parece (Hobson, 2016a: 23). De hecho, revisada la problemática señalada por Funminlola Fagbamila y la entrevistada afrobrasileña (E4) en el capítulo anterior sobre la reclamación de la identidad feminista por parte de las mujeres racializadas (Hull, Bell-Scott y Smith, 1982; hooks, 1982; Mbomío Rubio, 2019) -como si estos intereses estuviesen en contraposición a las cuestiones antirracistas-, el posicionamiento de la palabra *Feminist* y no *Black Feminist* o incluso *Womanist* no deja de ser un hecho importante de la propuesta de la cantante como mujer negra (Hobson, 2016a: 24).

La escritora Janet Mock en septiembre de 2014 publicaba un artículo, “My feminist awakening and the influence of Beyoncé’s pop culture declaration” (2014), en el que señalaba sus propias dudas para definirse como feminista, entendiendo que no le parecía que fuese una declaración política en la que ella, como mujer trans afroamericana, encajase: “I never felt like feminist was mine as I felt that black and trans and writer and woman belonged to me, and as a black trans woman writer I never felt like I was centered by feminism” [“Nunca sentí que *feminista* era mía, igual que sentí que *negra* y *trans* y *escritora* y *mujer* me pertenecían, y como mujer escritora negra y trans nunca sentí que estaba en el centro del feminismo”] (Mock, 2014).

Después de una conversación con bell hooks, quien le enfrentaba a la idea de por qué sí se identificaba con lo trans y no con lo feminista, empezó a comprender que era una lucha de la que también podría formar parte. En este sentido se preguntaba si Beyoncé, a raíz de que el *Vogue* británico le preguntase en 2013, no había iniciado una escalada de conciencia, su propio despertar feminista [*feminist awakening*] hasta llegar a su actuación en la MTV 2014. Como Janet Mock reconoce, bell hooks, Audre Lorde o Barbara Smith tienen “credibilidad feminista”, pero el despertar feminista de Beyoncé ha sido cuestionado, por los motivos que ya he venido señalando:

“Partly, it is because she appears to be at the beginning of her journey. Partly it is because her intentions are framed as a marketing ploy. Largely, it is because her work is not viewed as «serious» work. Pop culture is never framed as a matter that matters. She is often dismissed because her work exists outside the bounds of academia, outside the gravitas of letters, and solidly based in entertainment, media and music”. [“En parte, es porque ella parece estar al inicio de su viaje. En parte, porque sus intenciones se enmarcan en una estrategia de marketing. En gran medida, porque su trabajo no es visto como un trabajo «serio». La cultura popular nunca se enmarca como un asunto que importe. A menudo ella es desestimada porque su trabajo existe fuera de los límites de la academia, fuera de la seriedad de las letras, y sólidamente basada en el entretenimiento, los medios y la música”] (Mock, 2014). Dentro de los géneros de músicas populares (rock, pop, country, jazz...) también se establecen jerarquías basadas en la supuesta autenticidad que portan, en esta lógica los intérpretes rock se consideran verdaderos, tanto en su música como en sus consignas, y los intérpretes pop (o la música disco, como explicaré más adelante), falsos, también en su música y consignas (Val Ripollés, 2010). El sexismo está implicado en esta cuestión ya que resulta, como veremos más adelante, que el género pop se alinea con lo femenino, y en este sentido doblemente falso, inauténtico y denostado (Lewis, 1990). Así mismo, la música disco, también entendida como una forma *inauténtica* de producción cultural, se alinea con la cultura gay masculina *camp* (Dyer, 1979: 21). Esto significa que, en estas lógicas, los públicos se asumen sintomáticos de la autenticidad percibida sobre los géneros musicales.

Las palabras de Mock resumen acertadamente en qué ideas subyacentes descansan las dudas respecto a las credenciales feministas de Beyoncé, y también nos hace un

recordatorio, expresado a su vez por algunas de las entrevistadas y que tiene que ver con la “fiscalización entre feministas”:

“Among my duties as a feminist will be to protect our freedom to self-identify. I believe we waste much of our efforts policing one another -one of the many workings of patriarchy is to busy us with policing each other’s choices rather than protecting them. Our duty is not to police feminists, our duty is to use feminism as a tool to check systems”. [“Entre mis deberes como feminista estará proteger nuestra libertad para autoidentificarnos. Creo que desperdiciamos gran parte de nuestros esfuerzos fiscalizándonos unas a otras –uno de los muchos trabajos del patriarcado es ocuparnos en vigilar las decisiones de unas y otras, en lugar de protegerlas-. Nuestro deber no es la fiscalización feminista, nuestro deber es usar el feminismo como una herramienta para evaluar los sistemas”] (Mock, 2014).

5.2 – *Now let’s get in Formation*

El 6 de febrero de 2016 -el mes de la Historia Negra en EEUU- Beyoncé lanzó su single y vídeo “Formation”¹⁵⁴, dirigido por la directora de videoclips Melina Matsoukas. Este sería el primer single de su sexto álbum, *Lemonade*.

El vídeo se inicia con una pregunta de la mano de Messy Mya (Anthony Barré), un rapero y *youtuber* oriundo de Nueva Orleans, asesinado en extrañas circunstancias en 2010: “What happened after New Awlins¹⁵⁵?” [“¿Qué pasó después de Nueva Orleans?”]. Se refiere a la tragedia del Huracán Katrina que destapó la negligencia y la injusticia racial a la hora de actuar ante tales circunstancias, donde el 73% de las personas desplazadas por el huracán eran negras y para 2015, 10 años después, la gran mayoría afirmaba seguir intentando recuperarse económicamente de la tragedia (Phillip, 2015).

En la primera imagen del vídeo, Beyoncé aparece subida en un coche de policía a medio hundir en un fondo lleno de casas anegadas por el agua, simulando el paso del huracán (Imagen 28). Esta imagen, como tantas otras del vídeo y la actuación en la *Super Bowl*, fueron asumidas como un mensaje antipolicial, generando declaraciones muy

¹⁵⁴ Enlace al vídeo: “Beyoncé - Formation” (2016). https://youtu.be/WDZJPJV__bQ

¹⁵⁵ “New Awlins” es la forma local de pronunciar y escribir New Orleans [Nueva Orleans]

negativas de varios sindicatos de policía (Hassan, Krieg y McAfee, 2016). Beyoncé se vio obligada a responder sobre este tema cuando fue entrevistada por la revista *Elle* en mayo de 2016:

“I mean, I'm an artist and I think the most powerful art is usually misunderstood. But anyone who perceives my message as anti-police is completely mistaken. I have so much admiration and respect for officers and the families of officers who sacrifice themselves to keep us safe. But let's be clear: I am against police brutality and injustice. Those are two separate things. If celebrating my roots and culture during Black History Month made anyone uncomfortable, those feelings were there long before a video and long before me. I'm proud of what we created and I'm proud to be a part of a conversation that is pushing things forward in a positive way”. [“Quiero decir, soy artista y pienso que el arte más poderoso es generalmente mal entendido. Pero cualquiera que perciba mi mensaje como antipolicial está completamente equivocado. Tengo mucha admiración y respeto por los oficiales y las familias de los oficiales quienes se sacrifican para mantenernos a salvo. Pero seamos claros: estoy en contra de la brutalidad policial y la injusticia. Esto son dos cosas separadas. Si celebrar mis raíces y cultura durante el Mes de la Historia Negra hizo que alguien se sintiera incómodo¹⁵⁶, esos sentimientos estaban allí mucho antes del vídeo y mucho antes que yo. Estoy orgullosa de lo que hemos creado y estoy orgullosa de ser parte de una conversación que está impulsando las cosas de manera positiva”] (en Gottesman, 2016)¹⁵⁷.

A su vez, y en respuesta al boicot que algunos sectores de la policía querían iniciar contra sus conciertos, en el *merchandising* de la gira de forma irónica incluyó una camiseta que ponía *Boycott Beyoncé* (Gerstein, 2016).

Algunas voces han señalado su falta de legitimidad para lo que lo denominan apropiarse de la tragedia del Katrina y capitalizarla (Jones, 2016). Si bien, es cierto que

¹⁵⁶ De sus palabras se desprenden referencias a la idea de “fragilidad blanca”, en este sentido su trabajo moviliza cuestiones que interpelan no sólo a una audiencia afroamericana, sino también a una parte de la audiencia blanca que se siente aludida y reacciona negativamente.

¹⁵⁷ El revuelo que se montó en 2016 contrasta con los debates que en 2020 el #BLM empezó a poner sobre la mesa en cuanto a la posibilidad de abolir o refundar los cuerpos del orden. A raíz del asesinato de George Floyd, la ciudad de Minneapolis anunció que dismantalaría su cuerpo policial y reconstruiría otro modelo de seguridad pública. Algunas propuestas apuntan a desviar los presupuestos policiales hacia otro tipo de servicios como la atención a la salud mental, la vivienda y la educación o contratar profesionales especializados en resolución de conflictos y personal sanitario, para atender las llamadas de emergencia (Searcey, 2020).

ella y Kelly Rowland -además de toda la familia Knowles- fundaron en 2005, unos meses después del paso del huracán, la *Survivor Foundation*, mediante la que ofrecían viviendas transicionales a todas aquellas personas afectadas por el huracán (Lewis, 2017). Si planteamos esta cuestión de la capitalización debemos entonces preguntarnos si la canción protesta de los setenta capitalizaba también las luchas antifranquistas o el descontento hacia la guerra de Vietnam.

Maris Jones en “Dear Beyoncé, Katrina is Not Your Story”, escribe un texto en el que afirma que, a pesar de la potencia visual de “Formation”, no es suficiente en comparación a su pobre significado lírico: “Beyoncé, I wish that there was a correlation between the visuals you depict in «Formation» and the lyrics of the song. I wish that in resurrecting these images of Black pain that you had said something about them. It is not enough to put flooded houses on screen nor to drown yourself in the water”. [“Beyoncé, desearía que hubiera una correlación entre las imágenes que representas en Formation y la letra de la canción. Desearía que al resucitar estas imágenes del dolor negro hubieras dicho algo sobre ellas. No es suficiente poner casas hundidas en la pantalla, ni sumergirse en el agua”] (Jones, 2016).

Shatrelle Lewis como víctima del Katrina escribe un texto muy doloroso sobre cómo “Formation” revive el trauma de una forma obscena e interesada:

“I am thinking about how the system failed us. I am thinking about how the central government and the head of state left us to die. I could speak about the incompetence of some local leaders, the breakdown in communication of authorities, the lawlessness of police officers and troops. I could speak about the vicious racist vigilantes who hunted evacuees down like dogs for trying to secure safe ground for themselves and their families. [...] What does it mean to speak for a marginalized community who has not asked for your pronouncements? From an outsider’s perspective, it would seem as if Beyoncé, by returning to the devastation of Katrina, is centering New Orleans, but she is not. She is rather exacerbating a trauma. [...] Are we in need of mainstream blackness so badly that we’ll mistake its exploitation for validation?”. [“Estoy pensando en cómo el sistema nos falló. Estoy pensando en cómo el gobierno central y el jefe de estado nos dejó morir. Podría hablar de la incompetencia de algunos líderes locales, del colapso de la comunicación con las autoridades, la falta de legitimidad de los oficiales de policía y las

tropas. Podría hablar de los rabiosos vigilantes racistas quienes perseguían a los evacuados como perros por tratar de asegurar un lugar seguro para ellos y sus familias. ¿Qué significa hablar por una comunidad marginada que no ha pedido tus pronunciamientos? Desde la perspectiva externa, parece que Beyoncé, al regresar a la devastación de Katrina, está centrándose Nueva Orleans, pero no lo está. Ella está más bien exacerbando un trauma. [...] ¿Necesitamos tanto la negritud en la cultura dominante que confundiremos su explotación con la validación?”] (Lewis, 2016).

Evidentemente que ante las palabras de las víctimas hay poco o nada que decir, creo que apunta a una cuestión importante cuando matiza la delgada línea que separa la autoafirmación de la búsqueda de una validación externa que más que validar, explota negativamente aquellos elementos. Beyoncé ha tomado el riesgo de volver a colocar esta cuestión encima de la mesa, y es difícil que cualquier representación artística de una tragedia pueda satisfacer a todas las víctimas, más difícil si dicha representación se sitúa en la cultura pop, donde las atribuciones de frivolidad y ligereza suelen enmarcar el debate. La representación de la tragedia siempre genera controversias¹⁵⁸ y la voz de las víctimas debe ser escuchada, pero la formación de la memoria es un proceso colectivo y se crea en el hacer conjunto.

Una de las entrevistadas en el colectivo feminista (E3G), se declaraba en positivo respecto a esta cuestión del Katrina y el posicionamiento de Beyoncé en este tema como algo del “hacer” y no solo del “ser”:

“[...] también está pensando sobre la movida de Nueva Orleans y lo mal que se gestionó, pues no sé, pues yo que sé, está eligiendo hablar de eso, al menos representarlo de una forma más o menos poética, pues a lo mejor hay gente que está recordando o que está accediendo de nuevo a eso por eso. Entonces sí que me parece que en el terreno de la representación y de la creación artística, cultural o lo que quieras, a mí me parece que, sin ser

¹⁵⁸ La cuestión del Holocausto viene desde hace décadas teniendo este debate reiteradamente. “La vida es bella” (1999) fue objeto de controversia en su forma de acercamiento a la tragedia mediante el humor (Altares, 2007), y hace unos años, un musical en España sobre la vida de Ana Frank también reabrió este debate (Ferrer, 2008).

perfecta, obviamente, no está solo en el decir, está en el hacer” [Entrevista 3 Grupal].

En “Formation”, más adelante, bailando y haciendo suya esa casa de plantación de la época esclavista que antes mencioné (Imagen 29), Beyoncé afirma:

“My daddy Alabama, momma Louisiana. You mix that negro with that Creole, make a Texas bama. I like my baby hair with baby hair and afros. I like my negro nose with Jackson Five nostril. Earned all this money, but they never take the country out me. I got hot sauce in my bag, swag”. [“Mi papá de Alabama, mi mamá de Louisiana. Mezclas ese negro con esa Criolla, y haces una *bama* tejana. Me gusta el pelo de mi bebé con pelo de bebé¹⁵⁹ y afros. Me gusta mi nariz negra con orificios de los Jackson Five. Gané todo este dinero, pero nunca me quitaron lo rural. Tengo salsa picante en el bolso, mola”].

Por un lado, el concepto *bama* o *bamma* es un término de *slang* usado especialmente en la zona de Washington D.C. para referirse a aquellas personas, especialmente negras, originarias de los estados del sur emigrantes al norte; es una forma racializada para decir “pueblerina” [*country*] (Ward, 2016). En la web *Genius*¹⁶⁰ se comenta respecto a *bama* y su uso en “Formation”, que se trata un término clasista y racista para referirse a aquellas personas emigrantes que no sabían comportarse apropiadamente, especialmente delante de personas blancas. En todo caso, no deja de ser una referencia a sus orígenes, siendo hija de un hombre negro y una mujer criolla [*creole*], mestiza descendiente de francófonos.

Por otro lado, las referencias a su pelo y su nariz se leen como una crítica a los estándares de belleza blancocéntricos (Herrera Quintana, 2016) y las políticas del

¹⁵⁹ Esta frase es confusa en la traducción. El *baby hair* es ese pelo que crece muy corto o que es pelo roto (por la propia naturaleza del pelo, por el cepillado, las coletas, el alisamiento u otras técnicas capilares) y que se encuentra en el inicio de la raya del pelo. A menudo las mujeres con el pelo afro utilizan cepillos de dientes y algún tipo de fijador para hacer pequeñas ondas con él y fijarlo a la piel. A menudo la gente considera ese pelo feo o molesto, en España se conoce como “abuelillos”. Esta práctica capilar merecería un análisis aparte, pero en la frase de Beyoncé se refiere a que le gusta el pelo de su hija y su *baby hair* así como su afro. En el momento de la frase, Blue Ivy sale en la escena. En la primera entrada del término *baby hair* en *Urban Dictionary* se puede ver una foto de ejemplo:

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=baby+hair>

¹⁶⁰ Se puede revisar la discusión en este enlace: <https://genius.com/8640216>

colorismo mencionadas en el capítulo 3 (Mercer, 1987; Bonilla-Silva, 2016; Hunter, 2017). En las siguientes escenas, Beyoncé muestra a su hija, Blue Ivy (Imagen 30), con el pelo afro en una posición de poder, como respuesta a todas las críticas que la niña y sus padres han recibido en sus primeros años de vida por dejarle llevar el pelo afro natural.

Para algunas voces, la cuestión de “lo criollo”, las políticas del colorismo en Nueva Orleans y el tratamiento que de ello hace Beyoncé en “Formation” son problemáticos. Yaba Blay en “On «Jackson Five Nostrils», Creole vs. «Negro» and Beefing Over Beyoncé's «Formation»” (2016) entiende que dichas políticas del colorismo en Nueva Orleans han venido estableciendo escalas jerárquicas que distinguían “lo negro” de “lo criollo”: “For generations, Creoles -people descended from a cultural/racial mixture of African, French, Spanish and/or Native American people- have distinguished themselves racially from «regular Negroes». In New Orleans, phenotype -namely «pretty color and good hair»—translates to (relative) power”. [“Durante generaciones, los Criollos -personas descendientes de la mezcla cultural/racial de gente africana, francesa, española y/o nativoamericanas- se han distinguido racialmente de los “Negros normales”. En Nueva Orleans, el fenotipo -llamémoslo «color bonito de piel y pelo bueno»- se traduce en (relativo) poder”] (Blay, 2016).

En este contexto, las personas con la piel más clara, el pelo poco o nada rizado y la habilidad de reclamar su herencia criolla han tenido mayor acceso a oportunidades educativas, laborales, sociales y políticas que aquellas personas con tonos de piel más oscuros, pelo afro y sin herencia criolla. La reivindicación de una herencia criolla portando elementos que se consideran “negros”, no criollos -piel oscura y pelo afro-, se ha sólido asumir como una renegación de la propia raza (Blay, 2016). Las conclusiones de Yaba Blay -autodefinida como “black-Black -read: dark-skinned-” [“negra-Negra -leída: de piel oscura-”] (Blay, 2016) y nacida en Nueva Orleans- sobre “Formation” en esta cuestión, son más bien negativas, precisamente por la reivindicación de Beyoncé de su herencia criolla, que no deja de ser una reivindicación de su situación de privilegio dadas las políticas del colorismo en Nueva Orleans.

El vídeo “Formation” fue lanzado unos días después del Día Nacional de Martin Luther King Jr. -el tercer lunes del mes de enero-, y durante el mismo se muestra un periódico llamado *The Truth* con la cara de Martin Luther King en portada (Imagen 31).

El titular de ese periódico ficticio reza: “More than a dreamer” [“Más que un soñador”], recordando que King era también un activista, y no solamente un idealista. En el vídeo encontramos amplias referencias al #BlackLivesMatter: casi al final, la cámara recorre una pared en la que se lee “Stop shooting us” [“Parar de dispararnos”] en relación a la violencia policial sufrida por las comunidades negras. En otra escena un niño con la icónica capucha negra [*hoodie*] baila delante de una fila de policías que finalmente levantan sus manos en señal de rendición (Imagen 32): otra referencia a las violentas muertes de jóvenes negros y negras a manos de la policía, por vestir, por ejemplo, una capucha negra en un barrio de blancos¹⁶¹.

En esta canción incluye también un sample de Big Freedia, un icono queer del *bounce* y el hip-hop sureño, en la que hace referencias a elementos más humildes de la cultura culinaria sureña [*cornbreads* y *collard greens*, pan de maíz y berza], más allá de la clásica y conocida barbacoa: “I did not come to play with you hoes. I came to slay, bitch. I like cornbreads and collard greens, bitch. Oh, yes, you best believe it”. [“No vine para jugar con vosotras, zorras. Vine para petarlo, puta. Me gusta el pan de maíz y la berza, puta. Oh, sí, más vale que te lo creas”]. De hecho, en uno de los cameos de *Lemonade*, al final de “6 Inch”, podemos ver a Leah Chase, una famosa chef fallecida en 2019 a la edad de 96 años, apodada como la *Queen of Creole Cuisine* (Houck, 2016) (Imagen 33).

El uso reiterativo de la palabra *slay* [petarlo] durante toda la canción, ha sido visto como un guiño a las formas lingüísticas de la comunidad queer negra y en su repetición

¹⁶¹ En 2012 Trayvon Martin, un joven afroamericano de 17 años, fue asesinado por un disparo desde 65 metros de distancia por George Zimmerman, un guardia de seguridad de 28 años de origen hispano que alegó defensa propia, pese a que Martin iba desarmado. Antes del disparo, Zimmerman llamó a la Policía para alertar sobre la presencia de un individuo sospechoso en la zona, al ser preguntado por la ropa del sospechoso y su raza -una de las primeras preguntas que la policía norteamericana hace en estos casos-, dijo que parecía negro y que llevaba puesta una capucha [*hoodie*], segundos antes había dicho que estaba lloviendo y el sospechoso estaba andando por ahí [*walking around*]. El hecho de llevar una capucha, a pesar de estar lloviendo, significaba que nada bueno podía estar tramando, siendo un chico negro (para un análisis de este símbolo ver Braddock, 2011). El binomio raza negra-capucha le otorgan al fenómeno *hoodie* un plus de peligrosidad y un riesgo a la hora de salvaguardar la propia seguridad si eres una persona negra. Rápidamente el caso se hizo mediático por ser un ejemplo más de la violencia de los cuerpos de seguridad contra la juventud afroamericana. La capucha fue el símbolo que representaba esta violencia, lo que convertía a una persona negra en sospechosa -sino lo era ya- por andar por la calle, un día lluvioso, con capucha. En las manifestaciones que se hicieron a lo largo de EEUU la gente llevaba capuchas puestas como símbolo de solidaridad y resistencia, una de estas manifestaciones se llamó *Million Hoodie March* (Devereaux, 2012).

se convierte en una especie de mantra o encantamiento (McFadden 2016). Además, la canción juega con las palabras *get in formation* [en formación] y *get information* [conseguir información], que, pronunciadas suenan similares:

“Okay, ladies, now let's get in-formation, I slay. You know you that bitch when you cause all this conversation”. [“Vale, señoras, ahora vamos en formación/conseguimos información, lo peto. Vale, señoras, ahora vamos en formación/conseguimos información. Sabes que eres esa perra cuando provocas toda esta conversación”].

Las imágenes que vemos son de mujeres negras de distintos cuerpos, tonos, tipos de pelo y rasgos bailando en formación (Imagen 34), coordinándose entre mujeres negras para conseguir unidad y resistir a los males nacionales a los que viene aludiendo en el disco, pero además para formarse e informarse sobre estas circunstancias (Robinson, 2016b).

Para Akiba Solomon, el hecho de que, aun mostrando a mujeres de todos los tonos de piel y tipos de pelo, Beyoncé siempre sea la del tono de piel más claro y el pelo más liso, supone un refuerzo de la jerarquía colorista (en Young, 2016), representándose ella en la posición central y no como parte de esta comunidad de mujeres, ostentando en realidad la posición más ventajosa en la escala del colorismo (Young, 2016). Por otro lado, pienso que, si se rodease de mujeres con su mismo tono de piel claro, para no destacar, también podría ser visto como un refuerzo de la escala colorista. Solomon confirma que Beyoncé, efectivamente, no inventó todas estas políticas del colorismo y lo criollo, pero a la vez no deja de ser una parte problemática de su trabajo (Young, 2016) que ha intentado paliar mostrando diversidad.

Como se habrá podido notar, prácticamente no hago referencias a medios españoles y es que, sintomático de la ignorancia activa extendida en España, los medios españoles cubrieron pobremente los significados de “Formation”, sus referencias, así como los de *Lemonade*, y los debates que se planteaban en el contexto estadounidense. Pero, además, digo ignorancia *activa*, por la desidia de esos profesionales de los medios españoles que evitaron acudir a los medios angloparlantes para obtener información y ampliar sus limitados conocimientos. También es cierto que, en las revistas *femeninas* de moda, especialmente aquellas con versión angloparlante, los análisis fueron mucho más

detallados, pero tardaron más tiempo en llegar que las versiones en inglés. En términos generales, si no se accede a medios anglosajones, es bastante fácil que muchas de las referencias que vengo explicando y las que vendrán, pasen inadvertidas. Y esto se explica, primero por la propia ignorancia blanca de la audiencia española –y de quién produce información-, en la que me incluyo –ya he comentado que la primera vez que vi “Formation” fui capaz de entender muy pocas referencias-, pero también por la dejadez de los medios a la hora de informarse para producir artículos en medios españoles y contextualizar el trabajo de Beyoncé.

- Beyoncé y la identidad racial

Muchos de los comentarios en medios y en las entrevistas apuntaban a esta cuestión del desempeño de la negritud y el colorismo, en positivo y en negativo.

La activista residente en Barcelona entrevistada (E4), reconociendo que Beyoncé tenía una influencia positiva, se lamentaba de la falta de referentes de mujeres negras, más allá de la tejana y argumentaba que el tipo de feminidad negra que encarna y performa no era en realidad demasiado subversiva respecto a las clásicas “imágenes de control” (Collins, 2000), aunque puede abrir un camino para otras representaciones. Así mismo, la cuestión del uso de pelucas y extensiones también se apunta como una debilidad de su imagen:

“[...] yo creo que es más para buena influencia porque hay muy pocos referentes de mujeres negras ¿no? que sean muy poderosas así, yo creo que el problema sería en la debilidad de que no hay otros modelos y ella por más de que pueda ser militante, tal, ella sigue mucho aún el patrón que se espera de una negra guapa y tal ¿no? Ella se encuadra mucho en que los estereotipos de que la mujer negra es muy fuerte, es muy trabajadora, tiene esa sensualidad muy exótica, entonces al final ella no acaba como huyendo mucho de los estereotipos. Yo creo que el problema más no es que sea Beyoncé, pero que no hay más mujeres con características diferentes de ella y al final como se vuelve el único referente y se pone pelucas, cosas así ¿no? [...] Beyoncé acaba siendo el estereotipo de la negra de éxito, hoy ¿sabes?,

un poco así, pero yo veo que hay como otros personajes así, otras mujeres que van llegando y entonces se van como sumando ¿no? a ese estereotipo Beyoncé que se puede decir así [risas] y entonces cuantas más seamos, mejor, más fácil, yo creo que será que seamos aceptadas también en esos espacios ¿no? y yo creo que es por ahí...” [Entrevista 4]”.

Efectivamente el ecosistema de representación para las mujeres negras es limitado, especialmente en España, si bien Beyoncé convive en el *stardom* con otras mujeres referentes iconos de éxito (Alicia Keys, Kerry Washington, Viola Davis, Lizzo, Lupita Nyong’o, Whoopie Goldberg, Octavia Spencer, Oprah, Issa Rae, Michaela Coen...) que en su conjunto demuestran la diversidad y nos alejan de visiones monolíticas sobre la feminidad negra, aunque en España nos llegue mayormente Beyoncé. Para la audiencia española, este relato cambia considerablemente.

La entrevistada 9 anónima se declaraba poco proclive a aceptar el trabajo de Beyoncé, precisamente por el desempeño estético que efectúa, planteando de nuevo las nociones de autenticidad (“creación artificial”):

“No me gusta. Me parece un producto comercial muy americano. Ella misma es una creación artificial con pelucas y aclaramiento de piel para salir a actuar. No me parece bien” [Entrevista 9].

En la entrevista con el fandom suave (E3G), también señalando a la ausencia de referentes, la entrevistada apuntaba al tipo de desempeño de la negritud que Beyoncé pone en marcha, respecto a su pelo y su tono de piel, y cierta falta de acceso a ese conocimiento como persona blanca:

“[...] no sé, es que si te pones a pensar en estrellas pop negras pues hay, pero hay menos... y además es que Beyoncé es como que hace una performance de la negritud, ahora más todavía [...] lo lanzo también a ver qué pensáis, hombre, tendría que estar aquí una persona racializada para hablar de eso, pero no estoy segura hasta qué punto representa un cierto tipo de negritud, o de experiencia de la negritud, por lo que estábamos diciendo antes, por la presentación del pelo, que no lo lleva natural etc, etc. Bueno, no sé, o bueno no estoy puesta en cosas como de qué tono se ven sus fotos

en los discos, en los vídeos, que esto es una cosa que siempre es polémica y siempre hay movida con esto, no sé, me pregunto cómo estará eso, no sé, como blanca no lo puedo saber [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Sobre este último comentario, es cierto que como mujeres blancas no podemos acceder a la experiencia directa de lo que supone encarnar una posición no blanca en el mundo, sin embargo, podemos acercarnos, leer y escuchar a personas que puedan darnos información sobre esa experiencia, o sobre los debates y cuestiones que se plantean alrededor; no hacerlo es una forma más de “ignorancia blanca” en su papel activo de evitar conocer y de “inocencia blanca” -“yo es que no sé, no puedo conocer”-. Es una forma tramposa de no reconocernos en las relaciones raciales, como si no estuviésemos también configurándonos, como si pudiésemos mágicamente salir del orden jerárquico racial.

En febrero de 2016 publiqué un artículo en *Afrofēminas*, “Black Panther Beyoncé” (Herrera Quintana, 2016), en el que comentaba las cuestiones referidas a “Formation” y su presentación en la *Super Bowl*, en parte como respuesta a los pobres análisis que estaba encontrando en medios españoles respecto a los debates abiertos en medios angloparlantes. *Afrofēminas* publicó el artículo y lo sacó en redes con esta entradilla: “Hoy os traemos la crónica de la polémica performance de Beyoncé en la Super Bowl. Juzguen vosotras mismas” (Imagen 35) demostrando que había opiniones diferentes y que efectivamente podría crear polémica¹⁶². Se originó un amplio debate en la cuenta de *Facebook* de la revista que, junto a las entrevistas, me sirve para ejemplificar algunas de las cuestiones referidas al colorismo en el contexto español, así como a la autenticidad percibida respecto a su identidad negra.

Varias usuarias comentaban todo lo relativo a las modificaciones estéticas, estos son algunos ejemplos:

“Me parece la persona menos indicada para hacer reivindicaciones, cuando nunca ha dado la cara por los afros (pelo liso, blanquear la piel etc) ese papel le corresponde a otras artistas como Lauryn Hill o Monae Janella [Janelle

¹⁶² Veremos más adelante que las opiniones sobre el trabajo de Beyoncé desde esta publicación cambiaron a favor de la cantante reconociendo rasgos muy positivos, especialmente a raíz del *Homecoming*.

Monae], Beyoncé es y será siempre una hipócrita” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

“Me parece hipócrita de su parte que hable de que está orgullosa de ser negra [...] si tanto le gustan esos rasgos tan negros entonces porque se blanquea la piel, porque tiene el pelo lacio y encima rubio y además se ha operado la nariz para tenerla más larga (que son casualmente rasgos de gente NO negra). Si de verdad quiere ayudar a terminar con el racismo en los Estados Unidos ella es la que no tendría que dejar manipular por los estándares de belleza occidentales y servir de ejemplo” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

En la entrevista grupal 3 (E3G), donde todas las participantes eran blancas, sin nombrarlo se referían a los privilegios en la escala del colorismo inherentes a Beyoncé, también aludían a la cuestión del blanqueamiento:

“[...] creo que ella lo sigue teniendo relativamente fácil, porque es negra, pero tiene unos rasgos... pues yo qué sé, igual que Alicia Keys... no es muy rompedor para el canon” [Entrevista 3 Grupal].

Relacionando esto con su “nivel de negritud”, otra participante agregaba:

“[...] y tampoco es súper negra [...] de hecho cuando sacó *Lemonade* una de las críticas era esa, ahora reivindicas la negritud cuando has ido un poco de blanca ¿no? en ciertos momentos” [Entrevista 3 Grupal].

En los comentarios en el debate de *Afroféminas*, algunas usuarias apuntan a una cuestión clave, es decir, hacer descansar la identidad y la “autenticidad” negra en elementos físicos concretos: “Soy negra pero no tengo el pelo afro y estoy orgullosa, problem?” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Otra usuaria comentaba: “Vaya, ahora resulta que para sentirse negra una tiene que llevar el pelo afro?” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Al final, alguien señalaba:

“Tal vez con su piel más clara y sus pelucas de pelo lacio haga más por los negros y sus derechos que todas las criticonas de turno y tal vez su sangre sea más negra que vuestros afros de moda [...] el aspecto es lo de menos si el mensaje cuela en la sesera” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Más adelante se subraya la cuestión apuntada por Akiba Solomon respecto a las bailarinas que salen en el vídeo:

“[...] en casi todas las escenas [en “Formation”] las chicas de alrededor son más negras para resaltar su piel más clara” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Pero matiza:

“de todas formas, no habría llegado hasta dónde está si no hubiese seguido esos estúpidos cánones (igual que Shakira, etc). Si aprovecha este pódium para lanzar estos mensajes, le honra” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Son muchos los comentarios que señalan que Beyoncé no es la única que juega a encajar en unos estándares blancocéntricos¹⁶³, algo difícil siendo una mujer negra por muchos cambios estéticos que efectúe, o ¿es que acaso Beyoncé en algún momento puede dejar de ser percibida como mujer racializada?:

“[...] como todas las mujeres del mundo, experimenta con su físico para encontrarse más guapa, conozco muchas blancas y negras que se operan la nariz, no porque sean estándares de belleza occidentales, si no, porque no les gusta, se tiñen el pelo a pesar de ser morenas [...] ¿creéis que es más

¹⁶³ El canon de belleza se descubre “blancocéntrico” cuando lo encarnan mujeres no blancas, sin embargo, vivimos en la ignorancia de que también las propias mujeres blancas jugamos a reforzar nuestra propia blanquitud con mecanismos similares. Las mujeres blancas también usamos cremas blanqueadoras, sólo que para el público blanco femenino se enfoca en las manchas de la piel, aunque el objetivo sea el mismo: bajar tonos y/o mantener un color blanco homogéneo. Las mujeres blancas rubias nos teñimos a lo largo de nuestra vida de rubias, aun siéndolo ya, y el mercado de tintes está lleno de productos para “mantener” el rubio, pero no cualquier rubio. Las mujeres blancas también nos hacemos rinoplastias, cuyo objetivo es afinar la nariz. Es decir, que el canon deviene “blancocéntrico” cuando son las mujeres racializadas las que buscan acercarse a él, pero es que también las mujeres blancas buscamos, mediante diversos mecanismos, acercarnos, mantenernos o reforzarnos en él.

negra o se siente más negra por llevar el pelo afro o tener la piel más oscura?
¿No se supone que el sentirse más o menos negra es más una cuestión cultural que física?” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Si bien la usuaria tiene razón en algunos puntos, es decir ¿de verdad creemos que Lady Gaga, Madonna o ya puestas, Marilyn Monroe son rubias naturales?, ¿por qué aceptamos de forma racialmente neutra que una *celebrity* blanca de pelo moreno se tiña de rubio pero nos confunde que una *celebrity* negra haga exactamente lo mismo?, ¿es lo rubio monopolio o pertenece exclusivamente a la blanquitud?, ¿no se trata más bien de un constructo social donde el pelo rubio se ha establecido como el marcador por excelencia de la superioridad racial estética blanca (hooks, 1992: 158)?, ¿significa esto que las personas blancas sin el pelo rubio son percibidas como “menos blancas”?, ¿por qué estas modificaciones corporales se asumen a veces como prácticas de renegación de la propia raza (“ir de blanca”), “ambigüedad étnico racial” (Cashmore, 2010: 135) o de “auto-odio” (Yaba Blay, 2013; Mercer, 1987)? Todo esto son preguntas pertinentes, y mucho más, ante la reiterativa cuestión del pelo rubio -además del uso de pelucas, postizos y el blanqueamiento de piel- y la relación de estos elementos con las atribuciones de parte de la audiencia sobre la identidad racial de Beyoncé.

bell hooks reflexiona sobre esta cuestión de lo rubio referida a Madonna en *Black Looks: Race and Representation* y citando a Julie Burchill afirma:

“What does it say about racial purity that the best blondes have all been brunettes (Harlow, Monroe¹⁶⁴, Bardot)? I think it says that we are not as white as we think. I think it says that Pure is a Bore”. [“¿Qué dice sobre la pureza racial que las mejores rubias hayan sido todas morenas? Pienso que dice que no somos tan blancos como pensamos. Pienso que dice que lo Puro es un Aburrimiento”] (hooks, 1992: 158).

Para hooks, la “ambición rubia” representa la deconstrucción del mito de la belleza natural de las chicas blancas al exponer hasta qué punto puede ser artificialmente

¹⁶⁴ Richard Dyer reflexionará sobre lo rubio en Marilyn Monroe en “Monroe and sexuality” donde dirá que lo rubio vendría a representar el signo último de la blanquitud, racialmente inequívoco, que distinguía en la década de los cincuenta a las mujeres blancas del resto de mujeres no blancas (Dyer, 2004: 40). Sin embargo, Marilyn tampoco era rubia natural.

construido y mantenido (hooks, 1992: 159). Sin embargo, estas opiniones no son iguales para Beyoncé, tampoco por parte de bell hooks, como ya explicaré más adelante.

En el artículo de *El Diario* ya mencionado en el bloque 3 sobre la actuación en la *Super Bowl*, una de las entradillas define a Beyoncé como “Blanca, negra, teñida, rubia” (*El Diario*, 2016b): ¿se subrayan estas cuestiones en otras cantantes pop? ¿o se entiende que sus cambios de *look* forman parte de la industria y de las estéticas pop, lógicamente atravesadas por estándares -no occidentales, ni europeos- sino blancocéntricos?

Parece que los cambios físicos de Beyoncé son vistos en términos de un “pánico moral” (Carby, 1992: 738) en el mejor de los casos, o como puro racismo y misoginia en el peor, por una parte de la audiencia, algo que observé también en la entrevista con el grupo de fans de Beyoncé (E8G) y que más adelante explicaré. Hazel Carby define el “pánico moral” como un problema social y político, que tiene que ser rectificado para restaurar un orden social moral, en este caso, racial (Carby, 1992: 739-740).

En el modelo cognitivo de la ignorancia blanca, hay poco espacio para ser una persona negra; la negritud se relaciona con un número limitado de representaciones y estereotipos. En este caso, las personas negras no son rubias y, si son rubias (ya sea teñidas o naturales), adolecen de cierta falta de “autenticidad racial” o juegan a la “ambigüedad étnico racial” (Cashmore, 2010: 135). Paradójicamente, cuando una estrella blanca, ya sea cantante o actriz, cambia su cabello, no tiene ningún significado racial; se entiende como una decisión estética, como una cuestión de la industria. La ignorancia blanca olvida o directamente niega la historia violenta y opresiva que condiciona las categorías raciales y la demarcación entre ellas, así como la cantidad de leyes e intentos de regular y fiscalizar los cuerpos negros. En uno de los comentarios del artículo en el *El Diario* alguien escribe:

“¿Qué hace la negra de blanca? No hay nada más vergonzoso que renegar de su propia condición y encima para irse a una condición peor, la de ser blanco. Anda, mona que aunque te vistas de seda...” [Comentarios en *El Diario*, 2016b].

El doble juego entre “mona” como sinónimo de “guapa”, y en referencia a la categoría animal, señala directamente a las narrativas del racismo biologicista y no es

fortuito. Querría pararme en esta cuestión. Las referencias a los simios asociadas con las personas negras tienen una larga historia en el imaginario racista europeo y americano como mecanismo deshumanizante (Atiba Goff *et al.*, 2008: 292). En España y el resto de Europa podemos ver esta metáfora más viva que nunca en el mundo del fútbol, existen multitud de casos en los que jugadores negros sufren el hostigamiento racista de las gradas, por ejemplo, el afroitaliano Mario Balotelli, con el uso de descalificativos como “mono” o el lanzamiento de plátanos al campo, como le sucedió al afrobrasileño Dani Alves en 2014. En este último caso, el jugador de fútbol en una actitud irónica recogió el plátano del suelo y se lo comió. Esto generó que otros rostros conocidos (Neymar, Roberto Carlos o Carme Chacón, entre otros) posteasen fotos comiendo o mostrando plátanos etiquetando *hashtags* como #somostodosmacacos, #somostodosmonos o #weareallmonkeys (*Huffpost*, 2014)¹⁶⁵.

Si bien, no está mal que este tipo de casos generen debate en las redes y tengan celebridades embajadoras que se sumen a la cuestión, detrás del contenido se pueden observar los consabidos argumentos *colorblind* del estilo “solo existe una raza, la raza humana”: “We all bleed the same color” [“Todos sangramos el mismo color”] o “We are all human” [“Todos somos humanos”] son otras versiones de lo mismo, de acuerdo con Alison Bailey en “Strategic Ignorance” (Bailey, 2017: 85). Este tipo de ideas que están en el núcleo de la ignorancia blanca, lejos de afrontar el problema del racismo y el colorismo, zanján la cuestión con argumentos universalizantes y de corte antirracista (Fleming, 2017: 37). Sin reflexión alguna sobre la blanquitud, la negritud y el acoso

¹⁶⁵ El racismo en el fútbol fue un tema subrayado en la prensa, especialmente a inicios de 2020, debido al acoso racista recibido en Cornellá por el jugador del Athletic de Bilbao, Iñaki Williams, entre otros casos (Irigoyen, 2020). También a principios de 2020, el canal *Movistar Plus* emitía un documental sobre el racismo en el fútbol español en el que se denunciaba el fenómeno mediante entrevistas a jugadores y a periodistas del sector. Exponía los casos que se han dado en el fútbol español y la pobre respuesta institucional. En España especialmente, existe un verdadero problema invisibilizado: los partidos se suspenden porque las gradas llaman neonazi a un jugador, pero no por el acoso racista que viven muchos jugadores desde hace décadas (Gerehou, 2019b). Se pueden ver algunos fragmentos del documental aquí: “Los Otros. Fútbol y Racismo”, *Movistar Plus* (2020). <https://bit.ly/3ebPhfP> Que el presidente de la liga en 2020, Javier Tebas, sea un simpatizante de la extrema derecha, que se declare votante de Vox y militante en Fuerza Nueva no ayuda mucho, y que un perfil así pueda llegar a ese puesto, y estar ya en su tercer mandato por elección, es indicativo de la situación en los clubes y en la industria del fútbol profesional.

racista que sufren las personas, independientemente de su posición social: está claro que a las personas blancas no nos lanzan plátanos en ningún sitio, por mucho que nos “solidaricemos”. La enajenación de la posición negra, mediante el posicionamiento de un cuerpo blanco en la escena, es una negación de la realidad social de la racialización. Esto permite que Mariló Montero, conocida por sus salidas de tono y comentarios racistas (*SModa*, 2017c), pueda adscribirse a la causa comiéndose un plátano en directo, tal y como hizo en su programa (*Huffpost*, 2014), sin reflexión sobre sus ideas racistas.

Por lo tanto, no es casualidad que el uso de la “metáfora del mono negro” [*Negroape metaphor*] (Atiba Goff *et al.*, 2008: 292) aparezca incluso en los comentarios de un periódico de izquierdas como *El Diario*, reanimando una de las formas más antiguas y más explícita de racismo.

Volviendo a los estándares de belleza, cuando la usuaria de *Afroféminas* señalaba más arriba que las mujeres blancas y negras modifican sus cuerpos para “encontrarse más guapas”, otra participante le recalca que la razón de ello es diferente:

“ella, como la mayoría de mujeres en el ojo público en Estados Unidos se ven sometidas a una presión increíble para corresponder a una versión más europea de sí mismas [...] cierto color de piel no demasiado oscuro y ciertos rasgos no demasiado africanos para poder optar a pasar la primera puerta de caza talentos [...] Una vez entrada en el club exclusivo [...] sufre otra transformación. Pérdida de peso, maquillaje sofisticado que europeiza y blanquea, operación de nariz y finalmente blanqueo permanente de piel”
[Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Aunque podemos entender a lo que se refiere la usuaria, en esta declaración se refuerza la idea de que lo europeo es sinónimo de blanquitud, invisibilizando la existencia pasada y presente de personas no blancas, no payas, europeas, ajustándose a una idea muy concreta de lo que es Europa en términos de la diversidad étnicoracial. A su vez se asumen que ciertos rasgos *son* africanos, efectuando la sinonimia un tanto reduccionista entre lo negro y África, como si todas las personas negras fuesen africanas, o todas las personas africanas fuesen negras. Una usuaria comenta:

“Algunas de nosotras, al tener padres que son rubios, tenemos originalmente los cabellos claros” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Y refuerza la idea de que la cirugía estética es algo generalizado en las celebridades:

“Todas, todas las mujeres se lo hacen, en especial las que son reinas del espectáculo como lo es esta artista” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Que las celebridades, cis o trans, se sometan a modificaciones corporales, de nuevo, atravesadas por los estándares blancos sobre cómo *debe* ser el cuerpo de una mujer, es una práctica generalizada que llama la atención del público y de la prensa cuando no se ajusta a una “verosimilitud” (véase el caso de Renée Zellweger), cuando no parece *auténtica*¹⁶⁶. Si bien, tal como nos recuerda Janell Hobson en su estudio *Venus in the Dark*: “Beauty ideology is deeply rooted in cultural ideologies of race, gender, and sexuality -views that have supported the subjugation of women and people of African descent”. [“La ideología de la belleza está profundamente enraizada en ideologías culturales de raza, género y sexualidad –visiones que han mantenido la subyugación de las mujeres y de la gente afrodescendiente”] (Hobson, 2005: 143). La filóloga blanca entrevistada (E2) explicaba:

“[...] yo sí puedo entender que, para una chica negra estadounidense, diríamos esa feminidad [la de Beyoncé] sí que le resulte empoderante porque se le privó de ello durante siglos ¿no?, o sea con el tema de la esclavitud etc... es que no se les consideraba ni hombres, o sea, ni seres humanos quiero decir, o sea, se les consideraba como monos [...] yo puedo entender que desde su perspectiva eso sí sea empoderante [...]” [Entrevista 2].

¹⁶⁶ Como venimos viendo a lo largo de esta tesis, la idea de autenticidad parece central a la hora de interpretar los fenómenos culturales y mediáticos. Tal y como recoge Val Ripollés (2010; 2014), la noción de autenticidad viene perfilando de forma central al sujeto con la promesa de acceder a la “realidad real” (Val Ripollés, 2014: 89) y esto se ve reflejado en múltiples campos, no sólo en la música, sino también en nuestra relación con la comida, el arte (Val Ripollés, 2014: 89) o en la forma de conocer y reconocer a otros sujetos. Esto se ve reforzado por la extensión de la cirugía plástica como una práctica cada vez más común de intervenir en nuestros cuerpos, pero también en nuestra identidad, y las percepciones que se originan alrededor de ello.

La entrevistada afrodescendiente (E7) entendía que las modificaciones, especialmente capilares, de las mujeres con el pelo afro se pueden ver como un intento de asimilación a la norma blanca para obtener una serie de privilegios y oportunidades:

“[...] sí, porque incluso cuando la mitad de la gente dice, bueno, «la mitad de las negras lleváis el pelo liso» ... ya, pero es que lo que hay detrás... no es una apropiación, es una necesidad de parecernos a vosotras [a las blancas] para tener las mismas oportunidades, eso es diferencia, o sea, no es que no tengas elección, pero es que aun así cuesta [dejar de alisarse el pelo] [...] te intentas parecer a tu amo, o te intentas parecer a la persona que domina, es normal [...]” [Entrevista 7].

Como ya comenté en el capítulo 3 (Banks, 2000) en lo referido a los cuidados capilares, esto también está vinculado a la capacidad adquisitiva. Hobson afirma:

“If we add to this the cultural perception of whiteness as a marker of beauty and power, along with wealth as a means by which to maintain the body beautiful, then we may recognize those women who are nonwhite and poor as extremely disadvantaged”. [“Si agregamos a esto la percepción cultural de la blanquitud como un marcador de belleza y poder, junto con la riqueza como un medio con el cual mantener el cuerpo bello, entonces podemos reconocer que aquellas mujeres que no son blancas y que son pobres como extremadamente desfavorecidas”] (Hobson, 2005: 8). En unas políticas estéticas atravesadas por el racismo, el sexismo y el clasismo que premian el acercamiento a la norma blanca -aunque también se castiga con desacreditaciones como las que vengo exponiendo-, las mujeres negras tienen que efectuar cambios mucho más profundos que las mujeres blancas -determinados en parte por el acceso a los recursos-, en los elementos que se consideran “de valor” que a su vez se asumen como marcadores raciales: tono de piel, textura de pelo, rasgos faciales, además de otros más generalizados como el peso corporal o la forma del cuerpo.

Para la escritora blanca Jessa Crispin parece que la responsabilidad última de estas políticas de la belleza, atravesadas por el acceso a los recursos, recae en Beyoncé. Crispin afirma lo siguiente cuando es preguntada por el feminismo de la cantante: “Jugar tus bazas de manera que la opresión masculina te favorezca nunca puede ser llamado

feminismo. Aprovechar tu situación económica para cumplir las expectativas de belleza y mantener una imagen femenina irreal es una forma de perjudicar a todas las mujeres que no pueden permitirse esos lujos” (Lenore, 2018). En este orden de cosas, además de hacer recaer en un sujeto un problema sistémico y de largo alcance histórico, cabría preguntarse qué considera Crispin “una imagen femenina real” y si no se está acercando peligrosamente a juzgar a las mujeres por su cuerpo y su apariencia bajo un argumentario pretendidamente feminista. Tampoco sabría bien determinar en qué beneficia a Beyoncé la opresión masculina, más allá de que no nos guste su presentación corporal.

Una usuaria en el debate del Facebook de *Afroféminas* nos recuerda lo siguiente respecto a la relación entre la reivindicación de la identidad racial y modificaciones estéticas:

“Josephine Baker, Tina Turner, Diana Ross y más mujeres negras siempre han defendido la negritud y los derechos de los negros y han llevado pelucas (que es lo que lleva Beyoncé), pelucas lisas y nunca han dicho nada”
[Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Si bien, hay que recordar que las mujeres con el pelo afro utilizan pelucas de muy distinta índole, no sólo de pelo liso, sino también pelucas de pelo rizado u ondulado, corto y largo, o postizos rizados que se unen a su propio pelo para hacerlo más largo o para hacerse determinados peinados. El uso de pelucas y postizos forma parte de un entramado histórico en el que confluyen las políticas del colorismo, la valoración desigual de cada textura de pelo afro o tipo de rizo, ya que los hay de muy distinta índole -como explicaba la entrevistada 7 (E7) en el capítulo 4-, pero también tienen que ver cuestiones de coste de tiempo y dinero para peinarse el pelo como ellas lo quieran, y a veces es más barato, fácil y cómodo usar pelucas y postizos que tener que ir cada semana a la peluquería o tener que hacerse los tratamientos en casa. Las mujeres blancas que se alisan el pelo con planchas han visto en las técnicas del alisado japonés o en las permanentes químicas, técnicas capilares que les permiten llevar el pelo tal y como lo quieren mucho más tiempo sin tener que usar las planchas cada día o rizarse el pelo manualmente cada vez que se lo lavan. Es decir, las mujeres en general, utilizan técnicas para cambiar su propio pelo, textura y color -por múltiples razones en donde la estigmatización del pelo afro es central-

pero sólo para las mujeres negras es interpretado en relación a su identidad racial. En este sentido, Kobena Mercer apunta a que fue en los años sesenta cuando el peinado afro surge como símbolo del *Black Pride*, y comienza a difundirse la idea de que el peinado es sintomático de la conciencia racial de una persona, y añade: “This sort of argument tends to prioritize self over society and ignore the mediated and often contradictory dialectic between the two”. [“Este tipo de argumento tiende a priorizar el sí mismo sobre la sociedad e ignora la dialéctica mediada y a menudo contradictoria entre los dos”] (Mercer, 1987: 37).

Siguiendo esta estela, otra usuaria reflexiona en positivo sobre las incoherencias de Beyoncé, también comentadas en la entrevista al fandom duro (E8G), en este caso respecto a la identidad negra y la “incongruencia” que supone usar pelucas”:

“[...] creo que tenemos derecho a tener incongruencias. Ella suma desde dónde y cómo puede” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

Como he comentado más arriba respecto al “pánico moral”, la cuestión de lo rubio y la racialización de las modificaciones estéticas fue objeto de tensión en dicha entrevista al fandom duro (E8G) conformada por mujeres blancas. Una de las entrevistadas (entrevistada 8.1) se confesaba en términos bastante arcaicos (*aria/ario* pertenece a la clasificación racial efectuada por el régimen nazi) sobre este monopolio de la blanquitud sobre lo rubio:

Entrevistada 8.1: “[...] a mí me choca más que las vuelvan blancas [a las cantantes pop negras], que que salgan desnudas ¿no?, porque además yo creo que la desnudez ha pasado de vuelta [...] a mí lo que me raya es cuando las negras se vuelven rubias [...] porque veo la portada de tu disco y pareces mi prima la de... rubia, prácticamente blanca, sabes, es como... no, tía [...] yo a veces las veo demasiado... te «ariamós», te hacemos un poquito aria, negra, negra, no...lo siento, pero no funcionas [...] ella tampoco es esa negra tizón... pero, aun así, a veces, a mí me raya un poco, pues esos pelos rubios...” [Entrevista 8 Grupal].

Ante la falta de agencia señalada (“te hacemos un poquito aria”), otra entrevistada

(entrevistada 8.2) le responde:

Entrevistada 8.2: “[...] por supuesto que hay presión por parte de la industria en artistas negras por parecer un poquito menos negras, pero en el caso de Beyoncé es como, no creo que nadie le esté diciendo «ponte esta peluca»...” [Entrevista 8 Grupal].

Y agregaba lo siguiente en referencia a la identidad negra en comparación a las exigencias “feministas” a las mujeres en general:

Entrevistada 8.2: “[...] es que, por esas, por qué no se deja también crecer el bigote... por qué se lo depila... o por qué no deja a su marido, o sea, todas podríamos hacer como más cosas [...] por qué tiene que jugar al concurso de a ver quién es más negra... si ella se quiere poner una peluca rubia ¿por qué la hace menos negra?... porque culturalmente, es que hay, como decías tú, como muchísimas movidas [...] parte de eso es las pelucas y transformar la imagen, y tener creatividad con el pelo...” [Entrevista 8 Grupal].

Su compañera respondía haciendo uso de lo que en realidad son ideas hegemónicas en torno a que el cuerpo negro no debe ser modificado (Charles, 2011: 380), mientras que el cuerpo blanco es visto como un lienzo neutro:

Entrevistada 8.1: “[...] sí, sí, y que tenga creatividad con el pelo y eso me parece guay... [respecto a otras cantantes pop blancas] pero no es lo mismo, no te adaptas a otra raza, o sea, Lady Gaga se rapa el pelo o se tiñe de azul, vale, pero si hubiera una raza que tuviera el pelo azul...entiéndeme, sabes [...] no es solamente el pelo, es el pelo, el color de la piel [...] los retoques faciales que les hacen, les afilan la nariz, o sea, les vuelven arios, siguen siendo negros, pero [...] es una blanca, una negra asemejándose a una blanca, qué puede pensar una niña de 15 años así, cuanto más blanca parezca” [Entrevista 8 Grupal].

La entrevistada 8.2 responde refiriéndose a la performatividad presente en Beyoncé, al igual que se reconoce en Lady Gaga y otras artistas pop blancas, y niega las

tesis del “auto-odio”:

Entrevistada 8.2: “pero luego ella [Beyoncé] se rodea de bailarinas con el pelo afro [...] que no son sus clones, en sus videos saca a muchas mujeres negras de distintos colores y distintos peinados, su hija tiene su pelo natural [...] y lo dice en sus canciones, en plan «me gusta mi hija con su pelo natural», «me gusta mi nariz de negra, me gusta tal» [...] yo lo veo positivo en el sentido de... las mujeres negras podemos hacer lo que nos de puta la gana, si quiero ser rubia, no quiere decir que me odie a mí misma y quiero jugar...” [Entrevista 8 Grupal].

Ante esto, la ignorancia y la soberbia blanca, de nuevo, hacen su aparición:

Entrevistada 8.1: “pero desgraciadamente no, no han llegado ya a ese punto las negras” [Entrevista 8 Grupal].

La entrevistada 8.2 le responde:

“pero bueno, eso lo tienen que discutir ellas...” [Entrevista 8 Grupal].

La entrevistada 8.3 interviene, hasta el momento se había limitado a preguntar si Beyoncé era negra o “mulata”, como si aquella distinción, en el núcleo de las políticas coloristas del racismo, ayudase a matizar el debate. En su intervención se refiere a las políticas del colorismo en el caso de Nina Simone:

Entrevistada 8.3: “[...] dentro de que las mujeres negras, se considera un modelo de belleza Beyoncé, pero no se considera un modelo de belleza, pues eso, tener la nariz más ancha, que eso es una cosa que le pasa a Nina Simone, que se meten con ella porque tiene una nariz muy ancha [...] pero sí que es cierto que Beyoncé es como el top de la belleza y que responde a unos cánones muy particulares... no es culpa de Beyoncé... es su cara...” [Entrevista 8 Grupal].

En la escala colorista, Beyoncé ostenta una posición aventajada por su tono de piel -como vimos en la crítica de Akiba Solomon (Young, 2016)-, pero teniendo en cuenta el historial de desprestigio de los cuerpos de las mujeres negras desde el caso de Saartjie

Baartman, que la cantante fuese declarada la mujer más bella del mundo en 2012 por la revista *People*, es una victoria.

En la E3G, una de las entrevistadas comenta cómo las chicas negras de su clase, pese a no tener el mismo cuerpo que Beyoncé, veían en ella un modelo en el que reflejarse:

“[...] las chicas que tenía en clase dominicanas y que, evidentemente, no tenían el cuerpo de Beyoncé pero que eran también negras, ellas si tenían a Beyoncé como referencia aun no teniendo el mismo cuerpo [...] llegaban y era «nene, soy toda la Beyoncé» no sé qué, era como no, pero, si a ti te sirve para empoderarte me parece maravilloso, o sea, igual no tienes que tener exactamente el mismo cuerpo, ni pulirte en el gimnasio, pero yo sí que veía que para estas chicas funcionaba [...]” [Entrevista 3 Grupal].

La modelo afroamericana Barbara Summers afirmaba en el prefacio de su libro: “Make no mistake about it. Beauty is a power. And the struggle to have the entire range of Black beauty recognized and respected is a serious one”. [“No te equivoques. La belleza es poder. Y la lucha para que toda una gama de belleza negra sea reconocida y respetada es una cuestión seria”] (en Hobson, 2005: 7). Si bien, Janell Hobson insta a cuestionar el tipo de poder que se promete en esta cita, así como a evitar caer en una “mercantilización de la otoredad” (Hobson, 2005: 9; Hall, 1997: 273; Springer, 2007: 252), Beyoncé ha demostrado interés en exponer una variedad de cuerpos femeninos negros que no necesariamente se ajustan al suyo, especialmente en el vídeo-álbum de *Lemonade* y quizás en respuesta a las críticas que la señalaban como un modelo muy ajustado a la norma blanca.

En la entrevista al colectivo feminista (E3G), una de las ellas reflexionaba:

“[...] a lo mejor si Beyoncé hubiera salido todo el tiempo con afro no habría sido Beyoncé ¿no?” [Entrevista 3 Grupal].

A lo que otra de ellas le responde aludiendo a la hermana de Beyoncé, Solange, cuyo trabajo despierta más pasiones en el mundo *indie*:

“[...] claro, sin embargo, su hermana, Solange, siempre ha llevado el pelo afro... también es más oscura [Solange]” [Entrevista 3 Grupal].

Realmente, Solange no siempre ha usado afro -una búsqueda rápida en Internet nos da buena cuenta de ello- sin embargo, sí que es cierto que suele hacer cambios variados en su pelo, pero también utiliza pelucas y postizos para crear estos peinados. En la E7, la entrevistada se declaraba más interesada en Solange que en Beyoncé, precisamente por esta dimensión creativa y menos moderada, o percibida como más alejada de la norma blanca:

“[...] quizás como personaje me gusta más su hermana [Solange], porque me parece que es más creativa, se sale más del tiesto, pero claro, por eso vende mucho menos, porque es que «Sand Records», es que Solange, tiene una boca que le pierde, o sea, a Solange le pierde la boca, que es lo que hace que Beyoncé gane billetes, que es que se calla, ella no sé... ¿tú la has visto alguna vez hacer un comentario en plan, algo realmente provocador? [...] pero aunque sea algo que vaya a provocar la ira de los blancos en EEUU [...]” [Entrevista 7].

En realidad, la ira de los blancos, especialmente conservadores pero no necesariamente, fue desatada a raíz de la actuación en la *Super Bowl* que explicaré a continuación, pero las percepciones y las interpretaciones que las audiencias movilizan son la pieza clave. La imagen de Solange pudiese parecer más subversiva porque ha sido enmarcada por los medios en una línea más *underground*, más indie o hipster (Sánchez Ramos, 2016), así que en las lógicas de la autenticidad que vengo comentando, parte de la audiencia es más proclive a percibir sus acciones como más subversivas. Su imagen también es más llamativa por el tipo de peinados que lleva (Plaza, 2013) y, como antes decía mediante los comentarios de Kobena Mercer, se suelen hacer asunciones sobre la conciencia político-racial de una persona atendiendo a sus usos capilares. La entrevistada 7 (E7) más adelante se referirá a otras acciones de Solange respecto al *Black Money* -que traté en el capítulo 3 (Gold, 2016)- y que a ella le generaron mayor simpatía.

La reacción conservadora volvió a aparecer en 2020 en las campañas políticas conservadoras. El candidato por Florida, KW Miller, publicaba una serie de *tweets*

delirantes dónde afirmaba, sin evidencia ninguna, que “Formation” contenía mensajes demoníacos y que incluía la afirmación de Beyoncé de prestar culto a las iglesias satánicas de Alabama y Lousiana, relacionaba todo esto con el auge de Black Lives Matter y la supuesta agenda oculta de George Soros, en la línea de las acusaciones de ser “Illuminati” que la cantante ya había recibido anteriormente. Pero además acusaba a Beyoncé de no ser afroamericana, sino de tener origen italiano y llamarse Ann Marie Lastrassi (*La Vanguardia*, 2020b; Hills, 2020). Verdaderamente un delirio.

Con todo esto, se hace evidente que las políticas del colorismo, la presentación del cuerpo negro femenino, el desempeño de una identidad racial y su reflejo en los elementos que se consideran marcas y expresión de dicha identidad, están en el centro de las críticas y comentarios a Beyoncé. Si bien, el sexismo y la misoginia extendida nos hacen estar constantemente fiscalizando los cuerpos de las mujeres, cis y trans, este tipo de comentarios se acentúan para las mujeres negras, donde además aparecen cuestiones referidas al desempeño de su identidad racial y no solo de género. Esto se remarca lógicamente por la propia temática a la que alude Beyoncé en “Formation” y en *Lemonade*.

Es difícil conciliar las libertades de las mujeres sobre su propio cuerpo, su desempeño o no de la feminidad, la negritud y, debo decir, la blanquitud, pero esto último nunca se pone sobre la mesa -podríamos hablar de Taylor Swift¹⁶⁷-, sin caer en un “todo vale” que no nos lleva muy lejos. O poner en marcha críticas que más que denunciar los sistemas de opresión que soportan las mujeres acaban siendo procesos de fiscalización y estigmatización racista y sexista, que al final culpabilizan a los sujetos de sistemas sociales que ya estaban ahí desde hace mucho tiempo. Parte del trabajo de la ideología neoliberal es presentar las problemáticas sociales como cuestiones individuales y

¹⁶⁷ Por ejemplo, algunos grupos de extrema derecha han visto en Swift la representación de un modelo de feminidad blanca aria contemporánea (Donnella, 2016b). Se podrían seguir explorando las vías en las que entender qué políticas de respetabilidad blanca y qué modelos de conducta de género y racial efectúa Taylor Swift para que la extrema derecha vea en ella una representación acorde con sus esquemas sexistas y racistas de la feminidad. Sin que Swift nunca haya mostrado inclinaciones explícitas de este tipo, sí que es conocida dentro de la industria por presentar actitudes racistas y de ignorancia blanca a través de su trabajo (Michaels, 2014; Khomami, 2015) -esto también se debe a los inicios de su carrera como estrella joven del country- o ciertos comentarios hacia otras artistas, como vimos con el caso de Nicki Minaj en el capítulo 2. Explicaré algún ejemplo más adelante.

personales, no colectivas, lo que favorece la desacreditación individual y las narrativas autculpabilizadoras, en vez de la lucha colectiva contra esos sistemas. Por eso, como ya he dicho, es de suma importancia que afinemos en nuestras críticas y señalemos los aspectos problemáticos en conexión a esos sistemas sociales, y no tanto a los sujetos individuales. La fijación casi obsesiva de una parte de la audiencia en el desempeño de la identidad racial de Beyoncé, fijada en unos elementos corporales concretos, como si estos pudiesen contener esa identidad o fuesen el reflejo de ella, sin tomar en cuenta el desprestigio tradicional de los cuerpos de las mujeres negras, es simplemente una desacreditación moral en un contexto de ignorancia blanca, que “no quiere ver”, pero que acaba viendo, sin haber revisado el bagaje racista y colonial que arrastramos desde hace siglos y actualizamos en nuestro presente cotidiano.

Aún con todo, el trabajo de Beyoncé en este sentido ha ido escalando, matizando o agregando muchas más cuestiones sobre la negritud, la herencia intelectual afroamericana y la lucha social que no han pasado desapercibidas y han enriquecido el debate, llevando la contraria a aquellas opiniones que afirmaban el carácter pasajero de su obra:

“Como un globo se hincha y en unos días nadie se acordará porque no hay profundidad, solo superficie” [Comentarios Facebook *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016].

5.3 – 50º aniversario de la *Super Bowl* y las Panteras Negras

Al día siguiente de publicar el videoclip de “Formation”, Beyoncé fue la encargada del show del *halftime* de la 50ª edición de la *Super Bowl*, junto a Bruno Mars y Coldplay, el 7 de febrero de 2016, al final de la temporada 2015/2016¹⁶⁸. Aquella actuación fue la retransmisión más vista del año, con una audiencia de 111.9 millones, según *Nielsen* (2016a). El evento fue mencionado 2.3 millones de veces en *Twitter*, Beyoncé 967.000 veces, Coldplay 734.000 veces y Bruno Mars 514.000 (*Nielsen*, 2016b).

Además, el 5 de febrero, un día antes del lanzamiento de “Formation”, Jay-Z

¹⁶⁸ Enlace al vídeo de la actuación: “Beyoncé & Bruno Mars Crash the Pepsi Super Bowl 50 Halftime Show NFL”, NFL (2016). <https://youtu.be/SDPITj1wlkg?t=90>

mediante la plataforma *Tidal*, anunciaba la donación de 1.5 millones de dólares a organizaciones por la justicia social, entre ellas las del #BlackLivesMatter, el día en que Trayvon Martin hubiese cumplido 21 años (Vogel, 2016).

La cantante presentó a un elenco de bailarinas vestidas en referencia a las Panteras Negras, con boina negra y pelo afro (Imagen 36). En 2016 también se conmemoraba el 50º aniversario de la fundación de los Panteras Negras -así como el de la *Super Bowl*, 1966- a unos 80 km de donde estaba teniendo lugar el show, en California (Elgot, 2016). Durante la actuación la madre de Beyoncé, Tina Knowles, posteaba una foto en el *backstage* donde aparecían todas las bailarinas levantando el puño como ya hicieran Tommie Smith y John Carlos en los Juegos Olímpicos de México en 1968 (Elgot, 2016). En otra de las publicaciones, las bailarinas pedían justicia por la muerte de Mario Woods¹⁶⁹, un joven asesinado por un policía en San Francisco en 2015. El elenco portaba un cartel que ponía *Justice 4 Mario Woods* [“Justicia para Mario Woods”] (Elgot, 2016) y que les fue entregado por activistas del #BlackLivesMatter, tal y como atestigua Amy Goodman y Denis Moynihan -conocidos periodistas blancos progresistas- en un artículo para *Democracy Now!* (Goodman y Moynihan, 2016). Durante la actuación las bailarinas formaron una X en el campo, como ya hicieran en el vídeo de “Formation”, en lo que se ha visto como una referencia a Malcolm X (Goodman y Moynihan, 2016) (Imagen 37).

Con esta actuación Beyoncé levantó ampollas, especialmente en los medios estadounidenses más conservadores que se reafirmaron en la cuestión antipolicial, ya apuntada con “Formation”, precisamente por las referencias a los Panteras Negras. Como si el partido pudiese reducirse a eso, omitiendo la labor de activismo comunitario revisado en el capítulo 4 (Jones, 1998; Murch, 2007; Lumsden, 2009) que también se estaba conmemorando.

En la E8G, una de las participantes achacaba estas críticas a las posiciones excesivas que a veces nos llegan desde EEUU:

“[...] pero es un poco estas cosas estafalarias que hacen los americanos de repente, que dices, a ver, no perdamos el norte, o sea, entonces prohibir

¹⁶⁹ Mario Woods fue asesinado a balazos en diciembre de 2015 a los 26 años. Fue acusado de estar armado con un cuchillo de cocina, algo que se desmintió cuando salió a la luz un vídeo de la escena. Rodeado por diez oficiales, cinco de ellos abrieron fuego contra Woods, que estaba completamente desarmado, los cinco quedaron absueltos de todos los cargos en 2018 (Grinberg, 2016; *The Guardian*, 2018).

todas las películas de Hollywood donde un coche de policía explote ¿no?, ¿por qué sí y por qué no?, ¿dónde ponéis el límite?, ¿ponéis el límite porque lo hace la reina del pop, que es negra? O, ¿por qué lo hacéis? [...] es un poco racista machista, que yo que sé, vete a saber si Justin Bieber tiene un videoclip, que es bastante probable, que explote un coche de policía, o cuando sale la típica pareja de policías y sale uno que es tonto, pues por esa misma regla de tres podrías decir, perdona, porque siempre os creéis que hay un policía que es retrasado ¿no? [risas] [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Otros comentarios en medios señalaban el hecho de no entender por qué se estaba politizando una competición deportiva *neutral* como es la *Super Bowl*, símbolo patrio por excelencia (Suen, 2016). También se hacía referencia a que las bailarinas vestían como prostitutas y en una lógica putofóbica esto por sí mismo ya descalificaba cualquier otro mensaje (Suen, 2016). Su actuación propició tal nivel de controversia que verdaderamente Beyoncé estaba tocando algunas teclas del *establishment* blanco.

Kevin Allred, ideólogo de la asignatura *Politicizing Beyoncé*¹⁷⁰, comentaba acertadamente: “Her «Formation» Super Bowl performance simultaneously de-centered and exposed white power in a sport where mostly white team owners make massive money largely off the work of black men”. [“Su actuación «Formation» en la Super Bowl descentró y expuso simultáneamente el poder blanco en un deporte donde la mayoría de propietarios blancos de equipos ganan dinero masivamente gracias al trabajo de hombres negros”] (Allred, 2017), apuntando a las dinámicas racistas y los techos de cristal raciales

¹⁷⁰ Kevin Allred lanzó esta asignatura en la *Rutgers University* en 2010 según indica en su web, 2014 según *The Guardian* (Duca, 2015). El curso analizaba el trabajo de Beyoncé a la luz del corpus teórico feminista negro. La asignatura llenaba todas sus plazas y fue bien acogida por el alumnado, sin embargo, en 2015 fue cancelada. Allred confirmaba a *The Guardian*: “Behind the scenes, they told me that because so many people wanted to take it, it was detracting from other courses. [...] But beyond that, I have seen a larger issue with Beyoncé intervening in academic debates and black feminism in general”. [“Detrás de escena, me dijeron que como mucha gente quería coger la asignatura, era perjudicial para otros cursos [...] Pero más allá de eso, he visto un gran problema con Beyoncé interviniendo en debates académicos y el feminismo negro en general”] (Duca, 2015). De hecho, cuando presentó su disertación hubo dudas sobre la elección de Beyoncé, pero también sobre si el corpus teórico era suficiente en términos de importancia: “They basically asked me where all the white men were [...] It was, «Where’s Foucault? Where’s Deleuze?»”. [“Básicamente me preguntaron dónde estaban los hombres blancos [...] Fue como «¿Dónde está Foucault? ¿Dónde está Deleuze?»”] (Duca, 2015). Me recuerda a una historia que me contaron sobre la Universidad Complutense, en donde se planteaba si en una bibliografía de una asignatura era pertinente que Angela Davis apareciese al lado de otros autores como Max Weber o Emile Durkheim.

dentro de la industria del fútbol americano, dentro de la *National Football League* (NFL), a menudo tildada como de “nuevo sistema esclavista” (Golliver, 2018).

En la liga, la propiedad de los equipos, así como la distribución en la jerarquía profesional tiene una abrumadora mayoría blanca -y masculina-, especialmente en los estamentos superiores. Según el informe *TIDES* [*The Institute for Diversity and Ethics in Sports*] de la temporada 2015/2016¹⁷¹, encargado de valorar a las distintas ligas deportivas en términos de inclusión y diversidad racial y de género, afirmaba que, al inicio de esa temporada, el 97.1% de los CEO/Presidentes de la NFL eran hombres blancos (Lapchick y Robinson, 2015: 29), siendo el único presidente no blanco Paraag Marathe (3%). Ese año, solamente 2 de los 32 equipos eran propiedad, aunque no exclusivamente, de personas no blancas –los *Jacksonville Jaguars*, con la presencia del pakistaní-americano Shahid Khan desde 2012 y los *Buffalo Bills*, con la presencia de la coreana-americana Kim Pegula desde 2014- (Lapchick y Robinson, 2015: 7). Si miramos el resto de estadísticas de la jerarquía profesional en 2015, la tónica es similar, también en años anteriores: el 81.3% de los entrenadores principales [*Head Coaches*] eran hombres blancos, un 15.6% afroamericanos y un 0% mujeres; también el 78.1% de los *General Managers* eran hombres blancos (este dato aumenta al año siguiente), un 21.9% afroamericanos y 0% mujeres; las personas blancas ocupaban el 87.7% de los cargos de vicepresidencia (22.9% mujeres) y el 8.9% ocupados por afroamericanos (Lapchick y Robinson, 2015: 29-31). La cosa cambia cuando se van disminuyendo jerarquías en el organigrama hasta llegar a los jugadores. Para 2015, el 28.6% eran blancos, el 68.7% afroamericanos, el 1.1% asiáticos, el 0.7% latinos y el 0.9% de otros orígenes étnico raciales (Lapchick y Robinson, 2015: 24).

La cuestión es que las capas más altas del organigrama son beneficiarias económicas directas del trabajo de *otros* cuerpos (los de los jugadores) que son medidos, pesados y evaluados al más mínimo detalle para conocer su amortización a largo plazo y la longevidad de su carrera, proceso extremadamente similar a la tasación de esclavos (Scott, 2014). Es por ello que para muchas críticas es pertinente hacer comparaciones con las plantaciones esclavistas. En el artículo de Krystal Beamon y Chris Messer, “Professional Sports Experiences as Contested Racial Terrain” (2013), subrayan que en

¹⁷¹ Se pueden revisar todos los informes de la NFL en este enlace: <https://www.tidesport.org/copy-of-nba>

algunos estudios con jugadores de la NFL, los afroamericanos suelen describir los procesos de elección de jugadores (denominado este proceso como *draft*) en términos de raza y poder, usando analogías sobre la esclavitud debido a los tests y pruebas que los atletas tienen que pasar para entrar en la NFL o permanecer en ella.

El tipo de distribución racial en el organigrama del gremio es parte del problema: “Minority athletes felt exploited mostly because the coaches, scouts, and general managers were most often White”. [“Los atletas de minorías se sintieron explotados sobre todo porque los entrenadores, los ojeadores y los managers generales eran a menudo blancos”] (Beamon y Messer, 2013: 184). Uno de los entrevistados en este estudio afirmó: “Its modern day slavery is basically what I consider the NFL. They strip you down, they put you on stage, they put a big light on you and they have you turn around and they looking at your legs, your buttocks, your back, your chest, their measuring your hands, and you’re a piece of meat to them and it really makes you feel like you’re not a human. Then they take you through that long psychological test....you basically a piece of meat. They own you”. [“Esclavitud de hoy en día es básicamente lo que yo considero la NFL. Te desnudan, te suben al escenario, te enfocan con una gran luz y te hacen darte la vuelta y te miran tus piernas, tus nalgas, tu espalda, tu pecho, miden tus manos, y eres un trozo de carne para ellos y eso realmente te hace sentir que no eres humano. Luego te mandan a esa larga prueba psicológica... básicamente eres un pedazo de carne. Ellos te poseen...”] (Beamon y Messer, 2013: 189)¹⁷².

Si bien en la NBA los jugadores han podido utilizar camisetas durante los calentamientos que homenajaban a las víctimas de la violencia policial sin repercusión para sus carreras (Golliver, 2018), Colin Kaepernick, *quarterback* de la NFL, a raíz de empezar a arrodillarse en 2016 durante el himno nacional para recordar a las víctimas del #BLM (Megía, 2018), dejó de ser contratado por la liga en 2017. Otros jugadores

¹⁷² El artista Arthur Jafa -director de fotografía de la película *Daughters of the Dust* y de algunos vídeos de Solange como “Don’t Touch My Hair” (King, 2016)- a raíz de su obra en formato de video collage, “Love is the Message, The Message is Death”, comentaba en una charla que tradicionalmente se consideraba al *quarterback* el estratega del juego en el fútbol americano, pero a medida que más afroamericanos empezaron a ocupar dicha posición el discurso cambió, y entonces comenzó a considerarse a los entrenadores (la gran mayoría hombres blancos) como los *verdaderos* estrategas de dicho juego, demostrando un viraje racista en los discursos. Se puede ver la charla en el siguiente enlace: “Arthur Jafa + Greg Tate in conversation: Love Is The Message, The Message Is Death”, gabinbrown (2017). <https://vimeo.com/209649169>

siguieron sus pasos, como Eric Reid. En la reunión urgente en octubre de 2017 de propietarios de la NFL, motivada por las quejas de Trump en *Twitter* sobre este asunto, acordaron prohibir el gesto de arrodillarse, pero se permitió que los jugadores pudieran “ausentarse” durante el himno, relegando así la protesta a los vestuarios (Sonnad, 2018).

Por sí nos quedaba alguna duda sobre el reparto de poderes en la NFL, en dicha reunión uno de los propietarios afirmaba lo siguiente: “We cannot have the inmates running the prison”. [“No podemos tener a los reclusos gestionando la prisión”] (Golliver, 2018).

En la liga han seguido jugando maltratadores y abusadores sexuales (Megía, 2018), pero el debate estaba centrado en la acción política de Kaepernick. En 2017 recibió justamente de la mano de Beyoncé el *Muhammed Ali Legacy Award* (Perrigo, 2017), unos meses antes de denunciar a la NFL por conspiración contra él para impedir su fichaje -tras la ruptura del contrato por su parte- como castigo a su activismo (Megía, 2018; Marrón, 2018). Para 2018, *Nike* convertía a Kaepernick en representante de su marca con el eslogan “Believe in something. Even if it means sacrificing everything. Just Do It” [“Cree en algo. Incluso si eso significa sacrificarlo todo. Simplemente hazlo”] (Ullate, 2018), sentando las bases para el debate sobre el activismo corporativo y la capitalización de las luchas políticas.

Para la *Super Bowl* de 2019, la NFL tanteo a varias artistas para actuar; Adele, Rihanna, Pink y Cardi B dijeron públicamente que habían rechazado la oferta de la liga por la cuestión de Kaepernick (Bowenbank, 2018). Sin embargo, la liga acabó contratando como posición central al grupo indie/pop Maroon 5, blanquitud complaciente donde las haya, y a los raperos afroamericanos Travis Scott y Big Boi (Outkast), en posiciones subalternas, y que fueron duramente criticados por aceptar el encargo. Cabe destacar el momento casi al final en el que el cantante de Maroon 5, Adam Levine, que se había ido quitando prendas de ropa durante todo el concierto, acaba quitándose la camiseta y tirándola a un público mayoritariamente femenino que gritaba loco de fervor. En esta actuación, mujeres y hombres, negros y blancos, interpretan acertadamente su papel.

Este show de 2019 mostraba el doble rasero de la NFL y de la industria del espectáculo en general, algo que ya se vio cuando en 2004 Janet Jackson sufrió las duras

consecuencias por mostrar su pezón durante la actuación con Justin Timberlake, algo que los dos alegaron fue un fallo de vestuario. Este proceso se llamó el *Nipplegate* (Yee, 2019). La música de Jackson fue vetada de todos los canales y emisoras de radio de *Viacom*, propietaria de *CBS*, que recibió una multa de 550.000 dólares por haber retransmitido la escena. Una semana después de aquello tuvieron lugar los premios *Grammy*, también retransmitidos por la *CBS*: a Jackson le fue prohibido asistir a la ceremonia, donde además tenía que presentar algunas partes, mientras que Timberlake ganó dos premios aquel año (Yee, 2019).

Por tanto, teniendo en cuenta el sesgo racial y de género que la liga arrastra y mantiene desde sus orígenes, la actuación de Beyoncé en la *Super Bowl* como mujer negra, cuya presencia en la estructura de la NFL es nula, se torna ciertamente más política de lo que pudiese parecer. Ya no solo por el show en sí, sino por decidir estrenarlo en ese escenario y no en otro. Pero para ello es necesario conocer estos detalles sobre la liga y su estrecha relación con dinámicas racistas y sexistas que son de todo menos nuevas, y que se hicieron ampliamente públicas con el caso Kaepernick¹⁷³, pero también con el de Janet Jackson. Por último, relacionar esto con las Panteras Negras, en este contexto, es cuanto menos, arriesgado.

- Beyoncé como icono capitalista

La entrevistada 7 (E7), la estudiante de máster autoidentificada como una mujer mestiza, reflexionaba sobre el estilo reivindicativo de Beyoncé, en contraposición al de su hermana a Solange:

“[...] no es que sea complaciente, es que Beyoncé juega a un juego diferente [...] Solange ataca desde fuera y Beyoncé está dentro [...] es que para mí hace ciertas declaraciones que es en plan tía [Solange] [...] el día de «put your money where your mouth is», y sacó todo su dinero y lo puso en un

¹⁷³ Finalmente, para el verano de 2020, la NFL pedía disculpas públicamente por su actuación ante el gesto de Kaepernick: “Nosotros, la NFL, admitimos que nos equivocamos al no escuchar antes a nuestros jugadores y alentarlos a hablar y protestar pacíficamente. Nosotros, la NFL, creemos que cada vida negra importa [...] Condenamos el racismo y la opresión sistemática sobre los negros. Sin jugadores negros no tendríamos NFL. Las protestas son emblemáticas de siglos de silencio, injusticia y opresión hacia los jugadores, entrenadores y aficionados negros” (Marta, 2020).

banco negro, la traducción es «predica con el ejemplo» y la tía cogió su dinero y lo puso en un banco negro [...]” [Entrevista 7]¹⁷⁴.

Matizaba lo siguiente respecto a la reivindicación del #BlackLivesMatter y la actuación de la *Super Bowl* como un hecho remarcable en términos de posicionamiento político:

“[...] fíjate, quizás la única cosa que hizo ella [Beyoncé] en Lemonade, hay un tributo a Trayvon [Martin], el chico este, ahí quizás la tía tuvo... pero lo hizo de una forma artística entonces quieras o no como que pasó... no sé cómo explicarte, ella lo hace de una forma [...] que no te enfadas, que no te choca, que no es [...] Beyoncé te la cuela... mira, si no hubiese sido Beyoncé, en la actuación de la Super Bowl habría sido... la gente yo creo que le hubiera tirado de todo, la actuación de la Super Bowl con las Black Panther, ahí, ahí sí que te doy la razón, porque si no hubiese sido ella no habría funcionado, pero para poder permitirse hacerlo sin consecuencias ha tenido que tragar lo que ha tenido que tragar [...]” [Entrevista 7].

Además, comentaba lo siguiente respecto a la necesidad de ciertas “traducciones culturales” del trabajo de Beyoncé para comprenderlo en su totalidad, y diferenciaba entre “oír” y “escuchar”, como dos posiciones de recepción distintas, una más superficial en cuanto a la comprensión de los elementos políticos, y otra más completa:

“[...] ¿sabes qué pasa?, que creo que ella, no es que sea subliminal, que no es subliminal, pero si tú no conoces este tema [el de los Panteras Negras], yo creo que no te llama tanto... creo que pasa... es como que mucha paja, pero la persona que lo tiene que escuchar, lo escucha, y la gente lo oye, o sea todo el mundo lo oye y tú lo escuchas [...]” [Entrevista 7].

¹⁷⁴ En 2016 Solange publicó en su *Instagram* que había puesto su dinero en un banco de propiedad negra: “While I realize this is a very personal decision and thing to share, I’m proud to say I made that step today. Time to literally put my money where my mouth is”. [Aunque me doy cuenta de que esta es una decisión muy personal y algo para compartir, me enorgullece decir que di ese paso hoy. Es hora de poner literalmente mi dinero donde está mi boca”] (en Williams, 2016). Ese mismo año, los artistas Usher, Jermaine Dupri y Killer Mike (como ya mencioné en el capítulo 3, defensor de este tipo de propuestas), también pusieron su dinero en bancos de propiedad negra (Williams, 2016). En 2020 se estrenó la película *The Banker* (George Nolfi) que narra la creación del primer banco de propiedad negra en EEUU en la década de los 50, de la mano de Bernard Garrett y Joe Morris.

De hecho, Tom Andrewes subraya la existencia de visiones sobre *Lemonade* que destacan esta brecha entre el texto (oír) y el meta-texto (escuchar), y la capacidad de conectar ambos niveles para una comprensión plena (Andrewes, 2017: 28).

En el artículo de *Diagonal Periódico*, “¿Es Beyoncé una militante del 'poder negro'?", publicado inicialmente en *El Viejo Topo*, haciendo referencia al vestuario de la cantante y su elenco, tal como hicieran los medios conservadores estadounidenses, el autor afirma:

“Algunas «sutiles» diferencias con los movimientos aludidos [#BLM y las Panteras Negras] radicaban en que sus vestidos acababan por las ingles y que no estaban haciendo activismo en las calles sino actuando en el evento deportivo más atado al capitalismo mediático de todo el país: la Super Bowl, con el patrocinio de grandes empresas” (Illescas, 2016). Después agrega: “La máxima liberación de la comunidad afrodescendiente por la que está dispuesta a «luchar» la ex Destiny’s Child, mientras contonea el trasero, ligera de ropa, se lame los dedos mirando a la cámara [...] es aquella que permita a todos sus miembros transformarse en unos «Bill Gates negro[s]»” (Illescas, 2016).

En el artículo “Beyoncé: Cuando la música no es suficiente”, Frankie Pizá remarcaba cuestiones similares: “Vamos a pasar por alto lo obsceno del acto; que se pretenda homenajear a alguien como Malcolm con unas señoritas en cueros formando una letra equis, o a un partido marxista como los Panteras moviendo cadera en el descanso de una de las mayores celebraciones del consumo y el capitalismo a nivel mundial, resulta tan estúpido y ofensivo que no hace falta ni dedicar un segundo a ello” (Pizá, 2016).

El sexismo, el racismo y el clasismo se unen maravillosamente en estas citas, que de un plumazo reducen a la cantante y su elenco a su condición de cuerpos, femeninos y negros hipersexuales sin discurso, para señalar, en una lógica pretendidamente progresista, lo profundamente capitalista de aquella actuación. Sin embargo, voces situadas no lo vieron de esta forma. Goodman y Moynihan enfrentan la historia del evento de la NFL con la historia de las Panteras Negras para darnos cuenta de cómo han venido siendo las cosas a las que Beyoncé está apelando y la importancia del lugar donde lo hace:

“La Super Bowl fue fundada en 1966, el mismo año que el Partido de las Panteras Negras. El juego por la obtención del campeonato ha crecido hasta transformarse en un

evento característico de la NFL, con ganancias anuales estimadas en más de 7.000 millones de dólares. Por el contrario, las Panteras Negras fueron blanco del FBI por medio de COINTELPRO y sus integrantes fueron acosados, arrestados, encarcelados y en algunos casos hasta asesinados. COINTELPRO fue el «programa de contrainteligencia» del FBI que incurrió en actividades ilícitas bajo la directa supervisión del entonces director del FBI, J. Edgar Hoover” (Goodman y Moynihan, 2016).

Pese a que Illescas reconoce en el artículo la dolorosa historia de las Panteras Negras, no es capaz de trazar las conexiones entre que, precisamente, sea una mujer negra -de una forma artística- la que traiga a colación dicho historial en un evento como el de la NFL, dado el racismo y el sexismo de la liga. El periodista progresista David Zirin, recordaba la ingente cantidad de comentarios que compararon a las Panteras Negras con el Ku Klux Klan (Zirin, 2016) -entre ellos el Sheriff del Condado de Milwaukee, David Clarke- entendidos en ambos casos como grupos de odio.

En el artículo de Illescas encontramos mismos razonamientos que en el de Latorre (2014) de *Pikara Magazine*. Para él, la identidad negra descansa en las características físicas y la discriminación racial queda neutralizada por la clase social, dice:

“Beyoncé [...] [es] ajena a cualquiera de los padecimientos que sufren la mayoría de su mismo fenotipo” (Illescas, 2016). Acude a la clásica imagen de control de la *Jezebel*, para definir a la cantante como “una multimillonaria empresaria y rentista del cuerpo” (Illescas, 2016), que es un eufemismo para designarla “puta” sin sonar explícitamente machista. Y Jay-Z es reducido a su condición de “ex traficante, rapero y alto ejecutivo de la industria musical”. No es ni la primera ni la última vez que desde una posición de blanquitud se reduce a un hombre afroamericano a la condición de traficante de drogas¹⁷⁵. Como ya expliqué en capítulos anteriores, la “Guerra contra las drogas” (Morgan, 2004; Alexander, 2010) criminalizó y encarceló (y lo sigue haciendo) a una cantidad inmensa de hombres afroamericanos especialmente, que veían en la venta de drogas una de las

¹⁷⁵ En la entrevista que Jay-Z concedió a David Letterman en abril de 2018 para su programa “No necesita presentación”, el periodista le preguntaba directamente por su experiencia como camello de crack que se inició a la edad de 16 años, cuando vivía en una casa de protección oficial en el Brooklyn de mediados de los ochenta, junto a su madre y cuatro hermanos más. Durante una redada detuvieron a 30 amigos suyos, encarcelándolos, uno de ellos llegó a estar 11 años preso. En aquel momento, Jay-Z se encontraba en Londres grabando con un compañero una maqueta que luego nunca salió. Debido a la redada y sus consecuencias, decidió dejar el tráfico y dedicarse enteramente a la música.

pocas salidas laborales, dadas las dinámicas de exclusión racista en el mercado laboral formal. Destacar este hecho de la biografía de Jay-Z sin contextualizar, por más que nos pueda gustar o no su trabajo, es un comentario racista fruto de la ignorancia blanca, es decir, la no comprensión o la omisión deliberada del racismo, en este caso, aquellas dinámicas urbanas de las grandes ciudades estadounidenses a mediados de los ochenta, y el desconocimiento, u ocultación, de las consecuencias raciales de esta guerra contra las drogas de los setenta y los ochenta, recogidas en el documental ya mencionado *Enmienda XIII*.

Illescas se pregunta: “¿cómo es posible que una mujer tan preparada como Amy Goodman no pueda ver algo tan diáfano?” y recurre a una explicación simplona en la que Beyoncé, una vez más como una *Jezebel*, utiliza sus encantos para seducir y manipular al público: “Una de las causas estriba en lo que en psicología se llama el *efecto halo por atractivo físico*. Se utiliza ampliamente en publicidad para conquistar al consumidor y se trata de un sesgo cognitivo que falsamente hace creer al espectador que una persona, por el mero hecho de ser atractiva, es mejor de lo que realmente es en otros aspectos de su personalidad. Por ejemplo, si una mujer es bella, la vemos más inteligente, más generosa, más audaz y quizás, en el caso de Beyoncé, más «comprometida» de lo que realmente es, ante el menor gesto en esa dirección” (Illescas, 2016). Resulta sorprendente que este efecto sí funcione para Amy Goodman, pero no para el propio Illescas.

Shannon Sullivan y Nancy Tuana afirman lo siguiente respecto a la ignorancia blanca: “White ignorance operates with a particular kind of social cognition that distorts reality. For example, the lens with which white people (and others suffering from white ignorance) perceive the world is shaped by white supremacy, causing them to mis-see whites as civilized superiors and nonwhites as inferior «savages»”. [“La ignorancia blanca opera con un tipo particular de cognición social que distorsiona la realidad. Por ejemplo, la lente con la que la gente blanca (y otros que sufren de ignorancia blanca) perciben el mundo está conformada por la supremacía blanca, lo que hace que vean erróneamente a los blancos como superiores civilizados y a los no blancos como «salvajes» inferiores”] (Sullivan y Tuana, 2007: 3). Efectivamente, Illescas reproduce patrones de esta ignorancia blanca al reducir a las categorías “inmorales”, “salvajes”, de “puta” y “traficante” al matrimonio Knowles-Carter, sin tener esto en realidad nada que

ver con una crítica argumentada sobre su trabajo. En sus declaraciones interseccionan distintas ignorancias que revelan los prejuicios racistas y sexistas explícitos que porta a la hora de hablar de estos fenómenos.

Sobre el #BLM agrega lo siguiente: “Una organización de base con cierto espíritu posmoderno e ideológicamente situada entre el centro-izquierda y la izquierda de espectro político [...]. No son un partido político, ni mucho menos pretenden el derrocamiento del sistema capitalista. Tampoco van armados para evitar abusos policiales como lo hacían los Panteras Negras” (Illescas, 2016). La historia nos dice que las Panteras Negras no evitaron el abuso policial por llevar armas, la estrategia de la autodefensa mediante la lucha armada -como ya he dicho, defendida originariamente por la feminista negra Ida B. Wells en 1892 (Lumsden, 2009: 903)- no fue suficiente para acabar con la violencia contra la comunidad afroamericana, y sirvió de excusa al supremacismo blanco, infiltrado en las instituciones, para endurecer su respuesta contra el partido. Que los y las víctimas de la violencia policial lleven armas en el momento de sus asesinatos solo ayuda a que las fuerzas de autoridad salgan más impunes todavía, alegando la consabida defensa propia. Que el #BLM sea definido como una “organización de cierto espíritu posmoderno”, se debe a que, en una lógica progresista arcaica, las políticas de la identidad son asumidas como el síntoma de ese posmodernismo descafeinado que se usa como un descalificativo, al que aluden ciertos sectores de la izquierda y que Angela McRobbie criticaba en *Postmodernism and Popular Culture* (2005). Se debe a que el #BLM es eminentemente femenino y queer¹⁷⁶. La librería feminista (E5) afirmaba:

“[...] hay un algo ahí construido por mujeres negras, el #BlackLivesMatter, para mí es como el epítome de todo, que lo montan tres mujeres negras, que eso se invisibiliza...” [Entrevista 5].

No es que las mujeres negras no hayan estado presentes en otros movimientos por los derechos civiles como hemos visto en los sucesivos capítulos, sino que en este caso además son la cara que representa el movimiento (Taylor, 2017: 187), evidenciando también que la violencia policial y sexual se ceba en las mujeres negras, cis y trans,

¹⁷⁶ Normalmente la autoría del *hashtag* que dio lugar al movimiento masivo se atribuye a Patrisse Cullors, Opal Tometi y Alicia Garza (Taylor, 2017: 188), aunque detrás de esta etiqueta trabajan una gran cantidad de personas y colectivos.

aunque sus cifras no lleguen a los periódicos internacionales (Chatelain y Asoka, 2015).

En el artículo de Pizá, el #BLM es entendido como “un movimiento burgués y moderado [que] lograba equipararse, al menos en el temeroso imaginario colectivo americano, al de los movimientos nacionalistas negros de los 60 y 70” (Pizá, 2016). Así el autor invisibiliza la heterogeneidad de propuestas y de públicos que han venido formando parte de los movimientos de los 60 y 70, así como del #BLM.

Para muchos comentaristas, que el #BLM ponga en el centro la raza, y no la clase, denota cierto aburguesamiento -sin pararse ni un momento a analizar los datos socioeconómicos de la comunidad afroamericana-, pero esa falta de miras no significa que en los análisis y propuestas del #BLM no se apunten a las cuestiones de clase y las consecuencias del capitalismo. De hecho, tal y como afirma Taylor: “Estos activistas [los/las del #BLM] son «interseccionales» en sus estrategias de organización; parten, en otras palabras, del reconocimiento básico de que la opresión de los afroamericanos es multidimensional y debe ser combatida en diferentes frentes [...] los militantes de hoy en día luchan contra cuestiones similares a las que enfrentaron los radicales negros de la era del Black Power, cuestiones vinculadas con la naturaleza sistémica de la opresión sobre los negros en el capitalismo estadounidense” (Taylor, 2017: 188-189). Hacerse una idea del #BLM solo a través de las celebridades que lo apoyan nos da una visión parcial del trabajo de base y local que viene haciendo el movimiento (Taylor, 2017: 198), no solo representado por las celebridades que se adhieren a él.

En la sección de comentarios al artículo de Illescas alguien afirmaba lo siguiente aludiendo al concepto *marxsplaining*: ese aleccionamiento propio de una izquierda masculina y en ocasiones blanca hacia las posiciones que considera profanas o demasiado dirigidas por otras cuestiones identitarias que no sean la clase:

“Anda, un hombre blanco europeo opinando sobre cómo tienen que hacer la revolución las mujeres afroamericanas! #marxsplaining. Ironía off: sería interesante fijarnos en lo que dicen las mujeres y colectivo LGTB afroamericanas” [Comentarios en Illescas, 2016].

Otra persona agrega lo siguiente, aludiendo también a las críticas por la actuación en la gala MTV 2014:

“Oh, qué harta estoy de este tipo de análisis. Ya lo dijeron por otros lares cuando salió en los premios MTV delante de aquella megapantalla en la que se leía FEMINIST, Beyoncé no es feminista. Lo decimos nosotras y punto. Tienes razón en todo menos en algo para mí crucial: para mucha gente puteada por el capitalismo racista y misógino gringo, a la que tus palabras no van a llegar, pueden ser empoderantes imágenes simbólicas como las de ella. Pero no, mucho mejor negativizarlo todo desde cierta excelente distancia” [Comentarios en Illescas, 2016].

En la entrevista con el fandom suave (E3G) este tema generó bastantes intercambios, una de las participantes comentaba:

“[...] también me parece que en esa crítica hay una cosa que es común ¿no? cuando los como machos hablan del feminismo, critican que es una lucha secundaria, entonces, primero hay que ser anticapitalista y luego ya... si eso feminista ¿no?, en plan ya después cuando este todo hecho, no vamos a ocuparnos ahora en estas tonterías [...] incluso cuando el discurso no se articula desde ahí creo que hay algo de eso, de lo importante es esto, la clase obrera y luego ya el feminismo y esas tonterías que tenéis las mujeres con las que os divertís... los domingos por la tarde [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En la entrevista con la librera (E5), la entrevistada apuntaba a la crítica que reciben las mujeres negras respecto a otros modelos feministas españoles:

“¿por qué es más capitalista Beyoncé por hacer un disco y llevarlo a la plataforma de Jay-Z [Tidal] y tal y cual, que Barbijaputa que publica con Aguilar?, chata, que eso es Planeta, que eso es el Grupo Prisa [...] y ahí cuestionamos: ¿qué es el activismo? ¿hacer un video en el que lo primero que se oye es «estoy orgullosa de mi negritud»? ¿eso es capitalizar?, yo creo que eso también es un riesgo, y nadie se lo está tomando como una apuesta política [...] ¿qué pasa? sale Emma Watson con el #HeForShe y, madre mía, ese día no había otra cosa que Emma Watson” [Entrevista 5].

Hay otras críticas realizadas también desde medios de izquierda que supieron reconocer el valor del trabajo de Beyoncé, evitando simplificarlo a su carácter capitalista y evidenciando la poderosa lectura racial que incluye, aun reconociendo sus limitaciones.

Illescas dice: “Todos estos elementos de cierto compromiso, junto a varios y más que confusos guiños al orgullo de negritud, se muestran dentro de un videoclip donde Beyoncé alardea de su condición de estrella y multimillonaria, llama «zorras» al resto de mujeres y no tiene ningún reparo en publicitar marcas de ropa de lujo como Givenchy o hacer *product placement* de otras más populares [...]” (Illescas, 2016).

La cuestión de la apropiación de palabras como “zorra”, a menudo utilizadas en contra de las mujeres, como bien se ha encargado de hacer Illescas con su concepto de “rentista del cuerpo”, parece que no tiene cabida en su análisis. Tampoco los debates del *Hip-Hop Feminism* que vimos en el capítulo anterior sobre las diferentes opiniones dentro de la cultura de la música urbana respecto al uso y las implicaciones de la palabra *bitch* (Keyes, 2004).

Ante las afirmaciones sobre el uso de marcas de estatus como un vestido de alta costura, Facundo Rocca (2016) en *Ideas de Izquierda* afirma:

“Hay que pensar qué subjetivaciones se ponen en juego en esta estetización del dinero y de cierto consumo, sobre todo cuando se trata de colectivos históricamente vedados a ciertos usos y cierto estatus. Porque hay algo más que una confianza ciega en el dinero como remedio al racismo y la opresión. Hay también el disfrute de ocupar y reclamar aquello que se supone que no podemos tener, que no sabríamos usar, que no podemos usar. Por eso, el vestido Givenchy que Beyoncé referencia es algo más que un vano símbolo de riqueza. Es eso que no se supone que ella debiera tener, que siempre va a estar sospechado de mal gusto y de mal uso. Es eso que estará siempre fuera de lugar” (Rocca, 2016).

Apuntando directamente a las interpelaciones de Beyoncé a muchos tipos de feminidades negras mediante el uso de elementos estéticos, como la ropa o los peinados (Moss, 2016: 165), Rocca matiza acertadamente que el uso de esos símbolos de estatus, que en una lógica ignorante blanca pensamos que son solo reflejo del dinero que una maneja, son también signos racializados de ese estatus que durante mucho tiempo han estado vedados, formal e informalmente, para las comunidades afroamericanas. El uso de marcas de ropa de alta costura forma parte del núcleo en los inicios de la subcultura del Hip-Hop a la que Beyoncé pertenece (Durham 2012), precisamente porque el acceso a ello, tanto económicamente, como físicamente -el acceso a los puntos de venta- era muy

difícil¹⁷⁷. Llevar esos símbolos de estatus puede entenderse como un desafío momentáneo al orden racial establecido en cuanto a los hábitos de consumo.

Rocca apunta: “La mercancía misma parece tener una política en aquellas extrañas *políticas del consumo* que produce. Habrá que tomarlas en serio, antes que refugiarse en algún cómodo lugar común sobre mercantilización y fetichismo que se abstenga de interrogar a fondo estos fenómenos culturales y su extraña imbricación entre espectáculo, activismo, consumo e identidad” (Rocca, 2016). Así mismo, Dick Hebdige en su estudio sobre las subculturas afirma: “Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, las distingue de formaciones culturales más ortodoxas” (Hebdige, 2004: 143). Y si bien Beyoncé no puede considerarse subcultura, si lo fue la cultura Hip-Hop de la que toma estos usos de la mercancía.

Cuando en 2016 Beyoncé recibió el premio *Fashion Icon* de los *CFDA Award* [*Council of Fashion Designers of America*], en el discurso de agradecimiento subrayó cómo la industria de la moda condenó al ostracismo a las integrantes de Destiny’s Child a la hora de vestirlas para eventos: “When we were starting out in Destiny’s Child, high-end labels didn’t really want to dress four black, country, curvy girls, and we couldn’t afford designer dresses and couture”. [“Cuando empezamos con Destiny’s Child, las marcas de alta gama realmente no querían vestir a cuatro chicas negras, de campo y con curvas, y no podíamos permitirnos vestidos de diseño y alta costura”] (Chabbott, 2016). Su madre fue la encargada de diseñar y coser muchos de sus vestidos durante su carrera: “My mother actually designed my wedding dress, my prom dress, my first CFDA dress, my first Grammy dress, and the list goes on and on and on”. [“Mi madre realmente diseñó mi vestido de boda, mi vestido de graduación, mi primer vestido para el CFDA, mi primer vestido para los Grammy, y la lista sigue y sigue”] (Chabbott, 2016). La librera feminista (E5) llamó la atención sobre esta cuestión de la ropa en conexión al carácter capitalista:

“[Beyoncé] hace muchas cosas mal: sí, participa del capitalismo, sí, que una hermana negra participe del capitalismo... que todos sus vestidos se los ha hecho su madre, porque cuando fue a los diseñadores de moda le dijeron

¹⁷⁷ Para un desarrollo de esta cuestión, recomiendo el documental *Fresh Dressed*, dirigido por Jenkins Sacha, 2015.

«uy con tus curvas, uy negra, no te vamos a diseñar nada» y por eso los vestidos de Destiny's Child, ahora ya va a veces con diseñadores y tal, pero en la época de Destiny's Child todos los vestidos se los hizo su madre, todos los vestidos de presentaciones, de entrega de premios y tal y cual se los ha hecho la madre por que la industria le dijo que no...” [Entrevista 5].

Así que, teniendo esta cuestión en mente, el uso de marcas de alta costura contiene un mensaje en torno a las políticas racistas del mundo de la moda y la representación de marcas. Afirmar llevar un vestido Givenchy, pero a la vez presentarse a una gala como la de los CFDA con un vestido diseñado y cosido por su madre, o hablar expresamente, en esta misma gala, sobre los problemas que la industria vio en su cuerpo racializado, no son elementos desconectados. Para entender la importancia de los símbolos de estatus que viste y porqué lo remarca, debemos conocer estas políticas racistas y clasistas a la hora de acceder y portar estos símbolos definidos por una industria blanca que los ha instrumentalizado no solo para marcar la distinción de clase, sino también para marcar la distinción racial.

Algunos análisis sobre las políticas del consumo, apuntados por Angela McRobbie, hicieron énfasis en que estas políticas podrían formar parte de estrategias de autoempoderamiento de algunos colectivos (McRobbie, 2005: 30), y no solo ser analizadas en términos de “placer culpable”, o en términos de su carácter superficial, asocial y ahistórico, desconectado de las relaciones sociales y de otros significados, tal y como ha venido siendo durante mucho tiempo (McRobbie, 2005: 31-32). Contra las estrategias que mediante la crítica a la mercancía caen en supuestos racistas y sexistas, Rocca apuntaba a que “la necesaria crítica a la fetichización y mercantilización de nuestras relaciones sociales no puede funcionar como subterfugio para reafirmar las prohibiciones racistas y patriarcales a ciertas formas de esos placeres y ciertas prácticas de construcción de la propia identidad. Aquí los actos de consumo encuentran de nuevo una politicidad propia (no por eso libre de contradicciones) que no deberíamos pasar por alto” (Rocca, 2016).

Sin embargo, en muchas reflexiones, se subraya que Beyoncé forma parte de un “capitalismo negro” [*black capitalism*] o un “establishment negro” (Pizá, 2016; Illescas,

2016), al igual que otras figuras como Michael Jordan, Oprah, Will Smith o el matrimonio Obama. Fernández Hernández en su artículo de finales de 2017 afirmaba que Beyoncé performa la agenda postracial, “confirmando que el privilegio capitalista [...] borra cualquier tipo de particularismo relativo a la raza” (Fernández Hernández, 2017: 467). Sin embargo, sostener esto después del *Lemonade* es del todo desacertado, donde encontramos un intento explícito de oponerse a las afirmaciones de una supuesta sociedad posracial a través de referencias a las formas del racismo y sexismo existentes.

En este sentido, las afirmaciones de bell hooks en “Moving Beyond Pain” sobre *Lemonade* sorprendieron a la comunidad afrofeminista, especialmente estadounidense, ella afirmaba: “[Lemonade] is the business of capitalist money making at its best [...] Commodities, irrespective of their subject matter, are made, produced, and marketed to entice any and all consumers. Beyoncé’s audience is the world and that world of business and money-making has no color”. [“(Lemonade), es el negocio del dinero capitalista en su mejor versión [...] Las materias primas, independientemente de su objeto, se fabrican, producen y comercializan para atraer a todos y cada uno de los consumidores. La audiencia de Beyoncé es el mundo y ese mundo del negocio y de hacer dinero no tiene color”] (hooks, 2016).

Estas asunciones sobre una suerte de capitalismo *colorblind* hechas por hooks no tienen en realidad mucho sentido respecto a sus análisis sobre el patriarcado capitalista supremacista blanco, por ejemplo, cuando afirmaba acertadamente en *Feminist Theory: From the Margin to Center*: “Past feminist refusal to draw attention to and attack racial hierarchies suppressed the link between race and class. Yet class structure in American society has been shaped by the racial politics of white supremacy; it is only by analyzing racism and its function in capitalist society that a thorough understanding of class relationships can emerge”. [“El feminismo pasado rechazaba llamar la atención y atacar las jerarquías raciales suprimiendo la vinculación entre raza y clase. Sin embargo, la estructura de clase en la sociedad americana ha sido conformada por las políticas raciales de la supremacía blanca; es solo analizando el racismo y su función en la sociedad capitalista que puede emerger una comprensión profunda de las relaciones de clase”] (hooks, 1984: 3).

Sin embargo, esta idea de que el dinero no entiende de razas cala hondo. La filóloga

entrevistada (E2) estaba de acuerdo con hooks:

“[...] y ahí sí creo que bell hooks [en “Moving beyond pain”] dijo una buena frase con lo de que el dinero no entiende de razas ¿no?, porque si es verdad que lo puedes ver en el día ¿no?, no es lo mismo que te venga una persona árabe [...], o con aspecto de ser de Oriente Medio ¿no? en plan, que te venga ahí como [...] que lo veas como alguien vagabundo, a qué te venga uno en plan con todo el dinero en el bolsillo [...] entonces es como «oh tiene dinero», no sé qué... puedes tener prejuicios igualmente ¿no?, pero como que el trato ya va ser diferente porque tiene dinero” [Entrevista 2].

Sobre esta cuestión Stuart Hall señalaba que: “La primacía que ha dado el marxismo a la contradicción capital-clase es, en realidad, un problema. En su lógica, está implícito, aunque no se afirme que sea necesariamente así, que al final la contradicción principal no solo estructura toda otra contradicción, sino que además es su verdad. Consecuentemente, la contradicción capital-clase no solo tiene prioridad política, sino que a menudo hace las veces de llave maestra que puede revelar todos los secretos de la formación social” (Hall, 2017: 238-239). Esta es la lógica que opera detrás de muchos de los comentarios que he venido señalando en torno a la cuestión capitalista en el trabajo de Beyoncé. Sin embargo “La suspensión del modo de producción capitalista en una sociedad particular no garantizará la liberación de los negros, de las mujeres, ni de las clases subordinadas” (Hall, 2017: 238-239).

Evidentemente que la clase social de Beyoncé supone un distanciamiento de otras posiciones de clase, experimentando las discriminaciones en múltiples formas y niveles, pero para demostrar nuestro punto no podemos caer en argumentos reduccionistas de clase, o peor, racistas y/o sexistas, con tal de demostrar que Beyoncé es parte del problema. El activista afroamericano Ajamu Baraka, que también señalaba las deficiencias de la propuesta de Beyoncé, tenía que recurrir a la consabida vestimenta de las bailarinas y sus cuerpos para demostrar sus argumentos: “I saw the imagery and symbols of authentic black radicalism grotesquely transformed into a de-politicized spectacle by gyrating, light-skinned booty-short-clad sisters”. [Vi la imagería y los símbolos del auténtico radicalismo negro grotescamente transformados en un espectáculo

despolitizado por hermanas dando vueltas, de piel clara y ataviadas con shorts muy cortos”]. (Baraka, 2016). Baraka también apuntaba a la falta de agencia de Beyoncé, un títere del sistema, para demostrar sus puntos: “It was those white men and their representatives that placed Beyoncé on that stage at the Super Bowl. It is incredibly naive to think that anything subversive or even remotely oppositional to the interests of the capitalist oligarchy would be allowed expression on a stage that it controlled”. [“Fueron esos hombres blancos y sus representantes los que colocaron a Beyoncé en el escenario de la Super Bowl. Es increíblemente ingenuo pensar que cualquier cosa subversiva o incluso remotamente opuesta a los intereses de la oligarquía capitalista podrían ser expresiones permitidas en un escenario que controlan”] (Baraka, 2016). Esta cuestión también era señalada por Illescas: “La coreografía de Beyoncé fue cualquier cosa menos improvisada y todos allí sabían el supuesto homenaje que se iba a realizar al movimiento negro” (Illescas, 2016). Sería interesante saber si el gesto de Kaepernick también les parecía igual de orquestado y *naif*, aunque concluyese con unas históricas disculpas públicas de la NFL y su reconocimiento de la opresión racial.

Me sorprende la casualidad de que las críticas en principio progresistas de Illescas, Pizá y Baraka tengan que aludir a los cuerpos y vestimenta de Beyoncé y sus bailarinas para demostrar sus puntos; también me sorprende lo profundamente molestos que les resultan estos cuerpos, y la extrema misoginia que portan sus palabras, si para sostener su argumentario (pseudo)marxista tienen que entrar en el terreno del *slut-shaming*, como si aquellos Panteras Negras que salían en *primetime* con sus boinas, sus gafas negras, chaquetas de cuero, sus afros y sus armas completamente empoderados no estuviesen también erotizando una posición y reivindicando el *Black is Beautiful*¹⁷⁸, fruto de un conocimiento profundo de cómo funcionaban los medios de comunicación.

Dianca London, sin tener que incurrir en este tipo de comentarios claramente sexistas, aunque declarándose abiertamente anti Beyoncé, alude al viejo argumento de las

¹⁷⁸ Donna Murch señala que el uso de las armas de fuego por parte de los Panteras Negras, además de su relación con la autodefensa, permitía tener una imagen mediática fuerte y atractiva nunca vista en los medios generalistas: “As a powerful «recruiting device» that would attract youth from the broader community; thereby, bridging the gap between students and the grassroots”. [“Como un poderoso «dispositivo de reclutamiento» que atraería a jóvenes de la comunidad en general”] (Murch, 2007: 341). Está centralidad de la imagen de los Panteras Negras y su relación con el *Black is Beautiful* también es subrayada en el documental *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution* (Stanley Nelson, 2015).

masas y el consumismo en la línea de alta y baja cultura: “I am openly anti-Bey. [...] her brand of feminism (and the brand of feminism assigned to her identity as a pop icon) is severely limited, and her latest activism via «Formation» feels more like strategic consumerist dramatism rather than empowerment [...] a construction tailored for the masses [...]”. [“Soy abiertamente anti-Beyoncé. [...] su marca de feminismo (y la marca de feminismo asignada a su identidad como icono pop) es seriamente limitada, y su último activismo a través de «Formation» se siente más como dramatismo consumista estratégico que empoderamiento [...] una construcción diseñada para las masas”] (London, 2016)¹⁷⁹.

Sin embargo, para Beyoncé en este punto de su carrera no era necesario este despliegue de un *ethos* político: “Si el único objetivo fuera el de asegurarse un gran éxito comercial y publicitario, había disponibles otros tantos temas o estéticas posibles. Incluso, formas menos políticas y desafiantes de la «cultura negra»” (Rocca, 2016). Rocca se pregunta: “¿No hay en esto algo más que una empresaria musical convenciendo a incrédulas masas de que inviertan en sus discos y shows ya no solo sus dólares, sino su «ethos político»?” (Rocca, 2016).

La entrevistada fundadora de *Black Barcelona* (E4) reflexiona justamente sobre esto:

“[...] yo sé que, [Beyoncé] ha sufrido muchas críticas porque es como solo ahora está hablando de raza ¿no?, como si fuera [a] [...] promoverse por cuenta de hablar de raza, lo que es completamente... es que no es verdad [...] que es imposible, es más fácil que tenga rechazo de hablar de temas de raza, aunque sea Beyoncé, que ahora se pueda promover porque está por los negros, yo creo que es imposible, justamente al revés, yo creo que ahora ella tiene una plataforma donde puede sentirse libre para hablar de determinados temas [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En el grupo caracterizado como fandom duro (E8G) declaraban que Beyoncé estaba

¹⁷⁹ Cabe subrayar que, en las palabras de London, como en otros análisis mencionados, se promociona una idea de la “masa” anacrónica y clasista, definida en términos de su homogeneidad e irracionalidad (Lasén y Martínez de Albéniz, 2008). Tontos culturales, como dirá Hall. No considero que este tipo de enfoques sean operativos para entender las audiencias contemporáneas. Y si, por otro lado, las masas son “todo el mundo”, ya sabemos gracias a hooks que el feminismo es “para todo el mundo”.

respondiendo a un clima dónde se les pide a las celebridades, especialmente afroamericanas, que tomen partido sobre las desigualdades raciales y la violencia policia:

“[...] también yo creo que se ajusta a un proceso cultural que está habiendo desde hace ya unos años en EEUU, que se habla de temas raciales o políticos, entonces eso, al final, todos los artistas van chupando de eso y participando en ello [...] que por suerte Beyoncé lo hace bien [...] no es como «sí, voy a meter esto porque está ahí», no sé, yo lo veo como muy auténtico por su parte [...] sobre todo a cierto tipo de artistas se les exige un poco que sean políticos yo creo, o que muestren cierto apoyo... no sé, lo veo sobre todo en el caso de EEUU, artistas negros, que es como «tenéis que decir algo sobre estos temas que nos están pasando tan graves, porque vosotros sois personas con influencia y poder y si no decís nada, mal» [...] yo veo eso” [Entrevista 8 Grupal].

Una participante en la entrevista al fandom suave (E3G) señalaba la misma cuestión en esta tendencia:

“yo creo que ahí hay también una responsabilidad de hacer visibles ciertas cosas, igual que Beyoncé, está bien aprovechado ese altavoz para visibilizar cosas que tienen que ver con la opresión de las mujeres [...] creo que hay una responsabilidad ahí, pues eso, Will Smith: están matando a personas negras en tu país todos los días, pues sí, utilizar ese altavoz...” [Entrevista 3 Grupal].

Los comentarios que minimizan o critican la propuesta de Beyoncé sin ir más allá de los argumentos ortodoxos de la izquierda, sin incorporar las cuestiones sobre la distribución de la riqueza en términos raciales, o incluso cayendo en razones sexistas y racistas, se me hacen parte de una estrategia paralizante que establece un juego de suma cero: Beyoncé sí o Beyoncé no. Sin embargo, tal y como alerta Stuart Hall, la hegemonía cultural que se lucha en el campo de lo popular nunca es un juego de este tipo: “Cultural hegemony is never about pure victory or pure domination (that’s not what the term means); it is never a zero-sum cultural game; it is always about shifting the balance of

power in the relations of culture; it is always about changing the dispositions and the configurations of cultural power, not getting out of it”. [“La hegemonía cultural nunca trata de pura victoria o pura dominación (eso no es lo que significa el término); nunca es un juego cultural de suma cero; siempre se trata de cambiar el equilibrio de poder en las relaciones culturales; siempre se trata de cambiar las disposiciones y las configuraciones del poder cultural, no de salir de él”] (Hall, 1993: 106-107).

Respecto a las críticas más puristas, Hall reconoce: “There is a kind of «nothing ever changes, the system always wins» attitude, which I read as the cynical protective shell [...] a shell that sometimes prevents them from developing cultural strategies that can make a difference”. [“Existe una especie de actitud de «las cosas nunca cambian, el sistema siempre gana», que leo como el cínico armazón protector [...] un armazón que a veces les impide desarrollar estrategias culturales que pueden marcar la diferencia”] (Hall, 1993: 107). Frente a los comentarios que apuntaban que la *Super Bowl* es un evento controlado por un puñado de hombres blancos, conocedores y permisivos sobre las intenciones de Beyoncé, podemos enfrentar las palabras de Hall:

“I acknowledge that the spaces «won» for difference are few and far between, that they are very carefully policed and regulated. I believe they are limited. I know, to my cost [...] that there is always a price of incorporation to be paid when the cutting edge of difference and transgression is blunted into spectacularization. I know that what replaces invisibility is a kind of carefully regulated, segregated visibility. But it does not help simply to name-call it «the same»”. [“Reconozco que los espacios «ganados» por la diferencia son pocos y distantes entre ellos, están cuidadosamente vigilados y regulados. Creo que son limitados. Lo sé, por mi propio coste [...] que siempre hay que pagar un precio de incorporación cuando la vanguardia de la diferencia y la transgresión despunta hacia la espectacularización. Sé que lo que reemplaza la invisibilidad es un tipo de visibilidad cuidadosamente regulada y segregada. Pero no ayuda llamarlo simplemente «lo mismo»” (Hall, 1993: 107).

En la entrevista al colectivo feminista (E3G), una de las participantes reflexionaba sobre qué significa ser un “ícono capitalista”:

“[...] me parece también interesante pensar en cuando hablamos de que Beyoncé es un icono capitalista ¿de qué estamos hablando? O sea, qué atributos tiene ella directamente para que podamos considerarla icono capitalista, porque me parece que en realidad ella es un icono capitalista y cualquiera que este a su lado [...] en los premios de la MTV del sector lo es ¿no? [...] entonces no me parece que ella, concretamente ella sea más icono capitalista que cualquiera, entonces no me parece realmente una crítica absolutamente válida, porque en este punto en el que estamos cualquier persona que sea tan conocida como ella es casi obligatoriamente un icono capitalista, porque nadie va a tener esa posición siendo anticapitalista [...] ¿queremos que haya iconos pop anticapitalistas?, ¿eso es posible? [...] exigirle que no sea un icono capitalista es exigirle que no tenga los atributos de una figura pop, lo cual es absurdo porque si estamos hablando de ella es porque es una figura pop, entonces no tiene mucho sentido [...] si hablamos de ella es porque entre otras cosas puede salir en unos premios que son televisados y en los que se habla de ellos en todos los países con un cartel detrás que ponga «feminist»; si alguien de una productora independiente, por muy guay que sea, tan guay como Beyoncé ¡lo dudo! [risas], sale con eso en un concierto no estaríamos hablando de esto porque no tiene la repercusión que tiene Beyoncé ¿no? [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Efectivamente, la periodista Collier Meyerson se pregunta: “How do you separate capitalism with fame in America?”. [“¿Cómo se separa el capitalismo de la fama en América?”] (Adelman, 2016).

Tampoco podemos entender la propuesta de Beyoncé sin conectarla con una tradición reivindicativa afroamericana femenina¹⁸⁰ que desde la música popular en un complejo entramado industrial ha reclamado cuestiones políticas, como Billie Holiday con “Strange Fruit”, pero también Nina Simone con “Mississippi Goddam”, Lauryn Hill con *The Miseducation of Lauryn Hill*, o el himno de Queen Latifah “Ladies First”, entre muchísimos otros ejemplos (Brooks, 2016).

¹⁸⁰ Esta tradición también puede encontrarse representada por artistas masculinos, por ejemplo: Sam Cooke y la canción “A Change is Gonna Come” (1964), “Say It Loud – I’m Black and I’m Proud” (1968) de James Brown, ó “This Is My Country” (1968) de Curtis Mayfield y The Impressions (Hill, 2013: 57-58).

La participante de la entrevista grupal (E3G) añadía más adelante:

“[...] es posible que sí, que [...] al ser un modelo de comportamiento y un referente y tal para tanta gente es posible que algunas de sus actitudes que tienen que ver más con el capitalismo también sean aprendidas por otra gente, lo que pasa que no me preocupan demasiado porque están siendo aprendidas de tantas formas [...] no es algo que este inculcando exclusivamente ella, ni validando exclusivamente ella y aunque ella no lo hiciera estaría siendo validado por otro montón de cosas [...] no sé quién tiene la culpa de que Beyoncé no represente la lucha de la clase obrera o lo que quieras: si Beyoncé o quien lo espera, porque es absurdo y es inocente pensar que alguien de la talla de Beyoncé en el sistema en el que estamos vaya a representar ese tipo de cosas, creo que no es esperable [...] cómo va a movilizar ella eso, es que no tiene sentido, ella es una mujer negra, rica, entonces yo que sé, pues dentro de eso, heterosexual ¿no?, yo le voy a pedir que a mí como mujer lesbiana pues hay cosas en las que no me representa y hay cosas por las que no me siento apelada por eso, y hay otras por las que sí [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Si algo aprendemos de propuestas como la de Beyoncé, es que, pese a su supuesta complacencia con el *statu quo* económico y social, generó una reacción conservadora muy potente: sindicatos de policía urgían a boicotear las actuaciones de Beyoncé¹⁸¹. El ex alcalde de Nueva York, Rudy Giuliani, denunciaba que Beyoncé hubiese utilizado un evento deportivo para atacar a la policía¹⁸². Se organizó un mitin anti-Beyoncé para el 14

¹⁸¹ Así se posicionaba el portavoz del sindicato de policías de Miami, Javier Ortíz: “The fact that Beyoncé used this year’s Super Bowl to divide Americans by promoting the Black Panthers and her antipolice message shows how she does not support law enforcement [...] We ask all law enforcement labour organizations to join our boycott across the country and to boycott all of her concerts”. [“El hecho de que Beyoncé haya usado la Super Bowl de este año para dividir a los americanos promoviendo a las Panteras Negras y su mensaje antipolicial, muestra que ella no apoya a las fuerzas del orden [...] Pedimos a todas las organizaciones sindicales de las fuerzas del orden que se unan a nuestro boicot en todo el país y que boicoteen todos sus conciertos”] (Chokshi, 2016). A raíz de lo cual, la Nación del Islam le ofrecía a Beyoncé su seguridad en conciertos, como respuesta al boicot policial (Stutz, 2016).

¹⁸² Así se expresaba Giuliani: “This is football, not Hollywood, and I thought it was really outrageous that she used it as a platform to attack police officers who are the people who protect her and protect us, and keep us alive”. [“Esto es fútbol, no Hollywood, y pensé que era realmente indignante que lo usara como plataforma para atacar a los policías que son las personas que la protegen y nos protegen, y nos mantienen

de septiembre de 2016 en Nueva York¹⁸³ que reforzaba una visión de las Panteras Negras como grupo de odio. El periodista británico, Piers Morgan, en un artículo muy comentado, acusaba a Beyoncé de utilizar la “carta racial” a su favor innecesariamente (Morgan, 2016). Pero estas acusaciones no eran nuevas, ya en 2014, el presentador Bill O’Reilly señalaba a Beyoncé como la culpable de la alta tasa de embarazos adolescentes fuera del matrimonio en la comunidad afroamericana, debido a su canción “Drunk in Love”, que, sorprendentemente trataba sobre su relación monógama con Jay-Z (Culp-Ressler, 2014). Estigmatizar a las madres adolescentes y penalizar públicamente el comportamiento afectivo-sexual de una mujer negra, forman parte ambos elementos de las políticas sexuales de respetabilidad, enraizadas en las dinámicas racistas y sexistas coloniales. Respecto a estos comentarios de O’Reilly, Tamara Winfrey Harris respondía: “She [Beyoncé] has been with the same man since she was eighteen years old, and their children was born after they were married. Beyoncé would seem to fit the mainstream requirements for respectability. But that doesn’t matter. Even a married black woman, singing about sex with her husband, is a whore, a bad role model, and a possibly criminal”. [“Ella ha estado con el mismo hombre desde que tenía 18 años, y sus hijos nacieron después de casarse. Beyoncé parece encajar en los requerimientos dominantes de respetabilidad. Pero eso no importa. Incluso una mujer negra casada, que canta sobre tener sexo con su marido, es una ramera, un mal modelo de conducta y posiblemente una criminal”] (Winfrey Harris, 2015: 33).

Justamente en referencia a esta atribución criminal encontramos los comentarios de bell hooks sobre Beyoncé. También en 2014, en un debate junto a Janet Mock, Marci Blackman y Shola Lynch, llamado *Are You Still a Slave?*¹⁸⁴, hooks consideraba a la

vivos”] (O’Donnell, 2016).

¹⁸³ Este era el escalofriante reclamo que, mediante la apelación indirecta al mal llamado “racismo inverso”, instaba a asistir a la convocatoria: “Are you offended as an American that Beyoncé pulled her race-baiting stunt at the *Super Bowl*? Do you agree that it was a slap in the face to law enforcement? Do you agree that the Black Panthers was/is a hate group which should not be glorified? Come and let's stand together. Let's tell the NFL we don't want hate speech & racism at the *Super Bowl* ever again!”. [“¿Te ofende como estadounidense que Beyoncé haya hecho su giro publicitario racial en el *Super Bowl*? ¿Estás de acuerdo en que fue una bofetada en la cara a las fuerzas policiales? ¿Estás de acuerdo en que las Panteras Negras eran/son un grupo de odio que no debe ser glorificado? Ven y pongámonos de pie juntos. ¡Digamos a la NFL que no queremos que se vuelva a hablar de odio y racismo en la *Super Bowl* nunca más!”] (O’Donnell, 2016).

¹⁸⁴ El panel se puede ver en el siguiente enlace: “bell hooks - Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body | Eugene Lang College”, The New School (2014). <https://youtu.be/rJk0hNR0vzs>

cantante una “terrorista”: “I see a part of Beyoncé that is in fact anti-feminist – that is a terrorist, especially in terms of the impact on young girls”. [“Veo una parte de Beyoncé que es de hecho anti-feminista –que es una terrorista, especialmente en términos del impacto en las chicas jóvenes”]. Las críticas de hooks a Beyoncé siempre tienen especial resonancia dentro de la comunidad feminista negra. Para la acusación de “terrorista”, gran parte de esta comunidad no estuvo de acuerdo con hooks (King, 2014) -tampoco en sus críticas a *Lemonade* (Adelman, 2016)- y les pareció un uso excesivo de los términos (Short, 2015: 5). Britney Cooper en *Crunk Feminist Collective* decía lo siguiente sobre las opiniones de hooks: “She was being provocative. And I imagine that the provocation has to do with asking us to think about what kind of work or harm Beyoncé’s image does under a neoliberal system. And if that was the question, then ask that question. But conflating the potential discursive and psychic violence that Beyoncé’s image does with Beyoncé herself is irresponsible feminist theorizing”. [“Ella fue provocativa. E imagino que esa provocación tiene que ver con pedirnos que pensemos sobre qué tipo de trabajo o daño hace la imagen de Beyoncé bajo un sistema neoliberal. Y si esa es la pregunta, entonces formula esa pregunta. Pero combinar la posible violencia discursiva y psíquica que la imagen de Beyoncé tiene con la propia Beyoncé es una teoría feminista irresponsable”] (Cooper, 2014). Pero, además, designarla específicamente “terrorista” es una táctica de silenciamiento y desacreditación de toda una generación de feministas que se identifican (de diversas y múltiples formas) con el trabajo de Beyoncé y encuentran en él material adecuado para iniciar o reenganchar debates y conversaciones, antiguas o contemporáneas (Cooper, 2014).

Como vemos, Beyoncé encarna los males del mundo, si no ataca a la policía y promueve un discurso de odio, ataca a la infancia: el consabido “What about the children argument”. [“El argumento de qué pasa con los niños”], dirá Britney Cooper (King, 2014). Ella es la garante del capitalismo internacional o la culpable de los hábitos sexuales de las adolescentes afroamericanas. Es común que su trabajo sea percibido como pernicioso o dañino para otros colectivos, pero estas críticas ya las vimos en el pasado con el caso de Sister Souljah, censurada en MTV, o incluso con el *Nipplegate* de Janet Jackson, condenada al ostracismo por la industria (Yee, 2019).

En 2016, la artista mejor pagada según la lista *Forbes* fue Taylor Swift; Beyoncé

estaba en el puesto número 17, por detrás de Madonna, Rihanna, Bruce Springsteen, AC/DC, Rolling Stone, Calvin Harris o U2 (O'Malley Greenburg, 2016). Pero el epítome del capitalismo venía a estar representado por una de las pocas mujeres racializadas de la lista, aparte de Jennifer López o Rihanna. La canción estrella del álbum con el que Swift ganó su posición en la lista *Forbes* -“Wildest Dreams”¹⁸⁵- fue ampliamente criticada por ser una “versión glamurosa de la fantasía colonial blanca en África” (Rutabingwa y Kassaga Arinaitwe, 2015; Khomami, 2015). La cantante aparece interpretando a una actriz en una película sobre el África colonial, el continente es reducido a un zoo de animales, y en él tienen lugar sus “sueños más salvajes”. Viviane Rutabingwa y James Kassaga Arinaitwe afirman que el video de Swift representa: “This nostalgia that privileged white people have for colonial Africa”. [“Esta nostalgia que la gente blanca privilegiada tiene por el África colonial”], y añaden “Is awkwardly confusing to say the least and offensive to say the most [...] Colonialism was neither romantic nor beautiful. It was exploitative and brutal”. [“Es, como mínimo, incómodamente confuso, sino ofensivo [...] El colonialismo no fue ni romántico ni bonito. Fue explotador y brutal”] (Rutabingwa y Kassaga Arinaitwe, 2015). Sin embargo, el problema unos meses más tarde, ya en 2016, era que Beyoncé vestida en bañador estaba citando a las Panteras Negras en la *Super Bowl*. El doble rasero es evidente.

Si asumimos que aquel año Beyoncé estaba ganando dinero debido a la explotación de su cuerpo y/o de los símbolos de la historia del activismo afroamericano, Swift ganaba mucho más dinero mediante la romantización de la historia colonial blanca, y mediante la narrativa romántica tóxica que destila toda la canción. Tal y como dice el *Crunk Feminist Collective*: “If you ain’t critiquing Katy Perry and Pink and alla dem [all them] for being pro-capitalist and in league with the establishment, then back up off Bey [Beyoncé]”. [“Si no estás criticando a Katy Perry o Pink y a todas ellas por ser procapitalistas y en el nivel de la clase dirigente, entonces deja tranquila a Bey”] (*Crunk Feminist Collective*, 2013).

La pregunta gira en torno a qué nos dice esto de la crítica que ve en una cantante afroamericana el lugar del problema y de la solución de determinados males sociales.

¹⁸⁵ Enlace al videoclip: “Taylor Swift - Wildest dreams” (2015). <https://youtu.be/IdneKLhsWOQ>

Tenemos que desarrollar enfoques más potentes que nos alejen de posiciones acomodaticias, distantes o racialmente sesgadas, que puedan responder a propuestas como las de Beyoncé reconociendo sus aportaciones y limitaciones, lejos de las desacreditaciones simples que hemos visto, o lejos de pedestales innecesarios que a veces maneja la prensa española: “Beyoncé acaba con el machismo en dos horas” (Kovacsics, 2016) o “Beyoncé lo hace todo mejor” (Contreras, 2016). El viejo modelo del juego de suma cero se apoya en que, parafraseando a Hall, *nuestro* modelo reemplaza *su* modelo, *nuestras* identidades en lugar de *sus* identidades (Hall, 1993: 107), pero no es en esta dualidad en la que nos encontramos cuando hablamos de la hegemonía cultural en el campo popular.

La mayoría de comentarios sobre el carácter neoliberal de Beyoncé durante este periodo son previos al verdadero problema que percibo sobre su desempeño capitalista, y que tuvo lugar con el lanzamiento de su marca de ropa deportiva, Ivy Park, a mediados de 2016, después de *Lemonade*. El periódico *The Sun* fue el primero que se hizo eco de que la marca fabricaba en Sri Lanka y mantenía a sus trabajadoras en condiciones de explotación laboral (Shank y Bedat, 2016) (Imagen 38). Cuando se le pidieron responsabilidades a la marca, la respuesta fue desconcertante, afirmando que como marca mantenían un riguroso programa de comercio ético. *Ivy Park* era propiedad de *Parkwood* (la filial de Beyoncé) al 50% y de *Topshop* al 50%, quién se encargaba de la producción de las prendas (Shank y Bedat, 2016). Entiendo que mantener un riguroso programa de comercio ético implica también contratar y firmar acuerdos con proveedores y socios que lo sigan, lo contrario no supone ningún cambio en las reglas del injusto mercado textil global.

Ahora bien, el 23 de marzo de 2016, el gobierno de Sri Lanka introdujo la *National Minimum Wage of Workers Act*, en donde establecía en 10.000 rupias esrilanquesas mensuales y en 400 rupias esrilanquesas diarias el salario mínimo para cualquier persona trabajadora en cualquier sector¹⁸⁶. Los datos que *The Sun* venía manejando era que las trabajadoras ganaban 4.30 libras esterlinas al día, es decir, 902 rupias esrilanquesas al día (Mills, 2016) casi más del doble de lo establecido por la ley aquel año. Esto no se destaca

¹⁸⁶ Se puede encontrar la ley enlazada en la información sobre Sri Lanka que ofrece la Organización Internacional del Trabajo, en el siguiente enlace: “Sri Lanka > Conditions of employment”, International Labour Organization (2017). <https://bit.ly/2ZoiuAA>

en el artículo de *The Sun*, y manejan una cifra de salario mínimo mensual de 13.500 rupias esrilanquesas, pero no citan fuentes oficiales. Lo que sí destacan son las condiciones de vida de las trabajadoras, a menudo en apartamentos pequeños que comparten con otras compañeras, incluso dentro de la fábrica, con baños mixtos, con poco espacio para la privacidad, además de las largas jornadas laborales y los escasos días libres. Que las condiciones laborales son penosas es una dolorosa realidad, que el salario mínimo este calculado malamente –como también ocurre en España- también, pero con la ley en la mano la explotación económica de *Ivy Park* era un argumento poco sólido. La cuestión de la deslocalización fabril es suficiente argumento para señalar la falta de miras de Beyoncé en este viraje empresarial.

En julio de 2016 la página de *Facebook* del blog *Demonio Blanco*¹⁸⁷ publicó la noticia de Shank y Bedat (2016), el post fue compartido 17 mil veces y los comentarios ascendieron a 1200. Una persona comentaba lo siguiente sobre la cuestión de la deslocalización empresarial:

“Desde el momento en que decides tercerizar [...] sabes que te expones a esto [...] lo cual es una decisión estratégica de TU negocio [...]”
[Comentario de *Facebook* Demonio Blanco, 16 de julio de 2016]

No faltaron los argumentos sobre la clase que en este caso me parecen mucho más centrales, sin embargo, para sostenerlos no creo que debamos de recurrir a una suerte de ceguera al género que no asuma aquello que llamamos “feminización de la pobreza”:

“[...] Las reglas del capitalismo no cambian sea hombre o mujer. Las cuestiones de género solo harán prevalecer el derecho de un género o del otro, pero los de abajo van a seguir siendo los de abajo [...]” [Comentario de *Facebook* Demonio Blanco, 16 de julio de 2016]

Los derroteros de *Ivy Park* siguieron adelante. En 2018, los periódicos publicaron que el presidente de *Topshop*, Philip Green, había emprendido acciones legales para evitar que se publicasen las demandas de acoso sexual laboral que habían puesto contra él (*BBC*,

¹⁸⁷ Todavía se puede acceder al debate en la siguiente dirección [Última consulta agosto de 2020]
<https://www.facebook.com/demonioblancodelateteraverde/photos/beyonc%C3%A9-paga-053hora-a-las-trabajadoras-que-confeccionan-la-ropa-de-su-marca-ivy/1013143715421042/>

2018). En este caso la respuesta de la empresa de Beyoncé fue drástica, a las pocas semanas del escándalo le compró el 50% de la marca a la empresa de Green: “After discussions of almost a year, Parkwood has acquired 100% of the Ivy Park brand. Topshop - Arcadia will fulfil the existing orders”. [“Después de discusiones durante casi un año, Parkwood ha adquirido el 100% de la marca Ivy Park. Topshop- Arcadia cumplirá los pedidos existentes”] (BBC, 2018).

Las diferentes respuestas que *Parkwood* dió a uno y otro escándalo nos habla de las agendas que *importan*. Hay unos temas más controvertidos en momentos concretos que otros y esto responde a las dinámicas de opresión que operan en el mundo. Hay colectivos de mujeres y sus problemáticas que pesan más en el tablero geopolítico global que los de otras. Los casos de explotación laboral de trabajadoras esrilanquesas llenaban titulares, pero en pleno 2018, todavía con las acusaciones a Harvey Weinstein y compañía apareciendo en los periódicos, en plena efervescencia del #MeToo, a unos meses después de la famosa portada del *TIME*, el acoso sexual *era la cuestión* en el centro. El gesto de conciencia y solidaridad que se podría esperar de la marca de Beyoncé con la cuestión de la explotación laboral, sólo se hizo efectivo con el caso de acoso sexual de las mujeres *de aquí*, pero no con las problemáticas que afectaban a *las de allí*. Esta cuestión responde a las lógicas y las consecuencias del capitalismo y el patriarcado con sus clásicas dinámicas (neo)coloniales, de las que Beyoncé no puede o no quiere escapar. También es cierto que Beyoncé no es la primera ni la última empresaria que utiliza este tipo de canales para sacar mayor rentabilidad a su marca¹⁸⁸, tal y como señalaba alguien en el debate de *Demonio Blanco*:

“¿Sí la marca de ropa presuntamente implicada en quasi esclavismo laboral fuera de un hombre blanco [...] tendría la misma repercusión? [...]. Apuesto a que sea mujer, negra y feminista le da un extra de motivación”
[Comentario de *Facebook* Demonio Blanco, 16 de julio de 2016].

¹⁸⁸ Por poner sólo un ejemplo. Todavía a finales de 2019 teníamos que ver cómo Pablo Motos, en *prime time*, preguntaba a Pablo Iglesias porqué le parecía mal que Amancio Ortega le regalase al estado español una tecnología sanitaria carísima. *Inditex* también produce en fábricas deslocalizadas, y somete a condiciones de explotación laboral a su plantilla de allí (Castro, 2017) y de aquí (Oliver, 2018), y gracias a un entramado fiscal cotiza en lugares mucho más favorables a la protección de las grandes fortunas (Álvarez Barba, 2017). Sin embargo, no a todo el mundo le parecían mal las donaciones del empresario a la sanidad española, pese a que lo que se espera de él es que pague impuestos en el país, ni más, ni menos.

Sin querer minimizar la problemática de las trabajadoras esrilanquesas, no debemos subestimar el hecho de que puede que existan ciertos intereses en neutralizar políticamente la propuesta de Beyoncé buscando en ella autenticidad, especialmente en los procesos productivos de su marca. Precisamente por esto, la cantante podría haber prestado mucha más atención a esta cuestión empresarial; incluso haberse planteado si verdaderamente era necesario deslocalizar las fábricas en Sri Lanka. En 2019 la marca anunció una fusión con *Adidas* y a finales de ese año presentaron una línea de ropa, pero se desconocen más detalles del acuerdo. Es en esta controversia donde si podemos localizar a una Beyoncé más plenamente entregada a la causa neoliberal, lo que no quiere decir que todo su trabajo quede invalidado, por lo menos no para la labor que estoy queriendo hacer aquí.

Capítulo 6 – El evento *Lemonade*

El 23 abril de 2016, unos meses después de la *Super Bowl*, Beyoncé lanza en la plataforma *Tidal* en exclusiva -de la que es propietaria junto a Jay-Z y otros artistas- su sexto álbum, *Lemonade*. El disco iba acompañado de un largometraje con el mismo nombre que fue emitido en *HBO* también en exclusiva. El lanzamiento en *HBO* generó 1.8 millones de *tweets* (Smith, 2016). La cinta, definida como “A view of a woman's journey through life” [“Una visión del viaje de una mujer por la vida”], se dividía en varias secciones: *Intuition*, *Denial*, *Anger*, *Apathy*, *Emptiness*, *Accountability*, *Reformation*, *Forgiveness*, *Resurrection*, *Hope* y *Redemption*¹⁸⁹. Estas etapas hacen también referencia a la situación y el proceso de infidelidad en la pareja: Beyoncé narrando el proceso que va desde la intuición de que está siendo engañada por su marido hasta el perdón.

Lemonade recorre distintos espacios y escenarios donde las imágenes de plantaciones, los lugares de la esclavitud y sus restos tienen especial relevancia (Simmons, 2016). Partes de la cinta están filmadas en la Plantación Destrehan (Imagen 39). En Destrehan, un ejército de propietarios blancos se enfrentó en 1811 a un ejército rebelde negro que seguía el cauce del río Mississippi liberando plantaciones. Las élites blancas ganaron la batalla y capturaron a las personas responsables del levantamiento. Como castigo y como un recordatorio del poder blanco, les decapitaron y colocaron sus cabezas cortadas en postes alineados a lo largo de 60 km del río Mississippi hasta Nueva Orleans (Simmons, 2016).

Las partes de la cinta en las que vemos las consecuencias del Huracán Katrina están tomadas del corto documental *That B.E.A.T.*, dirigido en 2013 por Abteen Bagheri. Hubo una controversia con este tema referida al plagio, como ya he dicho algo recurrente en el trabajo de Beyoncé (SModa, 2019), abriendo la conversación sobre la delgada línea que separa el plagio del homenaje, aunque en este caso sin mucho fundamento. Cuando salió *Lemonade*, Bagheri y el productor del corto, Chris Black -financiado por *Nokia* y *Sundance*-, expresaron su descontento en *Twitter* porque sus imágenes habían sido

¹⁸⁹ Intuición, Negación, Rabia, Apatía, Vacío, Responsabilidad, Reforma, Perdón, Resurrección, Esperanza y Redención.

tomadas para *Lemonade*: “Why Melina [Matsoukas] gotta use clips from our doc?!? Was the budget not big enough to spend a week in New Orleans and actually build with the people”. [“¿Por qué Melina tiene que usar clips de nuestro documental?!? ¿El presupuesto no era lo suficientemente grande como para pasar una semana en Nueva Orleans y realmente construir algo con la gente?”] (Chris Black, @TheBlack, el 6 de febrero de 2016).

El equipo de Beyoncé confirmó que todo se había hecho bajo los cauces legales, que la autoría correspondiente estaba reflejada en los créditos y se abonaron los royalties estipulados (McAfee, 2016). La controversia se calmó cuando Matsoukas agradeció infinitamente en *Twitter* la cesión de imágenes. El tono *male-tears* del director y el productor era bastante evidente, también la búsqueda de promoción creando controversia más que tomando esto como un halago a su trabajo.

Thom Andrewes en “The Lemonade Event: Music Writing as Political Praxis” señala que hablar sobre *Lemonade* es en realidad hablar sobre las políticas de la producción cultural, pero también supone traer al debate las políticas de recepción cultural: “To speak about Lemonade is to speak about cultural discourse as an embattled terrain, within a contested public sphere”. [“Hablar de *Lemonade* es hablar del discurso cultural como un terreno en conflicto, dentro de una esfera pública en disputa”] (Andrewes, 2017: 7). Esto es lo que haré en las próximas páginas.

6.1 – Beyoncé y el concilio de las mujeres

Todo *Lemonade* es una pasarela de cameos de artistas y celebridades afroamericanas y no blancas del panorama estadounidense, muchas de ellas víctimas de comentarios racistas y sexistas en momentos de su carrera, lo que nos confirma que no es casualidad la elección de esos rostros y no otros (Imagen 40).

La tenista Serena Williams, el dúo musical cubano-francés Ibeyi -que a veces cantan en Yoruba (Alcántara, 2016)-; la actriz Quvenzhané Wallis y las hermanas

Bailey¹⁹⁰, la protagonista de “Euphoria”, Zendaya Coleman¹⁹¹; la modelo con vitíligo Winnie Harlow; la actriz y activista Amandla Stenberg¹⁹². De fondo en muchas de las *intros* y *outros* se pueden escuchar los versos de la poetisa somalí-británica, Warsan Shire, como ya hizo citando las palabras de Adichie. En *Denial*, justo al inicio de “Hold Up” Beyoncé recita:

“I tried to change. Closed my mouth more, tried to be softer, prettier, less awake. Fasted for 60 days, wore white, abstained from mirrors, abstained from sex, slowly did not speak another word. In that time, my hair, I grew past my ankles. I slept on a mat on the floor. I swallowed a sword. I

¹⁹⁰ Quvenzhané Wallis fue nominada en los Oscars 2013 a mejor actriz revelación -por la película sobre las secuelas del Katrina “Beasts of the Southern Wild”-, siendo la persona más joven en alcanzar dicha nominación, con 9 años. El periódico satírico *The Onion* escribió un *tweet* la noche de la gala diciendo: “Everyone else seems afraid to say it, but that Quvenzhané Wallis is kind of a cunt, right?”. [“Todos los demás parecen tener miedo de decirlo, pero Quvenzhané Wallis es una especie de chocho, ¿verdad?”] (@TheOnion, el 25 de Febrero de 2013). La palabra *cunt* [chocho, vagina] en el contexto angloparlante tiene un significado misógino muy específico que va más allá de nuestro “zorra” o nuestro “chocho”, dirigirse de esta forma a una menor negra generó una amplia y obvia controversia que acabó con un comunicado de disculpas emitido por el periódico, el primero en la historia de este medio (Avendaño, 2013). Para Moya Bailey, la *misogynoir* es el marco que legitima a esta revista para calificar a una Quvenzhané Wallis de 9 años como *cunt* de forma impune (Bailey y Trudy, 2018: 1). Wallis también fue objeto de acoso racista en 2014 cuando fue elegida para el *remake* de la película “Annie”, producida por Jay-Z, Jada Pinkett y su pareja, Will Smith, y en sustitución de la hija de ambos, Willow Smith. La Annie original era una niña blanca y pelirroja y la elección de una actriz negra no fue acogida con mucho entusiasmo por algunos sectores que, sin embargo, no pensaban que esa era una idea racista (Stevenson, 2014). Una situación similar sucedió en 2019 cuando *Disney* anunció que en el remake de “La Sirenita” la actriz elegida sería negra, Halle Bailey. Se cree que la aparición de Beyoncé, su hija y su elenco con el pelo pelirrojo para el video “Spirit” del Rey León en el *remake* de 2019 es una referencia a la controversia racista de la Sirenita negra (Peters, 2019). Además de que Halle Bailey es una joven promesa amadrinada por Beyoncé que, junto a su hermana Chloe, han sido teloneras de Beyoncé durante la gira de *Lemonade* (Play Cine, 2019).

¹⁹¹ Zendaya fue criticada por la periodista Giuliana Rancic cuando la actriz paseó por la alfombra roja de los Oscars 2015 con un vestido y un peinado *locks* (similar a lo que se llama “rastas”). Rancic decía que su pelo posiblemente: “Smells like patchouli oil or weed”. Zendaya publicó un comunicado en el que denunciaba que aquel comentario escandalosamente ofensivo formaba parte de una serie de estereotipos nocivos y racistas sobre el pelo de las personas afroamericanas, y que precisamente su acto de llevarlo en una entrega de premios era un intento de representarlo de una forma positiva y revalorizarlo. La periodista le pidió disculpas en *Twitter* y en un alarde de ignorancia blanca negaba todo tipo de referencia racista: “Dear @Zendaya, I’m sorry I offended you and others. I was referring to a bohemian chic look. Had NOTHING to do with race and NEVER would!!!”. [“Querida Zendaya, siento si te ofendí a ti y a otras personas. Me refería un look chic bohemio. No tiene ni tendrá nada que ver con la raza”] (@GiulianaRancic, el 24 de febrero de 2015).

¹⁹² Amandla Stenberg fue objetivo de controversia cuando fue elegida en 2012 para interpretar al personaje de Rue, icono de la revolución en la trama de “Los Juegos del Hambre”. Parte del fandom estaba decepcionada por el hecho de que fuese una actriz negra. Sin embargo, en el libro el personaje es descrito como sigue: “She has dark brown skin and eyes”, por tanto, pareciese como si todas esas personas que se declaraban decepcionadas se hubiesen imaginado en sus cabezas un personaje totalmente distinto, que, al ser blanco, si fuese objeto de la ternura que el personaje de Rue despierta en la trama (Stewart, 2012).

levitated. Went to the basement, confessed my sins, and was baptized in a river. I got on my knees and said «amen» and said «I mean». I whipped my own back and asked for dominion at your feet. I threw myself into a volcano. I drank the blood and drank the wine. I sat alone and begged and bent at the waist for God. I crossed myself and thought I saw the devil. I grew thickened skin on my feet. I bathed in bleach, and plugged my menses with pages from the holy book, but still inside me, coiled deep, was the need to know. Are you cheating on me?” [“Traté de cambiar. Cerré más la boca, intenté ser más suave, más bonita, menos despierta. Ayuné durante 60 días, vestí de blanco, me abstuve de espejos, me abstuve de sexo, lentamente no dije otra palabra. En aquel momento, mi cabello, me creció más allá de mis tobillos. Dormí en una estera en el suelo. Me tragué una espada. Levité. Fui al sótano, confesé mis pecados y fui bautizada en un río. Me puse de rodillas y dije «amén» y dije «es decir». Me di la vuelta y pedí dominio a tus pies. Me tiré a un volcán. Bebí la sangre y bebí el vino. Me senté sola y supliqué y doblé la cintura por Dios. Me persigné y pensé ver al diablo. Me creció piel espesa en mis pies. Me bañé con lejía y taponé mis menstruaciones con páginas del libro sagrado, pero aún dentro de mí, enroscada, estaba la necesidad de saber. ¿Me estás engañando?”].

Todas las celebridades que aparecen son referentes femeninos de la cultura estadounidense que representan a una generación de mujeres negras jóvenes, creativamente muy potentes, muchas de ellas objeto de acoso racistas y sexistas a edades muy tempranas. Sus ejemplos pueden servir de inspiración a la audiencia, en un panorama donde abundan los referentes culturales exclusivamente blancos. Para Dominique Matti a todas estas chicas y mujeres negras de *Lemonade* se les ha robado algo: “And they are owed accountability. They are owed healing. They are owed more than what the world has granted them. Lemonade sends the message that we must be vocal about this. We must not assist the world in erasing our suffering. We must honor ourselves. We must perform magic tricks”. [“Y se les debe responsabilidad. Se les debe curación. Se les debe más de lo que el mundo les ha otorgado. Lemonade manda un mensaje de que debemos

hablar sobre todo esto. No debemos ayudar al mundo a borrar nuestro sufrimiento. Debemos honrarnos a nosotras mismas. Debemos hacer trucos de magia”] (Matti, 2016).

Las referencias en *Lemonade*, así como en la cita de Matti a los *magic tricks* va en la línea del llamado #BlackGirlMagic: una propuesta que trata de celebrar y poner en relieve la capacidad de las niñas y mujeres negras. Hay quien ha criticado este movimiento por, de nuevo, situar a las feminidades negras en un lugar mágico y sobrehumano, una revisión positiva del estereotipo de la *strong black woman*, pero igual de nociva, ya que se exige a los sujetos altos niveles de resiliencia y supervivencia, con el coste que ello supone para la salud mental y emocional (Chavers, 2016).

Durante “Hold Up”¹⁹³, Beyoncé lleva un vestido amarillo que se ve como una referencia a Oshun (Imagen 41), uno de los muchos Orishas celebrados en la tradición Yoruba, originaria de Nigeria, Benin y Togo, y las prácticas espirituales afrolatinas que sobrevivieron al comercio transatlántico de esclavos (Alcántara, 2016) que se extendieron a través de la diáspora africana: “So you see it in Cuba, you see it in Louisiana. It’s a cultural tradition that connects women of the diaspora together”. [“Entonces lo ves en Cuba, lo ves en Louisiana. Es una tradición cultural que conecta a las mujeres de la diáspora”] (Roberts y Down, 2016). Las referencias culturales a estos cultos y espiritualidades son constantes en todo *Lemonade*. La entrevistada afincada en Estados Unidos (E6), conocedora de esta cuestión espiritual, decía:

“[...] a mí me parece que el gesto de Beyoncé es súper potente, porque ella no da un discurso, ella lo hace muy muy mediado por el arte y la espiritualidad, y es que en EEUU todo dios tiene un algo espiritual desarrollado [...]” [Entrevista 6].

La diosa Yoruba de la fertilidad y el amor, representada a menudo con el color amarillo, está muy relacionada con el elemento agua (Cunningham 2016), precisamente, unos momentos antes Beyoncé está sumergida en una habitación llena de agua de la que luego sale victoriosa. En “Hold up” (Imagen 42), Beyoncé con bate de béisbol en mano, pasea divertida mientras destroza lunas de coche y capós, en lo que se ha visto como un guiño -o un plagio, según se mire- a la instalación “Ever is Over All” de la artista sueca

¹⁹³ Enlace al vídeo: “Beyoncé – Hold up” (2016). <https://youtu.be/PeonBmeFR8o>

Pipilotti Rist¹⁹⁴ de 1997 (Alcántara, 2016).

Como digo, las referencias a la espiritualidad y la divinidad son reiterativas en *Lemonade* y en la gira posterior. En la gala de los *Grammy* 2017, Beyoncé, ya embarazada de gemelos, se presentó con un vestido dorado y una corona de rayos dorados -exactamente igual a los que las vírgenes llevan en las procesiones españolas- encarnando a una diosa¹⁹⁵ o una sacerdotisa femenina que reivindica su herencia matrilineal y el poder de la espiritualidad femenina (Imagen 43). En “Beyoncé y el feminismo espiritual” (2017), Diana Eguía comenta lo siguiente sobre la actuación de los *Grammy* 2017:

“En esta coyuntura hay que entender la encarnación en diosa de Beyoncé, quien convirtió una actuación de música pop en un ritual artístico-espiritual de empoderamiento de las mujeres y, especialmente, de las afroamericanas. Según expertos en estudios afroamericanos, la diosa a la que dio vida Beyoncé presentaba rasgos de Mami Wata y Oshun. Mami Wata es la diosa yoruba de la fertilidad, el mar y la voz, y fue venerada por su poder de venganza entre los esclavos nigerianos capturados para su venta en Norteamérica. También fue la diosa yoruba del amor y la espiritualidad Oshun. Sincréticamente, también pudo ser la diosa hindú Kali del amor y la muerte. Y Venus. Y quizá, también, la Virgen María, en una versión de esta anterior a la mujer impotente que conocemos, cuando María era casi una superheroína, como fue retratada en las Cantigas de Alfonso X. Además, tomó el rol de las poetisas sagradas que todavía hoy perviven en África occidental. Esta figura, la de la sacerdotisa, permanece ajena a nuestra cultura desde la Edad Media” (Eguía Armenteros, 2017).

En la actuación se rodeó exclusivamente de mujeres, invocando lo que Eguía denomina acorde con las meditaciones feministas -una forma de espiritualidad que está renaciendo en EEUU con ejemplos como la cantante Princess Nokia o el grupo de skate *Bruja Skate Crew*- el “concilio de las mujeres”, espacios de sororidad entre feminidades cis y trans (Eguía Armenteros, 2017) (Imagen 44).

¹⁹⁴ En este enlace se puede ver la instalación de Pipilotti Rist: “Pipilotti Rist - Ever is Over All”.
https://youtu.be/a56RPZ_cbd

¹⁹⁵ De acuerdo con la entrevistada 6 (E6), Beyoncé en esta gala y en imágenes posteriores estaba encarnando su “regalia”, y explica lo siguiente: “es que hay un concepto que se llama «regalia», que quiere decir «encarnar a la diosa que hay en ti», tú puedes hacer una meditación y en un momento de la meditación guiada feminista te ves a ti misma como una diosa, esa ropa se llama «regalia» y esto ella lo hace, constantemente en sus fotos de Twitter [se refiere a Instagram]” [Entrevista 6].

En la E6, la entrevistada aportaba más información sobre esta idea del concilio de las mujeres:

“[...] la idea del Concilio de Mujeres, por ejemplo, pues también es una cosa que rompe un poco el binarismo de la mujer como enemiga de la otra [...], yo lo he vinculado [...] en que la resistencia fuerte, fuerte, contra Trump ahora mismo está en mano de mujeres... sí que es verdad que el 53% de las mujeres votaron a Trump, el 53% de las blancas votaron a Trump, pero eso no quiere decir que no sean ellas las que tienen la voz cantante en la resistencia contra Trump [...]” [Entrevista 6].

Y también explicaba lo siguiente sobre las “meditaciones feministas”:

“[...] la meditación feminista en sí es una meditación guiada, en la que el centro de la acción tiene que ver con otras mujeres, mujeres, o gente que se identifica con mujeres. Yo, por ejemplo, estoy en una comunidad de feminismo espiritual en la que hay trans, pero en la que no se deja entrar a un varón blanco cis [...]” [Entrevista 6].

Para situar este aspecto del trabajo de Beyoncé es importante recordar que esta conexión con otras feminidades, con la herencia matrilineal de hijas, de madres, de abuelas forma parte intrínseca de las epistemologías feministas negras. Así lo confirma Patricia Hill Collins: “For many U.S. Black women intellectuals, this task of reclaiming Black women’s subjugated knowledge takes on special meaning. Knowing that the minds and talents of our grandmothers, mothers, and sisters have been suppressed stimulates many contributions to the growing field of Black women’s studies”. [“Para muchas intelectuales negras de EEUU, esta tarea de recuperar el conocimiento subyugado de las mujeres negras adquiere un significado especial. Saber que las mentes y los talentos de nuestras abuelas, madres y hermanas han sido suprimidos estimula muchas contribuciones al creciente campo de estudios de las mujeres negras”] (Collins, 2000: 13).

Devonya Havis en “Considering a Different Philosophical Praxis” (2014) reflexiona sobre la práctica filosófica y los límites impuestos, especialmente en conexión con las experiencias de las mujeres negras y la fuerte relación que se establece entre teoría

y práctica como principio epistemológico. Por un lado, raro ha sido el reconocimiento filosófico de las mujeres, pero es inaudito para las mujeres negras y, de hecho, las imágenes de control promocionan la idea de que las mujeres negras son incapaces de un pensamiento racional y reflexivo (Havis, 2014: 239). Sin embargo, para Havis, en la lógica de Collins y el legado matrilineal en el que se sostienen muchos de los aportes al Pensamiento y Crítica Feminista Negra, las experiencias vividas por las mujeres negras demuestran la existencia de herramientas filosóficas no canónicas que por sí mismas pueden constituir una tradición filosófica (Havis, 2014: 241). Estas herramientas tienen que ver con la comprensión de la teoría en su relación con la práctica, el mantenimiento de las disonancias en armonía y en relación al contexto (es decir, *living with contradictions*), el hecho de que el poder opera también de forma creativa y no sólo represiva rastreando cómo las jerarquías marcan a las personas en términos de raza, género y clase (es decir, interseccionalidad), el necesario empleo y preservación de los saberes ancestrales y la sabiduría popular (la relación intergeneracional), el énfasis en la comunidad para la evolución de sus miembros y en las prácticas performativas del rito y el ritual (Havis, 2014: 241).

Esta dimensión intergeneracional y el desarrollo de herramientas filosóficas no canónicas también está presente en otros lugares, como en el trabajo del movimiento feminista comunitario-territorial en Guatemala. Lorena Cabnal, cofundadora de Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario hablaba en 2019 sobre la capacidad sanadora que tiene convocar los saberes de madres y abuelas respecto a la violencia sexual y el dolor ancestral ligado a esta violencia. Explica: “A nosotras nos gusta hablar de la «sanación como camino cósmico político» porque no solo es hacer rituales, hacer la ceremonia, encender candelas, traer plantas, hacer el baño ceremonial. Es traer nuestros saberes y ver cómo tenemos una intencionalidad feminista como abordaje de esas opresiones históricas estructurales sobre los cuerpos de las mujeres. Cómo esos cuerpos han somatizado y sufren las formas ancestrales y patriarcales: el machismo indígena. Cómo viven y cómo sufren y han sido víctimas del colonialismo, del racismo, de todo el capitalismo y el neoliberalismo” (en Goldsman, 2019).

La entrevistada 6 también destaca esta interrelación entre la espiritualidad y la

política, especialmente en el ámbito estadounidense:

“[...] aquí es donde se mezcla bastante una cosa que sucede mucho en América, que no sucede en Europa, es que se mezcla la política con la espiritualidad. El problema es que nosotros [Europa] venimos de la tradición laica francesa ¿no?, la Revolución Francesa se basa en... «laicizar» la sociedad, mientras que en los EEUU se basa en el respeto a todos los credos... entonces hay muchos de estos credos que son muy políticos, entonces hacer una meditación feminista, en el sentido formal, es simplemente que durante la meditación guiada tú vas viendo diosas, u otras mujeres, que te van a ayudar. No vas a ver [...] a Buda [...] es una explicación sobre la espiritualidad en EEUU, porque, aquí [España] espiritualidad es enseguida «ah, Iglesia Católica, quita, quita» ¿no?, y en cambio en EEUU hay espiritualidades muy combativas, como las de los nativosamericanos, y Beyoncé en concreto y el marido tienen gestos activistas que no publicitan ¿no?, como que pagan las fianzas de los detenidos [durante manifestaciones del #BLM] y tal” [Entrevista 6].

En el discurso de aceptación del *Grammy* 2017 al mejor álbum urbano contemporáneo -el año en que Adele ganó por mejor álbum del año-, Beyoncé explicaba:

“My intention for the film and album was to give a voice to our pain, our struggles, our darkness and our history, to confront images that make us uncomfortable [...] It's important to me to show images to my children that reflect their beauty. So they can grow up in a world where they look in the mirror, first through their own families, as well as the news, the Super Bowl, the Olympics, the White House and the Grammys, and see themselves and have no doubt that they are beautiful, intelligent and capable”. [“Mi intención para la película y el álbum era dar voz a nuestro dolor, nuestras luchas, nuestra oscuridad y nuestra historia, confrontar imágenes que nos hacen sentir incómodas [...] Es importante para mí mostrar imágenes a mis hijos que reflejen su belleza. Así pueden crecer en un mundo dónde se miren al espejo, primero a través de sus propias familias, así como en las noticias, la Super Bowl, las Olimpiadas, la Casa Blanca y los Grammy y verse así mismo y no tener ninguna duda de que son bellos, inteligentes y capaces”]

(Rodríguez, 2017a). Incidiendo en las representaciones pueden expandirse los horizontes de posibilidades para la infancia negra, horizontes usualmente mermados por la limitación de las potencialidades derivadas de la opresión racial.

Siguiendo con las reflexiones sobre la espiritualidad feminista, la entrevistada 6 explica lo siguiente respecto a las interpelaciones de este tipo que está realizando Beyoncé y que debemos tener en cuenta si se quiere entender su propuesta:

“[...] el feminismo espiritual, dentro de los EEUU, en mi opinión o en mi experiencia, es un feminismo que se hace solo entre mujeres y trans [...] es gente que históricamente se siente apartada de la posibilidad de realizar el sacerdocio o de sentirse primera persona dentro de la religión, y entonces acuden o están acudiendo a otras culturas... Entonces, en ese sentido, el feminismo está haciendo un ejercicio de «deseuropeización», o sea, y eso me parece muy importante ¿no? [...] el feminismo no es una cosa que nace en Francia en el siglo 18 [...] Beyoncé es, en mi opinión en los EEUU, es una líder espiritual en muchos sentidos, porque básicamente le está devolviendo a la mujer la capacidad de ser una líder dentro de la religión [...]” [Entrevista 6].

En este sentido, Ochy Curiel (2009) también dirá que desde la visión lineal eurocéntrica el feminismo nace con la revolución francesa: “como si antes de ese hecho en otros lugares que no son Europa, las mujeres no se hubiesen opuesto al patriarcado [...] si entendemos el feminismo como toda lucha de mujeres que se oponen al patriarcado, tendríamos que construir su genealogía considerando la historia de muchas mujeres en muchos lugares-tiempos. Este es para mí uno de los principales gestos éticos y políticos de descolonización en el feminismo: retomar distintas historias, poco o casi nunca contadas” (Curiel, 2009). Y si este feminismo eurocéntrico nos presenta un “feminismo ilustrado, blanco, heterosexual, institucional, y estatal” (Curiel, 2009), estas características no se ajustarían a la definición de feminismo que Beyoncé nos presenta.

En la tercera canción de *Lemonade* llega la rabia [*Anger*], en “Don’t Hurt Yourself” (Imagen 21) Beyoncé cita las palabras de Malcolm X respecto al estatuto de las mujeres negras en Estados Unidos. Primero rapea lo siguiente ya mencionado:

“Who the fuck do you think I am? You ain't married to no average bitch, boy. You can watch my fat ass twist, boy. As I bounce to the next dick, boy. And keep your money, I got my own. Keep a bigger smile on my face being alone. Bad motherfucker, God complex. Motivate your ass, call me Malcolm X”. [“¿Quién coño te crees que soy? No estás casado con una perra del montón, chico. Puedes ver mi culo gordo girarse, chico. Mientras salto a la siguiente polla, chico. Y quédate con tu dinero, yo tengo el mío. Mantengo una sonrisa grande en mi cara estando sola. Hijo de puta, complejo de Dios. Motiva tu culo, llámame Malcolm X”].

Y a continuación, incluye el sample de Malcolm X¹⁹⁶:

“The most disrespected woman in America, is the black woman. The most unprotected person in America is the black woman. The most neglected person in America, is the black woman”. [“La mujer más despreciada en América es la mujer negra. La persona más desprotegida en América es la mujer negra. La persona más desatendida en América es la mujer negra”].

Por supuesto, citar a Malcolm X es siempre controvertido en el contexto estadounidense que, al contrario que Martin Luther King Jr., santificado por el *establishment* blanco, es una figura mucho más aceptada o institucionalizada (tiene un día oficial festivo) debido, en parte, a su posición ante el uso de la violencia en la consecución de los derechos civiles y la justicia social. Si bien King se encontró con buena parte de la oposición de este *establishment* blanco a sus propuestas y recordemos que fue asesinado en extrañas circunstancias, algo que su familia ha venido denunciando (Jackman, 2018).

En la siguiente canción, “Sorry” [*Apathy*], y a lo largo de *Lemonade*, el elenco y la propia Beyoncé llevan pinturas corporales de la cultura Yoruba (Imagen 45), un grupo étnico del suroeste de Nigeria, diseñadas por el artista nigeriano, Laolu Senbanjo (Klein, 2016a) -según el propio artista, tan solo en Nigeria hay unos 350 grupos étnicos y

¹⁹⁶ En este enlace se puede ver parte del discurso de Malcolm X: “Malcom X The most disrespected woman in America, is the black woman”, TheBriannaChante (2016). https://youtu.be/z_q_Z9A0RuQ

lenguajes¹⁹⁷ - También aparecen vestidos de corte victoriano pero con patrones y telas de cera Ankara (Rosenbaum, 2016) -muy relevantes en su tema country “Daddy Lessons”-.

La tenista Serena Williams protagoniza “Sorry”, se pasea por los pasillos de la casa colonial sureña mirando desafiante a cámara y bailando twerking (Imagen 46). Williams lleva años siendo objeto de burlas y acoso mediático por diferentes motivos, pero especialmente por su cuerpo (Kendall, 2015). En 2012, la tenista blanca Caroline Wozniacki imitó a Williams durante una competición en São Paulo poniéndose relleno en la zona de las tetas y el culo y andando por la pista así vestida (Smith, 2012), haciendo una caricatura de Williams con tintes racistas y recordando poderosamente a las imitaciones de Saartjie Baartman. En 2014 el presidente de la federación rusa de tenis se refirió a las hermanas Williams -Venus y Serena- como “los hermanos”; la *Asociación de Tenis Femenino* respondió a los comentarios suspendiéndole temporalmente e imponiéndole una multa de 25.000 dólares (*Press Association*, 2014). Las referencias a Williams, su feminidad y su cuerpo han sido constantes en su carrera, se le ha acusado de tomar esteroides tras ganar su cuarto *Grand Slam* en 2015, presentando como única prueba para tremenda acusación la forma de sus brazos (Legun, 2015).

Una de las mayores afrentas que ha recibido fue después de participar en *Lemonade*. En 2018 cuando jugaba la final del *U.S. Open* contra Naomi Osaka, fue penalizada por recibir un gesto de su entrenador, sentado en el público, algo que no está permitido; también se le restaron puntos por estallar su raqueta contra el suelo, y finalmente por llamar al juez de silla “ladrón”, precisamente por anularle puntos por estos motivos; como sabemos, otros tenistas varones ya tuvieron estas conductas en el pasado y no fueron penalizados. Acusó al árbitro de conducta sexista, y pese a que muchas voces entendían que estaba enfadada porque iba perdiendo contra Osaka y se estaba desquitando, otras, como la tenista Billie Jean King, la defendía en *Twitter*:

“When a woman is «emotional», she is «hysterical» and she is penalized for it. When a man does the same, he is «outspoken» & there are no repercussions. Thank you @serenawilliams, for calling out this double standard”. [“Cuando una mujer es «emocional», es «histérica» y es penalizada por ello. Cuando un hombre hace lo mismo,

¹⁹⁷ En 2017, Senbanjo grabó una TED Talk explicando sus referencias nigerianas y su arte para *Lemonade*: “The Sacred Art of the Ori | Laolu Senbanjo”, TED (2017). https://youtu.be/Iv3Ud7_hv9g

es «honesto» y no hay repercusiones. Gracias @serenawilliams, por llamar la atención sobre este doble estándar”] (@BillieJeanKing, 8 de septiembre de 2018).

Lo peor de esta controversia vino cuando el periódico *Herald Sun* de Melbourne (Australia) publicó una viñeta cómica (Imagen 47) firmada por Mark Knight en la que Williams aparecía berreando por ir perdiendo la competición y el árbitro se dirigía a Osaka pidiéndole que le dejase ganar. Enseguida diversas personalidades (Bernice King -hija de Martín Luther King-, J.K. Rowling, el Reverendo Jesse Jackson...) llamaron la atención sobre el contenido racista y sexista de la ilustración, con un parecido razonable con los dibujos racistas de la era Jim Crow y donde, además, Naomi Osaka -de ascendencia japonesa y haitiana- aparece representada con una piel blanca que no tiene (Davidson, 2016).

Como ya estamos acostumbradas a ver en estos casos, todo el argumentario de la ignorancia blanca comenzó a desfilar por las redes sociales; un compañero del dibujante decía lo siguiente: “@Knightcartoons cartoon is not racist or sexist it rightly mocks poor behavior by a tennis legend... Mark has the full support of everyone @theheraldsun”. [“La caricatura de @Knightcartoons no es racista ni sexista... se burla con acierto del mal comportamiento de una leyenda del tenis ... Mark tiene pleno apoyo de todos @theheraldsun”] (@damonheraldsun, el 11 de septiembre de 2018, en Davidson, 2016).

También aparecieron los alegatos contra la dichosa “era de la corrección política” en la que vivimos; uno de los dirigentes de la compañía a la que pertenece el periódico -*New Corp Australia*- posteaba: “Criticism of Mark Knight's Serena Williams cartoon shows the world has gone too PC [politically correct] & misunderstands the role of news media cartoons and satire. Poor behaviour in any sport needs to be called out”. [“Las críticas a la caricatura de Serena Williams de Mark Knight muestran que el mundo se ha vuelto demasiado PC [políticamente correcto] y malinterpretan el papel de las viñetas de los medios y la sátira. Hay que denunciar el mal comportamiento en cualquier deporte”] (@michaelmillerau, el 11 de septiembre de 2018, en Davidson, 2016)

No deja de ser alarmante el precio que debemos pagar las mujeres, especialmente negras -con el tropo de la *angry black woman* proyectando su sombra- al mostrar enfado o ira en público, aunque estemos hablando de una leyenda del tenis como Williams. Así mismo, no deja de sorprender la cantidad de hombres blancos que en este y otros casos,

quieren arbitrar en la definición de lo que es o no es racismo y sexismo, o conductas poco deportivas (Lentin, 2018).

Por todo esto, no es casualidad la elección de Serena Williams en una canción como “Sorry”, en donde el estribillo dice “Sorry, I ain’t sorry [...] Middle fingers up, put them hands high” [“Lo siento, no lo siento [...] Los dedos de en medio arriba, ponles las manos en alto”]. Williams aparece desarrollando toda una performatividad de género femenino, vestida con un *body* y con el pelo rizado suelto, acompañando en todo su mensaje sin arrepentimientos a una Beyoncé sentada en un trono, en un ejercicio en el que una de las mujeres consideradas más bellas comparte espacio con otra denostada por esta misma cuestión. La estudiante de máster entrevistada (E7) remarcaba esto:

“[...] ¿Por qué mete a Serena Williams en “Formation”? [...] por la feminidad, porque era en plan a Serena se la tilda de no ser una mujer femenina, por tener un cuerpo más atlético, por no cumplir con ciertos cánones [...] pero fíjate, Beyoncé lo hace siendo ella el canon de belleza de las negras del mundo [...]” [Entrevista 7].

LaKisha Michelle Simmons en “Landscapes, Memories, and History in Beyoncé’s *Lemonade*” (2016) cuenta que los interiores de la casa en “Sorry” están grabados en la plantación Madewood, de la que se conservan testimonios de esclavas que vivieron allí, y en este sentido afirma que el acto de bailar en ese espacio: “Is an act of defiance, of claiming self and freedom. Beyoncé’s throne is an «impossible black place». Beyoncé Knowles-Carter’s and Serena Williams’s bodily freedom does not belong here, yet they have claimed it for themselves”. [“Es un acto de desafío, de reclamar el yo y la libertad. El trono de Beyoncé es un «lugar negro imposible». La libertad corporal de Beyoncé Knowles-Carter y Serena Williams no pertenece a ese lugar, sin embargo, lo han reclamado para sí mismas”] (Simmons, 2016).

6.2 – Beyoncé y “lo personal es político”

Al final de “Sorry”, Beyoncé canta una de las frases más polémicas y subrayadas del álbum, ya que hace alusión directa a la cuestión de la infidelidad:

“He only want me when I'm not there. He better call Becky with the good hair”. [“Sólo me quiere cuando no estoy allí. Mejor que llame a Becky la del pelo bueno”].

Ya expliqué en el capítulo 3 que “Becky” es un apelativo que se utiliza para referirse estereotipadamente a la mujer blanca media. En la primera acepción del *Urban Dictionary* lo definen como: “A stereotypical, basic white girl; obsessed with Starbucks, Ugg boots¹⁹⁸, and trying to have a bigger butt”. [“Una chica blanca básica estereotipada; obsesionada con Starbucks, las botas Ugg y tratando de tener un culo más grande”]. En la canción de Sir Mix-A-Lot, “Baby Got Back”, una de las chicas blancas que insulta a la chica negra que está bailando se llama Becky: “Oh, my god, Becky, look at her butt. It is so big [...] she looks like a total prostitute”. [Oh, dios mío, Becky, mirar su culo. Es enorme [...] parece una prostituta total”. La referencia al “good hair” (“Becky with the good hair”), como ya mencioné cuando hablé de las políticas del colorismo y la preponderancia de ciertos rasgos, alude al pelo liso u ondulado considerado “pelo bueno”, frente al pelo muy rizado, afro o *kinky* como “pelo malo”.

Tras el lanzamiento del disco, los medios y el fandom empezaron a rastrear quién podría ser está “Becky with the good hair” con la que Jay-Z engañó a Beyoncé. Múltiples teorías salieron a la luz, pero sobre todo aquella que señalaba a Rachel Roy -que ya había estado en los tabloides años antes por esta cuestión¹⁹⁹-, una diseñadora de moda de

¹⁹⁸ Este tipo de botas se pusieron de moda en España hace unos años especialmente entre mujeres, parecen unas botas rudimentarias de nieve, porque la suela es bastante fina y muchas veces de plástico; están hechas, en principio, de piel de oveja con un forro polar blanco interior, y un exterior marrón claro.

¹⁹⁹ En 2014 tuvo lugar uno de los escándalos más sonados alrededor de Beyoncé (ampliamente señalado en las entrevistas). Su hermana Solange discutía violentamente con su cuñado, Jay-Z, en un ascensor en presencia de Beyoncé, después de la Gala MET de ese año. La historia más extendida es que Solange se acababa de enterar de la supuesta infidelidad de Jay-Z con Rachel Roy y esperó a estar en el ascensor, fuera de cámaras, para avergonzar a Jay-Z y soltarle algún manotazo. La escena fue captada por las cámaras de seguridad y estas imágenes se filtraron a la prensa (McAfee, 2014). Ningún miembro de la familia hizo declaraciones sobre la cuestión hasta 2017, cuando Jay-Z en su disco *4:44*, en la canción “Kill Jay-Z”, pedía disculpas por sus errores del pasado y hablaba específicamente del altercado con Solange (Weaver, 2017). Posteriormente, un informante me señaló que en la versión remix de la canción “Flawless” con Nicki Minaj, Beyoncé también referenciaba este hecho: “Of course sometimes shit go down, when it’s a billion

ascendencia hindú y holandesa, que estuvo casada con un socio de Jay-Z (Robinson, 2016a). A las horas de lanzar *Lemonade*, Roy posteaba en su Instagram una foto con el siguiente pie: “Good hair don’t care, but we will take good lighting, for selfies, or self truths, always. live in the light #nodramaqueens”. [“Al pelo bueno no le importa, pero tendremos buena iluminación para selfies, o verdades personales, siempre. vive en la luz #nodramaqueens”] (@rachel_roy, el 23 de abril de 2016).

La rapera blanca Iggy Azalea, en un intento de convertir toda la cuestión de “Becky with the good hair” en una afrenta contra las mujeres blancas y no entendiendo nada [ignorancia blanca], criticaba en *Twitter* la actitud de Beyoncé de reducir a las mujeres blancas al estereotipo de “Becky”: “Generalizing any race by calling them one stereotypical name for said race. I personally don’t think is very cool, the end”. [“Generalizando cualquier raza llamándoles un nombre estereotipado para dicha raza. Yo personalmente no creo que sea muy bueno, punto”] (@IGGYAZALEA, el 26 de abril de 2016). Sin embargo, Azalea no está exenta de controversias racistas y sexistas en sus comentarios públicos (“Bitches in LA be stick skinny. To the bone. White, black, mexican...Okay...so maybe not Mexican, they still got the box body on lock”. [“Las perras en Los Ángeles están flacas como un palo. En los huesos. Blancas, negras, mexicanas ... Vale ... quizás no las mexicanas, todavía tienen el cuerpo tipo caja total”]) (Riotta, 2016), una prueba más de la soberbia blanca a la hora de entender y escuchar otras posiciones de raza.

Eesha Pandit, en un artículo para *Crunk Feminist Collective*, se preguntaba por qué los medios y gran parte de la audiencia estaba centrándose desmesuradamente en la cuestión de la infidelidad en detrimento de los otros múltiples temas que trata *Lemonade* (Imagen 48):

“[...] The fact that so much of the media (notably, most of these pieces are not the ones written by Black women) is fomenting a rivalry, and dwelling on the rumored infidelity, should tell you something about the power of these racist narratives [...] Why

dollars on an elevator”. [“Por supuesto, a veces la mierda baja, cuando hay mil millones de dólares en un ascensor”] (Mokoena, 2014). Esta línea puede leerse en términos de que el matrimonio es, en origen, también un contrato económico, cuestión que a menudo queda invisibilizada en las formas del mito del amor romántico.

are we even playing this game? This game in which the prize is self-worth. This game that's rigged from the start.” (Pandit, 2016). En este sentido algunas voces apuntaban a que *Lemonade* no trata exclusivamente de la infidelidad, sino de la sororidad [*sisterhood*]: “Its message is about black women healing themselves and each other”. [“El hecho de que muchos medios (notablemente, la mayoría de estos textos no son escritos por mujeres negras) están fomentando una rivalidad, haciendo hincapié en el rumor de la infidelidad, debería decirte algo sobre el poder de estas narrativas racistas [...] ¿Por qué estamos jugando a este juego? Este juego en el que el premio es la autoestima. Este juego que está amañado desde el principio”] (Lindsey, 2016).

Al revisar los artículos sobre *Lemonade* en medios españoles musicales de corte *indie* (como *Rockdelux*, *Mondosonoro* o *Indiespot*) observé que la cuestión de la infidelidad se trataba de forma reiterativa, pero como cotilleo banal o cuestión de ventas. En *Rockdelux* afirman: “La excusa conceptual”, localizada exclusivamente en la infidelidad, “merece ser cuestionada como puro marketing” (Rodríguez, 2016). Las referencias “clásicamente” políticas son escasas, y en muchas ocasiones, los artículos solo giran en torno a las características musicales en términos de los artistas que colaboran o el tipo de géneros y registros musicales que toca, divorciando la música del contenido estético-político. En el medio *Jenesaispop* escriben dos artículos, uno de crítica musical (Bardají, 2016) y otro de crónica de la película (Joric, 2016), de nuevo, separando ambos aspectos. La cantidad de colaboraciones en los sonidos es eminentemente masculina, las colaboraciones femeninas son visuales y en estos artículos no se suelen recoger; y mucho menos relacionar con los historiales racistas y sexistas que acompañan a dichas colaboradoras, marco necesario para leer *Lemonade*.

Robin James en “How not to listen to Lemonade: Music criticism and epistemic violence” (2019) hace algunas reflexiones sobre el tratamiento de la cuestión de la infidelidad en los medios. En muchos casos, la aparición del espectro emocional de la infidelidad (desde los celos, a la traición, o la reconciliación...) en *Lemonade* es considerado algo poco original, restándole calidad estética al conjunto, un tema “apolítico” -o banal-, respecto a otras de las cuestiones que trata el álbum (James, 2019: 71). Para James, esto forma parte de una definición muy concreta de lo que es político y de lo que no, en una tradición filosófica blanca masculina occidental; también es una

negación de aquello de “lo personal es político”, donde los detalles de las relaciones interpersonales, sexoafectivas y de parentesco no entrarían a formar parte de esto que llamamos “lo político” (James, 2019: 71). James pone el ejemplo de *Romeo y Julieta*, donde no se considera que la calidad estética de la obra esté afectada por el tratamiento de los mismos temas de traición o conflicto interpersonal (James, 2019: 70). Además, de acuerdo con Angela Davis, estos temas están en el núcleo de la tradición negra del pop y del blues, precisamente porque tras la esclavitud las personas afroamericanas experimentaron también una revolución en cuanto a sus relaciones interpersonales, especialmente en cuestiones sexoafectivas: “The predominant postslavery African-American musical form, articulated a new valuation of individual emotional needs and desires”. [“La forma musical afroamericana predominante posterior a la esclavitud, articuló una nueva valoración de las necesidades y deseos emocionales individuales”] (Davis, 1999: 5). Esta tradición y no otra, debe ser el marco de referencia para leer el álbum.

Esto se une al hecho de que muchos artículos separan el análisis musical del análisis visual, como en el caso del medio *Jenesaispop*, esto lleva a James a hablar de violencia epistémica en las lecturas sobre *Lemonade* (James, 2019: 74). Así lo expresa

“The divorce between music and politics is also what lets white men pop critics have authority over black feminist music. If they can distill *Lemonade* down to its «solely musical» aspects, then they can plausibly present themselves as experts over generic, depoliticized sound, sounds disconnected from knowledges and values tied to particular lived experiences and performance traditions. [...] Talking about «the music itself» or «solely music» does the same thing: it is a form of what philosophers call epistemic violence”. [“El divorcio entre la música y la política es también lo que permite a los críticos del pop blancos tener la autoridad sobre la música feminista negra. Si pueden destilar *Lemonade* a sus aspectos «musicales exclusivamente», entonces pueden de forma plausible presentarse así mismos como expertos en un sonido genérico y despolitizado, un sonido desconectado de conocimientos y valores ligados a experiencias vividas particulares y tradiciones de actuación [...] Hablar de «la música en sí misma» o «la música solamente» hace lo mismo: es una forma de lo que los filósofos llaman violencia epistémica”] (James, 2019: 74).

Durante mucho tiempo, dirá Franco Fabbri, la musicología se encargó de estudiar la música en términos absolutos, como forma autónoma frente a lo que se consideraba “extramusical”. Esta “musicología convencional” [*conventional musicology*] tiene la tarea esencial “de descubrir y mostrar los valores immanentes de las obras musicales en su autonomía” (Fabbri, 2009)²⁰⁰. Sin embargo, desde hace ya mucho tiempo la musicología vienen entendiendo la música como una actividad, no como un objeto (Fabbri, 2009). Así dirá Nicholas Cook: “To talk about music in general is to talk about what music means – and more basically, how it is (how it can be) that music operates as an agent of meaning. For music is not just something nice to listen to. On the contrary, it is deeply embedded in human culture [...] it is suffused with human values, with our sense of what is good or bad, right or wrong. Music does not just happen, it is what we make it, and what we make of it. People think through music, decide who they are through it, express themselves through it”. [“Hablar de música en general es hablar de lo que significa la música, y más básicamente, cómo es (cómo puede ser) que la música opere como un agente de significado. La música no es sólo algo agradable que escuchar. Al contrario, está profundamente incrustada en la cultura humana [...] está impregnada con valores humanos, con nuestro sentido de lo que es bueno o malo, correcto o incorrecto. La música no solo sucede, es algo que hacemos y lo que hacemos con ella. La gente piensa a través de la música, decide quiénes son a través de ella, se expresan a través de

²⁰⁰ Como después demuestra Fabbri citando las críticas Philip Tagg, la idea de que pueda existir la música de forma absoluta es en realidad poco sostenible. Dice Tagg: “llamar absoluta a la música lógicamente debería querer decir que la música así calificada no está mezclada con, ni depende de, ni está condicionada por, ni está de ninguna otra manera relacionada con nada más. Esta definición absoluta de ABSOLUTA plantea un problema obvio, pues ni siquiera el más recalcitrante absolutista musical afirmaría que una música «absoluta» como, por ejemplo, el cuarteto en do sostenido menor de Beethoven (op. 131) es absolutamente independiente de la tradición musical a la que perteneció ese compositor. Como el cuarteto *de hecho* no puede haber existido aislado de las tradiciones musicales de las que el compositor era heredero, cualquier noción de MÚSICA ABSOLUTA debe ser dependiente de, al menos, la existencia de otra MÚSICA ABSOLUTA para su propia identidad. ABSOLUTA sería pues un adjetivo relativo en este caso, y la música en cuestión se podría llamar absoluta en el sentido de que no estaría relacionada con nada más sino con otra música («absoluta») [...] la negación explícita de la conexión con, o la interferencia de, cualquier cosa distinta a la música implica, por parte de los que aplican el adjetivo ABSOLUTA al nombre MÚSICA, una necesidad de facto de distinguir la música así calificada de la música que no se considera que justifique el uso de ese adjetivo. Por lo tanto, la MÚSICA ABSOLUTA depende de la existencia de una «música no absoluta» para poder distinguirse como «absoluta». Como la música «no absoluta», al menos por inferencia, tiene que estar relacionada con otra música y con fenómenos que no son intrínsecamente musicales, la MÚSICA ABSOLUTA también tiene que relacionarse, aunque sólo sea de manera indirecta, con otros fenómenos distintos a la música, por vía de su relación *sine qua non* con la MÚSICA NO ABSOLUTA, y de la relación de esa música con cosas distintas a sí misma” (Phillip Tagg en Fabbri, 2009).

ella”] (Cook, 2000: IX). En palabras de Laura Viñuela: “La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos” (Viñuela Suárez, 2016: 99). Siguiendo esta perspectiva musicológica es difícil, pero sobre todo innecesario, separar la música de Beyoncé de otros aspectos y elementos que se consideran “extramusicales” -lo que se considera “extramusical” se relaciona íntimamente con lo que entendemos como “música” (Fabbri, 2009)- porque son todos estos aspectos los que dotan de significado a su obra artística. Así mismo, la escucha y la experiencia musical quedan configuradas por todos estos elementos, vinculados también a la producción y recepción de los videoclips, que viene teniendo importancia en la historia de la música desde los inicios de MTV a mediados de los ochenta. Es difícil hablar de música pop contemporánea sin hacer alusión al aparato visual que se presenta a través del videoclip pop, y como digo, la escucha y la experiencia musical vienen configuradas por estas imágenes, estéticas y visiones que las artistas nos presentan²⁰¹.

De hecho, Paula Harper apunta a la cuestión de que categorizar tanto al disco *Beyoncé* como al *Lemonade* como álbumes visuales -huyendo expresamente de la categoría de álbum conceptual, propia del rock, en la nota de prensa del *Beyoncé*- y apostar así por el aparato visual supone que: “[Beyoncé] returns to the genre of pop to reclaim it, asserting pop’s visuality as a parameter of added value and heightened meaning, rather than acknowledging visuality as debased, objectifying, and/or detracting from the purity of the “music itself.”. [“(Beyoncé) retorna al género pop para reclamarlo, afirmando la visualidad del pop como un parámetro de valor añadido y significado elevado, en lugar de reconocer la visualidad como degradada, objetualizante y/o que desmerece la pureza de la «música en sí misma»] (Harper, 2019: 70-71).

Respecto al tratamiento de la infidelidad, no es la primera vez que Beyoncé apunta a las cuestiones referidas a las relaciones sexoafectivas apuntadas por James (2019) y estas referencias se interpretan de distintas formas. En 2008 publicó su famoso hit “Single Ladies (Put a Ring on It)”, del que hasta José Mota hizo una parodia. La canción cuenta

²⁰¹ Para un análisis desde la musicología feminista de los vídeos musicales se recomienda “El estudio del videoclip desde la perspectiva de género” (Viñuela, 2008).

la historia de una chica que al pedirle a su pareja un compromiso matrimonial, él la rechaza, pero éste se muestra molesto cuando al tiempo ve como ella liga con otros chicos y hace su vida:

“Up in the club (club), we just broke up (up). I’m doing my own little thing. Decided to dip (dip), but now you wanna trip (trip). 'Cause another brother noticed me. I’m up on him (him), he up on me (me). Don’t pay him any attention. Cried my tears (tears), for three good years (years). You can’t be mad at me. Cause if you like it, then you shoulda put a ring on it. If you like it, then you shoulda put a ring on it. Don’t be mad once you see that he want it. If you like it, then you shoulda put a ring on it”. [“En el club, acabamos de romper. Estoy haciendo las cosas a mi manera. Yo decidí mojarme, pero ahora quieres ponerme la zancadilla. Porque otro hermano se ha fijado en mí. Yo estoy detrás de él, y él detrás de mí. No presto mucha atención. Lloré mis lágrimas, durante tres buenos años. No puedes enfadarte conmigo. Porque si te gustó, entonces deberías haber puesto un anillo. Si te gustó, entonces deberías haber puesto un anillo. No te enfades cuando veas que él lo quiere. Si te gustó, entonces deberías haber puesto un anillo”]

Parte de la audiencia interpretó esta canción como una oda al amor romántico en el que el valor de Beyoncé era definido por sí misma como su capacidad para ser “la esposa de alguien”. En el blog *Parece Amor Pero No Lo Es* afirman: “¿Sabéis cuál es mi historia de terror preferida? Esa en la que Beyoncé, símbolo feminista desde su etapa de Destiny’s Child (y feminista declarada, además), pasaba de gritarle al mundo que a ella no le hacía falta un maromo para vivir, a escribir una canción en la que se ponía «a la venta»” (Catwoman, 2015). En *Jenesaispop* decían: “«Single Ladies» es una canción tan machista como esas temporadas y temporadas de «Sexo en Nueva York» en las que las protagonistas suspiran por qué un hombre venga a salvar sus vidas” (Alonso, 2009). Con una visión muy limitada sobre esta serie televisiva de finales de los noventa, el autor sentencia que el matrimonio en cualquiera de sus formas es *per se* una institución machista y su promoción también. Pero Beyoncé no está pidiendo que un hombre venga a salvarla, está demandando compromiso de su pareja, donde este compromiso en las

sociedades occidentales viene a estar representado por el enlace matrimonial y este sigue siendo uno de los criterios para evaluar dicho compromiso, lo critiquemos o no. Tal y como se preguntaba Edan Lepucki sobre este tipo de críticas: “Why is it unacceptable for a woman to require commitment from the man she’s sleeping with?”. [“¿Por qué es inaceptable que una mujer requiera compromiso al hombre con el que se acuesta?”] (Lepucki, 2009).

Para algunas críticas anglosajonas, como Carrie Sheffield, el mensaje de esta canción iba en la dirección adecuada al promocionar precisamente el matrimonio entre las mujeres afroamericanas, lo que en realidad es una actualización de las viejas tesis racistas del *Informe Moynihan* (1965), donde se entiende que el enlace matrimonial puede ayudar a terminar con el ciclo de pobreza que afecta a las familias afroamericanas. Con unas dudosas asunciones sobre la devastación emocional sufrida por los/las niñas nacidas en hogares de un solo progenitor, dando por hecho que dar a luz fuera del matrimonio equivale a ser una familia monomarental-, Sheffield declara lo siguiente: “African American women, and women across racial lines from lower income brackets, are most at risk of giving birth outside wedlock. [...] there’s no question that kids born without two married parents in the home suffer more behavioral and emotional problems than their peers. It’s a miserable condition that compounds and exacerbates the cycle of poverty. Knowles can help end this cycle –and her earlier song “Single Ladies” does this through marriage promotion”. [“Las mujeres afroamericanas, y las mujeres de todos los grupos raciales de bajos recursos, tiene más riesgo de dar a luz fuera del matrimonio [...] no hay duda de que los niños nacidos sin dos padres casados en el hogar sufren más problemas de comportamiento y emocionales que sus compañeros. Es una condición miserable que compone y exagera el ciclo de la pobreza. Knowles puede ayudar a terminar este ciclo, y su canción «Single Ladies» lo hace a través de la promoción del matrimonio”]. (Sheffield, 2014).

Sí las dos primeras críticas no se hacen eco de que Beyoncé se inserta y responde a aquellas imágenes de control sobre la maternidad negra y las relaciones heterosexuales, distintas a las que afectan a las mujeres blancas, la crítica de Sheffield, aún teniendo en cuenta esta cuestión, aplica razonamientos racistas, conservadores y asistencialistas para demostrar que Beyoncé, como mujer afroamericana, hace bien en promocionar el enlace

matrimonial, porque la soltería es en sí misma algo malo para las mujeres heterosexuales afroamericanas y repercute negativamente en sus comunidades (Winfrey-Harris, 2015: 44). La canción y las lecturas sobre “Single Ladies” aparecieron en varias ocasiones en las entrevistas. La residente en Alemania (E2) decía:

“[...] La cosa es eso, hasta qué punto es empoderante que un icono internacional, en plan, haga esa canción [Single Ladies], que quizás se pueda interpretar por una vertiente, como he hecho yo, en plan como: «ah pues me quiero casar, tío que haces que no me pides matrimonio» ¿no? [...] ¿está Beyoncé realmente reforzando ese tipo de comportamientos?... que al final son, si vienen desde digamos, la sociedad, desde el sistema, si son opresores, que es que parece que estamos obligadas a ello, casarnos y a que nos pidan matrimonio, cuando no tenemos por qué hacerlo [...]” [Entrevista 2].

La doctoranda residente en Estados Unidos (E6) recuerda cuando su alumnado estadounidense le explicó los significados situados detrás de “Single Ladies”, aunque en su comentario creo que pueden apreciarse ecos de los postulados de Sheffield:

“Cuando yo llegue a EEUU yo decía, me acuerdo que hablaba, con mis estudiantes, sobre «All the Single Ladies» ¿no? [...] ellos me explicaban en realidad, y esto creo que es así, Beyoncé le habla muy directamente a las afroamericanas, hay un colectivo brutal, porque esto de «cásate conmigo» parece muy reaccionario en España, pero hay un colectivo brutal de afroamericanas que se quedan embarazadas a los 18 años, a los 20 años tienen 3 hijos y el novio no se casado con ellas... y las ha dejado en una situación de precariedad absoluta, por ejemplo” [Entrevista 6].

En ambas declaraciones el matrimonio se entiende en un sentido negativo, en una clara incorporación de las críticas feministas al matrimonio entendido de forma tradicional –también como si todos los matrimonios fuesen “tradicionales”-, pero sus posiciones también son sintomáticas de la extensión de “nuevas” formas de relación como el poliamor y otras formas de entender la pareja y las relaciones sexo-afectivas.

La entrevistada 4 escribió un artículo en *Afroféminas* justamente sobre la situación

de las mujeres negras en el mercado matrimonial heterosexual. En “La soledad/soledad de la mujer negra” y refiriéndose a los estudios de la brasileña Claudette Alves (2010) dice: “La soledad de la mujer negra no se limita solo al hecho de las dificultades que algunas de ellas tienen para encontrar una relación seria, esta soledad se refleja en varias esferas de la vida y está provocada por el prejuicio y por la creación de los estereotipos” (Olisa, 2016b). Donde “el estereotipo de mujer «animalesca», caliente y exótica”, encaja “perfectamente en el rol de amante o aventura” pero esto las aleja del puesto de futura esposa (Olisa, 2016b). Independientemente de su clase social, los estudios de Alves señalaban que las desventajas de las mujeres negras heterosexuales en el mercado matrimonial brasileño respecto a las de las mujeres blancas se debían también a las preferencias de los hombres negros heterosexuales a la hora de elegir sus parejas afectivas. Un mercado matrimonial sostenido en las dinámicas coloristas ya mencionadas, y un efecto de lo que significa la estratificación social, donde las categorías subalternas tienen menor valor social también para ser consideradas como pareja deseable.

En el artículo, Olisa menciona la canción de “Single Ladies” como un ejemplo pop que apunta de lleno a esta problemática. En la entrevista agregaba que Beyoncé está hablando desde:

“[...] la perspectiva ya de alguien que no es la primera opción para casarse ¿no? [...] que es una chica igual para disfrutar un momento o tener una aventura, pero no la chica para presentar a los padres, para ponerse un anillo, entonces eso hace que sea muy sensible el tema para muchas chicas negras... la soledad de la mujer negra, o la soledad, como prefieras, como un fenómeno, que es un fenómeno causado por varios prejuicios, varios estereotipos que están en el fundamento de porqué existe [...] no sé porqué pero mientras escribía me vino la canción [Single Ladies] a la cabeza ¿sabes? no había pensado antes, yo pensé «Dios, es que Beyoncé ya decía, Beyoncé ya estaba diciendo esto» [...] pero no pillamos en su momento ¿no? porque como que se tienen que conocer otras cosas para ahí hacer como el encaje [...]” [Entrevista 4].

“La chica para divertirse”, “para pasar un rato”, pero no para tener una relación “seria”, configura el estereotipo racial de las jóvenes racializadas, también en España (del Arco, 2018).

Si no hacemos este “encaje”, dice la entrevistada, la lectura es que:

“Beyoncé está hablando como si fuese una mujer fútil ¿no?, una mujer que da valor a cosas que no tienen valor” [Entrevista 4].

Sin embargo, es bien conocida la importancia social que tiene estar soltera o no a la hora de ser percibidas socialmente y el estatus adquirido por el hecho de tener pareja o estar casada.

Con todo esto, sí se desconocen este tipo de problemáticas derivadas de las dinámicas racistas y sexista, las lecturas sobre “Single Ladies” son parciales, independientemente de las ideas en torno a la familia y la pareja que tenga Beyoncé, que pueden ser tradicionales, pero no necesariamente machistas. Tal y como se planteaba la entrevistada 2:

“Es como ¿qué pasa si Beyoncé [...] está reproduciendo quizás, esas cosas de «pues mira que guay es casarse», «mira que guay es tener niños», «mira que guay»? ¿no? [...] si al final está participando, o no, de lo que el sistema te dice que tienes que hacer como mujer ¿no?, [...] es una pregunta de la que realmente no tengo ni idea de si, de lo que puede significar ¿no? para una mujer negra, porque para una mujer negra puede que sea algo súper empoderante, por su contexto [...]” [Entrevista 2].

Cuando las mujeres negras son sistemáticamente excluidas y colocadas en lugares subalternos dentro de las dinámicas de los mercados matrimoniales, el mensaje de “Single Ladies” nos está hablando de algo más que de ponerse un anillo. Estamos, de nuevo, tratando con las dinámicas “misogynoir” de Moya Bailey, aquella misoginia en la intersección raza y género, y que, como vengo explicando en esta tesis, tiene un cariz diferente y conecta con una historia y tradiciones distintas a la misoginia que viven las mujeres blancas (Bailey y Trudy, 2018). Sin una perspectiva interseccional que asuma

todas las dimensiones sea hace difícil entender “Single Ladies” tal y como interpela a una comunidad de mujeres afroamericanas, sin caer en estigmatizaciones o acabar concluyendo que Beyoncé promociona un mensaje machista. Hablar de compromisos matrimoniales no necesariamente refuerza ideas machistas porque, como sabemos, se pueden establecer o imaginar modelos de pareja y familia heterosexual desligados de las formas tradicionales patriarcales. Debemos hablar del acceso al mercado matrimonial; debemos hablar de las dinámicas sexistas y racistas en la elección de las parejas íntimas en la lógica heterosexual, en connivencia con las dinámicas coloristas; así como del funcionamiento y la extensión de imágenes estereotipadas que perfilan a las mujeres negras como sexualmente accesibles mientras que se les niega el derecho a ser sujetos de amor y cuidado estableciendo relaciones sólidas en el contexto de la relación matrimonial y de pareja.

Para Lynn Short, los diversos enfoques que Beyoncé plantea a lo largo de su trabajo sobre su matrimonio y las relaciones íntimas, las alegrías y las decepciones, podría entenderse como formas de reclamar las relaciones heterosexuales negras como un espacio de conexión, empoderamiento y placer (Short, 2015: 5), pero también como un espacio de conflictos generacionales (su padre también engañó a su madre) que pueden llegar a resolverse, y que no son individuales, sino que se trata de problemas colectivos que afectan a las mujeres afroamericanas y/o negras en particular. Siguiendo este enfoque conflictivista de las relaciones matrimoniales y de pareja, Beyoncé rompe con las narrativas del amor romántico que señalan este espacio como un lugar idílico de comunicación fluida, libre de tensiones, aristas y engaños, reforzándose en la tradición de las cantantes de blues afroamericanas²⁰² y acercándose a aquellos discursos que desde el feminismo vienen hablando de este tipo de conflictos y de la posibilidad de resolverlos con trabajo emocional en pareja -tal y como hicieron Beyoncé y Jay-Z haciendo música juntos (Baquet, 2017)-.

²⁰² Angela Davis dirá que aquellos aspectos de las experiencias amorosas que no encajaban con la ideología del amor, como la infidelidad, la violencia doméstica o las relaciones efímeras, fueron alejados de las temáticas de la mayoría de la música popular, sin embargo, estos temas impregnaron el blues femenino afroamericano (Davis, 1999: 3).

6.3 – Beyoncé como icono sexual

Después de “Sorry” viene “6 Inch” [*Emptiness*] en donde Beyoncé encarna a una trabajadora sexual autoempleada, un tacón de seis centímetros es la metáfora del poder, el dinero y el trabajo sin descanso. Para Emily J. Lordi, en esta canción encajan las historias de varias mujeres en la imagen de una figura singular, o varias dimensiones de una única mujer (Lordi, 2016). Esta multiplicidad está encarnada por las mujeres en el salón donde Beyoncé balancea una bombilla roja que las va iluminando intermitentemente (Lordi, 2016), trayéndolas de las sombras. Para la presencia casi constante del rojo en esta canción se han subrayado referencias a la deidad Erzulie del vudú haitiano, el espíritu o *loa* representante del deseo y la pasión (Koren, 2016). Erzulie también tiene muchos rostros, diversas encarnaciones: dama blanca del lujo y el amor -Erzulie Freda- (Dayan, 1994: 28); la madona negra asimilada por la iconografía católica -Erzulie Dantor- (Dayan, 1994: 6); y la mujer vengativa y salvaje que vemos en *Lemonade* -Erzulie-gé-rouge o Erzulie “Ojos Rojos”-. Sin embargo, los análisis acerca de esta deidad son mucho más ricos si se observan a la luz de la historia colonial vivida por las mujeres en el Caribe, el sincretismo religioso alejado del dualismo de las religiones occidentales (Dayan, 1994: 6).

Emily Lordi subraya ecos de la canción de Nina Simone “Four Women”²⁰³ (1966) (Lordi, 2016), que Jay-Z utilizó como sample principal para la canción “The Story of O.J.” de 2017 comentada en el capítulo anterior. Al final del vídeo de “6 Inch”, todas las mujeres acompañan a Beyoncé delante de esa casa colonial recurrente envuelta en llamas (Imagen 49). Como en otras letras de la cantante, la canción gira en torno al trabajo y al dinero, y en lo que algunas críticas han visto como una referencia al hit de Donna

²⁰³ En esta canción, Simone interpreta a cuatro mujeres racializadas que, debido a las diversas posiciones interseccionales en la estructura colorista, reflejan cuatro experiencias de opresión derivadas de ser mujeres racializadas: “My skin is black. My arms are long. My hair is woolly. My back is strong. Strong enough to take the pain [...] My skin is yellow. My hair is long [...] But my father was rich and white. He forced my mother late one night [...] My skin is tan. My hair is fine. My hips invite you. Anyone who has money to buy [...] My skin is Brown. My manner is tough. I'm awfully bitter these days. Because my parents were slaves”. [“Mi piel es negra. Mis brazos largos. Mi pelo es de lana. Mi espalda es fuerte. Suficientemente fuerte para cargar el dolor [...] Mi piel es amarilla. Mi pelo es largo [...] Pero mi padre era rico y blanco. El forzó a mi madre una noche [...] Mi piel es bronceada. Mi pelo es fino. Mis caderas te invitan. Cualquiera que tenga dinero para comprar [...] Mi piel es marrón. Mis maneras duras. Estoy terriblemente amargada estos días. Porque mis padres eran esclavos”].

Summer, “She works hard for the money” (Lordi, 2016):

“She work for the money. From the start to the finish. And she worth every dollar. She worth every dollar. And she worth every minute”. [“Ella trabaja por dinero. De principio a fin. Y ella vale cada dólar. Ella vale cada dólar. Y ella vale cada minuto”].

Es cierto que la cuestión del “hacer dinero” es una constante en las letras de Beyoncé. Así mismo la brecha salarial fue objeto de su preocupación cuando publicó el artículo “Gender Equality is a Myth!” en 2014 para *The Shriver Report*. Junto a otros textos de LeBron James sobre las madres solteras; Eva Longoria sobre las mujeres latinas; o la ensayista Barbara Ehrenreich sobre la criminalización de la pobreza, Beyoncé afirmaba: “We need to stop buying into the myth about gender equality. It is not a reality yet. Today, women make up half of the U.S. workforce, but the average working woman earns only 77 percent of what the average working man makes [...] We have to teach our boys the rules of equality and respect, so that as they grow up, gender equality becomes a natural way of life. And we have to teach our girls that they can reach as high as humanly possible”. [“Necesitamos dejar de comprar el mito sobre la igualdad de género. Todavía no es una realidad. Hoy en día, las mujeres representan la mitad de la fuerza laboral de los EEUU, pero la mujer trabajadora media gana solo el 77% de lo que gana el hombre trabajador medio [...] Tenemos que enseñar a nuestros chicos las reglas de igualdad y respeto, para que a medida que crezcan, la igualdad de género se convierta en una forma natural de vida. Y tenemos que enseñarles a nuestras chicas que ellas pueden llegar tan alto como humanamente sea posible”] (Knowles-Carter, 2014).

Janell Hobson apunta a una cuestión esencial y reiterativa: quizás este materialismo de Beyoncé pueda incomodarnos, sin embargo, para Hobson: “Beyoncé’s recognition of the economic inequalities between men and women certainly fuels her rhetoric and performance of what our society defines as «power»”. [“El reconocimiento de Beyoncé de las desigualdades económicas entre hombres y mujeres desde luego alimenta su retórica y sus actuaciones sobre lo que nuestra sociedad define como «poder»”] (Hobson, 2013a). Una reivindicación básica del feminismo y la justicia social tiene que ver con el reparto de la riqueza y la brecha salarial, entre otras demandas, y esto está en el centro de

estas críticas. Sin embargo, las declaraciones de Beyoncé sobre este tema fueron criticadas por Carrie Sheffield –asidua comentarista del trabajo de la cantante- que, en un artículo titulado “Beyoncé’s Latest Moves Are Holding Women Back”, comenta: “It’s bizarre that Knowles simultaneously cries for «gender equality» as she exploits her female sexuality to earn millions of dollars”. [“Es extraño que Knowles simultáneamente pida a gritos la «igualdad de género» mientras explota su sexualidad femenina para ganar millones de dólares”] (Sheffield, 2014).

En este apartado me gustaría hablar justamente de las críticas que señalan su imagen hipersexual como un elemento que merma sus mensajes políticos, especialmente el mensaje feminista, pero no exclusivamente. Como he ido señalando en muchos de los comentarios ya citados, la cuestión de su cuerpo y la carga sexual que se le atribuye a la cantante siempre es remarcada. Durante las entrevistas, se comentaban distintos puntos de vista. Por ejemplo, en la entrevista al colectivo feminista (E3G) se dice:

“[...] hay algo en la forma de performar [...] que también hace que cuando tú ves a Beyoncé, tu no la ves desnuda para alguien, esta señora que está, más o menos desnuda, como quieras, encima del escenario está obviamente desnuda para sí misma [...] Beyoncé da una sensación de que, si alguien se acerca a Beyoncé, Beyoncé le pega” [Entrevista 3 Grupal].

Otra participante responde en comparación a otras artistas españolas:

“[...] yo sí que tengo esa sensación que dices tú [...] yo siempre he visualizado a Beyoncé y he dicho, buah es que te mete una patada y te deja... [risas] [...] yo no digo: Malú te coge y te revienta [...] Mónica Naranjo, sí [...] «Sobreviviré, buscaré un lugar...»” [Entrevista 3 Grupal].

En la percepción de la agresividad de los cuerpos femeninos (desnudos o no) existe toda una gramática gestual y unas convenciones que vienen a modular dichas percepciones, muchas de ellas señalados por Goffman (1979) en la publicidad: el tipo de planos (contrapicado); la ausencia de sonrisa; gestos bruscos o secos, es decir, el uso eficiente del cuerpo en control para crear movimiento, no sólo para reproducir una coreografía, sino el tipo de coreografía; la mirada a cámara con la cabeza alta etc...

El musicólogo Eduardo Viñuela en un artículo sobre la evolución del trabajo de

Mónica Naranjo afirma que esta artista “ofrece un modelo de mujer que articula su identidad sin necesidad de «ser mirada», demostrando su condición de individuo [...] su independencia, su capacidad de acción, [...] subvirtiendo el modo de representación tradicional” (Viñuela, 2011). Merece la pena señalar que tanto Mónica Naranjo como Destiny’s Child han vertebrado sus trabajos iniciales en torno a la *supervivencia*, en el año 2000 Naranjo lanzó su famoso “Sobreviviré”, y al año siguiente las Destiny’s Child publicaron “Survivor”.

La cuestión del culo no tarda en salir durante las entrevistas como rasgo corporal característico de Beyoncé, al fin y al cabo, ella es la que extendió aquello de *bootylicious*²⁰⁴ en 2001, en la época en la que las marcas de alta costura seguían sin vestirla para las galas. Sin olvidar, como comenté en el capítulo anterior, que el culo representa también un signo racial de la diferencia sexual históricamente rastreable (Fausto-Sterling, 1995; Durham, 2020).

En la entrevista con el fandom duro (E8G), las participantes estaban de acuerdo en afirmar que:

“[...] con ellas, con Beyoncé, con Rihanna, está habiendo un poco más de abanico en ese sentido [respecto a la variedad de cuerpos en los medios]”
[Entrevista 8 Grupal].

En la entrevista grupal del fandom suave (E3G), una de las entrevistadas, pese a reconocerse como una mujer de piernas grandes, afirma:

“Beyoncé es como súper icono de culo, piernas grandes y tal, a mí, yo nunca me he sentido representada por eso, porque tiene un culo y unas piernas gordas, lo que tú quieras, pero es que ese culo y esas piernas no las tiene nadie, o sea... es que no, a mí tampoco me sirve... vamos que si a mí Beyoncé me empodera de alguna manera físicamente es más por su actitud, por sus movimientos, que por su cuerpo” [Entrevista 3 Grupal].

²⁰⁴ *Bootylicious* deviene de *booty* [*bottom*], culo, y *delicious*, delicioso. La definición, que fue incluida en el Diccionario *Oxford* en 2004, se refiere al atractivo sexual de alguien, especialmente de una mujer. El término es originario del rapero Snoop Dog, que lo utilizó en su canción “Fuck Wit Dre Day” con Dr. Dre en el disco *The Chronic* de 1992 (Georgen 2016).

Tras esto se inicia una conversación entre las entrevistadas sobre qué representaciones de mujeres negras han venido siendo más comunes para ellas, subrayando aquellas ya mencionadas en el capítulo 3 de las *video vixen* (White, 2019a), así como la imagen de control de la *Mammy*:

Entrevistada 3.1: “[...] yo lo que me pregunto, que no lo sé, por eso lo verbalizo, es ¿antes de Beyoncé había mujeres negras que enseñaran rollo su culazo, sus piernazas?”. [Entrevista 3 Grupal].

Entrevistada 3.2: “[...] había mujeres negras que enseñaban culo y teta [...] acompañando al rapero de turno, acompañando a tal, no ellas como foco de atención sino, ellas como complemento, como objeto [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Entrevistada 3.3: “o como cuidadora, la señora con las tetazas que cuida a los niños, pero no era sexual [...]” [Entrevista 3 Grupal].

La entrevistada 3.2 se pregunta:

“[...] a mí que Beyoncé enseñe el cuerpo tal, pues la verdad es que no me importa... o sea, no me parece contradictorio con su mensaje, no tengo ningún problema con eso, pero sí que es verdad, qué pasaría si Beyoncé fuese tapada, o en vaqueros, con camiseta, no sé, si no enseñase nunca cacha ¿sería igual de icono pop, sería igual de famosa, sería igual de potente? Si estuviese igual de buena pero no enseñase cacha ¿sería igual de empoderada? No sé, a lo mejor no sería lo mismo ¿no? [...] quizás no hubiese llegado a lo mismo [...] también porque, joder, Beyoncé también atrae a un público masculino, no creo que sea porque esta buena ¿no?, pero bueno, a lo mejor en cierta manera sí [...]” [Entrevista 3 Grupal].

Independientemente de lo que pasaría si Beyoncé mostrase una imagen más “tapada”, en estas consideraciones me viene a la cabeza los planteamientos sobre el poder erótico en Audre Lorde ya mencionados. Más allá de que la industria musical favorezca tipos concretos de desempeños eróticos en las artistas, este poder no siempre juega a favor de las mujeres que, de acuerdo con las “pautas de poder masculinas” y patriarcales (Lorde, 2017: 10), se define como un signo de inferioridad al que acuden las mujeres

cuando no tienen otra cosa que ofrecer. Tal y como alguien comentaba en el artículo de Cabré:

“[...] Estas señoras se autoconvierten en objetos tremendamente sexualizados [...] porque con algo hay que distraer al personal para que no se fije en la ínfima calidad del producto que le intentas vender” [Comentario en Cabré, 2014].

En esta lógica, las mujeres solamente podríamos mostrar imágenes fuertes si suprimiésemos lo erótico de nuestra imagen (Lorde, 2017: 10): “Pero esa fortaleza es ilusoria” dirá Lorde “ya que se concibe en el contexto de las pautas de poder masculinas” (Lorde, 2017: 10). Plantearse que Beyoncé pueda desviar la atención de su cuerpo, en aras de fijar esa atención en sus atributos artísticos o en su discurso, invisibiliza el hecho de que la audiencia somos parte activa en las decisiones sobre dónde mirar y a qué prestarle atención; pero, sobre todo, ¿por qué debería hacerlo?

Atendiendo a los análisis sobre la objetualización, Martha Nussbaum (1995) detecta varias características involucradas en el proceso de objetualización. Estas son: instrumentalidad (el tratamiento de una persona como herramienta para los fines de quien objeta); negación de autonomía (el tratamiento de una persona como carente de autonomía y autodeterminación); inercia (el tratamiento de una persona como carente de agencia, y quizás también de actividad); fungibilidad (el tratamiento de una persona como intercambiable con otros objetos); violabilidad (el tratamiento de una persona como carente de límites); propiedad (el tratamiento de una persona como algo que es propiedad de otra); negación de la subjetividad (el tratamiento de una persona como algo cuyas experiencias y sentimientos -si los hay- no necesitan ser tomados en cuenta) (Nussbaum, 1995: 257). Sin embargo ¿vemos esto en Beyoncé cuando decimos que ella se hace objeto para sí, es decir, se objetualiza? ¿está negando su agencia, autonomía, su subjetividad? Muy al contrario, su trabajo va cada vez más definido en términos de esta agencia. En realidad, son las “decodificaciones” (Hall, 2004) de algunos sectores y discursos, también feministas, quienes con su mirada a Beyoncé, la convierten irremediabilmente en objeto -mirada que por otro lado ha marcado la historia del arte occidental, nos dirá John Berger (2005)-, negando dicha subjetividad al no reconocer allí más que un cuerpo semidesnudo, negando su autonomía -e.g. otros dirigen su carrera, sus shows, su discurso-; o señalando

que es igual que otras artistas que utilizan su cuerpo para vender, así que es intercambiable. En suma, son estas miradas las que diciendo que ella se objetualiza, objetualizan a Beyoncé reduciéndola peyorativamente a un cuerpo semidesnudo, asumiendo negativamente que hay un desempeño erótico sexual, y que esto anula las aptitudes artísticas o mensajes políticos.

Entiendo esto como una incorporación de esa mirada masculina de Laura Mulvey, heterosexual y patriarcal, aquella que proyecta sus fantasías sobre la figura femenina (Mulvey, 2001: 370), aquella que define y determina la existencia de elementos hipersexuales, les otorga toda la atención, y a la vez reduce ese cuerpo a una posición pasiva y sin discurso en los términos apuntados por Lorde (2017).

Además, respecto a la mirada masculina que pueda atraer Beyoncé, la investigadora Sarah Jackson comenta que: “The idea that Beyoncé being sexy is only her performing for male viewers assumes that embracing sexuality isn’t also for women”. [“La idea de que Beyoncé siendo sexy es solo una actuación para los espectadores masculinos, supone que abrazar la sexualidad no es también para las mujeres”] (en Winfrey-Harris, 2013). En el vídeo-álbum que Beyoncé publicó para el disco *Beyoncé*²⁰⁵ de 2013, y a raíz de la canción “Partition”, introduce esta cuestión de la automostración sexual en dónde dice:

“I do not at all have any shame about to been sexual, and I do not embarrassed about this, and I do not feel that I have to protect this side of me, because I do believe that sexuality is a power that we all have”. [“No tengo absoluta vergüenza de ser sexual, y no me avergüenzo por esto, y no siento que tenga que proteger esta parte de mí, porque creo que la sexualidad es un poder que todos tenemos”].

Pensar que las mujeres que ponen en marcha performances sexuales en el ecosistema mediático lo hacen solo y siempre para complacer la mirada masculina heterosexual es asumir que no existen ni más miradas ni más lecturas que esa y, por tanto, es una cesión del poder simbólico y de la capacidad de establecer lecturas preferentes y dominantes en los términos de Hall (2004) sobre las imágenes mediáticas. Subyacente

²⁰⁵ El vídeo *Self-Titled. Part 4. Liberation* (2013) se puede ver en el siguiente enlace: <https://youtu.be/1b1loWJfxaA>

está la idea de que parece que lo erótico, lo sexual, siempre se performa con la misma gramática gestual pero no es así, debemos atender a los matices que revelan estos gestos, actitudes y sentidos, para entender los significados de las performances sexuales, como comentaba anteriormente respecto a las percepciones en torno a la agresividad de los cuerpos femeninos

Kyra D. Gaunt en sus análisis sobre los vídeos caseros de jóvenes negras bailando twerking en *You Tube*, toma prestado el concepto de “autosexualidad” para referirse a una forma de auto-exhibición erótica, mayormente femenina -aunque no exclusivamente-, donde no se está buscando necesariamente la atención de una mirada masculina o interacciones masculinas, ni homosexuales, se trataría de la autoexpresión de una exhibición erótica (Gaunt, 2015: 249), para el propio disfrute más que para el ajeno o incluso ambos y sin que esto hable de la calidad moral de las personas. Dirá John Berger sobre el desnudo femenino en la historia del arte occidental y su relación con el espejo (pero también el selfie o el vídeo en *YouTube*): “El espejo fue utilizado muchas veces como símbolo de la vanidad de la mujer. Sin embargo, hay una hipocresía esencial en esta actitud moralizante. Tú pintas una mujer desnuda porque disfrutas mirándola. Si luego le pones un espejo en la mano y titulas el cuadro *Vanidad*, condenas moralmente a la mujer cuya desnudez has representado para tu propio placer” (Berger, 2005).

A esto se refiere la entrevistada cuando dice que Beyoncé en el escenario está “desnuda para sí misma” o Viñuela respecto a Mónica Naranjo: una articulación de la identidad sin necesidad de «ser mirada», subvirtiendo el modelo tradicional apuntado por Berger (Viñuela, 2011). Tal vez podríamos explorar este concepto de “autosexualidad”, en lugar de entender las performances sexuales del ecosistema mediático exclusivamente en términos morales como un acto de satisfacción de una audiencia masculina heterosexual, como si este fuera la única audiencia de Beyoncé que consume y disfruta con su música y su imagería.

Además, en un entorno de alta fiscalización que presiona a las mujeres para sentirse incómodas en sus propios cuerpos, la periodista entrevistada (E1) apuntaba algo positivo en la autovaloración corporal que Beyoncé efectúa:

“[...] como que crecemos odiando nuestro cuerpo o buscándole defectos siempre y tal, y el hecho de que una mujer, y especialmente [...] como Beyoncé que tienen la atención mediática suficiente, reivindique eso en plan [en la canción “Why don’t you love me”] «es que lo tengo todo, soy en plan top, soy como en plan bella, tengo un cuerpazo, o sea tengo clase», es como... a mí eso me parece muy guay [...]” [Entrevista 1].

Aunque también se pregunta:

“[...] por otro lado qué ocurre, que también entiendo que es como [...] hasta qué punto, yo que sé, hacemos un favor, teniendo en cuenta de que Beyoncé se parece al ideal ¿no? Es como pues, o, yo que sé eso, la cosificación ¿hasta qué punto, en plan, estamos transgrediendo la línea de reivindicación y ya me estoy yo a mí misma sirviendo, digamos, como objeto de sexualización? [...]” [Entrevista 1].

Pareciese que estamos atrapadas en la fantasía masculina heterosexual patriarcal y cualquier expresión, ya no sexual, sino puramente corporal, es motivo de sospecha por estar sirviendo a los intereses de esta fantasía. ¿Cómo habitar la delgada línea que, se supone, existe y separa las nociones de cumplir y no cumplir los mandatos de esas fantasías? ¿Cuándo paso de reivindicar mi cuerpo a servir(me) como objeto de sexualización? La posición subalterna queda atrapada allí, como dirá John Berger: “El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina” (Berger, 2005). La idea no es no cumplir con el mandato de la feminidad de agradar la mirada masculina heterosexual patriarcal, la idea es romper con las nociones que dejan que esta mirada convoque los símbolos y decida sobre los significados de los cuerpos de las mujeres. La idea es terminar con las narrativas que, aún criticando esta mirada, la posicionan de forma hegemónica en el centro, como la única mirada posible e imaginable.

En la entrevista al colectivo feminista (E3G) se plantearon también cuestiones sobre la apropiación de símbolos tradicionalmente femeninos y los cuerpos que los portan, en referencia a los desnudos constantes como mujer gorda de la actriz Lena Dunham, en su papel de Hannah en la serie “Girls”:

“[...] sí, yo también creo que hay una cosa de reapropiarse del discurso de puedo ir con ropa que se ha considerado que estaba para el disfrute ajeno, para el disfrute masculino, y puedo reapropiarme de eso y que no sea una cosa sexual, y llevar shorts porque tal y no tiene por qué ser una cosa... pero claro, ¿es subversivo eso cuando estas buena?... ¿Cuándo eso te convierte además en atractiva? y es esto... está Lena Dunham vestida con una camiseta de rejillas sin sujetador... enseñando cacha, cuando se considera que no es atractiva, pues ahí sí, es que al final el discurso se ampara en lo mismo, pero tiene efectos bien distintos” [Entrevista 3 Grupal].

Otra participante sigue en esta línea:

“[...] claro, es que nunca se va a decir que Lena Dunham sexualiza a la mujer porque lleva una camiseta de rejilla debajo, sin embargo, si lo lleva Beyoncé, sí...” [Entrevista 3 Grupal].

Precisamente Emma Gannon apuntaba al mismo ejemplo de Lena Dunham en un artículo llamado “Why Beyoncé is my kind of feminist”: “My question is, if we accept that Lena Dunham likes to take her clothes off and celebrate her body, (with the majority of the media giving her a firm thumbs up), then how come Beyoncé is branded «not a feminist» for doing the same?”. [“Mi pregunta es que, si aceptamos que Lena Dunham gusta de quitarse la ropa y celebrar su cuerpo, (con la mayoría de los medios dándole el visto bueno), entonces ¿cómo viene a estar Beyoncé catalogada como «no feminista» por hacer lo mismo?”] (Gannon, 2013). Pareciese que aceptamos que Lena Dunham, como mujer gorda y blanca, se desnuda o se viste “sexi” para sí, no para una mirada masculina heterosexual -porque las gordas no excitan esa mirada, porque *nadie* quiere ver un cuerpo gordo, porque representa aquello *obsceno* y que debe mantenerse *fuera de escena*-. Sin embargo, tenemos inconvenientes en aceptar mismos actos de una artista negra, a la hora de catalogar a una y a otra como feminista, o considerar sus mensajes como legítimos, cuando los cuerpos femeninos negros también han sido históricamente denostados y considerados desviados de la norma (Durham, 2012: 37). Lena Dunham tiene sus motivos políticos para aparecer reiteradamente desnuda en su propia serie, pero Beyoncé también tiene los suyos para encarnar distintos roles y modulaciones sexuales mediante un cuerpo

curvilíneo racialmente marcado, en conexión directa con unas políticas de respetabilidad altamente prescriptivas para las mujeres afroamericanas.

Creo que en este ejemplo se plasman bastante bien algunos de los matices a tener en cuenta respecto a los debates sobre la “hipersexualización”, la “objetualización sexual” -o la “cosificación” a la que ha aludido la entrevistada 1 más arriba- de las mujeres en los medios de comunicación, y que tanto preocupan a parte del feminismo. En la saturación de cuerpos que vivimos presentados a través el ecosistema mediático, no bastan las conclusiones que sentencian que las mujeres vienen siendo representadas o se representan a sí mismas en términos “sexuales” / “hipersexuales”. Debemos hacernos otras preguntas que lleven el debate un poco más allá: ¿Qué cuerpos se hipersexualizan o se presentan hipersexualizados?; ¿cómo se hipersexualizan, qué poses, qué gestos...? ¿qué criterios estamos poniendo en juego para valorar dicha hipersexualización?, es decir ¿qué mirada está en juego?; ¿qué nivel de agencia otorgamos a las mujeres en la producción de estas imágenes?; ¿consideramos que la sola presentación de un cuerpo semidesnudo es una presentación hipersexual?, ¿el lugar del cuerpo semidesnudo es siempre una posición pasiva?, ¿hay agencia en el cuerpo semidesnudo?; ¿es comparable una editorial de moda, como aquellas controvertidas fotos de Kling en 2017 con modelos semidesnudas en un medio desértico, con la portada de Nicki Minaj en “Anaconda” o la actuación de Beyoncé en la *Super Bowl*?

Muchas de las preocupaciones sobre este debate se pueden ver en las secciones de comentarios de algunos artículos ya mencionados. En el artículo de Cabré “¿Es feminista Beyoncé?” (2014) alguien comentaba aludiendo a esta idea de “explotación”, similar al concepto de “rentista del cuerpo” de Illescas (2016):

“Beyoncé, por mucha buena intención que tenga, termina cosificando a las mujeres, porque las convierte en cuerpos, más que en mentes, cuerpos bellos y atractivos. El mensaje es: el éxito es ser explosiva [...] Los referentes femeninos para las niñas de hoy son mujeres que explotan su cuerpo [...] ¿Un mundo de mujeres dedicadas a ser bellas es un mundo mejor para las mujeres? No creo que ese sea el buen camino para el fortalecimiento de la mujer. Por eso no puedo compartir que Beyoncé sea feminista” [Comentario en Cabré, 2014].

La propia M^a Ángeles Cabré, sosteniendo en principio una posición aperturista respecto al cuerpo hipersexual, introduce algunas distinciones “de gusto” que son muy interesantes:

“Quizás la respuesta esté en practicar un feminismo mucho más sincrético, mucho más inclusivo en cuanto a corrientes y tendencias [...] ¿Puede ser irónico un canalillo? Quienes creemos en la seducción como arte creemos que sí, aunque al vulgar juego de caderas de Queen Bey prefiramos con mucho la sensualidad sutil de una Juliette Binoche o la elegancia británica de una Tilda Swinton” (Cabré, 2014).

En 2018, la diseñadora Carolina Herrera en la misma línea afirmaba en *Vanity Fair* en referencia a Beyoncé, Kim Kardashian y Jennifer López: “Lo peor de la moda ahora son las mujeres que salen casi desnudas. Después de Eva, estar desnuda no le sienta bien a nadie, pero lo peor es que las mujeres que no se pueden poner solo una hoja de parra son las que insisten en ponérsela” (en Libedinsky, 2018). Queda claro que hay mujeres que pueden y otras que no pueden mostrar su cuerpo; ni Beyoncé, ni Kardashian²⁰⁶, ni López representan un modelo de elegancia blanca europea, como sí lo hacen Binoche y Swinton.

Como afirma Akeia A. F. Benard: “The body is an appropriate cultural symbol to explore the links between colonialism and patriarchal capitalism. Since the body is a physical text in society, laden with meaning and positioned within particular systems of meaning, it is always in view and on view”. [“El cuerpo es un símbolo cultural apropiado para explorar los enlaces entre el colonialismo y el capitalismo patriarcal. Desde que el cuerpo es en la sociedad un texto físico, cargado de significado y posicionado dentro de sistemas particulares de significado, siempre está a la vista y está expuesto. (Benard, 2016: 2). Teniendo esto en mente junto con las “imágenes de control”: ¿Por qué se lee el cuerpo de Beyoncé en términos de vulgaridad? ¿No es una reformulación de visiones

²⁰⁶ Kim Kardashian es a menudo acusada de hacer *blackfishing*, es decir, la práctica mediante la cual mujeres blancas emulan y se presentan al mundo como si fuesen mujeres negras mediante su estética (López Villodres, 2018). En un *tweet* de 2019, Desirée Bela-Lobedde lo resumió así: “El *blackfishing* se refiere a una tendencia llevada a cabo por personas caucásicas que intentan hacerse pasar por personas negras (o mestizas) en redes sociales, con el propósito principal de ganar seguidores y likes, o incluso para conseguir beneficios económicos” (@desiree_bela, 25 de febrero de 2019). Rachel Dolezal sería el ejemplo por excelencia, su caso se puede ver en el documental *The Rachel divide* (Laura Browson, 2018). La práctica del *blackfishing*, el fenómeno del *transracialismo* del que se comenzó a hablar y el caso de Dolezal, merecerían un extenso análisis aparte, pero revelan cuestiones importantes respecto a la blanquitud y su capacidad para verse como una categoría neutra en posición de elegir qué ser.

racistas sobre los cuerpos femeninos racializados, apelando a gustos estéticos coloniales y de clase? La seducción que Juliette Binoche puede ofrecer se relaciona especialmente con su clase, su raza, su cultura francesa y feminidad blanca, cuyas intersecciones privilegian ciertas formas de sexo y erotismo mientras que consideran otras como pornográficas o vulgares. Así mismo, Tilda Swinton, responde a un modelo andrógino, en intersección con su raza y cultura británica blanca. En los dos casos ambas están insertas en la industria cinematográfica -de “cine de autor” europeo intelectual, aunque hayan participado en superproducciones- diferente a la industria musical pop en cuanto a las nociones de autenticidad, calidad artística y desempeño sexual. Debemos preguntarnos: ¿Tiene la culpa Beyoncé de tener caderas?, ¿por qué hay mujeres que no se pueden poner “solo una hoja de parra” según Carolina Herrera?, ¿cómo determinamos si un juego de cadera es vulgar o seductor? Si entendemos la “ignorancia blanca” y la blanquitud como una construcción política en lugar de simplemente como una categoría étnica (Martin Alcoff, 2007: 49), ¿estos comentarios no son, en última instancia, los ideales de clase burguesa de determinada cultura europea blanca? ¿No están relacionados con formas específicamente blancas de defender y juzgar personajes femeninos, celebridades y cuerpos, y en último término del gusto de clase en sentido bourdiano?

Janell Hobson denunciaba críticas similares debido al aluvión de comentarios negativos que recibió su artículo “Beyoncé’s Fierce Feminism” (2013a) en *Ms. Magazine*, donde Beyoncé era portada. Comparaba estos comentarios con las campañas de Femen “Topless Yihad” comentadas en el capítulo 2 (Rachidi, 2013), y se preguntaba acerca de esta esquizofrenia sobre el cuerpo femenino: “What’s going on in the sphere of Western feminism? In one area of the world they’re condemning women of color such as Beyoncé for «not covering up», while in another part of the world they want Muslim women to «get naked»”. [“¿Qué está pasando en la esfera del feminismo occidental? En un lugar del mundo están condenando a las mujeres de color como Beyoncé por «no cubrirse», mientras que en otra parte del mundo quieren que las mujeres musulmanas «se desnuden»”] (Hobson, 2013b). Para Hobson hay un intento claro por parte de algunos sectores feministas de regular los cuerpos de las mujeres racializadas, como forma de erradicar la diferencia: “Since when did feminism reinforce dress codes instead of women’s autonomy and solidarity with other women, in which we support all of our

choices while also recognizing how those choices are sometimes limited by intersectional oppressions (and no one is immune from this)?”. [“¿Desde cuándo el feminismo reforzó los códigos de vestimenta en lugar de la autonomía y la solidaridad de las mujeres con otras mujeres, en las cuales apoyamos todas nuestras elecciones mientras reconocemos cómo esas elecciones a veces están limitadas por opresiones interseccionales (y nadie es inmune a esto)?”] (Hobson, 2013b). La regulación de los cuerpos femeninos y el juicio a las mujeres debido a su cuerpo y apariencia es uno de los mecanismos clave de la estructura y sentidos de género modernos y de la subalternización de las mujeres.

A este tipo de matices es a los que me refiero cuando planteo que las asunciones que se hacen sobre Beyoncé y el desempeño de una performance hipersexual, en ocasiones, nos remiten a formas de mirar que son herederas directas de la mirada sexista, racista colonial y que pueden presentarse desde el progresismo o desde posiciones que a primera instancia no nos parecerían en realidad conservadoras, tal y como señala Carolina Velasco (2019). No estamos hablando del racismo de los grupos de extrema derecha, estamos hablando del sedimento racista y sexista que por fuerza a tenido que dejar el pasado -y presente- colonial europeo, en connivencia con otros sistemas de opresión.

Así mismo, las críticas de Annie Lennox antes mencionadas iban en este sentido:

“Listen. Twerking is not feminism. That is what I am referring to. It is not – it is not liberating, it is not empowering. It is a sexual thing that you’re doing on stage; it does not empower you”. [“Escucha. El twerking no es feminism. Es una cosa sexual que haces en el escenario; eso no te empodera”] (en Weidhase, 2015: 129). Me pregunto ¿por qué un tipo de baile es definido exclusivamente como una “cosa sexual”? ¿Y por qué una “cosa sexual” no puede ser empoderante? ¿Beyoncé está expresando su pensamiento feminista solo a través del twerking? ¿Significa aquí que el twerking es una expresión “sucio” y “vulgar” de sexualidad no permitida en público? La musicóloga Lauron Kehrer comenta que, pese al contenido sexual que Miley Cyrus subrayó en sus famosas actuaciones del twerk de 2013, extendiéndolo en la cultura mayoritaria blanca, este baile en sí mismo, en el contexto *bounce*, no es inherentemente sexual, es un baile popular como otro cualquiera. Pero, además, en todo caso, el uso del twerking como una expresión sexual es en sí misma válida y legítima y las mujeres no deberían ser avergonzadas por ello (Kehrer, 2017: 214). Debemos preguntarnos por qué las

expresiones culturales que se originan en comunidades negras, como el twerk, son constantemente simplificadas y entendidas solo con una perspectiva sexual²⁰⁷, o válidas cuando las reproducen las celebridades blancas, como en el caso de Miley Cyrus. Ante el caso flagrante de apropiación cultural del que fue acusada Cyrus (Stone, 2017), la librería entrevistada (E5) comentaba lo siguiente sobre el silencio del “feminismo blanco” ante esta situación:

“[...] en EEUU hay una fuerte fuerte narrativa de blancas apropiándose, y en el tema pop es una cosa espeluznante, habrás visto lo de Miley Cyrus en los últimos tres meses... ahora va de «reniego de toda mi etapa de hip-hop», porque, claro ¿eso qué simboliza para EEUU?, el hip-hop es la música de los negros, tú te has apropiado durante unos dos años, te has puesto hasta las trancas diciendo que eso era cultura negra [...] y ahora te arrepientes, te echas para atrás, te vuelves rubia otra vez y te vas a hacer vídeos con papis por la playa ¿qué pasa ahí? qué crítica hay desde la perspectiva feminista que no se está haciendo, desde las blancas feministas, ojo, porque las negras feministas llevan diciéndolo... nos lo llevan cascando cuatro años, ojo, ojo [respecto a Miley Cyrus] ¿Y qué blanca ha dicho algo de eso?...” [Entrevista 5].

En cualquier caso, tanto para las ideas de Cabré como para las de Lennox o Sheffield, las políticas de respetabilidad sexual (Harris, 2003) están encima de la mesa, y de ahí las dicotomías entre sensualidad y elegancia respecto a performances hipersexuales percibidas como “más evidentes”, pornográficas. Como sabemos, estas distinciones son construidas en el juego social en el que interseccionan múltiples dimensiones y tienen el objetivo de demarcar moralmente los comportamientos respecto al desempeño de una

²⁰⁷ La fascinación europea blanca con aquellos bailes “exóticos” de lugares “remotos”, donde los movimientos de cadera son pieza clave de la corporalidad, no son para nada un comentario nuevo. Atendiendo a los análisis de Katrina Dyonne Thompson (2012) esta fascinación vino conformada por las historias de viajes escritas por la mirada masculina blanca europea que narraba aquellas escenas en diarios y cuadernos de viaje, agregando *a posteriori* connotaciones sexuales que no estaban incluidas en la producción de dichos bailes, y especialmente en torno a los cuerpos de las mujeres que efectuaban estos bailes. Los debates en torno a si estos bailes eran adecuados en términos morales tampoco es nueva, así pasó con otros bailes como el flamenco, la salsa, la cumbia, la rumba, y ahora el twerk o el reguetón, en donde las formas de uso de la cadera son centrales y a su vez objeto de fiscalización moral.

sexualidad y una feminidad en público. Así mismo, las atribuciones sexuales y *perversas* a un tipo de baile no son para nada un argumento nuevo en la historia del entretenimiento, ya lo vimos con el *charleston* o con el *twist*, asentados en todos los casos en esas mismas políticas de respetabilidad atravesadas por clase, raza, género y orientación sexual. Tampoco podemos olvidar la historia de estigmatización de las prácticas de baile sin conectarla con la cultura de los *dancehalls* y *nightclubs* de principios de siglos en EEUU donde las mujeres negras bailaban y actuaban para una audiencia blanca, y que fueron catalogados como lugares de producción del vicio y objeto del “pánico moral” del reformismo de la época (Carby, 1992: 745). Este mismo “pánico moral” es el que se desprende de las palabras de Lennox.

Debemos prestar atención a aquellas “comunidades interpretativas” (Bobo, 1995: 22) que plantean lecturas subalternas o disidentes respecto a las lecturas dominantes de la mirada patriarcal y/o racista, para rescatar elementos que nos sean útiles en la crítica cultural. Dentro de esta comunidad interpretativa, Janell Hobson cita las palabras de Britney Cooper en donde se enfatiza la relación subyacente entre “hipersexual” e “inapropiado”, para preguntar: “If Beyoncé is hypersexual -and therefore «inappropriate»- do we have a model for how women can be ‘appropriately sexual’ in the public sphere? When can a woman own her sexual power from a self-defined sexual standpoint?”. [“Si Beyoncé es hipersexual –y por tanto «inapropiada»- ¿tenemos un modelo de cómo las mujeres pueden ser «sexualmente apropiadas» en la esfera pública? ¿Cuándo puede una mujer poseer su propio poder sexual desde un punto de vista sexual autodefinido?”] (en Hobson, 2013a).

La fundadora de la agencia de música y marketing, *Don’t Believe the Hype*, Virginie Berger, era preguntada durante una entrevista en el *Future Music Forum* de Barcelona de 2014 sobre la imagen hipersexual de las artistas pop como motor de venta, y respondía lo siguiente: “Beyoncé, Katy Perry o Miley Cyrus no venden más álbumes porque estén «hipersexualizadas». En principio, venden entradas a conciertos y álbumes porque su música es buena, son excelentes artistas, permanecen cercanas a sus fans y trabajan constantemente. [...] Atribuir su éxito a únicamente una imagen «hipersexualizada» sería una franca falta de reconocimiento a la calidad de su trabajo. Ahora, debemos también cuestionar si realmente la imagen de estas artistas está «hipersexualizada». En realidad,

no lo están. Puede que vistan con poca ropa en el escenario, pero sus letras hablan sobre independencia, no sobre sexo. [...] Estas mujeres no hacen nada distinto a lo que algunos artistas masculinos han estado haciendo a lo largo de la historia. «Boy bands» sin camisa, estrellas de rock coleccionando grupis públicamente, esto no es algo nuevo. Las mujeres siguen siendo consideradas sólo como cuerpos” (en Hernández Ruza, 2014).

En la entrevista con el fandom duro (E8G), una de las participantes apuntaba que los cuerpos desnudos o semidesnudos de las celebridades ya no impactan como antes:

“[...] no es lo mismo cuando en los años 40 pues yo qué sé, salía Marilyn Monroe con la raja hasta aquí y era como «dios mío, que le hemos visto hasta el muslo» [...] ha habido hace un año o así, ha habido como una época en la que las hermanas Hadid ¿las conocéis? Y las Jenner [de la familia Kardashian], tuvieron ahí como un momento de que la prensa empezó a decir «ya el vestuario que os ponéis no nos impacta, porque cada vez lleváis menos ropa, cada vez lleváis el vestido solo una raya que te tapa el pezón, con lo cual, después viene otra gala y ya, este vestido no impacta, porque ya te hemos visto el culo, la espalda, el pecho, no sé qué»... entonces por eso digo que ya está, en ese tipo de cosas, que en una portada, en un concierto, se enseñe el cuerpo o lo que sea, está bastante más aceptado y ya eso, ya ni impacta...” [Entrevista 8 Grupal].

Quizás debamos preguntarnos si las Hadid o las Kardashian visten o vestían así, exclusivamente, para “impactar a la prensa”.

Simon Frith en su estudio sobre la performance establece que el acto performativo artístico como proceso comunicativo se asienta en dos polos: la “objetivación” del artista como el medio para el arte y la “subjetivación” del artista como el lugar de la narrativa y el discurso. Para entender en su totalidad la performance artísticas -el trabajo que viene haciendo Beyoncé en sus álbumes y actuaciones- requiere de una audiencia y depende, en este sentido, de la interpretación de esa audiencia para entenderlo como un objeto -ya sea sexual, atractivo, repulsivo etc... - y como un sujeto, es decir, como un objeto voluntario o conformado, un objeto con significado, un discurso. Frith concluye que: “The performance artist depends on an audience which can interpret her work through its own experience of performance, its own understanding of seduction and pose, gesture

and body language”. [“La actuación artística depende de una audiencia que pueda interpretar su trabajo a través de su propia experiencia de actuación, su propio entendimiento de la seducción y la pose, el gesto y el lenguaje corporal”] (Frith, 1996: 205-206). Siguiendo esto, si nuestras nociones subyacentes de los cuerpos femeninos se refieren a que estos siempre son objeto de una mirada sexualizadora y, por tanto, aquel cuerpo siempre interpela en esos términos; que el cuerpo femenino antecede al discurso que pueda portar como sujeto y se reduce a su corporalidad; que las mujeres, para ostentar posiciones discursivas fuertes deben minimizar la presencia de su cuerpo generizado y racializado; que en estas asunciones hay una equivalencia entre los cuerpos racialmente marcados y los que no lo están -mismo nos da que Beyoncé sea blanca o negra-: es difícil que podamos interpretar aquellas performances artísticas -el trabajo de Beyoncé- en términos mucho más amplios, conectados a la historia colonial, racista y patriarcal de las sociedades racialmente jerarquizadas, la herencia de la música popular y urbana femenina afroamericana, o el funcionamiento del sexismo y el racismo en la industria musical y las lecturas que genera.

Sin embargo, estas lecturas, conviven con otras. Una de las participantes en la entrevista con el colectivo feminista (E3G) reflexionaba sobre la labor de la audiencia en función de sus competencias interpretativas dotando de significado los actos de Beyoncé:

“[...] Beyoncé es más por lo que simboliza para la gente que por lo que ella es, o sea, yo no sé lo que piensa Beyoncé exactamente del sistema en el que está, entre otras cosas da muy pocas entrevistas por ejemplo, y eso también hace que tú crees en ella, es un símbolo, [...] la escena de “Chewing Gum”²⁰⁸ [...] [la protagonista] tiene un póster de Jesucristo, porque su familia es religiosa, y un póster de Beyoncé, entonces dice «dame fuerza como para cuando pasaste del R&B al Hip-Hop» y le da un beso [...] para que esa chica tenga un póster de Beyoncé en su cuarto teniéndola como persona que se enfrenta al sistema, a lo mejor Beyoncé no es eso, a lo mejor no lo piensa así, a lo mejor ella no es así, a lo mejor no lo vive así [...] pero da igual porque está siendo percibida así, como una persona que se enfrenta

²⁰⁸ *Chewing Gum* (2015) es una serie inglesa cómica que narra la vida cotidiana de una chica afrodescendiente de 24 años en un barrio londinense de clase obrera. La protagonista, Tracey (Michaela Coel), es fan de Oprah y Beyoncé y las considera sus líderes espirituales.

al sistema en el que está y es eso lo que ella representa y es eso lo que tiene importancia para el feminismo creo yo [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En la misma línea, Thom Adrewes afirma que Beyoncé ocupa simultáneamente diversas posiciones que eran reservadas y construidas en relación con una noción genérica de “humanidad plena”, desarrollada a través del proyecto europeo de la Ilustración, con todos sus sesgos racistas y sexistas: “This category of the fully human subject is a category that black women are still excluded from; indeed, it has been constructed via colonial discourses in explicit opposition to the black woman as Other”. [“Esta categoría del sujeto completamente humano es una categoría donde las mujeres negras están todavía excluidas; de hecho, ha sido construida a través de los discursos coloniales en oposición explícita a las mujeres negras como lo Otro”] (Andrewes, 2017: 44). Es importante cómo ella trae a la mesa la experiencia de esos “otros sujetos”, haciendo difícil para aquellas que ignoramos esas experiencias, hablar de lo que aporta su trabajo sin un conocimiento mediado previamente que se aleje de los marcos de interpretación, las resonancias y las referencias que nutren la ignorancia blanca. No está hablando del sujeto universal masculino blanco (Andrewes, 2017: 6), está hablando “en general” de la experiencia humana mediante su lugar como mujer negra. De una vida situada, que es a la vez particular -su propia historia de vida- y a la vez colectiva en las experiencias con otras mujeres afroamericanas en la intersección de raza y género: “*from the margin to the center*” [“desde el margen hasta el centro”], que diría bell hooks.

6.4 – Beyoncé como diva pop

Con *Accountability* se inicia la canción “Daddy Lessons” dedicada a su padre en la que le acompaña el guitarrista Little Freddie King. En este caso recupera su herencia tejana -nacida en Houston- y presenta una canción country en la que cuenta que su padre ya le advirtió sobre hombres como él mismo, infieles:

“My daddy warned me about men like you. He said, «Baby girl, he's playing you, he's playing you». ‘Cause when trouble comes in town and men like me come around. Oh, my daddy said shoot. Oh, my daddy said shoot”. [“Mi papá me advirtió sobre hombres como tú. Dijo, «Cariño, él está jugando contigo, él está jugando contigo». Porque cuando los problemas llegan al pueblo, y hombres como yo aparecen. Oh, mi papá dijo dispara. Oh, mi papá dijo dispara”].

Durante el vídeo podemos ver grabaciones de la infancia de Beyoncé junto a su padre, así como imágenes de un *New Orleans Jazz Funeral*, un tipo de funeral que en esencia es la continuación de la herencia religiosa africana/antillana de la cultura afroamericana de Nueva Orleans mezclada con elementos del cristianismo europeo (Kein, 1992: 19), donde el baile y la música durante el cortejo fúnebre son grandes protagonistas. Los funerales de personas esclavas en Nueva Orleans acompañados de música se cree que aparecieron antes del siglo XIX (Kein, 1992: 21).

La canción no estuvo exenta de revuelo, precisamente porque el mundo country no queda fuera de las dinámicas sexistas y racistas. La colaboradora de *Country Music Television News*, Alison Bonaguro, en un post de abril de 2016 ya retirado de la web venía a decir que Beyoncé estaba tomando una herencia que no era suya por defecto -seguramente por ser una mujer negra, y por ser una artista calificada como pop-, pese a ser tejana y pese a las raíces negras de la música country: “Sure, Beyoncé's new album *Lemonade* has a song with some yee-haws, a little harmonica and mentions of classic vinyl, rifles and whiskey. But all of the sudden, everyone's acting like she's moved to Nashville and announced that she's country now [...] [Daddy Lessons] doesn't sound like

a country song to me”. “Seguro, el nuevo álbum de Beyoncé, Lemonade, tiene una canción con unos cuantos «yee-haws», un poco de armónica y menciones al vinilo clásico, los rifles y el whiskey. Pero de repente todos actúan como si se mudara a Nashville y anunciara que ahora es country [...] [Daddy Lessons] no suena como una canción country para mí”] (en Massie, 2016).

Y es que, tal y como señala Diane Pecknold en *Hidden in the Mix: The African American Presence in Country Music* (2013), la música country adolece de cierta paradoja: “Country music includes a long-standing tradition of black participation and contribution but remains nonetheless «white» music. Standard encyclopedic treatments of the genre still yield opening statements defining it in explicitly racial terms, as «a type of music derived primarily from the traditional folk idioms of the white rural southeastern United States» or «a style of 20th-century American popular music that originated among whites in rural areas of the South and West». So why does this mythology persist in spite of ample evidence to the contrary? What ideological work does the erasure of country music’s multiracial origins and history accomplish?”. [“La música country incluye una larga tradición de participación y contribución negra pero permanece sin embargo como música «blanca». Los tratamientos de las enciclopedias estándares del género todavía arrojan declaraciones iniciales que lo definen en términos raciales explícitos, como «un tipo de música derivada fundamentalmente de los dialectos folk tradicionales del sureste rural blanco estadounidense» o «un estilo de música popular americana del siglo XX que se originó entre blancos de las áreas rurales del sur y del oeste». Entonces, ¿por qué persiste esta mitología a pesar de la amplia evidencia de lo contrario? ¿Qué trabajo ideológico consigue la eliminación de los orígenes multirraciales y la historia de la música country?”] (Pecknold, 2013: 2). Pecknold asegura que la historia de la clase trabajadora sureña blanca a través de la música country omite la presencia e influencia de la comunidad afroamericana, así como el papel de la raza y el racismo en todo ello, habla de “inocencia deshistorizada” [*dehistoricized innocence*] e “ingenuidad victimista” [*naïve victimhood*] para explicar cómo la música country se ha mantenido blanqueada suprimiendo las historias específicas de racismo y dominación (Pecknold, 2013: 3). Así mismo, la industria mantenía separaciones raciales basadas en géneros musicales como una forma de estrategia publicitaria, reproduciendo la creencia de que el *hillbilly* y el

country eran una música que reflejaba la auténtica cultura blanca sureña -música para hombres blancos, hecha por hombres blancos-, cuando en los procesos musicales de creación en realidad esto no era así (Pecknold, 2013: 4). Para los años veinte, cuando las compañías grababan dirigiéndose al público nacional, los artistas negros fueron sacados de los catálogos del country y relegados a la categoría secundaria de “música racial” (Djedje, 2016: 18). Este *little white myth* apunta a que: “Visible or invisible, present or absent, blacks continue to be outsiders in American country music—because country, despite its actual demonstrable blackness, nonetheless remains in many ways a myth of whiteness”. [“Visibles o invisibles, presentes o ausentes, las personas negras continúan siendo ajenas en la música country americana -por qué el country, a pesar de su negritud real demostrable, sigue siendo en muchos sentidos un mito de la blanquitud”] (Berlastky, 2013).

Las críticas a Beyoncé fueron en aumento y también sus decisiones. La canción no fue excesivamente pinchada en las radios country, de hecho, según datos de *Billboard* solo fue reproducida seis veces en cadenas de radio country desde que sacó el disco (abril) hasta mayo de ese año 2016. Contando todos los formatos (1200 emisoras de radio monitorizadas), fue reproducida 122 veces, mientras que “Sorry” cosechó 10.000 reproducciones (*Associated Press, Billboard Staff*, 2016).

Aún con todo, en noviembre de 2016 fue invitada a actuar en la 50ª gala de la *Country Music Association Awards* (CMAs) en Nashville. El año anterior el *crossover* había sido de Justin Timberlake con Chris Stapleton, generando mucha menos controversia (Coscarelli, 2016). Beyoncé invitó esta vez a las Dixie Chicks (Imagen 50), el conocido trío femenino country que justamente unos meses antes había hecho una *cover* de “Daddy Lessons”. Así lo contaba una de las entrevistadas del fandom duro:

“[...] Es un grupo de tías de country que en los EEUU fueron durante un tiempo el grupo femenino más popular en absoluto, empastadas, en la radio siempre salía Dixie Chicks, a tope, y en un momento dado [...] una de ellas dijo que le daba vergüenza que Bush fuese de Texas, y entonces de pronto las vetaron en todas las cadenas de música country del país, de pronto hicieron «boom», y sacaron un disco con canciones muy cabreadas por lo que les había pasado... en los [...] los premios de música country [Country

Music Association Awards] en EEUU que fueron ellas con Beyoncé, hicieron una actuación [...] ellos invitaron a Beyoncé, porque sabían que iba a dar mazo de audiencia, porque en realidad a la peña carca del country qué coño les interesa tener ahí a Beyoncé: nada... pero como había sacado «Daddy Lessons» y tal, en el Lemonade, pues la invitaron y ella invitó a las Dixie Chicks, y se pusieron ahí todas en el escenario a tope, que a lo mejor a ellas no las habían vuelto a invitar a esos premios [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Algunos comentarios sobre la gala apuntaban a lo siguiente sobre esta colaboración en el escenario de los CMAs: “One who has no respect for the American military and another who has no respect for the American law enforcement. Ashamed they would be allowed to perform at the CMAs at all”. [“Unas no tienen respeto por los militares americanos y otra que no tiene respeto por las fuerzas del orden americanas. Avergonzado absolutamente de que se les permitiera actuar en los CMAs”] (Roberts, 2016). Las críticas a la performance tenían cierto tufo racista y sexista que algunos medios trataron de subrayar. En una noche en la que se trataba de honrar a las leyendas del country lo que salió a relucir fueron las luchas simbólicas y las políticas identitarias de este género musical.

Por un lado, objeto de crítica fue la cuestión antipolicial de Beyoncé antes comentada, y por otro, la controversia protagonizada por las Dixie Chicks en 2003 que cuenta la entrevistada. En un concierto en Londres ese año y nueve días después de la invasión de Irak, una de las integrantes, Natalie Maines, le dijo al público: “Just so you know, we’re on the good side with you all. We do not want this war, this violence, and we’re ashamed that the president of the United States is from Texas”. [“Solo para que lo sepáis, estamos en el lado bueno con todos vosotros. No queremos esta guerra, esta violencia, y estamos avergonzadas de que el presidente de los Estados Unidos sea de Texas”] (en Smith, 2015).

Las consecuencias de sus palabras fueron enormes para la carrera del trío dentro del género. Muchas emisoras de radio country prohibieron pinchar su música, perdieron el espónsor de *Lipton*, el fandom se reunía en aparcamientos para destrozar los discos de

las Dixie Chicks con excavadoras como una forma de protesta y oposición a las palabras de Maines, en un ambiente en el que todavía la guerra no había sido criticada en EEUU (Smith, 2015). La expulsión de las Dixie Chicks del ámbito country durante estos años ha supuesto una disminución importante de la presencia de voces femeninas en el género, su última gira nacional fue en 2006, y no fue hasta 2015 que volvieron a anunciar fechas (Smith, 2015).

De tal forma que elegir a las Dixie Chicks -independientemente de la *cover* de “Daddy Lessons”- me parece un movimiento no solo artístico, sino también político. Juntar en el escenario a la negra que hace pop y *no puede hacer country* junto con las blancas *antipatrióticas* es en realidad una redefinición de las reglas del juego bastante interesante. Por otro lado, el giro al country también parece ser un movimiento acertado teniendo en cuenta que, según la consultora *Nielsen*, la música country es el principal formato radiofónico en EEUU. En 2008 había 2.874 emisoras de radio country y en 2016 el número asciende a más de 4.000 y ese año, según los datos de la *Country Music Association*, la música country era el formato radiofónico número uno entre los adultos de 18 a 54 años (Guarino, 2016).

Durante la actuación sorpresa, el músico country Alan Jackson abandonó su sitio y aunque hizo escasas declaraciones más allá de que aquello no le encajaba con una gala del 50 aniversario, utilizó el hashtag #KeepItCountry en sus redes sociales (Lambert, 2017). También se acusó a la organización de los CMAs de retirar la información en sus redes sociales sobre la actuación, a la vista de las reacciones negativas que habían cosechado, aunque alegaron que había sido Beyoncé, celosa de la información que se maneja online, quién no había aprobado los vídeos de la actuación que habían colgado (Coscarelli, 2016). Hay que añadir que hubo 18 actuaciones más aquella noche y que ninguna de ellas estaba protagonizada por una persona negra, más allá de la de Beyoncé (Weiner, 2016), por lo que, como mínimo, la gala adolecía de extrema blanquitud. Podrían haber invitado a gente como Darius Rucker, Rissi Palmer o Charley Pride, figuras afroamericanas del country más clásicas que Beyoncé, pero no fue así²⁰⁹.

²⁰⁹ A raíz del asesinato de George Floyd y las protestas que siguieron en 2020, dentro del mundo del country tuvieron lugar varias conversaciones al respecto. Por un lado, diversos artistas country empezaron a posicionarse públicamente condenando el racismo sistémico, algo inusual debido en parte al caso de las Dixie Chicks y sus consecuencias (Yahr, 2020). Rachel Berry, una fan afroamericana del country compartió

Debido a todas las críticas, Natalie Maines en un tweet posterior bromeaba:

“Hey everybody! The CMAs just called and asked us to co-host next year’s show with Beyoncé. Unfortunately I have got a think that night so, no”. [“¡Hola a todos! Los CMA nos acaban de llamar y nos pidieron copresentar la gala del próximo año con Beyoncé. Desafortunadamente, tengo algo esa noche, así que no”] (@1NatalieMaines, el 4 de noviembre de 2016).

Más allá de esta controversia, el estatus de Beyoncé como icono del pop merma la efectividad de su mensaje político, siguiendo las formas tradicionales en las que los géneros musicales se han venido construyendo, en oposición entre ellos. No podemos entender el fenómeno Beyonce si no prestamos atención a las dicotomías ideológicas entre la música pop y la música rock, que considera el pop como un género *mainstream* y apolítico, y el rock como un género *underground* y posicionado políticamente. El rock es contracultura, el pop no. Esta dicotomía enmarca la comprensión de la industria de la música y tiene una influencia principal en la forma en que percibimos el trabajo de Beyoncé. Tal y como afirma Lisa Lewis: “Rock music is a neutral label that distinguishes a particular kind of music, it also comprises a set of ideological assumptions about music creation and social life”. [“La música rock es una etiqueta neutral que distingue un tipo concreto de música, también comprende un conjunto de asunciones ideológicas sobre la creación musical y la vida social”] (Lewis, 1990: 29). Dentro de estas asunciones ideológicas que forman el discurso del rock, Lewis apunta a la construcción de este género como la forma más alta de música popular, en oposición al pop, que se considera la forma devaluada de la música popular, el género musical indulgente políticamente con el *statu quo* (Lewis, 1990: 29), definido por sus elementos comerciales, y por su carácter prefabricado. En este sentido, Birgitta Jonhson reflexiona: “Over decades, critics have accused Madonna, Janet Jackson, Beyoncé, Taylor Swift and other female artists as being packaged; but did not Marvin Gaye and Michael Jackson come out of the most successful «machines» in music industry history, Motown Records? [...] But black pop acts like

sus experiencias en *Instagram* sobre lo que significa ser una mujer negra en muchos conciertos country: la vigilancia constante a tu alrededor, la amenaza de las banderas confederadas (objeto de controversia durante años), las precauciones antes de viajar a determinadas zonas que hayan tenido altercados racistas, etc... (Stefano, 2020). Su experiencia se hizo viral abriendo una conversación pública en la que, por un lado, se rompía el mito de que la audiencia de la música country es mayormente blanca, y segundo, se habló públicamente de la hostilidad percibida por el fandom negro en muchos eventos country.

Whitney Houston, Rihanna, Beyoncé, and Nicki Minaj are the robots?”. [Durante décadas, los críticos han acusado a Madonna, Janet Jackson, Beyoncé, Taylor Swift y otras artistas femeninas de estar empaquetadas; pero ¿no salieron Marvin Gaye y Michael Jackson de las más exitosas «máquinas» de la historia de la industria musical, Motown Records? [...] pero ¿las artistas pop como Whitney Houston, Rihanna, Beyoncé y Nicki Minaj son los robots?”] (Johnson, 2019: 239).

Esto tiene efectos en la forma en la que se perciben las audiencias:

“Rock discourse became useful to the goal of elevating white-male musicianship and creating an idealized vision of white-male spectatorship”. [“El discurso del rock se volvió útil para el objetivo de elevar la musicalidad blanca masculina y crear una visión idealizada de la audiencia blanca masculina”] (Lewis, 1990: 32). En este orden de cosas, el fandom pop -definido como femenino y/o masculino homosexual- se juzga como menos capaz de apreciar la complejidad musical (Lewis, 1990: 32) y más susceptibles a la persuasión de la industria discográfica (Lewis, 1990: 29)²¹⁰. Richard Dyer explicaba cuestiones similares cuando hizo su defensa de la música Disco (Dyer, 1979). Distingue dos cuestiones: “la música como modo de producción” y “la música como expresión ideológica” (Dyer, 1979: 20), en este sentido, tanto el pop como el Disco son entendidos en términos de su producción capitalista (obviando que la producción capitalista afecta a todos los géneros musicales), y como tal producción, su expresión ideológica, se concluye, sólo puede ser capitalista. Sin embargo, puesto que toda la industria musical, independiente del género, está afectada por el modo de producción capitalista, esto significaría que no habría cabida para mensajes que no expresasen la ideología capitalista, pero esto no es así. Además, y puesto que los productos musicales no tienen una sola lectura, y dependen de las audiencias para activarse, lo que es y lo que no es ideología capitalista está siempre sujeto a contradicciones (como el uso de marcas de alta gama con símbolo de estatus en el hip-hop, o por la propia Beyoncé que previamente comenté, los

²¹⁰ Andreas Huyssen establece que la relación de la cultura de masas con lo femenino en términos negativos es algo que se puede rastrear al modernismo (Emma Bovary y sus lecturas de novelas románticas *triviales*) (Huyssen 2006: 89-90) y que ganó terreno durante el siglo XX: la cultura elevada empieza a personificarse en lo masculino, y la baja cultura, la cultura de masas, se perfila como el terreno femenino (Huyssen, 2006: 94). Angela Nagle dirá en *Muerte a los normies* (2018) que este imaginario en donde “el conformismo es femenino, y la rebeldía, masculina” (Nagle, 2018: 142) es heredero de los valores de la contracultura iniciada en los años sesenta, y que a su vez alimenta la nueva cultura de internet preeminentemente masculina y blanca de la *alt-right* surgida en la última década (Nagle, 2018: 142-146).

festivales de rock ampliamente patrocinados por marcas internacionales y que serían inviables sin dicho patrocinio...). A veces, la carga política de la música no viene vehiculizada a través de las letras. Iván López Munuera en su texto “Sunshine Guetto” habla del fenómeno del “lirocentrismo”, esto es, reconocer el potencial político de la música cuando este se incluye en las letras como un mensaje directo, sin embargo, esto a veces no sucede así: “la trayectoria de estas músicas, las reinterpretaciones que hacen los fans, las contaminaciones que alteran su sentido a través de sus mediaciones, de sus reproducciones, conforman una agenda activista diferente” (López Munuera, 2014). La capacidad de respuesta activa del *fandom* es un fenómeno de atención creciente: la *fanfiction* en la literatura o el troleo por parte de los y las K-poppers (fandom del pop coreano) del hashtag #whitelivesmatter (Playz, 2020), o incluso, como ya comenté, el escrache en redes que el fandom de Beyoncé efectúa cuando alguien ataca a la cantante posteando abejas en los comentarios de forma masiva, son solo algunas de las estrategias que el fandom pop efectúa para posicionar su voz en el tablero mediático, esto rompe las visiones de que el fandom pop está “adormilado” y es complaciente con el *statu quo*.

La dimensión de Beyoncé como icono pop *comercial* de la cultura de masas, no como ícono del rock *no-comercial*, ni del country, hace que sea difícil para parte de la audiencia tomar en serio su mensaje político. Sin embargo, Lewis es bien clara en esta cuestión “Rock songs, like pop songs, are created under the rubric of industrial production and distribution [...] dependent on consumer support”. [“Las canciones de rock, como las de pop, están creadas bajo la rúbrica de la producción y distribución industrial [...] dependientes del apoyo del consumidor”] (Lewis, 1990: 30-31). Además, al mismo tiempo que la postura anticomercial del discurso del rock fomenta un lugar de oposición política a la organización capitalista de la producción cultural, niega el alcance de este control capitalista sobre sus propias creaciones (Lewis, 1990: 30-31). En este sentido Simon Frith dirá que en la reivindicación del rock como una forma de autonomía estética “subyace una combinación de argumentos procedentes tanto de la música culta como de la música folklórica [...] en su calidad de música culta se asume como resultado de una sensibilidad individual y creativa [...] La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad” (Frith, 2001: 415).

Debido a estas construcciones diferenciadas, como audiencia otorgamos a los

mensajes políticos del rock una mayor autenticidad, respecto a aquellos que devienen del pop. Sin embargo, no hay en realidad ninguna diferencia dada *per se* en cuanto a la producción industrial de ambos géneros, en cuanto a sus lealtades con el *statu quo* o las políticas estéticas que pongan en marcha. Tal y como apunta Frith: “Es imposible escribir la historia de la música popular del siglo XX sin referirse a las cambiantes fuerzas de producción, a la electrónica, o al uso de la grabación, de la amplificación y de los sintetizadores” (Frith, 2001: 414).

Por ejemplo, alguien comentaba lo siguiente respecto a Bowie en Oluo (2016):

“Bowie made a career out of showing us pictures of himself, with endless wardrobe changes and posing designed to get us” to look at him”. No one had a problem with that; in fact, people call it «genius». He also had many collaborators on the style and the fashion, and some of those collaborators don't get much credit for their contributions to Bowie's work. I just think it's fair to point out: Narcissism is/was considered an artistic strength of Bowie's, and it's also a strength of Beyonce's”. [“Bowie hizo carrera mostrando fotos de sí mismo, con un sinfín de cambios de vestuario y poses diseñadas para hacernos mirarlo. Nadie tuvo un problema con eso; de hecho, la gente lo llama «genio». También tuvo muchos colaboradores del estilo y de la moda, y algunos de esos colaboradores no reciben mucho crédito por sus contribuciones al trabajo de Bowie. Simplemente creo que es justo señalar: el narcisismo es/fue considerado una fortaleza artística de Bowie, y también es una fortaleza de Beyoncé”]. [Comentario en Oluo, 2016].

De hecho, tan importante era en Bowie -o en Madonna- el sonido como la apariencia (Devereux, Dillane y Power, 2015) y esto, muy al contrario, no es comprendido como una debilidad de su obra, sino una grandeza, planteando cuestiones políticas, no sólo artísticas, sobre el cuerpo, la apariencia, la sexualidad y el género.

Si bien, Beyoncé lleva desde los inicios de su carrera inserta en esa industria pop, ha demostrado en diversas ocasiones que es capaz de navegar entre distintas posiciones dentro de esta industria, así como modificarla para sus propios fines (Arzumanova, 2016:

422) o incluso alterar las nociones sobre lo que se espera de un icono pop. En primer lugar, en cuanto a las diversas posiciones que, pese a ser una artista pop, ha ostentado dentro de la industria, se pueden subrayar especialmente las colaboraciones artísticas que ha buscado en *Lemonade*, así como los samples utilizados, que son una forma de insertarse en una herencia y/o una forma de citar sus referentes. Esto fue tremendamente subrayado en la prensa (Ibars, 2016; García, 2016). El hecho de que dichas colaboraciones y samples fuesen especialmente masculinos y procedentes de otros géneros distintos al pop, puede leerse en términos de la búsqueda de una mayor autenticidad en una industria injusta que otorga a los artistas masculinos, blancos, no pop, una mayor calidad musical. Pero también puede leerse como una forma de conectar su música con un legado rock, hip-hop e indie y sus audiencias, así como con una sonoridad afroamericana mediante el uso de canciones de trabajo. Tal y como afirma Amparo Lasén: “El sampleado permite considerar las tradiciones musicales pasadas como un gigantesco archivo del que tomar sonidos para las composiciones actuales” (Lasén, 2004: 308). Samplear es una forma de hacer memoria. Y en este archivo, los sonidos, aquello que consideramos ruido, no estrictamente musical (Lasén, 2004: 308), también se integra en *Lemonade*: grabaciones sonoras de reuniones familiares (“All Night”), sonidos de la naturaleza, pájaros (“All Night”), olas y agua corriendo (“Hold Up”), sonidos de pisadas de tacón (“6 inch”), palmas y jolgorio durante una fiesta (“Daddy Lessons”). Esto permite que muchas de las canciones sean, no solo eso, una canción, sino un espacio sonoro que nos introduce en un ambiente y nos puede evocar recuerdos propios. Las voces también se tomarán como un sonido, sobre el que se trabaja, se modula, se samplea (Lasén, 2004: 309), como por ejemplo en “Don’t Hurt Yourself”, donde los coros suenan como un instrumento.

Brittany Spanos consciente de la tradición de cantantes afroamericanas en las que se inserta Beyoncé y a las que apela, refiere que las mujeres negras, especialmente las cantantes de blues, están en los orígenes de los cuales bebe el rock (Big Mama Thornton, Sister Rosetta Tharpe o incluso Tina Turner). Sin embargo, igual que para el country: “Our conception of what the rock musician looks like has become starkly white, boxing black performers into R&B and soul categories no matter how genre-bending they are”. [“Nuestra concepción de cómo se ve un músico de rock se ha vuelto pronunciadamente

blanca, encajonando a los artistas negros en las categorías de R&B y soul, sin importar lo flexibles que sean en cuanto al género musical”] (Spanos, 2016). El tema de las categorías musicales ya lo comenté con las críticas de Nicki Minaj y las alusiones de Taylor Swift en el capítulo 2 (Manders, 2015), y el caso de Tyler the Creator.

En agosto de 2016, *El País* daba fe del nuevo carácter indie de Beyoncé:

“Seis razones por las que Beyoncé es la nueva musa del indie. Desde que se ha alejado de la radiofórmula los modernos la adoran” (Del Amo, 2016).

Una entrevistada del colectivo feminista (3G) también apuntaba a esto a raíz de *Lemonade*, en donde se observa una equivalencia entre lo “indie” y la “calidad musical”:

“[...] Beyoncé ¿por qué es un icono indie ahora? A parte de por la calidad de su música es por eso, por el discurso que lleva también... lo dice Pitchfork, todos mis colegas que son lo más indie del mundo, que a lo mejor no han escuchado rap ni nada en su vida, y ella es la diosa ¿sabes?, no tienen contacto con la música negra, pero Beyoncé es lo más [...]”
[Entrevista 3 Grupal].

El sample principal de “Hold Up” es de la canción de Andy Williams “Can't Get Used to Losing You” de 1963; Ezra Koenig -guitarrista de grupo indie Vampire Weekend- aparece como coescritor del tema; hay referencias líricas a la canción “Maps” de The Yeah Yeah Yeahs y “Turn My Swag On” de Soulja Boy (Horowitz, 2016). Así mismo, Diplo, junto con Koenig y Beyoncé es productor de la canción. Para “Don't Hurt Yourself” la base está tomada de Led Zeppelin, la característica batería de “When the Levee Breaks”²¹¹. Está coescrita con Jack White, la mitad de The White Stripes, entre otras personas. La canción “6 Inch” también es un *feat*, en este caso con The Weeknd, contiene referencias líricas a la canción “My Girls” de Animal Collective, al hit ya mencionado “She works hard for the money” de Donna Summer y samples de “Walk on By” de Isaac Hayes. Justamente esta canción ya ha sido sampleada en temas de Notorious B.I.G.'s (“Warning”), Tupac Shakur (“Me Against the World”) y Alicia Keys (“If I Was

²¹¹ La canción de Led Zeppelin es una *cover* de la versión original *blues* de 1927 del cantante Kansas Joe McCoy y la guitarrista Memphis Minnie, ambos afroamericanos (Spanos, 2019).

Your Woman/Walk on By”) (Horowitz, 2016). “Daddy Lessons”, la canción country, está coescrita con la compositora Diana Gordon, acompañada por Little Freddie King. La canción “Forward” es un *feat* con James Blake, que a su vez también es coescritor de “Pray you catch me”, la primera canción del disco. “Freedom” es un *feat* con Kendrick Lamar, cuyo sample principal está sacado de la canción “Let Me Try” del grupo *acid rock* puertorriqueño de finales de los sesenta, Kaleidoscope (Hassan, 2016). “Freedom” también incluye grabaciones originales del etnomusicólogo Alan Lomax, específicamente canciones de trabajo de 1959 grabadas en la Iglesia Bautista Misionera Great Harvest de Memphis y el tema “Stewball”, interpretado por presos de la Penitenciaría Estatal de Mississippi en 1947 (Horowitz, 2016). La última canción, antes de “Formation”, “All night”, contiene samples de la canción “SpottieOttieDopaliscious”, de Outkast, y también está producida por Diplo.

Los créditos del disco²¹² incluyen más de 150 nombres entre escritura, producción instrumentación, voces, etc, demostrando que la música es fruto del trabajo colectivo; la idea romántica del creador solitario ha sido cada vez más difícil de sostener -si es que alguna vez se dió- debido al desarrollo industrial de corte fordista de la producción musical (Lewis, 1990: 62). Sin embargo, me llamó la atención la cantidad de comentarios que, especialmente en tres artículos (Spanos, 2016, Ijeoma, 2016 y Bardají, 2016) apuntaban al uso de samples como un tipo de “apropiación”, “robo” o “plagio”, y el trabajo colectivo del disco se asumía como una “falta de creatividad” de Beyoncé para construir un álbum plenamente en solitario, como si eso fuese posible:

“[...] Stop comparing her [Beyoncé] to legends to try to validate her. She is not original. She steals ideas and samples other artists; Prince, for one, was not about that. He was a creator of music²¹³”. [“Dejad de compararla [Beyoncé] con leyendas para intentar validarla. Ella no es original. Ella roba ideas y samples de otros artistas; Prince, por ejemplo, no se trataba de eso. Fue un creador musical”] [Comentario en Spanos, 2016].

²¹² En este enlace a la web de Beyoncé se pueden ver todos los créditos:
<https://www.beyonce.com/album/lemonade-visual-album/credits/>

²¹³ Las referencias a Prince en muchos de los comentarios se deben a que el artista murió dos días antes (21 de abril de 2016) del lanzamiento de *Lemonade* (23 de abril de 2016), así que la salida del disco coincidió con el duelo temprano del fandom y la industria de la música.

“I've heard she also has credits to John Bonham (dead) and Led Zeppelin (not possible obviously), meaning she's giving credit because she and her co-writers «sample» (i.e. STEAL/PLAGERIZE) other artists work, change a beat or two & call it new”. [“He escuchado que ella también tiene créditos para John Bonham (muerto) y Led Zeppelin (obviamente no es posible), lo que significa que está dando crédito porque ella y sus coescritores samplean (es decir, ROBAR/PLAGIAR) el trabajo de otros artistas, cambian un ritmo o dos y lo llaman nuevo” [Comentario en Spanos, 2016].

“It doesn't take talent to «sample», it's taking another artists' talent, changing a beat or adding a hum or ohh here & there and selling it as original work when it's literally a rehash of someone else's art. Painters and poets of today don't «sample» and sell it off as original work - why do R&B and rap «artists» get to is beyond me”. [“No se necesita talento para samplear, se trata de tomar el talento de otro artista, cambiar un ritmo o agregar un zumbido u *ohh* aquí y allá y venderlo como trabajo original cuando es literalmente una repetición del arte de otra persona. Los pintores y poetas de hoy en día no samplean y lo venden como trabajo original²¹⁴ -el por qué sí lo pueden hacer «artistas» del R&B y el rap se me escapa”] [Comentario en Spanos, 2016].

“[...] There are 60 songwriting credits on that album and 15 producer credits. That it has anything to do with her is laughable”. [“Hay 60 créditos de composición de canciones en ese álbum y 15 créditos de producción. Que tenga algo que ver con ella es ridículo”] [Comentario en Oluo, 2016].

“Beyoncé doesn't write her songs any more than an actor writes a screenplay when he changes «okay?» to «alright?» ad-libbing in one scene”. [“Beyoncé no escribe sus canciones más de lo que un actor escribe un guión

²¹⁴ Sostener que el arte, en cualquiera de sus formas, no se basa en la copia y la repetición es desconocer totalmente la historia del arte, en cualquier campo. Para un análisis de ello se recomienda revisar el proyecto *Everything is a Remix* (<https://www.everythingisaremix.info/>).

cuando cambia «¿está bien?» a «¿todo bien?» improvisando en una escena”]
[Comentarios en Oluo, 2016].

“¿Se puede hacer un álbum personal en el que han participado tantas personas y tiene tanta cantidad de sampler? pregunto...” [Comentarios en Bardají, 2016].

“Ahora que las leyendas del pop como lo conocíamos están extinguiéndose vienen artistas como Beyoncé de manera forzada a tratar de entregar algo como nuevo cuando no es más que influencia de otros o un copia pega más depurado [...]” [Comentarios en Bardají, 2016].

Lisa Lewis apunta a que la distinción ideológica entre composición e interpretación ha servido históricamente para devaluar el rol de las mujeres en la música o eliminarlas del canon, y esto debe conectarse con el hecho de que a las mujeres durante mucho tiempo se nos ha negado el acceso a las instituciones de educación musical (Lewis, 1990: 56-57). En esta “ideología de la composición creativa” las vocalistas femeninas que no escriben sus canciones o no tocan instrumentos son a menudo consideradas menos talentosas, o de forma extrema, no músicas en absoluto (Lewis, 1990: 58).

Por supuesto, hubo réplicas a los comentarios señalados, algunas referían que la categoría “intérprete” no está necesariamente reñida con la de “artista”, aludiendo a ejemplos antiguos ya canonizados:

“Lots of famous singers didn't write the songs they're famous for e.g. Frank Sinatra, Dionne Warwick, Aretha Franklin to name a few. Would you not consider them artists?”. “[Muchos cantantes famosos no escribieron las canciones por las que son famosos, p. ej. Frank Sinatra, Dionne Warwick, Aretha Franklin, por nombrar algunos. ¿No los consideramos artistas?”]
[Comentario Oluo, 2016].

Que cantantes pop como Lady Gaga (piano), Taylor Swift (guitarra), o incluso Beyoncé (piano) muestren sus competencias instrumentales es un intento de romper con esta idea de que las artistas pop no tocan instrumentos o no componen, y también una

forma de asegurar su autenticidad artística en estas ideologías de la música que vengo comentando. Sin embargo, que raperas y traperas como IMDDDB, Princess Nokia o La Zowi, rapeen intermitentemente sobre sus propias voces y samples pinchadas cuando hacen directos o incluso no demuestren sus competencias instrumentales públicamente es una forma de desafiar estas ideologías musicales sobre lo que se espera de las artistas femeninas talentosas, o sobre lo que se espera de la música en directo. Están rompiendo con esta idea de que el *playback* es algo que debe ser ocultado si se hace, motivo de vergüenza y, por el contrario, lo muestran explícitamente y forma parte de sus performances musicales en directo y de su sonoridad.

Tampoco es la primera vez que Beyoncé publica auténticos hits usando samples referenciales. Su famosa canción con Jay-Z, “Crazy in love” (2003), que ha marcado a toda una generación, utiliza las trompetas del tema “Are You My Woman (Tell Me So)” de The Chi-Lites. Y ya en Destiny’s Child, el sample de riff de guitarra para la canción “Bootylicious” (2001) era similar al de la canción de Stevie Nicks, “Edge of Seventeen”. Esto quiere decir que esta técnica ha formado parte siempre del trabajo que viene realizando, como solista o en grupo, durante toda su carrera.

Resultan además sorprendentes las críticas al *sampling* y la cita de otras obras, cuando se trata de una práctica común en la creación musical, tanto clásica y culta como pop, que se ha extendido desde las últimas décadas del siglo pasado, siendo, por ejemplo, una seña básica de identidad y creación en géneros como la electrónica o el hip hop. Después de los experimentos musicales con samples en el hip-hop (McLeod *et al*, 2011) y la electrónica y su asentamiento (Rueda, 2018), el *mashup*, el *sampling* o el *looping* (Blánquez, 2014) se revelan como técnicas musicales que, si bien plantean las cuestiones de *copyright* y *copyleft*, su uso es común y bien asentado como forma de realizar referencias musicales internas que hablan de las inspiraciones artísticas de las y los artistas. Seguir sosteniendo un discurso que ve en el uso de estas técnicas una falta de creatividad denota una comprensión muy limitada del proceso artístico, de la diversidad del mismo y de la evolución de las técnicas digitales de composición y creación musical. Además, no es nada habitual encontrar este tipo de crítica a discos y canciones de otros

artistas que también utilizans samples, precisamente por ser una práctica común²¹⁵, sin embargo para Beyoncé este hecho de subraya ampliamente.

En segundo lugar, en cuanto a modificar la industria del entretenimiento para sus propios fines, Beyoncé en dos ocasiones ha publicado sus discos de forma sorpresa -*Beyoncé* y *Lemonade*-, sin anuncio previo, sin usar otras plataformas que no fuesen las suyas, especialmente su web y su *Instagram* -su red social más “auténtica” (Avdeeff, 2016: 110)-, demostrando alteraciones en la planificación tradicional de los lanzamientos que podrían haberle salido bastante caras.

En la primera parte del vídeo-álbum que sacó para *Beyoncé*²¹⁶, la cantante explica algunas nociones sobre cómo funciona la industria musical contemporánea:

“I feel like right now people experience music differently. [...] Now people only listen few seconds of the song on the iPads, they don’t really invested in the whole album, it is all about the single and the hype. I felt like I don’t wanna anybody to gift the message where my record is coming out, I just want to come out when it’s ready, and from me to my fans” [“Ahora mismo siento que las personas experimentan la música de forma diferente. Ahora la gente escucha solo unos pocos segundos de canción en sus iPads, realmente no invierten en todo el álbum, todo se trata del single y del bombo publicitario. Sentí que no quiero darle a nadie el mensaje de cuándo va a salir mi disco, solo quiero que salga cuando esté listo, de mí a mis fans”].

En estas frases se puede ver la tensión entre la búsqueda del control artístico y su conciliación con la industria musical (Lewis, 1990: 63), teniendo en cuenta que el advenimiento de Internet, el desarrollo y dominio del sector de las tecnologías de la información, la difusión y uso de los dispositivos digitales y la cultura digital han

²¹⁵ El hit de Black Eyed Peas y J Balvin, “RITMO” (2019) para la banda sonora de la película *Bad Boys For Life*, incluye un sample del famoso tema de Corona “Rhythm of the Night”. Drake sacaba una canción en 2018, “Nice for what”, donde el sampler principal era la canción de Lauryn Hill, “Ex Factor”. Madonna en 2005 para “Hung Up”, sampleó el tema de Abba, “Gimme! Gimme! Gimme”. En el siguiente enlace pueden verse muchos otros ejemplos demostrando lo común que es esta práctica aunque a veces pase inadvertida. “Pop Top | Hits sampleados de outros hits”, Topsify Brasil (2016). <https://youtu.be/sJgvPTg9r1s>

²¹⁶ Las citas están sacadas de su vídeo *Self-Titled. Part 1. The Visual Album* (2013), que se puede ver en esta dirección: <https://youtu.be/IcN6Ke2V-rQ>

transformado profundamente esta industria (Hesmondhalgh y Meier, 2017: 12). Estos cambios también han afectado a la cultura fan (Baym, Cavicchi y Coates, 2017)²¹⁷ -ahora hay más opciones de conocer y conectar con otras/os fans o que el fandom sea un productor y distribuidor de material-, la recepción musical -más accesible que tener que ir a comprar el CD o esperar que determinado programa emita el vídeo- y la relación de los artistas con sus fans y públicos -más directa mediante el uso de redes sociales propias de las/os artistas- donde hay un intento de minimizar las posiciones intermedias, fomentar la autopromoción inicial y la conexión directa con el fandom, mejorando también la percepción sobre la autenticidad artística. Además, Beyoncé añade:

“I told my team I wanna shoot a video for every song and put them all at the same time, everybody thought I was crazy, but we actually are doing it, it is happening”. [“Le dije a mi equipo que quería grabar un vídeo por cada canción y ponerlos todos juntos, todo el mundo pensó que estaba loca, pero realmente lo estamos haciendo, está sucediendo”] ²¹⁸.

Los comentarios de Beyoncé sobre el consumo musical coinciden con los cambios que Internet ha introducido en estas prácticas. En el estudio de la Universidad de La Rioja, “Del Cassette al Spotify” señalan que: “[...] los jóvenes consumen cada vez más canciones sueltas que discos enteros. Su unidad es la canción, acceden a diferentes fuentes, fundamentalmente de Internet, y se descargan, escuchan o ven canciones, en este último caso a través de los vídeos. El disco como unidad, como obra, pierde sentido y valor para ellos” (Andrés Cabello, 2013: 32). Esta descripción sirve, no sólo para los y las jóvenes, sino para el consumo y escucha de música online en general, subrayando el proceso que se ha venido a conocer como “digitalización de la música” (Hesmondhalgh y Meier, 2017: 3) mediante los servicios de escucha en streaming, usando tanto plataformas centradas en el sonido (Spotify, Apple Store) como en el video (Youtube,

²¹⁷ Daniel Cavicchi sugiere que la “cultura fan” ha impregnado diversos ámbitos de la vida, si para finales de los noventa la fascinación monotemática era un fenómeno en cierta forma estigmatizado todavía por los medios, con la llegada de las redes sociales: “Facebook or Twitter openly encouraged users to exhibit their personal obsessions, to «like» and «follow» without any sense that it was creepy or weird”. [“Facebook y Twitter abiertamente alentaron a los usuarios a exhibir sus obsesiones personales, «dar me gusta» y «seguir» sin ninguna connotación de que eso era extraño o raro”] (Baym, Cavicchi y Coates, 2017).

²¹⁸ En *Self-Titled. Part 1. The Visual Album* (2013): <https://youtu.be/IcN6Ke2V-rQ>

Vimeo).

De tal forma que, para Beyoncé, decidir que su trabajo no solo va a ser lanzado de forma sorpresa, sino que se va a publicar como un álbum integrado por tantos videoclips como canciones tenga, es un cambio que responde a la transformación de las reglas del juego, al tiempo que participa en dicha transformación, y apunta a unos altos niveles de control sobre su producto y su distribución; pasando de ser considerada una “marioneta” de radiofórmulas a ser una “autora” (Lewis, 1990: 63).

Paula Harper en “BEYONCÉ: Viral Techniques and the Visual Album” (2019) señala que la publicación del álbum *Beyoncé* de forma sorpresa no fue en realidad una ruptura total con las prácticas tradicionales, sino una extensión de este modelo mediante la comprensión de las técnicas virales que tienen lugar en Internet (Harper, 2019: 62) y la confianza en su fandom y en el llamado *Black Twitter*, la audiencia negra en *Twitter* -no necesariamente estadounidense- que es capaz de posicionar temáticas raciales (mediante el uso de #blacktags) en esta y otras redes y crear conciencia racial, movilizar referentes o denunciar situaciones de racismo (Harper, 2019: 67). Aunque tal como dice Harper, es difícil medir la participación del *Black Twitter* en la difusión del lanzamiento del *Beyoncé*, tan solo en las 12 horas posteriores al anuncio en *Instagram*, se generaron 1.2 millones de *tweets* relacionados, algunos de ellos por parte de celebridades (Snoop Dogg, Solange, Cher...) que impactaban en otros tantos millones de seguidores (Harper, 2019: 65), de tal forma que no era necesario seguir a Beyoncé en las redes sociales para saber casi al instante que iba a sacar nuevo álbum.

Esta estrategia de viralización generó comentarios en torno a la idea de que era el *fandom* el que, gratuitamente, le estaba haciendo a Beyoncé el trabajo de promoción, sustituyendo la labor de las/los profesionales tradicionalmente empleados en el lanzamiento de un álbum por una masa de fans en gran parte anónima y no remunerada (Harper, 2019: 67-68). Sin embargo, esta reflexión que se hizo desde dentro y fuera del *fandom*, bromeando y en serio en cada caso (Harper, 2019: 68), no tiene en realidad mucho sentido si miramos el fenómeno fan. La propia naturaleza del fandom implica que, en función de las herramientas al alcance, normalmente este va a realizar actividades de promoción de las y los artistas de los que es fan. O bien editando fanzines (contracción entre *fanatic* y *magazine*) como sucedería en los setenta y ochenta en diversos lugares del

mundo (Martínez Díaz de Zugazua, 1998: 164), o bien comprando y vistiendo el *merchandising*, entradas de conciertos y discos, hablando de sus artistas favoritos a otras personas, etc... Las herramientas al alcance actualmente son precisamente las redes sociales, y esto maximiza las voces del fandom, pero la promoción de las/los artistas mediante su fandom y el aprovechamiento de ello como técnica promocional no es, desde luego, un fenómeno que haya inventado Beyoncé.

Tal y como apunta Nancy Baym: “It’s helpful to think of social media as an extension of what has always happened - people gather around music and musicians hang around with and bump into audiences and one another before shows, during shows after shows, in the towns where they live. This is rewarding for audience members, whose own engagement with music is deeply social, but it can also rewarding for musicians who are themselves social beings”. [“Es útil pensar en las redes sociales como una extensión de lo que siempre ha sucedido: la gente se reúne alrededor de la música y los músicos se juntan y se topan con el público y entre ellos antes de los espectáculos, durante los espectáculos y después de los espectáculos, en las ciudades donde viven. Esto es gratificante para los miembros de la audiencia, cuyo compromiso con la música es profundamente social, pero también puede ser gratificante para los músicos que son seres sociales” (Baym, 2011).

Durante algunas entrevistas, las participantes subrayaron en bastantes ocasiones la autonomía que percibían en Beyoncé para decidir sobre su propia obra, y también su autenticidad. En la entrevista con el colectivo feminista (E3G) se comentaba lo siguiente:

“[...] hay una movida que ella como cada vez tiene más poder y más tal, cada vez está más «yo me lo guiso, yo me lo como», entonces, el anuncio del embarazo lo hace en su Instagram... me hago el disco en una peli y lo saco así porque me da la gana [...] ninguna productora tiene el poder para decirme no lo haga así porque soy la puta Beyoncé, entonces, no sé, hay como un rollo ahí también que mola, el hecho de que ella está gestionando, seguramente con un equipo de marketing [...] tendrá un equipo de marketing detrás que flipas, pero es lo que se ve también [la autogestión]” [Entrevista 3 Grupal].

En la entrevista con el fandom duro (E8G) decían: “Te puede gustar cualquier tipo de música y que te guste ese disco [Lemonade] [...] yo creo que hay como más autor ¿no?, no sé si, a lo mejor ya es porque es más famosa y tiene tanta pasta que puede hacer lo que quiera [...] ya es más su mano, ya creo que es como una cosa de controlar todos los procesos, y supongo que antes tendría que ajustarse más a lo que la productora quisiera y ahora ya hace lo que le da la gana, que tendrá también muy buenos asesores, pero yo creo que ella ya decide [...] a mí me parece que tiene un sello tan personal... que si ese disco, lo hubiese fabricado una productora, o si ella hubiese ido a una productora en plan «voy a sacar esto», le hubiese dicho «pero esto qué es», ha hecho lo que le ha dado la gana, porque se lo ha podido permitir [...] normalmente un artista a lo largo de la historia del arte, eso no sucede casi nunca, siempre tienes que seguir las directrices de alguien ¿no?...” [Entrevista 8 Grupal].

“Sí, es un poco más auténtico, ya es menos comercial [...] lo auténtico ¿no? es que no es solo el disco, es la especie de corto que ha hecho con el disco, todo el vestuario que lleva el disco, toda la puesta que lleva el disco, es que es como todo, una pieza tan grande que es verdad que es difícil superarlo [...] no solo las canciones, sino todo ese pack que es que le ha salido... redondísimo” [Entrevista 8 Grupal].

La entrevistada 6 profesora en una universidad estadounidense (E6) decía lo siguiente en referencia también a la imagen que proyecta como icono pop:

“[...] Beyoncé lo que hace es que ella pasa de todo el mundo, porque ella solo publica en su cuenta de Twitter [se refiere a Instagram], no tiene contacto con prensa, se la pela todo, esa es una cosa que el público... escuché en la radio una vez [...] que sus fans, lo que valoran de ella, es que a ella las críticas se la pela, ella está bastante por encima del bien y del mal [...] su arma es el Twitter [se refiere a Instagram], que me parece la hostia

porque ella podría estar hinchándose de ganar dinero vendiendo sus fotos a medios de comunicación [...]” [Entrevista 6].

Por el contrario, la estudiante de máster (E7) no reconocía en Beyoncé ninguna característica vanguardista:

“[...] mira, con toda la sinceridad del mundo, vocalmente es una bestia, tal, pero Beyoncé va, para mí, va siempre con lo que funciona, siempre, tú ves la estética de los 90, como ha ido, y ella siempre va, como... ella no es vanguardista, o sea, yo no considero a Beyoncé una mujer vanguardista en nada, o sea, ella sabe que funciona X cosa y se adapta...” [Entrevista 7].

Sin embargo, después agregaba:

“[...] me tragué Lemonade entero [...] me pareció una pasada, me pareció un proyecto increíble, con fines mercantiles o no, en plan que la gente le echaba mucho en cara esto de que era para vender discos etc., bueno, pero el lado artístico era brutal [...] artísticamente me pareció brutal...” [Entrevista 7].

Es cierto que Beyoncé solo publica contenido “personal” en *Instagram*. En *Twitter* tiene más de 15 millones de *followers* pero no publicaba nada desde el periodo 2012-2013, un total de ocho *tweets* (Avdeeff, 2016: 109), lo retomó en 2016 para anunciar *Lemonade*, y desde ahí solo ha postado cada pocos meses a medida que sacaba contenido oficial. Su página de *Facebook* (más de 61 millones de *followers*) parece estar dirigida por una persona ajena, esta red funciona como un lugar para noticias e información, pero no para contenido personal de la cantante, según Avdeeff (2016: 109). Es en su *Instagram* (134 millones de *followers*), donde vemos una presentación más íntima de su vida y desarrolla una relación más estrecha con el fandom, algo que Melissa Avdeeff denominará *public private self* (Avdeeff, 2016: 111). Este es un concepto de David Marshall que se refiere a un tipo de exposición online que las celebridades eligen para su persona pareciendo que participan directamente en el mundo de las redes sociales (Marshall, 2010: 44). Quizás no es casualidad la elección de esta red como favorita para comunicarse con el fandom, Ana Cebrián y Carmen Oviedo aseguran que *Instagram* “no es solo una red social donde compartir lo que comemos” sino que “para algunas artistas y creadoras

se ha convertido en un espacio de empoderamiento y visibilidad, en un soporte para la producción artística, en una galería propia, donde la imagen «lo dice todo» y el texto solo complementa o «comenta» (Cebrián y Oviedo, 2019).

Tal y como afirmaba el que fue el teclista de The Cure, Roger O'Donnell: "In the past bands could disappear for four years and live in a mansion somewhere, and people were just happy when they did come down from their Ivory Tower and release a record and allow you to go and buy it". ["En el pasado las bandas podían desaparecer cuatro años y vivir en una mansión en cualquier lugar, y la gente simplemente estaba feliz cuando bajaban de su Torre de Marfil y sacaban un disco y te permitían ir y comprarlo"] (en Baym, 2012: 292). Sin embargo, esto ya no es así, el uso y extensión de Internet y las redes sociales ha potenciado que las y los artistas pasen de un modelo institucional altamente controlado y regulado de relaciones con el *fandom* a otro en el que se dirigen activa y diariamente e interactúan con este fandom (Marwick y boyd, 2011: 139). El contacto entre la audiencia y las/los artistas siempre ha existido, sin embargo, las redes sociales aumentan considerablemente la cantidad de estos contactos y los canales (Baym, 2012: 293), creando condiciones para que puedan aparecer la intimidad²¹⁹ y las relaciones cercanas entre el *fandom* y las/los artistas (Baym, 2012 312). Refiriéndose a esta cuestión, Nancy Baym señala: "Public figures who use social media cannot just be considered one-dimensional strategists seeking to present a self that creates enough of a sense of authenticity to be successfully commodified [...] They do not just affect audiences. Audiences affect them". ["Las figuras públicas que usan las redes sociales no pueden considerarse simplemente estrategias unidimensionales que buscan presentar un sí mismo que crea suficiente sentido de autenticidad para ser comercializado con éxito [...]. No sólo afectan al público. El público les afecta"] (Baym, 2012 312).

Aunque también es cierto que, siguiendo esta idea de la Torre de Marfil señalada

²¹⁹ Baym refiere que a veces este surgimiento de la intimidad es visto por algunas críticas en términos ilusorios y sin embargo debido a sus entrevistas con artistas, agrega que estas y estos habían experimentado beneficios personales derivados de estas interacciones cercanas con el *fandom* pudiendo hablar de momentos íntimos: "Understanding these interactions as musicians do means shifting from viewing performers through lenses of commodification toward viewing them as social and creative beings". ["Comprender estas interacciones como lo hacen los músicos significa pasar de ver a los artistas a través de las lentes de la mercantilización a verlos como seres sociales y creativos"] (Baym, 2012: 293-294).

por O'Donnell, Beyoncé dejó de dar entrevistas desde 2013, tras la publicación del álbum *Beyoncé*, su estrategia de comunicación no se limita a las redes sociales. Si bien también muestra maneras muy particulares de aparecer en medios, con alto grado de control y poder de negociación. Así, apareció en la portada del *September Issue* 2015 de *Vogue*, pero tampoco dio entrevista, algo extremadamente raro. La encargada de escribir el artículo que acompañaba a las fotos en ese número, Margo Jefferson, afirmaba que: “Seguramente ella [Beyoncé] estudió qué tan efectivas fueron sus entrevistas hasta ahora. Puede que haya decidido que no contribuyeron tanto a la imagen que pretende dar como lo hacen otras cosas” (en Crespo, 2015). En 2016 dio una entrevista para promocionar su marca de ropa *Ivy Park* (Crespo, 2016; Gottesman, 2016), y lo mismo sucedió tras el lanzamiento de la marca con Adidas, siendo portada de *Elle* a finales de 2019 (*Elle*, 2019).

Pero, sin duda, el movimiento más interesante respecto a cómo Beyoncé modifica la industria del entretenimiento para sus propios fines tuvo lugar en el *September Issue* de 2018, en lo que se ha visto como una escalada en la que ha ido tomando espacios caracterizados por su tradicional blanquitud, como ya hizo con el *halftime* de la *Super Bowl* (Allred, 2018). Anna Wintour, editora jefa de *Vogue* estadounidense desde 1988, mediante relación contractual, le otorgaba a Beyoncé total control sobre la portada, sus fotos en el interior, así como los textos que las acompañaban (Ali, 2018). Algo sin precedentes en la historia de la revista. Al periódico *El Diario*, tan proclive a los grandes y mal formulados titulares sobre la cantante, le pareció que “Beyoncé se cargó el periodismo”:

“Beyoncé ha pasado la bayeta por la larga trayectoria racista de *Vogue* y se ha llevado por delante la ética periodística” (Zas Marcos, 2018).

Un vistazo rápido al número nos da buena cuenta de que, como en otras ocasiones, lo que priman son los anuncios de moda (Imagen 51). De eso va el *September Issue*. El artículo citado de *El Diario* no parece tener en cuenta las peculiaridades de un medio como *Vogue* -no es un diario generalista-, ni las particularidades de su número de septiembre -el más extenso e importante de todo el año- encargado de mostrar las tendencias para el curso que empieza, algo que ya conocen bien sus lectoras y lectores, y que subraya el carácter ritual y repetitivo de las publicaciones de moda. Con las

comparaciones nostálgicas a la entrevista de Frost contra Nixon (qué tendrá que ver el caso Watergate con Beyoncé) el artículo declara: “Por muy plausible que sea el resultado de su testimonio, que lo es, también sienta un dañino precedente en los medios de comunicación tradicionales, ya bastante vendidos a la publicidad como para también claudicar ante las *celebrities*” (Zas Marcos, 2018). La pregunta es ¿no estaban claudicando ya? La idea de que Beyoncé ha venido a corromper a los medios (blancos) no deja de ser por lo menos sorprendente, sino injusta y teñida de ese racismo de izquierda blanca que, para un bien supuestamente mayor -la ética periodística-, estigmatiza y desacredita las decisiones de, justamente, *los otros cuerpos*, en la búsqueda por la colocación de sus propios referentes, aunque sea a golpe de talonario.

La elección de Beyoncé para las fotos fue el trabajo del jovencísimo fotógrafo afroamericano, Tyler Mitchell (23 años). Fue la primera vez que la foto de portada estaba realizada por una persona negra en los 125 años de historia de la revista (Ali, 2018). El *September Issue* del *Vogue* UK tampoco se quedó corto, Rihanna en portada era la primera mujer negra en aparecer en una *cover* de la edición inglesa, con sus 102 años de historia (Baille, 2018).

En el artículo del número de *Vogue* dedicado al trabajo de Mitchell, este afirmaba lo siguiente sobre las cuestiones de la representación de los cuerpos negros:

“For so long, black people have been considered *things*. [...] We have been *thingified* physically, sexually, emotionally. With my work I am looking to revitalize and elevate the black body”. [“Durante mucho tiempo, las personas negras han sido consideradas cosas [...] Hemos sido cosificados física, sexual y emocionalmente. Con mi trabajo busco revitalizar y elevar el cuerpo negro”] (en Nnadi, 2018). Como recordaba la investigadora Joy González-Güeto²²⁰ y mentando a Fanon, “objeto entre objetos”.

En la página 538 del número empieza el reportaje de Beyoncé, siete fotos y dos páginas de comentarios. Como ya hizo en la portada de 2015, tampoco en este caso dio una entrevista, sino que escribió unas pocas piezas sobre varios temas: *Pregnancy & Body Acceptance*, *Opening doors*, *Ancestry*, *My journey*, *Freedom*, *Coachella*, *OTR II* (el

²²⁰ Se puede ver la intervención de González-Güeto en el siguiente enlace: “Sociología Ordinaria. Juntas y revueltas: Redes, alianzas y sostenes. Día 1. Tarde”, Medialab Prado (2020). <https://bit.ly/2UcuqlH>

nombre de la gira *On the Run II* de 2018, junto a Jay-Z) y *Legacy*²²¹.

En las fotos prescindió de pelucas y extensiones para llevar su pelo natural, a menudo recogido en moños y trenzas o decorado con enormes tocados de flores, y escribía: “I think it’s important for women and men to see and appreciate the beauty in their natural bodies. That’s why I stripped away the wigs and hair extensions and used little makeup for this shoot”. [“Creo que es importante que las mujeres y los hombres vean y aprecien la belleza de sus cuerpos naturales. Por eso me quité las pelucas y las extensiones de pelo y usé poco maquillaje para esta sesión”]. (en Hope, 2018).

En el apartado *Opening Doors*, reflexiona sobre sus inicios: “When I first started, 21 years ago, I was told that it was hard for me to get onto covers of magazines because black people did not sell. Clearly that has been proven a myth”. [“Cuando empecé, hace 21 años, me dijeron que era difícil para mí conseguir portadas en revistas porque la gente negra no vendía. Claramente esto se ha probado que es un mito”]²²².

Se inserta a sí misma en el legado de otras artistas afroamericanas, pasando por Josephine Baker (a la que le dedicó un show homenaje en 2006), Nina Simone, Eartha Kitt, Aretha Franklin, Tina Turner, Diana Ross o Whitney Houston. Después agrega:

“If people in powerful positions continue to hire and cast only people who look like them, sound like them, come from the same neighborhoods they grew up in, they will never have a greater understanding of experiences different from their own”. [“Si las

²²¹ Embarazo y Aceptación corporal, Abriendo puertas, Linaje, Mi viaje, Libertad, Coachella, On The Run II y Legado.

²²² De hecho, el canal MTV, fundado en 1981, en sus inicios no programaba música negra o interpretada por gente negra (Lewis, 1990: 40) ya que la industria consideraba -como pasó en el country- que esta música era “música de nicho” sin tirón suficiente para el gran público blanco. En 1983 el presidente ejecutivo de CBS -mediante el sello *Epic*- amenazó a la cadena con retirar los videoclips de todo su elenco de artistas (blancos) si seguía censurando los vídeos de Michael Jackson y la MTV tuvo que claudicar; emitió primero “Billie Jean”, “Beat It” y posteriormente “Thriller” que llegó a salir dos veces cada hora (Martel, 2012: 146-147). MTV, que había prometido 24 horas de música y vídeo, y siendo el videoclip de buena calidad todavía una herramienta poco utilizada en la industria para la promoción musical, tenía material escaso para cubrir esas 24 horas, así que rechazar la cantera de *Epic* podría acabar afectando al sostenimiento del canal. Paradójicamente, la MTV se sustentó posteriormente en la emisión del rap, R&B y *gangsta rap*, y estos géneros musicales salvaron la MTV de su quiebra a finales de la década de los 90. (Martel, 2012: 147). Lisa Lewis cita los comentarios de Bowie en 1983 cuando, durante una entrevista con el *veejay* Mark Goodman, se preguntaba por qué, si tantos artistas negros estaban haciendo buenos videos musicales, no aparecían en la MTV. Goodman le respondía que el objetivo era emitir música que interpelase a todo el público y a todo país, a lo que Bowie le aclaraba que el público también era negro y formaban parte del país (Lewis, 1990: 40). Se puede ver la entrevista en esta dirección: “David Bowie Criticizes MTV for Not Playing Videos by Black Artists | MTV News”, MTV News (2016). <https://youtu.be/XZGiVzIr8Qg>

personas en posiciones de poder continúan contratando y seleccionando solo a la gente que se parece a ellos, suena como ellos, vienen de los mismos barrios donde ellos crecieron, nunca tendrán un mayor entendimiento de experiencias diferentes de las tuyas”] (en Hope, 2018).

En este camino que viene recorriendo en torno a su herencia como mujer afroamericana y su negritud, narra que después de investigar su ascendencia, supo que su familia venía de la unión de un propietario de esclavos que se enamoró y se casó con una esclava. Así mismo subraya que en su familia han abundado las relaciones heterosexuales rotas, llenas de abuso de poder y desconfianza. En este sentido en *Lemonade (Intuition)* declara lo siguiente respecto a los patrones familiares:

“You remind me of my father, a magician ... able to exist in two places at once. In the tradition of men in my blood, you come home at 3 a.m. and lie to me. What are you hiding? The past and the future merge to meet us here. What luck. What a fucking curse”. [“Me recuerdas a mi padre, un mago... capaz de existir en dos sitios a la vez. En la tradición de los hombres de mi sangre, llegas a las tres de la mañana y me mientes. ¿Qué estás escondiendo? El pasado y el futuro se unen para encontrarnos aquí. Qué suerte. Qué puta maldición”].

En la E8G declaraban que este tipo de temas “humanizaban” a la figura de Beyoncé y la conectan mucho más con su fandom o le ayudan a ampliarlo, al hablar públicamente de experiencias por las que han pasado muchas personas. Experiencias humanas universales pero situadas, como vimos con los comentarios de Thom Andrewes (2017: 6). En la entrevista con el grupo de amigas blancas (E8G) decían:

“[...] también ayuda mucho que gente tan celebrity haga cosas que la humanizan, que la acercan al público, como lo de... «me ha puesto los cuernos, ¡hala!», claro, porque la gente es como «ey, a mí también, no tenemos nada en común, pero a mí también me han puesto los cuernos»... o sea, eso es una estrategia de marketing de la hostia, pero también hace mucho a la sociedad y Beyoncé, dentro de todo lo celebrity que es, tiene a veces muchos detalles que la humanizan [...] o sea ¿cuál es el público de Beyoncé? eh... no sé, ¿todo el puto universo? O sea, encaja con la rica, encaja con la millonaria, encaja con el pobre, con el gay, con el hetero, con

la lesbiana, es como, encaja con todo el mundo porque ... porque también proyecta ella actitudes que la humanizan [...]” [Entrevista 8 Grupal].

Respecto a la gira de *On The Run II* (durante 2018) Beyoncé comenta que uno de los momentos más especiales fue el hecho de actuar en el Estadio Olímpico de Berlín, el mismo en el que tuvieron lugar los juegos de 1936: “This is a site that was used to promote the rhetoric of hate, racism, and divisiveness, and it is the place where Jesse Owens won four gold medals, destroying the myth of white supremacy. Less than 90 years later, two black people performed there to a packed, sold-out stadium”. [“Este es un lugar que fue usado para promover la retórica del odio, el racismo, y la división, y es el lugar en el que Jesse Owens ganó cuatro medallas de oro, destruyendo el mito de la supremacía blanca. Menos de 90 años después, dos personas negras actuaron aquí, en un estado repleto y con entradas agotadas”] (en Hope, 2018). Finalmente declara: “I’ve worked long and hard to be able to get to a place where I can choose to surround myself with what fulfills and inspires me”. [“He trabajado mucho y muy duro para poder llegar a un lugar dónde pueda elegir rodearme de aquello que me llena y me inspira”] (en Hope, 2018).

Efectivamente, tal y como las entrevistadas señalaban, desde la posición en la que está y se ha labrado, es posible que pueda hacer un poco lo que le dé la gana, desarrollando alianzas, colaboraciones y estrategias potentes con distintos agentes, fruto del trabajo colectivo que acompaña a su carrera. Constantemente se dice de ella que es celosa de su intimidad, o directamente una controladora -desde hace años las fotos oficiales de sus apariciones tienen que estar aprobadas por ella misma-. En realidad, de lo que trata es de estar en control de su propia carrera y de la información que se comparte, cuando y cómo hacerlo, manteniendo en cierta forma el halo de misterio de las divas pop pre-Internet.

6.5 – Beyoncé y la maternidad negra

El jolgorio country de “Daddy Lessons” deja paso a *Reformation* con la canción “Love Drought” (Imagen 52) en la que Beyoncé y su elenco caminan por la orilla del río Mississippi en un ritual de bautismo. Algunas de las imágenes y sonidos, como en otras partes de *Lemonade*, recuerdan poderosamente a la película *Daughters of the Dust* (1991)

de Julie Dash²²³. La letra de la canción se interpretó como la perspectiva de Beyoncé sobre la relación con su pareja, sin embargo, cuando Ingrid Burley, coescritora del tema, fue entrevistada por *Genius* sobre el significado de la canción, afirmó que se trataba de su relación, la de Burley, con la música y el proceso creativo (Gharnit, 2016). La letra dice:

“Cause you, you, you, you and me could move a mountain, you, you, you, you and me could calm a war down. You, you, you, you and me could make it rain now, you, you, you, you and me could stop this love drought”. [“Porque tú tú, tú, tú y yo podríamos mover una montaña, tú, tú, tú, tú y yo podríamos calmar una guerra. Tú, tú, tú, tú y yo podríamos hacer llover ahora, tú, tú, tú, tú y yo podríamos parar esta sequía de amor”].

Este tema corto da paso a *Forgiveness* donde la parte interesante, más que la canción (“Sandcastles”), es la narración:

“Baptize me. Now that reconciliation is possible, if we are gonna heal, let it be glorious. One thousand girls raise their arms. Do you remember being born? Are you thankful? Are the hips that cracked, the deep velvet of your mother, and her mother, and her mother? There is a curse that will be broken”. [“Bautízame. Ahora que la reconciliación es posible, si vamos a sanar, que sea glorioso. Mil chicas levantan sus brazos. ¿Recuerdas haber nacido? ¿Estás agradecido? ¿Son las caderas que se agrietaron, el terciopelo profundo de tu madre, y su madre y su madre? Hay una maldición que se romperá”].

En las imágenes podemos ver un plano detalle del vinilo de Nina Simone, “Silk & Soul” (1967), y otro plano de una pieza de cerámica *kintsugi* (Donnella, 2016a), la técnica japonesa que consiste en unir con algún material noble los pedazos de una pieza de cerámica rota. Esto sirve de metáfora para la cuestión de la pareja y también como una

²²³ Esta película narra la vida y las relaciones de los habitantes descendientes de esclavos que vivían en la isla de Santa Elena en Carolina del Sur a principios del siglo XX, en donde la cultura local está muy ligada a las culturas africanas que trajeron los esclavos y que se mantuvieron en las generaciones venideras. Así mismo, hay una tensión entre estas culturas y aquella que las nuevas generaciones traen de la península y especialmente del norte, y esta tensión se hace evidente en las prácticas religiosas (Brody, 2016). Las imágenes de *Lemonade* son reproducciones de muchas escenas de la película. Se pueden ver las comparaciones, también con otras películas como *El Resplandor* (Kubrick, 1980) o *Las Virgenes Suicidas* (Coppola, 1999), en este enlace: <https://youtu.be/36-Uqk3VFkg>

filosofía de vida, específica para la comunidad afroamericana y el historial esclavista, que consiste en reconstruir con oro, algo quebrado, dando como resultado algo más bonito y sólido que antes, aun integrando las imperfecciones, el paso del tiempo y los accidentes, también emocionales, o la extrema violencia.

Como en otras partes de *Lemonade*, se propone una doble lectura, pues ya hemos visto que lecturas actuales y posibles hay muchas más dependiendo de los diversos contextos de recepción, audiencias y engarces subjetivos personales y colectivos de la recepción. La obvia, referida a su matrimonio -el único momento en el que aparece Jay-Z-, y otra segunda lectura en cuanto a la historia esclavista, especialmente la de las esclavas. Como ya he comentado, uno de los logros de la obra de Beyoncé es articular, al mismo tiempo, lo personal y lo colectivo y así es leído por una parte de la audiencia²²⁴. Para Simmons esta parte de *Lemonade* nos está hablando de las madres negras y su reproducción esclavizada para traer a las plantaciones “cosechas de niños” [*crop of children*] que asegurasen el futuro de la empresa blanca esclavista:

“At Laura Plantation, also along the river, in 1830 Nanette Prud’homme Duparc, the matriarch of her family, improved the family business by going to the city and buying thirty teenaged girls. Ten years later, she had her first «crop of children». Her wealth and her business relied on breeding slaves, relied on black women’s reproductive power [...] The black ancestors that are remembered in *Lemonade* are the «crop of children» and their mothers”. [“En la Plantación Laura, también a lo largo del río, en 1830 Nanette Prud’homme Duparc, la matriarca de su familia, incrementó el negocio familiar yendo a la ciudad y comprando treinta chicas adolescentes. Diez años después, tuvo su primera «cosecha de niños». Su riqueza y su negocio dependían de la cría de esclavos, dependía del poder reproductivo de las mujeres negras [...] Los antepasados negros que se recuerdan en *Lemonade* son las «cosechas de niños» y sus madres”] (Simmons, 2016).

Se inician así las tres últimas partes de *Lemonade*: *Resurrection*, *Hope* y *Redemption* que tratan específicamente la cuestión de la maternidad y la crianza negra.

²²⁴ Si bien, esto es común a otras artistas femininas y feministas de todos los ámbitos y su capacidad de introducir su biografía en su obra a la vez que hacen referencia a problemáticas colectivas que tienen que ver con la subalternidad. Estoy pensando en las “mujeres casa” de Louise Bourgeois, en el diálogo de Ana Mendieta con la condición de migrante, la obra de Audre Lorde, o la de Ceija Stojka y su reflexión en torno el genocidio gitano (*porrajmos*) en la Alemania nazi, sólo por poner unos ejemplos.

Al inicio de *Resurrection*, una voz de mujer se pregunta:

“How are we supposed to lead our children toward the future? What do we do? How do we lead them? Love. L-O-V-E. Love. Aleluya, thank you, Jesus”. [“¿Cómo se supone que vamos a guiar a nuestros hijos hacia el futuro? ¿Qué tenemos que hacer? ¿Cómo los guiamos? Amor. A-M-O-R. Amor. Aleluya, gracias, Jesús”].

Las imágenes que vemos son las de mujeres jóvenes negras, posando juntas para una foto ficticia, vestidas con ropas del periodo de antes de la guerra civil americana [*antebellum period*] de estilo victoriano. Empieza la canción “Forward” en la que aparecen imágenes de algunas de las madres de jóvenes negros asesinados por la policía que miran directamente a cámara, sosteniendo las fotos de sus hijos: Sybrina Fulton, madre de Trayvon Martin (17 años), Gwen Carr, madre de Eric Garner (43 años) y Lesley McSpadden, madre de Michael Brown (18 años) (Imagen 53). Para la gala de la MTV VMA 2016, Beyoncé invitó a las tres madres, junto a una cuarta, Wanda Johnson -madre de Oscar Grant (22 años)- a asistir a dicha gala (Holpuch, 2016) como una forma de seguir recordando sus asesinatos y apoyando el #BlackLivesMatter.

A continuación de las imágenes solemnes de las madres, en un salón grande y clásico, con varias mesas dispuestas, quizás en referencia al *Thanksgiving* [Acción de Gracias], una figura se pasea alrededor de la mesa agitando suavemente una pandereta, viste un traje del carnaval típico del día de Mardi Gras, prendas que ya han aparecido en otros momentos de *Lemonade*. Son ornamentados y coloridos trajes hechos a mano, muy parecidos a la regalia *pow wow* de los pueblos nativoamericanos (Keene, 2010), que las personas integrantes de las cofradías [*tribe, gang*] del carnaval, utilizan en los desfiles de la fiesta. Además de rendir homenaje a la fiesta característica de Nueva Orleans, su aparición reiterativa en *Lemonade* también es una referencia a esta tradición afroamericana en el encuentro con las culturas nativoamericanas y la herencia afrocaribeña, que se remonta como mínimo a finales del siglo XIX (Becker, 2013: 37)

Las cofradías blancas se conocen como *krewe*s (Becker, 2013: 49), con las leyes segregacionistas se prohibió que las cofradías afroamericanas desfilasen por las calles principales de la ciudad junto con las *krewe*s blancas, y tenían que limitarse a sus barrios,

lo que afianzó más la tradición a nivel vecinal (Gambit, 2014). No es muy común que las mujeres vistan los trajes del Mardi Gras -aunque cada cofradía establece sus propias reglas- lo que le da a la elección de Beyoncé de elegir a un personaje femenino un cariz diferente (Imagen 54) (Donnella, 2016a). Los orígenes de esta tradición y de la comunidad nativoamericana de Mardi Gras son variados, una de las teorías es que algunas comunidades nativoamericanas acogieron personas esclavas fugadas, dando lugar a una mezcla de culturas de la que surgió la estética y costumbres Mardi Gras (Gambit, 2014). Esta tradición plantea cuestiones de apropiación cultural, aunque sucedan en los márgenes; a una parte de la comunidad nativoamericana le genera incomodidades (Keene, 2010). Sin embargo, tal como apunta Adrienne Keene, inherente al concepto de apropiación cultural está la noción de poder, y la historia de las personas nativoamericanas de Mardi Gras proviene de una historia de opresión y marginalidad compartida con la población afroamericana. (Keene, 2010): “The Mardi Gras Indian culture does not appear to come out of a desire to «play Indian» [...] But above all, it seems the history comes not out of a relationship of power, but out of a shared position of marginality and discrimination”. [“La cultura india del Mardi Gras no parece surgir de un deseo de «jugar a ser indio» [...] Pero, sobre todo, parece que la historia no surge de una relación de poder, sino de una posición compartida de marginalidad y discriminación”] (Keene, 2010). Si bien, recordar que la institución de la esclavitud también se dio entre la población nativoamericana que tuvo en propiedad a esclavos negros procedentes de África mediante el comercio transatlántico efectuado por los colonos europeos (Patroll, 2019; Smith, 2018), por lo que la realidad de las relaciones entre la población afroamericana y nativoamericana son más complejas que meramente la idea de las posiciones subalternas compartidas

Tras esta escena referente al Mardi Gras, comienza la canción “Freedom”, una de las más aclamadas del disco, y así se inicia *Hope*. Algunas chicas, vestidas con esos trajes victorianos, están en una humilde cocina, preparando viandas, cocinando juntas. Después todas sentadas frente a un escenario, Beyoncé canta:

“Freedom! Freedom! I can't move. Freedom, cut me loose! Yeah. Freedom!
Freedom! Where are you? 'Cause I need freedom, too! I break chains all by
myself. Won't let my freedom rot in hell. Hey! I'ma keep running. 'Cause a

winner don't quit on themselves”. [“¡Libertad! ¡Libertad! No me puedo mover. ¡Libertad, suéltame! Sí. ¡Libertad! ¡Libertad! ¿Dónde estás? ¡Por qué yo también necesito libertad! Rompo las cadenas por mí misma. No dejaré que mi libertad se pudra en el infierno. ¡Ey! Voy a mantenerme corriendo. Porque un ganador no se abandona así mismo”]

Acto seguido, la bailarina nacida en Sierra Leona, Michaela DePrince, deleita a su público con unos pasos de ballet (Klein, 2016b) (Imagen 55). El protagonismo eminentemente femenino de este videoclip -y de todo *Lemonade*- ha sido visto como una referencia a la tradicional participación colectiva de las mujeres negras en los movimientos emancipatorios, desde el periodo esclavista hasta la fundación del actual movimiento #BlackLivesMatter. De ahí que diga: “I’m telling these tears, «Go and fall away, fall away» oh... May the last one burn into flames”. [“Le estoy diciendo a estas lágrimas, «Vamos, cae abajo, cae abajo», oh... Quizás la última arda en llamas] en referencia a que todos estos movimientos se han visto obligados a organizar su rabia y su tristeza encauzándolas hacia la lucha social y política. Para Phelps-Ward, Allen y Howard esta canción representa la lucha de las mujeres negras y cómo estas tienen que estar constantemente demostrando y reforzando su existencia y su lugar en el mundo (Phelps-Ward, Allen y Howard, 2018: 52).

Al final del vídeo, estas mismas mujeres organizadas en el jardín de la plantación comen juntas en una gran mesa, así comienza *Redemption* (Imagen 56); la voz de Beyoncé nos da la receta para hacer limonada y después dedica unos versos a la herencia y el legado de las madres y las abuelas:

“Grandmother, the alchemist, you spun gold out of this hard life, conjured beauty from the things left behind. Found healing where it did not live. Discovered the antidote in your own kit. Broke the curse with your own two hands. You passed these instructions down to your daughter who then passed it down to her daughter”. [“Mi abuela, la alquimista, sacaste oro de esta dura vida, conjuraste la belleza de las cosas que quedaron atrás. Encontraste curación donde no vivía. Descubriste el antídoto en tu propio

equipaje. Rompiste la maldición con tus propias manos. Pasaste estas instrucciones a tu hija, que luego se las pasó a su hija”].

Tras estos versos, se oye una grabación de la abuela de Jay-Z, Hattie White, cuyas palabras dan origen al nombre del disco: “I had my ups and downs, but I always find the inner strength to pull myself up. I was served lemons, but I made lemonade”. [“Tengo mis altibajos, pero siempre encuentro la fuerza interior para recomponerme. Me sirvieron limones, pero hice limonada”]. En *Redemption*, todas las mujeres que hemos venido viendo a lo largo de la cinta, trabajan juntas en el huerto, cocinan, hacen comunidad. Dice Simmons:

“The young women gathered on the front porch of Lemonade during «Redemption» are gathered at the site of slave cabins. They represent the people who lived and breathed, worked and loved along the Mississippi River. The poetry in the background speaks of being made whole again. Easily read as only about a lover being made whole again, the words have new significance when seeing the centrality of the community of women and the slave cabins in the landscape and imagery”. [“Las jóvenes reunidas en el porche delantero durante «Redemption» están reunidas en el lugar de las cabañas de esclavos. Ellas representan a la gente que vivió y respiró, trabajó y amó a lo largo del Río Mississippi. La poesía del fondo habla de estar completa de nuevo. Fácilmente leída como si se tratara de que un amante se recupera otra vez, las palabras tienen un nuevo significado al ver la centralidad de la comunidad de mujeres y las cabañas de esclavos en el paisaje y las imágenes”] (Simmons, 2016). En estas imágenes hay una yuxtaposición del pasado esclavizado con la actual curación de las mujeres negras en un entorno lleno de racismo y sexismo (Imagen 57) (Simmons, 2016).

Para Brentin Mock, la escena en la que Beyoncé está sentada en el porche junto al dúo Ibeyi, Halle y Chloe Bailey, Amanda Stenberg y Zendaya (Imagen 40) representa un desafío que denomina *Porch-Front Politics* [Políticas del Porche Delantero] (Mock, 2016) como tradición y estrategia política cotidiana en la que las mujeres negras, especialmente las del sur, se han involucrado durante generaciones (Hobson, 2016b). Las “políticas del porche delantero” son una forma generacional de hacer comunidad y tejido vecinal, capital para la supervivencia y los autocuidados de la comunidad afroamericana,

que forma parte de las geografías de las luchas de las mujeres negras, más allá del espacio que proporcionaban y proporcionan las iglesias (McTighe, 2016):

“Space (both physical and epistemological) for those under siege has been prefigured by this history of violence [...]. It matters that black churches could become indisputable sites of autonomous gathering, sustenance, and worship amid the terror of Jim Crow [...]. In Civil Rights-era New Orleans, the persistent pressure of a tight respectability politics may have created a fault line between the churched black middle class and the un-churched «blues people», but churches were hardly the only spaces of religion and struggle in town”. [“El espacio (tanto físico como epistemológico) para aquellos asediados ha sido prefigurado por la historia de violencia [...] Importa que las iglesias negras podían convertirse en sitios indiscutibles de reunión autónoma, sustento y oración en medio del terror de Jim Crow [...]. En la era de los Derechos Civiles de Nueva Orleans, la presión persistente de una política de respetabilidad rígida pudo haber creado una línea divisoria entre la clase media negra con iglesia y la «gente del blues» sin iglesia, pero las iglesias no eran los únicos espacios de religión y lucha en el pueblo”] (McTighe, 2016).

Una de las consecuencias que tuvo la reubicación de población en vivienda pública tras los destrozos del Huracán Katrina fue la fiscalización de los porches delanteros, controlando la cantidad de personas que en ellos se podían reunir y amonestando a las personas inquilinas cuando dicha cantidad superaba el máximo establecido -tres personas en algunos casos-, o relegando las visitas a los porches traseros, bajo pretexto de mejorar la seguridad contra el crimen (Mock, 2016). Sin embargo, esto tiene más que ver con el control de los cuerpos negros, los espacios que pueden ocupar y las actividades que pueden desempeñar, algo que se remonta hasta el periodo de la esclavitud (Mock, 2016). Por tanto, la imagen de Beyoncé ocupando un porche delantero con otras mujeres, tranquilas, mirando a cámara, es verdaderamente una asamblea de mujeres negras que resultan desafiantes dentro de unas políticas urbanas racialmente discriminatorias; y quizás esto explica porque Beyoncé lleva un pantalón de estampado militar que destaca con los colores planos de toda la vestimenta del elenco.

Tras esta imagen icónica de *Lemonade* comienza la canción “All night” en la que vemos grabaciones de parejas de distintas razas, hetero y homosexuales, celebrando su

amor en Bourbon Street, Nueva Orleans (Laborde, 2016); también Beyoncé y Jay-Z, y su madre, Tina Knowles, con su actual marido, Richard Lawson.

El disco termina con “Formation”, el colofón a este viaje personal y colectivo que interpela de muchas y diversas formas a la audiencia, en función de sus competencias interpretativas y culturales y sus historias individuales. Como ya he comentado previamente, las referencias en medios españoles a todas estas explicaciones son más bien limitadas y escasas, cuando las hay. Demostrando la ignorancia blanca de los medios españoles en la producción de contenido sobre Beyoncé, lo que repercutió en la información disponible en español para la audiencia que no quería o no podía -debido a la barrera idiomática- acceder a los medios en inglés.

La cuestión de la maternidad negra, constante en *Lemonade*, también ha formado parte de las acciones posteriores de Beyoncé. Seguramente por cercanía en el tiempo, su presentación de la maternidad en los medios fue una cuestión reiterativa en algunas de las entrevistas. Un año después de la actuación de la *Super Bowl* y el primer día del Mes de la Historia Negra²²⁵, el 1 de febrero de 2017, Beyoncé anunciaba que estaba embarazada de gemelos, con una foto firmada por el artista etíope-americano Awol Erizku (Imagen 58). En la foto, Beyoncé aparece apoyada en sus rodillas, con el cuerpo de perfil, pero mirando a cámara, posando las manos sobre su barriga, rodeada de un velo y un ambiente colorido floral con claras reminiscencias católicas, especialmente a la Virgen de Guadalupe (Storey, 2017). La foto recibió más de 11 millones de *likes*, la que más ha tenido en la historia de todo *Instagram* hasta ese momento (Ravitz, 2017). A los pocos

²²⁵ Aunque esto pudiese parecer una coincidencia, no lo es, y los medios de comunicación estadounidenses dieron buena cuenta de ello. Su presentación del embarazo justamente en esa fecha contrastaba con la penosa rueda de prensa inaugural que dio Donald Trump con motivo de aquella conmemoración, en donde afirmaba cosas tan impersonales y carentes de todo contenido como lo siguiente: “I am very proud now that we have a museum in the National Mall where people can learn about Reverend King, so many other things, Frederick Douglass is an example of somebody who is done an amazing job and is being recognize more and more I noticed”. [“Estoy muy orgulloso ahora que tenemos un museo en el *National Mall* donde la gente puede aprender sobre el reverendo King, y tantas otras cosas, Frederick Douglass es un ejemplo de alguien que ha hecho un trabajo increíble y está siendo reconocido cada vez más, me dí cuenta”]. Durante la intervención, Trump denunció lo mal que la prensa le venía tratando, salvo Fox, a quién dio las gracias. De acuerdo con el humorista Stephen Colbert: “What better way to celebrate Black History Month than to have African Americans listen to a rich white guy complain that the world is unfair with him?”. [“¿Qué mejor manera de celebrar el Mes de la Historia Negra que tener a los afroamericanos escuchando a un hombre blanco rico quejarse de lo injusto que es el mundo con él?”]. Se puede ver todo el monólogo y la intervención de Trump en la siguiente dirección: “Beyoncé And Trump Celebrate Black History Month In Very Different Ways”, *The Late Show with Stephen Colbert* (2017). <https://youtu.be/rZr94sKU19M>

días publicó todo el *shooting*, también obra de Erizku, donde vuelven a aparecer referencias a Nefertiti: un busto de la reina junto a una pose de Beyoncé que recuerda poderosamente a la Venus de Botticelli (Storey, 2017), su cuerpo emana de la vegetación y no de una concha. En otras fotos la vemos bajo el agua, vestida con telas amarillas en una nueva referencia a Oshún, como una sirena embarazada. En muchas de ellas aparece Blue Ivy, su primera hija. Una de las imágenes representa a una Beyoncé tumbada en un diván que le entrega a una Blue Ivy de pie una flor, en una referencia al detalle del techo de la Capilla Sixtina, la *Creación de Adán* (Rosseinsky, 2017). En este caso se invierten los roles y el género de las protagonistas, ya que Beyoncé representa a Adán y Blue Ivy a Dios. Esto es una muestra más de como Beyoncé viene tomando el lugar del “sujeto universal”²²⁶, tradicionalmente negado a las mujeres negras en el discurso colonial ilustrado o en las prácticas filosóficas legitimadas (Havis, 2014: 239) por poner sólo dos ejemplos.

La acogida de su embarazo y las fotos fue agri dulce y generó, cómo no, nuevas controversias. El *shooting* fue calificado como “hortera” y “chabacano” [*tacky*] (Farley, 2017), adjetivos clasistas cargados con las nociones de medida y corrección y un “buen gusto” indefinido. El comentario más controvertido vino de la mano de Leandra Medine que afirmaba que el anuncio del embarazo era un recordatorio de su carencia: “[...] But for me, it was a curiously annoying reminder that I’m not pregnant [...] Her photos perfectly underline the problem with social media announcements: you never know who you’re hurting”. [“Para mí, fue un recordatorio curiosamente molesto de que no estoy embarazada. [...] Sus fotos subrayaban perfectamente el problema con los anuncios en redes sociales: nunca se sabe a quién estás hiriendo”] (Medine, 2017). Se desprende que Beyoncé como mujer negra debe tener cuidado con no herir a nadie, especialmente a las mujeres blancas que viven con cierta amargura no estar ya embarazadas, y a las que hay que tratar con suavidad. Y a un nivel más general, parece que podemos culpar a las publicaciones ajenas de los ecos emocionales que generan en nosotras, incluso aludiendo a una corrección política completamente deformada, pero en este caso tiene claramente una dimensión punitiva de la alegría de una mujer negra por parte de una mujer blanca

²²⁶ La artista afrolatina Harmonía Rosales también realiza este ejercicio en su obra pictórica de posicionar a mujeres negras en la reproducción de obras del canon blanco occidental (*Afrofeminas*, 2018).

La revista *Essence* en un artículo sobre el tema subrayaba el hecho obvio de que Beyoncé no era la primera ni la última *celebrity* que anunciaba su embarazo en redes (Kwateng-Clark, 2017), así que mostrarse indignada o herida en esta ocasión y no en otras parecía ser un poco *injusto*, y desde luego desafortunado. En *Twitter* algunas personas respondían al artículo de Medine: “& where was this article when White celebs have announced their pregnancies in the same motherfucking way?”. [“¿y dónde estaba este artículo cuando las celebridades blancas han anunciado sus embarazos de la misma puta manera?”] (@LikeAir_iRise, el 3 de febrero de 2017).

Danielle Kwateng-Clark afirmaba lo siguiente sobre sendos artículos controvertidos, el de Fairley (2017) y el de Medine (2017): “So is it that Beyoncé is doing too much with all the photos? Or is it that a Black woman, who’s praised for being unapologetically proud of her blackness, is getting glorified by her community? Because the excuse of «I’m sad about someone else’s joy» or «these photos are just tacky» cannot be worth tapping the keys on your MacBook for”. [“Entonces ¿es que Beyoncé está haciendo demasiado con todas esas fotos? O ¿es que una mujer negra, a la que se elogia por estar orgullosa de su negritud sin pedir perdón, está siendo glorificada por su comunidad? Porque para la excusa de «estoy triste por la alegría de otra persona» o «estas fotos son simplemente horteras» no vale la pena que cojas el ordenador para ello”] (Kwateng-Clark, 2017). Aunque este tipo de comentarios sobre las publicaciones ajenas son típicos de las redes, lo que resulta curioso y muestra del desdibujamiento de límites entre redes y medios es que esas periodistas construyan artículos a partir de este tipo de comentarios y sensaciones propias.

Leandra Medine tuvo que pedir disculpas en una actualización del artículo declarando que se había dejado llevar por sus *problemas* de fertilidad y había perdido toda perspectiva, confirmando que el artículo había sido una total metedura de pata. Como Iggy Azalea en la cuestión de la “Becky”, una vez más, una mujer blanca estaba haciendo que toda aquella cuestión tratase sobre ella, sobre su fertilidad o infertilidad y amonestaba públicamente la alegría de una mujer negra por su maternidad. Tampoco es la primera vez que vemos comentarios referidos a las inseguridades que despierta Beyoncé en otras mujeres. Janell Hobson en “Feminist Debate Beyoncé” apunta a que en muchas ocasiones las feministas respondemos de forma visceral a las declaraciones de

las estrellas pop. Una lectora en un artículo de *Ms.Magazine* sobre Beyoncé respondía: “Beyoncé makes me feel bad about myself”. [“Beyoncé me hace sentir mal sobre mí misma”]. Independientemente de la raza de aquella lectora, Hobson se pregunta qué sugieren este tipo de comentarios respecto a la capacidad de una *pop star* de generar estas inseguridades, en lugar de solidaridad y políticas compartidas. (Hobson, 2016a: 12). Las celebridades no representan ya ensoñaciones inalcanzables, sino que se observan como modelos de comportamiento y estilo de vida [*role models*] con los que comparar nuestras situaciones propias, en el contexto de una cultura del éxito que presiona desproporcionadamente a las mujeres.

Durante la entrevista al fandom suave (E3G) se habló bastante de la representación de la maternidad que Beyoncé ha venido poniendo en marcha, una de las participantes comentaba lo siguiente:

“[...] esta glorificación de la maternidad, como soy una diosa de la maternidad, por una parte, hay un rollo de «mírame, estoy embarazada y estoy igual de dispuesta a darte una patada en la cabeza», que eso está bien porque no es como «soy una enferma aquí, que estoy como inválida», pero por otra parte y si Beyoncé ¿no fuera fértil? [...] la representación que ella está eligiendo de hacer de eso, por una parte [...] me parece empoderador en cierto sentido, pero también me parece un poco...problemática...” [Entrevista 3 Grupal].

Para la entrevistada, afincada en Estados Unidos (E6), su performance forma parte de una nueva mirada sobre el embarazo, lejos de tradiciones religiosas culturales occidentales:

“[...] el embarazo y la maternidad son procesos sexuales, porque están todos los órganos ahí, y esto es lo que creo que ella está reivindicando, frente a la privatización de la maternidad [...] el embarazo puede ser un momento de sexualidad increíble, y toda esa parte nuestra cultura la ha borrado, y ella, ahí hace un sincretismo entre el pop, la cultura africana, etc...” [Entrevista 6].

En la entrevista al fandom suave (E3G), otra participante añadía: “[...] a mí me parecería peor que no quisiera fotografiarse con su pedazo de panza, sino que es una piba que sí mira tengo una panza tremenda... y me sigo haciendo fotos y sigo haciendo lo que me da la gana y cuando considere que no tengo que trabajar se quedará, pues yo que sé, antes de parir me imagino que no estará para hacerse fotos, pero bueno, no lo sé, no me parece mal [...]” [Entrevista 3 Grupal].

En esta entrevista salió la cuestión de si Beyoncé estaba o no comercializando su embarazo y qué suponía eso:

Entrevistada 3.3 “[...] bueno, ella está comercializando su embarazo ...” [Entrevista 3 Grupal].

Entrevista 3.4: “pues igual que ha comercializado su cuerpo ¿no?” [Entrevista 3 Grupal].

Entrevista 3.2: “a ver eso es otro producto [el embarazo], porque por ejemplo la hija de Beyoncé que es divina que va con unas ropitas maravillosas y tal...eso también está generando mercado porque quién no quiere vestir a su hija como la hija de Beyoncé y cuando tenga sus gemelos pues será lo mismo, o sea, esto también es... va en el tema un poco del capitalismo, es que Beyoncé es eso...” [Entrevista 3 Grupal].

Así mismo, también se subrayaba que estas acciones alrededor del embarazo, no las ha iniciado exclusivamente ella, y que incluso otras celebridades han puesto temas similares sobre la mesa²²⁷, también respecto a la infertilidad en el caso de las hermanas Kardashian:

“[...] también forma parte de esta corriente de hijos de famosos que marcan también este rollo de tendencia, veo a los hijos de las Kardashian ... es exactamente lo mismo, que se comercializa desde, o sea, que se

²²⁷ De hecho, Serena Williams seguía los pasos de Beyoncé y en junio de 2017 aparecía desnuda y embarazada en la portada del *Vanity Fair*, fotografiada por Annie Leibovitz (Bissinger, 2017). Debido a las complicaciones posteriores al parto, lleva tiempo promoviendo la toma de conciencia en torno a la cuestión de la violencia obstétrica vivida por las mujeres afroamericanas (Dionne, 2018).

comercializa desde el minuto uno, pero por ejemplo el caso de las Kardashian y de la comercialización del embarazo, yo recuerdo un capítulo que vi que me dejó loquísima [en la serie “Keeping Up with the Kardashians”], en la que hablaban de que una tenía problemas de fertilidad y yo cuando vi eso dije ¡qué fuerte!, están hablando estas tías, que son un referente para un montón de chicas de que una tiene no sé cuántos años y que no se queda embarazada y que qué movida porque yo quiero quedarme embarazada, y porque bla, bla, bla... que vale, comercialización: Ok, estupendo, pero yo nunca había visto por la tele a alguien súper famoso, diciendo abiertamente «tengo problemas de fertilidad» [Entrevista 3 Grupal].

Hay que subrayar que Beyoncé estaba publicando las fotos de su embarazo en sus propias plataformas, no estaba recibiendo ningún ingreso, por lo menos de forma directa, por aquella acción, no estaba vendiendo la exclusiva a ninguna revista, con lo que la idea de comercialización, si bien me parece más una cuestión moral, se revela poco sólida. Como antes he comentado, las redes sociales son utilizadas por las/los artistas como una forma de conectar más directamente con su audiencia y tiene sentido que utilicen estos medios para compartir momentos relevantes, como es el hecho de quedarse embarazada. Como dice Nancy Baym, no necesariamente sus actos van siempre encauzados a la mercantilización (Baym, 2012: 293-294).

Otra participante (E3G) respondía lo siguiente y se pregunta qué consideraríamos “no comercializar” su embarazo:

“[...] está comercializando su embarazo y haciendo eso también está subvirtiendo la idea de que la embarazada²²⁸ se queda en casa hasta que tiene a los niños y cuando tiene los niños sale al mundo [...] me pregunto

²²⁸ Para Natalie Jolly, en “Birthing Baby Blue: Beyoncé and the Changing Face of Celebrity Birth Culture” (2016), las declaraciones de Beyoncé posteriores a su primer parto desafiaron las narrativas clásicas de los embarazos de las celebridades (como el de Madonna, Britney Spears, Cristina Aguilera...): la evitación del dolor (mediante partos medicalizados o cesáreas), la falta de confianza corporal y su manifestación en el parto, y la vergüenza corporal relacionada con el nacimiento. Su parto fue natural y declaró en *Vogue* que sintió realmente la fuerza de su cuerpo y desarrolló mucha más confianza después de haber traído a luz a Blue Ivy en un parto natural sin anestesia (Jolly, 2016: 143-144).

qué sería no comercializar, o sea si dijéramos Beyoncé no ha comercializado su embarazo ¿significaría ocultarlo?” [Entrevista 3 Grupal].

Y en la misma línea, se apunta al sexismo subyacente en este tipo de críticas, respecto a cuando las celebridades masculinas aparecen con sus hijos:

“[...] también es lo mismo que como comercializar el embarazo es una cosa que solo puede hacer una mujer, pues ya vamos a criticar eso porque... comercializar a los hijos se ve mejor, que comercializar el embarazo, porque al final ahí, no sé, está Beckham con sus niños... o no sé, los futbolistas en general con los niños que ahí es la única vez que los niños se ven como algo que pertenece a los padres, al padre, y no solo a la madre...” [Entrevista 3 Grupal].

La entrevistada 6 (E6) veía en la propuesta de Beyoncé un intento de sacar el embarazo del ámbito privado, y la cuestión de la “capitalización” le parece menor:

“[...] leí un artículo [...] de que en EEUU hasta muy recientemente no salía nunca una barriga, estaba esta cosa protestante, moralista, de que el embarazo tenía que ser absolutamente privado, mientras que yo creo que esto en España no pasaba, yo creo que podía salir... Este artículo hablaba de que hasta Demi Moore [...] nunca jamás se había visto un embarazo en ningún medio y esto se consideró absolutamente obsceno [...] Así que a mí personalmente que Beyoncé celebre su embarazo me parece de puta madre, porque, sinceramente te lo digo [...] si el embarazo es privado, la crianza es privada, en nuestra sociedad, y esto es una cosa que atañe a todas las mujeres por igual, sean de la raza que sean, que se tienen que comer ellas los hijos, que se tienen que comer ellas los cuidados ¿no?... que todo lo que tiene que ver con la maternidad tiene que estar privatizado, y el hecho de que ella lo esté... qué ¿lo está capitalizando?, qué, ¿está ganando dinero?, pues es que ahí hay otra diferencia cultural y es que en EEUU el dinero no quema como aquí [en España], o sea, hasta la gente más anarquista no tiene ningún problema en ganar dinero. Entonces, no sé, a mí me parece brutal

que saque el embarazo de lo privado, de lo doméstico, en una sociedad tan puritana” [Entrevista 6].

En realidad, es importante subrayar que los cuidados de la descendencia no son asumidos de la misma forma en función del lugar social que ocupen las madres. La incorporación de las mujeres blancas, especialmente las de clase acomodada, al mercado de trabajo se sustentó en la relegación de las mujeres negras a los trabajos peor pagados del mercado laboral, muchos de ellos en el sector de los cuidados. Esto fue así para el caso estadounidense²²⁹, pero también formó y ha formado parte de las dinámicas españolas, para las mujeres racializadas y/o migrantes, como ya vimos en el caso de las mujeres migrantes de los años noventa en el capítulo anterior (Toasijé, 2010; Mbomio Rubio, 2019), por lo menos desde la llamada “crisis de cuidados” de los ochenta (Alabao y Pérez Colina, 2019). La solución a la crisis de cuidados consiste, especialmente en España, “en poner a las mujeres de origen extranjero a ocupar el lugar de las autóctonas en el hogar y las tareas feminizadas”, en una versión de la división sexual y racial del trabajo (Alabao y Pérez Colina, 2019). Debemos repensar el fondo de los planteamientos de la entrevistada según los cuales la discriminación viene definida exclusivamente por el género (“las mujeres, sean de la raza que sean, se encargan de los cuidados”) y en la que no se asumen otro tipo de opresiones basadas en la raza y la clase, por ejemplo: la capacidad económica para externalizar los cuidados, o los lugares que el mercado laboral reserva a las mujeres racializadas, especialmente aquellas con escasa formación y/o migrantes en un país nuevo donde su formación o experiencia previa no se valora.

La entrevistada 6 (E6) conecta la maternidad de Beyoncé con ese feminismo espiritual comentado y con la visibilización de los ritos de paso biológicos de las mujeres

²²⁹ Para 1922, el 50% de los dos millones de trabajadoras negras se dedicaban al servicio doméstico -a veces, incluso, en peores situaciones que durante el periodo esclavista-. El millón de trabajadoras restante se ocupaba en la agricultura y sólo 20.000 estaban empleadas en puestos semicualificados de la industria manufacturera y mecánica (Terborg-Penn, 2004: 71). En 1930, tres de cada cinco mujeres negras estaban empleadas en el servicio doméstico, un 60% -un 10% más que ocho años antes- (Davis, 2004: 234). A esto hay que añadir que una gran cantidad de estas mujeres tenían que hacer frente también a las tareas de cuidados de su propio hogar: “en muchas ocasiones, las exigencias del trabajo en la casa de una mujer blanca han obligado a la empleada doméstica a desatender su propio hogar e incluso a sus propios hijos” (Davis, 2004: 234).

cis:

“[...] Da respuesta también a experiencias que suelen estar mediatizadas por la religión. Normalmente la religión se encarga o les da una estructura a los ritos de paso ¿no?, como puede ser la primera menstruación, el parto... los nativos americanos a eso también, la menopausia y tal, y Beyoncé lo está haciendo con el embarazo y el parto ¿no?, digamos que en nuestra cultura occidental los ritos de paso de las mujeres se ocultaron. Desaparecieron. Porque la comunión no tiene por qué coincidir con la menarca, con la primera regla. Entonces yo lo veo así, habría que reflexionar bastante sobre el feminismo espiritual pero lo que sí, en mi opinión, es evidente: ella juega con eso, por ejemplo, Madonna, yo que sé, por compararlo con Madonna, pues Madonna jugaba completamente con la religión católica, a romper los mitos de la religión católica ¿no?, en cambio Beyoncé es que pasa olímpicamente de eso [...] ella lo supera en el sentido de que ni siquiera lo maneja [...]” [Entrevista 6].

La representación de la maternidad que viene haciendo Beyoncé no puede comprenderse si no tenemos en cuenta las “imágenes de control” en este aspecto, la “matriarca negra”, la *welfare mother* o la *welfare queen* que han dominado gran parte del imaginario estadounidense, aunque también vimos cómo se ponían en marcha en el caso español de María José Abeng. Es evidente que en las críticas a esa supuesta “comercialización del embarazo” hay ciertas atribuciones morales de “mala madre”. Así mismo, tampoco puede entenderse sin tomar en consideración el historial de explotación sexual de las mujeres afroamericanas bajo el periodo esclavista, y las sucesivas luchas por el reconocimiento de los derechos reproductivos que tenían que ver con la toma de agencia sobre las situaciones que les venían afectando en cuanto a los abortos o las esterilizaciones forzadas, todo ello comentado en el capítulo 3 (hooks, 2017; Agüero Fernández, 2017). En este sentido, tal como apunta Sonita Moss: “Black motherhood is a revolutionary act”. [“La maternidad negra es un acto revolucionario”] (Moss, 2016: 170). La estigmatización de las maternidades y la crianza es un aspecto del racismo sexualizado que se hace efectivo en las mujeres negras y también en las mujeres gitanas. Tal y como afirma Silvia Agüero Fernández: “La maternidad en la historia de las mujeres

gitanas ha sido negada y prohibida, castigada e, incluso, ahora sigue siendo tutorizada” (en Souza, 2019) y Rebeca Souza añadirá en su texto “Por el derecho a ser madre”: “Si las mujeres blancas se consideran «úteros reproductores», a nosotras nos consideran «úteros malditos y que deben ser prohibidos»” (Souza, 2019). En este caso debemos recordar que los derechos reproductivos, la maternidad y la crianza tienen siempre una dimensión racial y de clase que ha afectado de forma desigual a las mujeres en función de estas variables.

A los pocos días de sacar el anuncio del embarazo y las fotos, el 12 de febrero de 2017, Beyoncé ejecutó la actuación en la gala de los *Grammy* de ese año que ya he comentado (Imagen 43 y 44). Para finales de mes cancelaba su actuación en el *Coachella* de ese año, que retrasó a 2018 (Friedman, 2017). El 20 de mayo de 2017 ella y Jay-Z celebraron el llamado *Babyshower*, al que bautizaron como *The Carter Push Party* (Imagen 59). En la línea del homenaje a África, la fiesta estaba inspirada por la moda, la música y la cultura africana (Durosomo, 2017), con el uso de telas de cera Ankara-tradicionales en muchas zonas de África (Jean, 2014)-, turbantes para el cabello, abalorios y joyas con la forma del continente, vestidos de diseñadoras africanas de moda ética, como el de Kelly Rowland, creado por la liberiana Archel Bernard, y la música de Fela Kuti como banda sonora (Durosomo, 2017). La fiesta fue catalogada como “tribal” (*El País*, 2017) o “excéntrica” (*Infobae*, 2017) en algunos medios hispanoparlantes. De hecho, algunas de las entrevistadas se hicieron eco de este “exotismo” atribuido al *Babyshower*:

“[...] la gente ha salido diciendo en el Babyshower, perdón, revistas como Telva y otras, han llamado a ese Babyshower «exótico» [...] porque es de temática africana y entonces ¡es exótico!” [Entrevista 3 Grupal].

“lo titularon como Babyshower «savage», toda la narrativa de las mujeres negras exóticas...” [Entrevista 5].

En algunos medios angloparlantes se plantearon los debates sobre la apropiación cultural que destilaba toda la fiesta. Tal y como señala la periodista sudafricana Rufaro Samanga en *OkayAfrica*:

“Many of Beyoncé’s supporters on this front argue that as a black woman and seeing that African culture is essentially black culture, Beyoncé is innocent. But while all African Americans inevitably have roots which can be traced back here to Africa, Africa is not, in fact, a country and I grow weary of having to squash this tired trope. The African continent has 54 countries, each as different from each other as the colour red is to green. That is a lot of culture to claim in one fell swoop. And so when it comes to the question of cultural appropriation, which country or more specifically, which culture, is Beyoncé paying homage to?”. [“Muchos de los partidarios de Beyoncé en este frente argumentan que como mujer negra y viendo que la cultura africana es esencialmente negra, Beyoncé es inocente. Pero, aunque todos los afroamericanos tienen inevitablemente raíces que se remontan hasta aquí a África, África no es, de hecho, un país y me canso de tener que aplastar este tropo gastado. El continente africano tiene 54 países, cada cual tan diferente del otro como el color rojo del verde. Esa es mucha cultura para reclamar de una sola vez. Y entonces, cuando se trata de la cuestión de la apropiación cultural, ¿a qué país o más específicamente, a qué cultura, Beyoncé le rinde homenaje? ” (Samanga, 2017).

Aunque las referencias a la cultura nigeriana, especialmente Yoruba, son bastante evidentes, Samanga también repara en las investigaciones que apuntan a que su concierto en Nigeria en 2006 le fue pagado de la mano del presidente Goodluck Jonathan, con un dinero que en principio iba a ser dedicado a paliar la pobreza en el país (Samanga, 2017). También subraya que Beyoncé dio un concierto privado para el dictador libio Muamar el-Gadafi y su familia en 2010 (Samanga, 2017), aunque por supuesto no es la primera ni la última *celebrity* que incurre en este tipo de prácticas (Jacobs y Swank 2011), pero sí que es una de las pocas que viene referenciando a las culturas africanas en su trabajo (Samanga, 2017). La pregunta es necesaria: “Does her reverence of «Africa» merely extend to its art, culture and spirituality in so far as it benefits her both personally and professionally whilst divorcing these concepts from the actual well-being of African people themselves?”. [“¿Su reverencia por «África» se extiende simplemente a su arte, su cultura y espiritualidad en la medida en que la beneficia tanto personal como profesionalmente mientras divorcia estos conceptos del bienestar real de los propios africanos?”] (Samanga, 2017).

En la misma línea, la periodista blanca entrevistada (E1) decía:

“[...] esta tía [Beyoncé] a lo mejor se lo está creyendo para ella estupendamente pero luego sus hermanas negras africanas le sudan un pie... no te sé decir... contradicciones va a haber en todos lados evidentemente [...]” [Entrevista 1].

Si bien, estos debates sobre la cuestión africana no aparecieron en las entrevistas, sí que hubo conversaciones respecto a la exposición de la primera hija de Beyoncé, Blue Ivy, en los medios:

“[...] a mí me llama mucho la atención, bueno, lo hace mucha gente, pero ella más que nadie, como de exponer a sus hijos a la prensa, o sea, puedo entender a lo mejor porque lo hace, pero...dios, yo creo que nunca lo haría ¿no? [...] poner ahí a mi hija, delante de todo el mundo, ya de pequeña [...] es como que le están creando ahí unas expectativas a la niña que digo uff [...] la llevan a todos los actos, sale también en videoclips, la hacen cantar en las canciones [...] una cosa es que no les pongas la capucha cuando vas al supermercado, y que sea como «ohhh», y otra cosa es, te pongo en el videoclip, te llevo a los Grammys, te llevo a no sé qué, en el premio estás conmigo y hablas y todo el mundo sabe que talla de zapatos usas, no sé...” [Entrevista 6].

Otra participante respondía lo siguiente ante la falta de control sobre lo que la prensa va a publicar:

“yo pienso que, sí eres Beyoncé, no puedes [controlar la exposición de tus hijas], o sea, sí total, salir van a salir, pues ya les saco yo...” [Entrevista 6].

Blue Ivy, pese a ser la hija de Beyoncé, ha sufrido en varias ocasiones el asedio racista de los medios demostrando que, independientemente de la edad, las dinámicas *misogynoir* están muy presentes. En 2014, cuando la niña tenía apenas 2 años, mediante una petición de *Change.org*, *Petitioning Blue Ivy – Comb her hair* ²³⁰, se instaba a Beyoncé y Jay-Z a “hacerse cargo” del pelo de su hija como una cuestión casi de

²³⁰ La petición puede verse en el siguiente enlace, todavía vigente, aunque cerrada a firmas, en *Change.org*: <https://www.change.org/p/blue-ivy-comb-her-hair>

seguridad nacional. El texto de la petición decía lo siguiente:

“It's disturbing to watch a child suffering from the lack of hair moisture. The parents of Blue Ivy, Sean Carter A.K.A Jay-Z and Beyoncé has failed at numerous attempts of doing Blue Ivy Hair. This matter has escalated to the child developing matted dreads and lint balls. Please let's get the word out to properly care for Blue Ivy hair”. [“Es perturbador ver a un niño sufriendo de esta falta de humedad capilar. Los padres de Blue Ivy, Sean Carter, también conocido como Jay-Z, y Beyoncé han fallado en numerosos intentos de hacerle el pelo a Blue Ivy. Este asunto se ha intensificado y la niña ha desarrollado rastas enredadas y bolas de pelo. Hagamos correr la voz para cuidar adecuadamente el cabello de Blue Ivy”].

Posteriormente, la creadora de la petición, Jasmine Toliver, afirmó en su página de *Facebook* que la iniciativa había sido una broma, y varios días después, cuando Blue Ivy fue captada por las cámaras llevando el pelo trenzado, Toliver posteo: “I saved her life”. [“He salvado su vida”] (Moss, 2016: 155). De acuerdo con Sonita R. Moss, la petición se enmarca en el legado histórico de demonización de la maternidad negra y los cuidados: “Blue Ivy is unacceptable for her appearance and Beyoncé is unacceptable for not controlling her appearance”. [“Blue Ivy es inaceptable por su apariencia y Beyoncé es inaceptable por no controlar su apariencia”] (Moss, 2016: 156). Si la acusación de ser mala madre y la fiscalización acerca de cómo las mujeres desempeñan la maternidad es un aspecto del control social sobre las mujeres y las normas de crianza, que se acentúa con la exposición en redes, esto se agrava en el caso de las celebrities en intersección con su raza y su género.

Así las cosas, en varias entrevistas se mencionó el acoso recibido por Blue Ivy. En la siguiente cita de la entrevista con el fandom duro (EG8) se relaciona este acoso con el tipo de mediatización de la maternidad que ha hecho Beyoncé:

“ [...] la gente está loca, entonces expones ahí a un niño, la gente va y no sé, se ponen a criticar al bebé como si [...] no sé, a lo mejor ella [Beyoncé] hace todo esto, junto también con su marido, porque, no sé, como para dar... lo que hace mucho ella también, que hizo en los anteriores Grammy o algo así, de dar importancia a la maternidad de las familias negras y los niños, porque, por ejemplo, cuando salieron las primeras fotos de Blue Ivy, la

gente era como «ah, que fea, tal», es mucho más guapa la hija de Kim Kardashian y Kanye West [North West] [...] porque es una mezcla y esta niña [Blue Ivy] es como demasiado negra y se parece al padre y esta fea. Y entonces ellos [Beyoncé y Jay-Z] entiendo que están como «no, mira, esta es mi niña, y estoy orgullosa de ella y se la voy a mostrar al mundo» [...] así que sí, ha habido como un ataque a Blue Ivy por mucha gente y a lo mejor la reacción es como, pues no, mira, toma, te la vas a comer con patatas, pero bueno también es una niña [...] ella no ha elegido haberse convertido en el símbolo de la infancia negra en EEUU [...] además luego Beyoncé en las canciones sí que hace referencias a su hija, dice como que le gusta su hija con su pelo natural y tal, pero eso lo puedes hacer sin tenerla ahí, tan delante de las caras de todo el mundo, no sé, pero bueno cada uno hará lo que crea conveniente” [Entrevista 8 Grupal].

Las demás participantes de la E8G achacaron el acoso a Blue Ivy a que “*la gente está loca*”, “*la gente es gilipollas*” o “*la gente se aburre*”, pero en ningún caso se apuntó al racismo sexualizado subyacente. Creo que esto forma parte de aquellas dinámicas apuntadas por Crystal Fleming en donde nos cuesta o parece difícil hablar directamente de supremacía blanca, y encontramos otros eufemismos (locura, aburrimiento o estupidez) para explicar lo que son comentarios de racismo sexualizado simple y llanamente.

Sin embargo, esta misma cuestión salió en la entrevista con la estudiante afrodescendiente (E7), ella lo relacionaba con las estructuras y dinámicas del colorismo:

“[...] se hacía una comparativa entre la hija de Kim Kardashian [North West] y esa niña [Blue Ivy] y ahí es donde entraba el mestizaje, y el mestizaje bueno y el mestizaje malo, es que ahí entró el colorismo total [...] porque el pelito que tiene ella, la hija de Kardashian y West [...] pues ¿ves el mío que se ven los ricitos?, pues ella tiene el rizo muy abierto, tiene el pelo muy bonito, porque claro, ahí entramos en esa idea [...] pero es que Ivy tiene pelo de negra [...] ella [North West] está en el «buen lado» del mestizaje, la hija de Kim Kardashian y Kanye West [...] son dos ramas del mestizaje [...] y cuando tú te metías en Twitter salían muchos cumplidos en

plan «mira que pelo más bonito, mira los ricitos, yo quiero una hija igual», y de repente [respecto a Blue Ivy] «mira que pelo tiene, parece que no la peinan, parece que no la han peinado en su vida, parece que se acaba de levantar»...” [Entrevista 7].

En ambas entrevistas se refieren las comparaciones que la prensa realizó entre los diferentes rasgos entre Blue Ivy y North West, la hija biracial de Kim Kardashian y Kanye West, un año menor que la hija del matrimonio Knowles-Carter. Blue Ivy ha heredado los rasgos fenotípicos de su padre, tono de piel, rasgos faciales y tipo de pelo, y esto da lugar a insultos reiterativos cada vez que la niña ha hecho apariciones en público (Wertz, 2016) dentro de una lógica colorista que mide la belleza por su alejamiento de rasgos negros estereotipados (tono de piel oscuro, nariz ancha, labios voluminosos, pelo afro). Si bien, hay que recalcar que, aunque la entrevistada 7 hable en ambos casos como ejemplos de mestizaje, sólo North West es hija de padre y madre de diferente raza, mientras que los padres de Blue Ivy son ambos afroamericanos, aunque Beyoncé ocupe en la escala colorista una posición más privilegiada que su marido²³¹.

Lo que llama la atención de este ejemplo radica en las diferentes críticas que madre Beyoncé e hija Blue Ivy han recibido, y lo que ello expone. Como he señalado Beyoncé se ha visto rodeada de discursos que apuntan a su supuesta falta de negritud en donde se penaliza su semejanza a la norma blanca. Sin embargo, su hija, es igualmente penalizada públicamente por lo contrario, por ser “demasiado negra”, lo que demuestra que sean como sean, las mujeres y niñas negras están expuestas a los comentarios externos sobre su cuerpo racializado en relación a las construcciones que se hacen de esos cuerpos marcados por la raza.

Sonita R. Moss afirma: “Beyoncé and Blue Ivy occupy different spaces within this spectrum of racism and sexism, both mother and daughter endure the oppression of a denigrated social position”. [“Beyoncé y Blue Ivy ocupan diferentes espacios dentro de este espectro de racismo y sexismo, tanto la madre como la hija soportan la opresión de una posición social denigrada”] (Moss, 2016: 156). En este sentido la mostración por

²³¹ Como ya he comentado, forma parte del racismo sexualizado y del sistema colorista que los hombres se emparejen con mujeres que tienen tonos de piel más claros que ellos, u ocupen una posición ventajosa en la escala colorista.

parte de Beyoncé de su hija es un intento de dotarla de fuerza y autoconfianza en un clima que no tiene reparos en acosarla racialmente en los medios y que lo más seguro es que lo sigan haciendo el resto de su vida (Moss, 2016: 172).

Capítulo 7 – La transformación de las narrativas

En la entrevista con el fandom duro (E8G) una de las participantes, después del éxito de *Lemonade* afirmaba:

“[...] la carrera de Beyoncé va así [hacia arriba]... de hecho, yo no sé si va a poder superar *Lemonade*, es muy difícil, es que es un disco muy redondo...” [Entrevista 8 Grupal].

Las dos propuestas de Beyoncé que voy a comentar en este apartado, si bien no estamos hablando de álbumes, pienso que se mantienen en la misma línea iniciada con *Lemonade* respecto a la comunidad afroamericana, incluso con guiños a la comunidad afroeuropea. Aunque tanto el *Homecoming* como la toma del Museo del Louvre mediante el “Apeshit”, como he dicho, fueron posteriores a la realización de las entrevistas de esta tesis, es importante mencionar ambos eventos someramente ya que prosiguen con los intentos de Beyoncé de poner sobre la mesa otras agendas políticas y otros referentes mediáticos. Mediante el *Homecoming* sitúa y reivindica en un escenario muy concreto determinada experiencia afroamericana, mediante una simbología situada difícil de interpretar si se desconoce esta cultura concreta. Sin embargo, la gracia del trabajo de Beyoncé es que es capaz de manejar y conciliar ambos niveles; lo concreto y lo abstracto se unen mágicamente para crear un espectáculo generalista pero que a la vez interpela a una determinada “comunidad interpretativa”. Con “Apeshit” plantea, precisamente en un contexto europeo ciego a la raza, contrario o esquivo con la recuperación de la memoria histórica sobre el colonialismo y la esclavitud transatlántica, cuestiones clave de la identidad y el racismo en las sociedades europeas, mediante las referencias pictóricas de un templo de la cultura artística europea como es el Louvre, pero que contiene la violencia y el expolio colonial en su núcleo.

7.1 – *Homecoming* y la apuesta FUBU

Tras *Lemonade*, Beyoncé ha seguido dando pasos en las direcciones marcadas. En abril de 2019 publicó el documental *Homecoming*, en exclusiva para Netflix (Imagen 60). Se trataba de un documental escrito, dirigido y producido por ella misma en el que asistimos dentro y fuera del escenario a su famosa actuación como cabeza de cartel en el festival *Coachella* de 2018. Beyoncé fue la primera mujer afroamericana como cabeza de cartel desde la fundación del festival en 1999, no es de extrañar que decida producir un documental de esta y no de otra actuación.

El hilo conductor del documental es la celebración y la reivindicación de las llamadas HBCUs [*Historically Black Colleges and Universities*], que ya he comentado en capítulos anteriores. En un sistema basado en la supremacía blanca, durante muchas décadas las HBCUs fueron la única opción para todas aquellas personas afroamericanas que aspirasen a obtener unos estudios superiores, que les asegurasen un mejor posicionamiento en el mercado laboral o el acceso a puestos desde los cuales potenciar cambios sociales profundos. Beyoncé nunca asistió a la universidad *Homecoming* declara: “My college was Destiny’s Child. My college was traveling around the world and life was my teacher”. [Mi universidad fue Destiny’s Child. Mi universidad fue viajar alrededor del mundo y la vida fue mi profesora”].

Siguiendo el hilo universitario, el título del documental, *Homecoming*, hace referencia a la tradición norteamericana de muchas escuelas y universidades de dar la bienvenida al alumnado al inicio del nuevo año académico, mediante fiestas, juegos deportivos o bailes. Además, entiendo que también es la celebración de la vuelta a sus orígenes afroamericanos. Para que la audiencia comprendamos el porqué de este homenaje a la educación superior, al final del documental agrega:

“Muchas personas con conciencia cultural e intelectuales se han graduado en universidades históricamente negras, como mi padre. Hay algo increíblemente importante sobre la experiencia HBCU que debe ser celebrado y protegido”.

Las imágenes de las dos actuaciones de Beyoncé -el festival se organizó durante

dos viernes consecutivos en los que se repetían actuaciones- conforman el grueso del documental, interrumpidas por imágenes de los ensayos, declaraciones de la propia cantante y citas de activistas, pensadores y pensadoras del feminismo negro y del movimiento por los derechos civiles, muchas de ellas graduadas en HBCUs. Esto consigue conectar su show, una vez más, con un legado cultural político afroamericano mucho más amplio.

Al igual que en otras actuaciones desde 2014, también cita la definición de Ngozi Adichie sobre el feminismo, y las palabras de Malcolm X sobre el estatuto de las mujeres negras en EEUU. Durante todo el show se dirige a la audiencia en femenino, con apelativos como *queens* o *ladys*. En el análisis de Kirsty Fairclough-Isaacs sobre los conciertos de Beyoncé y su desempeño en el escenario para la gira de *Mrs Carter World Tour* (2011) destacaba que la cantante logra “feminizar” el espacio atendiendo al hecho de la amplia presencia femenina que sus conciertos tienen, añade: “The mode of communication, then, is female-to-female -an aspiration of feminist reclaiming or remaking of public spaces during the 1970s”. [“El modo de comunicación entonces es de mujer a mujer –una aspiración feminista de reclamar o rehacer los espacios públicos de la década de 1970”] (Fairclough-Isaacs, 2016: 288). Para Fairclough-Isaacs sus shows se basan desde hace tiempo en altos niveles de producción (puesta en escena, iluminación y calidad de sonido), en donde el espectáculo se conecta con representaciones íntimas de su vida personal proyectadas en las pantallas (Fairclough-Isaacs, 2016). En *Homecoming* estas imágenes íntimas integran el documental, pero esta alternancia entre presencia en el escenario y vida privada en imágenes es una narrativa que lleva poniendo en marcha desde, como mínimo, el *Mrs Carter World Tour*.

El documental se abre con una cita de la escritora y pensadora afroamericana Toni Morrison, fallecida en agosto de 2019: “Si te dejas llevar por el viento, volarás alto”. Después añade una cita de Alice Walker: “Nuestras madres y abuelas... al son de una música aún no escrita”. La cita nos remite de nuevo a esta cuestión de la herencia matrilineal y de su importancia, tanto en el trabajo de Beyoncé como en el Pensamiento Feminista Negro estadounidense.

De W.E.B. Du Bois, sociólogo pionero, primer afroamericano en doctorarse y uno de los primeros en investigar las condiciones de vida de los afroamericanos y tratar la

raza en una investigación sociológica, olvidado también por el canon y la historia de la sociología fuera de EEUU, miembro fundador de la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) en 1909, toma una cita referida a la importancia de la educación también como experiencia vital: “La educación no debe simplemente enseñar trabajo, debe enseñar la vida”.

Otra de las citas está tomada de la activista Marian Wright Edelman: “No puedes ser aquello que no puedes ver”. Apuntando directamente a la importancia de la representación y la diversidad de referentes; un tema clave en el pensamiento afro, también en España, tal y como señala Bela-Lobedde: “Necesitamos ser nosotras quienes contemos nuestras propias historias, quienes relatemos. Así creamos contenidos y, al mismo tiempo, generamos referencia para nuestra propia comunidad, algo que es muy necesario. Y es positivo que haya pluralidad de historias y que tú como persona blanca te acerques a esas historias, las veas, las escuches y aprendas a valorarlas” (Bela-Lobedde, 2018c).

A lo largo de todo *Homecoming* podemos oír extractos de entrevistas a la escritora Maya Angelou apuntando también en esta línea de la representación:

“Lo que realmente quiero hacer es ser un representante de mi raza... Tengo la oportunidad de demostrar lo amables que podemos ser”.

Hay multitud de referencias a Nina Simone mediante audios durante el show, muchos de ellos sacados de una entrevista²³² en la que se le pregunta sobre la negritud. Al inicio del *Homecoming*, casi como una declaración de intenciones, oímos:

“Creo que lo que me estas preguntando es por qué insisto tanto en ensalzar todo lo que significa ser negro, ese poder negro... Por qué trato de que se identifiquen con la cultura negra. [...] Primero, porque no tengo otra opción. A mi parecer, somos las criaturas más hermosas del mundo: la gente negra. Mi trabajo consiste, en cierto modo, en despertarles la curiosidad o incluso convencerlos, de una forma u otra, para que sean conscientes de quiénes son, de dónde vienen, de cuáles son sus intereses y su esencia, para sacarlo

²³² Se puede ver la entrevista en este enlace: “Nina Simone: That Blackness”, Nina Simone (2013). <https://youtu.be/c3ClwX7oyXk>

a relucir. Eso es lo que me empuja a empujarlos. Y pienso utilizar todos los medios que sean necesarios”.

El elenco de Beyoncé durante *Coachella* estaba íntegramente formado por una banda en directo de más de 200 personas negras, con especial preponderancia de músicas y bailarinas femeninas -algo común en su trabajo, su banda se llama *Sugar Mama's*²³³-. En su búsqueda de la representación de distintos cuerpos y quizás en respuesta a algunas de las críticas recibidas entorno a la falta de representación de mujeres gordas en *Lemonade* (Shackelford, 2016), podemos ver bailarinas gordas en primer plano ejecutando los bailes y las coreografías al unísono con Beyoncé. Antoinette T. Soler afirmaba en *Afroféminas* lo siguiente sobre el *Homecoming*: “Se ha centrado en la autoestima de nuestro colectivo, ha mostrado mujeres negras delgadas, voluminosas, más claras, más oscuras... Diría que las ha representado prácticamente a todas” (Facebook de *Afroféminas*, 9 de mayo de 2019).

Durante la actuación interpretó “Lift Every Voice and Sing”, un tema a menudo conocido como el Himno Nacional Negro con más de un siglo de historia, escrito en el año 1900, forma parte del legado y la historia de la comunidad afroamericana (Suggs, 2018).

Lógicamente todo esto no se consigue sin un alto control sobre el proceso creativo a todos los niveles, el trabajo grupal que este espectáculo requiere -así como la carrera de Beyoncé- es la antítesis de la idea del genio creativo solitario que antes he comentado. En el documental Beyoncé afirma:

“Respeto las cosas que llevan trabajo. Respeto las cosas que se construyen desde los cimientos. Soy muy específica en cada detalle. Seleccioné personalmente a cada bailarín, cada luz, cada material de las escaleras, la altura de la pirámide, la forma de la pirámide. Cada tela se cosió a mano. Cada mínimo detalle tenía un propósito. [...] ¿Cómo nos mostramos unidos,

²³³ *Sugar Mama*, equivalente femenino del *Sugar Daddy*, se refiere a una mujer que cuida financieramente de un hombre. *Sugar Babe*, al contrario, designa la mujer que queda amparada por el cuidado financiero de un hombre. En 2006, una de sus canciones en el disco *B'Day*, se llamaba “Suga Mama” y en la canción “Upgrade you” (feat Jay-Z) del mismo disco, también hay ecos de esta figura de *Sugar Mama* pero en términos de capital cultural, no solo económico. Tal y como señala Daphne Brooks, la canción “Suga Mama” es una evolución de aquella en Destiny’s Child, “Bills, bills, bills” y en este caso Beyoncé si parece querer encargarse de las facturas, recordando la franqueza sexual y la asertividad de leyendas del blues como Ma Rainey y Bessie Smith (Brooks, 2008: 196-197).

pero a la vez hacemos que destaquen todos esos distintos personajes? Teníamos tres estudios de sonido, uno para la banda, otro para el baile y otro para el personal creativo, y yo iba de uno a otro sin parar. Se necesita un gran equipo, se necesita mucha gente y creo que todos nos esforzamos hasta nuestros límites”.

Este énfasis en lo colectivo es una de las dimensiones del documental, quizás en alusión a las críticas revisadas que sitúan a Beyoncé como el epítome del individualismo y el neoliberalismo. No es casualidad la cita que toma de Audre Lorde: “Sin comunidad, no hay liberación”. La famosa cita de Lorde (“Las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo”) ha sido utilizada, por la propia bell hook en el panel ya mencionado *Are You Still a Slave?* de 2014, para criticar la propuesta de Beyoncé, aludiendo a que los medios y los canales del sistema capitalista y supremacista blanco no van a propiciar su propia destrucción. Ante esto, pienso en las críticas de Dyer cuando dice que el capitalismo puede obtener beneficio de algo que sea opuesto ideológicamente a la sociedad burguesa como de algo que la apoye, pues lo importante es el valor de cambio, no el valor de uso (Dyer, 1979). Así mismo Hall dirá: “El hecho de que no exista la posibilidad de derrocar al otro bando [el capitalismo] no significa que no puedan obtenerse concesiones y beneficios importantes” (Hall, 2017: 242).

En el panel²³⁴, se planteó la cuestión de la imagen de Beyoncé, especialmente su portada en la revista *TIME*. Ese mes de mayo de 2014, la revista la declaró dentro de la lista de las 100 personas más influyentes. En la foto de portada, todas las participantes del panel estaban de acuerdo en afirmar que daba una imagen más bien infantilizada que contrastaba con su estatus artístico y mediático. bell hooks apuntaba a la falta de agencia de Beyoncé para interceder en esta portada específicamente:

“Let's take the image of this super rich, very powerful Black female and let's use it in the service of imperialist, white supremacist capitalist patriarchy because she probably had very little control over that cover - that image”. [“Tomemos la imagen de esta mujer negra súper rica y muy poderosa y utilicémosla al servicio del patriarcado

²³⁴ Se puede ver todo el panel en este enlace: “bell hooks - Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body | Eugene Lang College”, The New School (2014). <https://youtu.be/rJk0hNROvzs>

capitalista imperialista y supremacista blanco porque probablemente ella tenía muy poco control sobre esa portada: esa imagen”].

A lo que Janet Mock matizaba lo contrario: “I think she had control of what she wore. She hires a stylist, who is been with her for a long time. They have developed probably that look for that specific cover...She has final cut approval, and she chose this image. So I don't want to strip Beyoncé of that agency”. [“Creo que ella tenía el control sobre lo que llevaba puesto. Contrata a un estilista, que ha estado con ella durante mucho tiempo. Probablemente han desarrollado esa apariencia para esa cubierta específica... Ella tiene la aprobación final del corte, y eligió esta imagen. Así que no quiero despojar a Beyoncé de esa agencia”]. La agencia es siempre una red compartida, lo que no quiere decir que en todo momento y situación todos los elementos de la red tengan la misma participación, poder o influencia.

La escritora Marci Blackman añadía que bajo su punto de vista Beyoncé estaba usando las mismas imágenes que habían sido usadas contra ella y otras mujeres negras durante mucho tiempo y tomando el control sobre las mismas: “«If you all are gonna make money off of it, so am I». And there's collusion perhaps, but there's also a bit of reclaiming, I think, if she's the one in control”. [“«Si todos van a ganar dinero con eso, yo también». Y quizás hay connivencia, pero también hay un poco de reclama, creo, si ella tiene el control”].

Y ese en este momento, respondiendo a Blackman, hooks cita a Lorde:

“I think that's fantasy. I think it is fantasy that we can recoup the violating image and use it. I used to get so tired of people quoting Audre Lorde, «the master's tools will never dismantle the master's house», but that was exactly what she meant, that you are not going to destroy this imperialist, white supremacist, capitalist patriarchy by creating your own version of it. Even if it serves you to make lots and lots of money”. [“Creo que eso es fantasía. Creo que es una fantasía que podamos recuperar la imagen transgresora y usarla. Solía cansarme tanto de que la gente citara a Audre Lorde, «las herramientas del maestro nunca dismantlarán la casa del maestro», pero eso era exactamente lo que quería decir, que no vas a destruir este patriarcado capitalista imperialista, supremacista blanco creando tu propia versión del mismo. Incluso si te sirve para ganar mucho, mucho dinero”].

En este sentido, para bell hooks, no puede haber una resignificación de los símbolos que una vez fueron opresores. No sé si este es el trabajo de una sola artista pop: dismantlar el patriarcado capitalista, imperialista y supremacista blanco. En lo que Beyoncé parece estar trabajando es en la transformación de las narrativas hegemónicas -o parte de ellas- y en el posicionamiento mediático de otros referentes dentro de la cultura de la música pop mayoritaria. Pienso que citar otra frase de Audre Lorde referida a la comunidad, contraponiéndola a la que cita hooks, es en cierta forma una respuesta a este y otros debates, y un énfasis necesario en la dimensión colectiva que el trabajo de Beyoncé incluye y la audiencia a la que interpela.

F.U.B.U. es el acrónimo de la idea *For Us, By Us* [Por nosotros, para nosotros], que a su vez es una marca de ropa *urbana*²³⁵ creada en 1992, una de las primeras marcas de ropa del hip-hop fundada enteramente con capital afroamericano. Con el tiempo, F.U.B.U. se ha convertido en una idea y un lema más allá de la marca, y según Tamara Winfrey Harris, el *Homecoming* de Beyoncé es un buen ejemplo de ello (Winfrey Harris, 2019). Lo F.U.B.U. queda totalmente confirmado cuando Beyoncé explica:

“Cuando decidí hacer Coachella, en lugar de sacar mi corona de flores, fue más importante traer nuestra cultura al Coachella”.

Por “corona de flores” se refiere al elemento clásico utilizado por las asistentes al *Coachella*, especialmente chicas blancas, debido a la presencia mayoritaria de gente blanca en este y en otros festivales (Khawaja, 2017). Y por “nuestra cultura” se refiere a la comunidad afroamericana, o parte de ella, y los elementos referenciales e interpelativos que volcó en el show, en contraposición a la blanquitud tradicional reconocida del festival (Smith-Strickland, 2019; Woods, 2018).

Las opiniones divergentes expresadas desde la publicación de *Afrofēminas* a raíz de su trabajo en la *Super Bowl* cambiaron explícitamente en 2019 tras la publicación del *Homecoming*. Las cuestiones sobre las modificaciones estéticas (blanqueamiento de piel, etc...), aún asumidas como una contradicción, son valoradas secundariamente, y ya no pesan tanto a la hora de reconocer el valor del trabajo de la cantante. El 9 de mayo de

²³⁵ El apelativo “ropa urbana” o “marca de ropa urbana” es un eufemismo racista que la industria de la moda estadounidense comenzó a utilizar para referirse a aquella moda dirigida a un público afroamericano, en contraposición al público blanco. Para más información sobre esta cuestión se recomienda el documental *Fresh Dressed*, dirigido por Jenkins Sacha (2015).

2019, Antoinette T. Soler se expresaba positivamente sobre la película en el propio *Facebook* de la publicación. Merece la pena incluir toda la cita:

“Cuando el planteamiento de un espectáculo pasa de la perfección artística y prioriza y da todo el protagonismo a la maravillosa experiencia de sentirte negra, de expresar lo que eres, queda muy poco margen para cuestionar. He leído numerosas críticas, muy respetables, por cierto, pero francamente cuando una lucha es tan difícil valen más las estrategias que las verdades absolutas a secas. Si nuestra idea de justicia social tiene tantos detractores y detractoras como pasa en nuestro caso, mejor hacerse un plan y valorar a precio de oro cada paso que se da. Decíamos una vez en *Afrofēminas*: Beyoncé se blanquea. Hoy directamente perdono su contradicción si ha sido capaz de crear como bien se dice en el docu, un ideal de espacio seguro que, aunque asistido por muchos tipos de personas, la diva escogió a las mujeres negras para dirigirse. Hablé con ellas todo el tiempo. Y alguna dirá, ¿qué importancia tiene eso? Pues cuando desde que naces tienes que adaptarte a que siempre existirá un pretexto para que no hablen contigo, cuando ves que alguien pierde la vergüenza colonialista y lo hace, sienta muy bien. La película desde mi humilde punto de vista es maravillosa. [...] Me ha sorprendido la dificultad que tuvo en su último parto. Se mostró humana y además agradezco infinitamente cómo aprovechó para visibilizar el «pequeño temita» que trata sobre las enfermedades étnico raciales. El problema de la tensión es uno de los talones de Aquiles de las mujeres negras. El resto ya es belleza estética y un despliegue increíble de recursos. Me quedo con que todas las personas que estaban en ese escenario eran afrodescendientes y por tanto allí se crearon oportunidades y se fomentó la economía negra. Nada más que añadir. A mí me basta. Más documentales como este, más Black Panther, más representación” (Facebook *Afrofēminas*, 9 de mayo de 2019).

Cuando la responsable de la delegación de Cataluña de *Afrofēminas*, Basha Changuerra, era entrevistada por *El Diario* sobre esta cuestión, se expresaba de la siguiente forma: “Vivimos en un mundo que nos lanza constantemente la idea de que no somos válidas, no somos capaces, no somos hermosas... «no somos». Toda mujer que difunda mensajes de empoderamiento de la mujer negra será sin duda positivo para nuestra comunidad ya solo por ser un referente en el que reflejarse” (en López, 2019). Sin embargo, el artículo, como en otros ejemplos, desoye las palabras de Changuerra, y

tras citarla, añade este fragmento con los consabidos argumentos “anticapitalistas” ya revisados en este capítulo (Pizá, 2016; Baraka, 2016) y haciendo gala de un alto nivel de “ignorancia blanca” declara: “Beyoncé no es en absoluto una persona que hable desde una posición discriminada dentro del sistema. Ha sido la primera mujer afroamericana en ser cabeza de cartel en los 20 años de Coachella, pero aún así sus privilegios son más que evidentes. Su vida está perfectamente acomodada dentro de un capitalismo que siempre beneficia a los poderosos y machaca a los menos favorecidos ¿Existe algún tipo de coherencia?” (López, 2019).

Tres años después del *Lemonade* sigue habiendo resistencias en algunos sectores de la audiencia y la crítica a revisar sus argumentarios en torno a la discriminación interseccional, pese a tener más que evidencias de la parcialidad de los mismos. Pero no es solo una resistencia menor, es una posición de una izquierda blanca europea (porque esto también sucede en Francia, en Inglaterra, en Holanda...) que rechaza plenamente que la discriminación racial pueda articularse de formas distintas, e incluso más determinantes a veces, que la discriminación de clase, rechaza plenamente analizar estas cuestiones desde un punto de vista interseccional, y prefieren enrocarse en que la clase social es una variable independiente y capital en el análisis de las opresiones.

7.2 – *Apeshit* y la toma del Museo Louvre

El segundo intento de la transformación de las narrativas hegemónicas tras el *Coachella* tuvo lugar también en 2018. Las reflexiones en torno a la historia del arte canónica y la mezcla de tradiciones e iconografías²³⁶ que ya vimos en las fotos del embarazo en 2017 forman parte también del álbum *-Everything is Love-* que sacó en conjunto con Jay-Z como *The Carters*, y su vídeo “*Apeshit*”²³⁷ en 2018. Igual que anteriormente vino tomando espacios considerados tradicionalmente o dominados por la blanquitud: la casa de la plantación esclavista, el escenario del *Country Music Association Award*, la *Super Bowl*; en esta ocasión ella y Jay-Z se hicieron, económica y simbólicamente, con el Museo del Louvre (Allred, 2018). Económicamente porque para grabar el vídeo tuvieron que alquilar el museo, tendencia cada vez más habitual exportada de Estados Unidos para contrarrestar los recortes de la financiación pública alquilando

²³⁶ La iconografía egipcia ha acompañado todo el disco y la gira posterior al *Lemonade*. En varias ocasiones durante el vídeo-álbum, Beyoncé aparece con un tocado similar al que lleva la Reina Nefertiti en el famoso busto esculpido alrededor de 1345 a.C. Para el *Coachella* algunas bailarinas llevaban mallas enteras con la máscara funeraria de Tutankamón, que dejaban paso a una Beyoncé vestida con una capa en la que estaba engarzado ese busto de Nefertiti representado en “perfil egipcio”, y portando de nuevo un tocado similar. En las fotos de 2017 de su embarazo de gemelos, el busto de Nefertiti aparecía en la decoración. El escenario del *Coachella* estaba conformado por una gran pirámide en donde pasaban cosas “mágicas”, aparecía una deidad (Beyoncé) y había efectos especiales como juegos pirotécnicos y humo. Fabien Bièvre-Perrin, en la revista *Antiquipop* que estudia la presencia del arte clásico en el pop contemporáneo, asegura que la Reina Nefertiti y la iconografía del antiguo Egipto viene siendo algo reiterativo en grandes artistas afroamericanas en los últimos años (Bièvre-Perrin 2018a), pasando por Rihanna -con su tatuaje de Nefertiti en el pecho o la portada del *Vogue* de noviembre de 2017 en alusión a la Reina (Bièvre-Perrin, 2017)- hasta Nicki Minaj que en 2018, en su disco *Queen*, también posaba como una reina egipcia (Schwentzel, 2019). Según Bièvre-Perrin parece que las representaciones de la figura de Cleopatra quedan en un segundo plano, y las artistas prefieren la imagen de Nefertiti. Otro de los elementos que cabe destacar es el escudo de armas que Beyoncé presentó en sus atuendos durante el *Coachella* 2018 (Imagen 60). Estaba separado en cuatro áreas, en la zona superior aparece el “perfil egipcio” de Nefertiti, junto a ella, la cabeza de una pantera negra en alusión al partido, en la zona inferior izquierda aparece el puño negro icónico de las Panteras, y a la derecha una abeja, en alusión a su apelativo, Queen B (Bièvre-Perrin, 2018a). En las ropas también podemos ver la palabra en caracteres griegos “ΒΑΚ”, el acrónimo de Beyoncé Knowles con una pirámide en medio. Bièvre-Perrin entiende que Beyoncé está haciendo una mezcla de herencias culturales para una audiencia afroamericana: “Through an iconography that is both familiar and original, she inserts the Egyptian heritage into that of African Americans, and especially black women, to whom her concert is dedicated”. [“Mediante una iconografía que es a la vez familiar y original, inserta la herencia egipcia en la de los afroamericanos, especialmente las mujeres negras, a quienes está dedicado su concierto”] (Bièvre-Perrin, 2018a).

²³⁷ “*Apeshit*” es literalmente “mierda de mono”. Según el *Urban Dictionary* se refiere a un comportamiento agresivo más propio de un mono. El uso irónico de la *Negro-ape metaphor* es evidente. *To going apeshit* significa comportarse de esta forma agresiva o excitada. (“*Apeshit*”, *Urban Dictionary*, 2005. <https://bit.ly/2Tz5t3h>).

estos espacios culturales de prestigio para actividades privadas y/o comerciales (Vicente, 2018). Simbólicamente porque ocupan una de las instituciones principales que conserva la abrumadora blanquitud (Allred, 2018) del legado artístico europeo e internacional, fruto en parte del expolio colonial.

Heidi Herrera²³⁸ empezó un hilo en *Twitter* sobre la iconografía del vídeo que acabó siendo viral. Después publicaba un artículo sobre el tema (Herrera, 2018). En él ponía en marcha su ojo de historiadora del arte, porque de nuevo la traducción cultural de algún tipo es necesaria para hacer *otras* lecturas sobre el trabajo de Beyoncé, y desentrañaba la simbología de las imágenes y de los cuadros que los Carter seleccionan en el vídeo. Insertar cuerpos negros en este museo, tanto los de la pareja como los de todo el elenco de bailarinas, es una cuestión a tener en cuenta respecto a la historia colonial del arte y la representación artística occidental. Herrera apunta:

“Most representations of people of color [in the Louvre] has been portraying them as exotic or as less than human”. [“La mayoría de las representaciones de gente de color han sido retratadas como exóticas o como menos que humanas”] (en Blackman, 2018).

La mayoría de los cuadros que aparecen son del periodo Neoclásico referido a la era Napoleónica (Blackmon, 2018), caracterizada por la colonización de Egipto y su consiguiente expolio de obras de arte, muchas de ellas hoy en el Louvre. En uno de los cuadros referenciales, “La Consagración de Napoleón” de Jacques-Louis David (1805-1808), Beyoncé baila delante con su elenco pareciendo que es ella la que está coronándose (Imagen 61) (Bièvre-Perrin, 2018b).

La periodista y activista antirracista francesa, Rokhaya Diallo, era entrevistada por la versión gala del periódico *20 minutos*, donde comentaba que Beyoncé y Jay-Z mediante “Apeshit” efectúan una afirmación de la presencia negra en un lugar como el Louvre donde los cuerpos negros son relegados a un segundo plano (Randanne, 2018). De hecho, en gran parte de las imágenes, la pareja se coloca delante de grandes obras en donde los cuerpos negros están ausentes (Imagen 62), la presencia de Los Cartes es casi un desafío y la mayor parte de las veces las obras quedan deliberadamente en un segundo plano (Bièvre-Perrin, 2018b).

²³⁸ Se puede leer todo el hilo en esta dirección:
https://twitter.com/itsmeheidi_h/status/1008216542440509440

Hay dos obras en las que permiten que estas brillen más que la pareja; la obra egipcia de la “Esfinge de Tanis” y un retrato de 1800 de una mujer negra, “Retrato de una mujer negra” o “Retrato de Madeleine”, pintado por la pintora blanca, Marie-Guillemine Benoist (Imagen 63). Se cree que fue creado como celebración de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas (Bièvre-Perrin, 2018b). Atendiendo al trabajo de Lisa Gail Collins, en el legado visual del siglo XIX, el cuerpo femenino negro connotaba exotismo, erótica y servía como alegoría de la libertad, o su contrario, la esclavitud (Collins, 2002: 41). En el retrato original, Madeleine aparece con un pecho descubierto, en el vídeo solo se enfoca a su cara. Lo mismo sucede con las imágenes que aparecen de “La balsa de la Medusa” (Imagen 64), en donde, atendiendo a las explicaciones de Herrera en su *Twitter*, un hombre negro en la cúspide aparece como portador de esperanza al agitar una tela al horizonte pidiendo auxilio. Si bien, hay una clara referencia al genocidio en el Atlántico durante el comercio de personas esclavas, en este caso la mirada anglosajona no sabe detectar la alusión a la continuidad colonial racista de las muertes, abandonos criminales y naufragios desde el comercio transatlántico de esclavos hasta los ahogamientos y naufragios diarios de personas en el Mediterráneo y por tanto una referencia a una problemática atravesada por la raza en el contexto de los países mediterráneos, interpelando a una comunidad negra internacional más allá de la afroamericana, y trazando paralelismos entre la historia anterior del Océano Atlántico y la historia actual del Mar Mediterráneo²³⁹.

En este caso también hay referencias al #BlackLivesMatter, especialmente a la controversia racista de Colin Kaepernick, mediante el uso del “Discóbolo” de Mirón, y las imágenes de chicos negros arrodillados (Imagen 65) (Herrera, 2018). En la letra Jay-

²³⁹ Christina Sharpe en *In the wake* utiliza la metáfora de la estela que los barcos dejan en el agua [*wake*] para referirse a las consecuencias arrastradas del periodo esclavista, la huella rastreable que este periodo ha dejado en las vidas de las personas negras en el mundo contemporáneo. A su vez *wake* también se refiere al despertar y a la toma de conciencia. Ella dice: “In the wake, the semiotics of the slave ship continue: from the forced movements of the enslaved to the forced movements of the migrant and the refugee, to the regulation of Black people in North American streets and neighborhoods, to those ongoing crossings of and drownings in the Mediterranean Sea, to the brutal colonial reimaginings of the slave ship and the ark; to the reappearances of the slave ship in everyday life in the form of the prison, the camp, and the school” [“En la estela, la semiótica del barco de esclavos continúa: desde los movimientos forzados de los esclavos a los movimientos forzados del migrante y el refugiado, a la regulación de los negros en las calles y barrios de América del Norte, a esos cruces y ahogamientos actuales en el mar Mediterráneo, a las brutales reimaginaciones coloniales del barco de esclavos y el arca; a las reapariciones del barco de esclavos en la vida cotidiana en la forma de la prisión, el campamento y la escuela”] (Sharpe, 2016: 21).

Z rapea: “I said no to the *Super Bowl*: you need me, I don't need you. Every night we in the end zone, tell the NFL we in stadiums too”. [“Le dije que no a la *Super Bowl*: me necesitas, yo no te necesito. Todas las noches en la zona final, dile a la NFL que nosotros también estamos en los estadios”], refiriéndose al tanteo de la NFL a distintas artistas, incluido él mismo, para actuar en la *Super Bowl* tras la controversia de Kaepernick.

La toma del Louvre, si bien va determinada por la capacidad económica de poder alquilarlo y la aprobación del museo a dicho proyecto -cosa a la que accedió encantado (Bièvre-Perrin, 2018b)²⁴⁰-, representa un intento de iniciar una conversación sobre este templo de la alta cultura europea, de la mano de unos artistas de la baja cultura *pop* estadounidense, sobre las representaciones que contiene en conexión con la historia colonial transatlántica, teniendo en cuenta la herencia francesa de los estados del sur de EEUU, fruto de dichas conexiones, y de las que Beyoncé es heredera. Así mismo, pone en duda las formas clásicas de representación de los cuerpos en términos raciales, y hay alusiones a las distintas problemáticas internacionales a las que se enfrentan estos cuerpos: o bien en un segundo plano -como en las representaciones del Louvre-; o bien como cuerpos hostiles -el #BLM o Colin Kaepernick-; o como cuerpos-víctima objeto de auxilio -naufragios y violencia institucional en el Mediterráneo-.

²⁴⁰ El museo suele albergar alrededor de 500 grabaciones al año para cine, televisión y música, de tal forma que no se trata de algo tan exclusivo como pueda parecer (Ivie, 2018).

– Conclusiones al caso de Beyoncé

Beyoncé en la encrucijada, se sitúa en el encuentro de sus dimensiones como artista pop, mujer afroamericana y *establishment celebrity*. Este lugar singular en el mapa social dificulta su comprensión como icono auténtico: *auténticamente* feminista, *auténticamente* antirracista, *auténticamente* artista. Su trabajo interpela y puede leerse, principalmente, desde dos dimensiones: una más generalista, ciega a las conexiones que Beyoncé pueda tener con los feminismos y el antirracismo; y una segunda lectura, desarrollada por una “comunidad interpretativa” (Bobo, 1995: 22) que entiende el trabajo de Beyoncé en relación directa con una epistemología particular y situada relacionada con el hecho de ser una mujer negra en el mundo y las discriminaciones de raza y género.

Desde que Beyoncé citó las palabras de Ngozi Adichie en 2014 y se autoproclamó feminista, hasta la toma de espacios caracterizados por su blanquitud para sus propios fines -la casa de la plantación sureña, la *Super Bowl*, la *Country Music Association Award*, el festival *Coachella*, el *September Issue* de *Vogue* o el Museo del Louvre (Allred, 2018)- su trabajo ha venido sumando capas de significado que crean por sí mismas una narrativa integrada por multitud de elementos. A su vez ha ido generando una cantidad inabarcable de comentarios, análisis y piezas sobre su trabajo y su significado: desde artículos de opinión y cultura en medios españoles e internacionales, hasta debates, ensayos y asignaturas universitarias que toman su trabajo como punto de partida para hablar de otras cuestiones que han venido preocupando también a los Estudios Culturales: el lugar de la cultura pop, las dinámicas de las políticas culturales o la difusión y lectura de los símbolos culturales y su transmisión. También cuestiones que han venido preocupando al feminismo como movimiento y teoría, a los Estudios Culturales Feministas, así como al Pensamiento y la Crítica Feminista Negra.

La lectura de su obra depende en gran medida de la capacidad y las herramientas culturales de la audiencia y de cómo la crítica y los medios cumplan o no con su labor de mediación facilitando o no la información y discusión acerca de estos elementos culturales. Muchas de estas herramientas están marcadas por el conocimiento sobre la experiencia racializada, la discriminación racial y de género, y temas tradicionales del feminismo negro en cuanto a la representación de las mujeres negras y afroamericanas,

su sexualidad, su lugar social y su agencia.

La toma de esos espacios considerados tradicionalmente blancos (Allred, 2018) no ha sido realizada sólo como un logro en sí mismo, que podría haber sido así, sino que lo ha acompañado del posicionamiento de debates en torno al estatuto de la raza y el racismo y su intersección con el género: la representación de los cuerpos negros (hooks, 1992; Collins, 2002; Hobson, 2005) y la violencia contra ellos (Carby, 1992; Washington, 2006; Alexander, 2010; Wells Barnett, 2012; Morris, 2015), la herencia intelectual del pensamiento feminista negro y/o afroamericano (Collins, 2000, 2004; Hobson, 2013a, 2016a; Weidhase, 2015; Tinsley, 2018), la historia esclavista y colonial (Simmons, 2016), los estándares artísticos europeos blancocéntricos (Herrera, 2018; Bièvre-Perrin, 2018b), la racialización de los géneros musicales (Pecknold, 2013; Massie, 2016) o las espiritualidades feministas y las tradiciones religiosas fuera de las religiones del libro (Eguía Armenteros, 2017; Brooks y Martin, 2019). Todo esto está dentro del trabajo de Beyoncé, ya lo dijo en 2016: “I’m proud of what we created and I’m proud to be a part of a conversation that is pushing things forward in a positive way”. [“Estoy orgullosa de lo que hemos creado y estoy orgullosa de ser parte de una conversación que está impulsando las cosas de manera positiva”] (en Gottesman, 2016), pero en la mayoría de los casos debe ser desentrañado para una audiencia blanca, especialmente en España, aunque no exclusivamente, donde el conocimiento de nuestra sociedad racialmente jerarquizada está dominado por aquellas dinámicas de la ignorancia blanca y del borrado del pasado colonial, esclavista y multiétnico-racial del país (Toasijé, 2009, 2010; Barranco García y Martín Casares, 2010; Barbolla Mate, 2013; Piqueras, 2017) y del continente europeo (Wekker, 2016; Fleming, 2017; Eddo-Lodge, 2017). Así mismo, estas dinámicas, como he intentado demostrar, también forman parte del feminismo español, y algunos sectores del mismo tienen un futuro de trabajo urgente y necesario para asumir en su seno, y no de forma satélite, los análisis interseccionales que tantas activistas y escritoras feministas afroespañolas, afrodescendientes y racializadas llevan tiempo poniendo sobre la mesa (Vives y Sité, 2011; Bela-Lobedde, 2018a, 2019; Mbomío Rubio, 2019a, 2019b; Ekoka, 2019; Ortega, 2020; Sipi, 2020).

En esta tesis me ha interesado desentrañar la figura de Beyoncé atendiendo a diversas dimensiones de su trabajo y de su persona de una forma cronológica ha como

han ido apareciendo en su trabajo desde 2014; y también determinado por los comentarios online y debates que se originaban durante las entrevistas que he realizado. La Beyoncé de 2014 es aquella que nos remite al feminismo como categoría general, es con esta Beyoncé con la que empecé esta investigación. En este momento, Beyoncé rompió con la idea de que el pop como género musical no puede incluir consignas políticas, no ya en sus letras, sino como parte de un escenario internacional como es la gala MTV. Esta interpelación explícitamente feminista originó muchos debates, pero especialmente aquellos que se preguntaban acerca de su competencia como icono feminista, cómo entendemos dicha competencia y por tanto qué otorga autenticidad feminista a un icono de estas características (Latorre, 2014; Cabré, 2014; Fernández Hernández, 2017). Beyoncé se inserta en ese *Celebrity feminism* de Rosalind Gill (2007) y no podía ni puede ser comprendida si no se alude a todo el *boom* mediático que el feminismo ha tenido en la última década. Tampoco podría entenderse sin el devenir del propio feminismo en el cambio de siglo, o respecto al estatuto de la cultura pop dentro de la historiografía feminista y dentro de las transformaciones culturales y materiales recientes, con el empuje de lo pop y la cultura fan gracias a la cultura digital, y de la transformación de las conversaciones públicas vinculadas también a estos espacios digitales como son los medios y redes sociales (Lasén y Puente, 2016; Lasén, 2019).

En el tratamiento de su mensaje he intentado demostrar el doble rasero que se aplica a los iconos feministas, en función de sus orígenes étnicoraciales, donde se da una fiscalización extra de la Beyoncé feminista derivada de ser una mujer afroamericana inserta en una sociedad racista, sexista y clasista que elabora lugares jerarquizados de autoridad para la enunciación política (Hobson, 2013b; Winfrey Harris, 2013; Cooper, 2014). En términos generales, Beyoncé como mujer negra icono de la baja cultura pop adolece de falta de autenticidad para que llegue a ser tomada, por una parte de la audiencia como un “verdadero” icono feminista (Mock, 2014). No así Lena Dunham, Meryl Streep, Emma Watson o Madonna.

La Beyoncé de *Lemonade* interpela directamente a las mujeres afroamericanas, a una “comunidad interpretativa” (Bobo, 1995: 22) concreta que efectúa sus propias lecturas localizadas sobre la obra de la cantante, especialmente desde el feminismo negro. Esta “comunidad interpretativa” complejiza el trabajo de Beyoncé al conectarlo de una

forma explícita con las cuestiones de la identidad racial y de género en las sociedades contemporáneas. En este momento, mediante *Lemonade*, Beyoncé rompe con el tabú de que los mensajes de nicho (tal y como se consideran a los productos culturales no pensados para una audiencia blanca, especialmente masculina, aunque no necesariamente) no pueden ser llevados al nivel *mainstream*, puesto que, se piensa, no son económicamente rentables. Los debates sobre la identidad racial y de género salieron de una forma u otra en muchos de los comentarios sobre *Lemonade*, y desvelaban además cuestiones soterradas referidas al racismo sexualizado y al sexismo racializado dentro de las *colorblind societies* (Bonilla-Silva, 2006; Moss, 2016). En este punto la “ignorancia blanca” (Sullivan y Tuana, 2007; Mills, 2007) se revela como un concepto explicativo óptimo para entender las formas en las que se desconocen, se omiten o se obvian las posiciones racializadas y las lecturas de los cuerpos femeninos racializados de la cultura mediática. Beyoncé interpelaba a esta “ignorancia blanca” debido a su estatus global de estrella pop, ya que estos mensajes, imágenes, etc. iban a llegarle al público blanco también y generar desconocimientos e incomodidades derivadas de no entender o no querer entender (como vimos en el vídeo satírico del *Saturday Night Live* sobre el lanzamiento de “Formation”).

Mediante la actuación en la *Super Bowl*, Beyoncé convoca signos culturales propios de una corriente de lucha y pensamiento afroamericano (Zirin, 2016; Goodman y Moynihan, 2016) que fueron vistos como formas oportunistas y vagas dentro de este evento que es considerado comercial y deportivo a partes iguales (Baraka, 2016; London, 2016; Pizá, 2016; *El Diario*, 2016). Sin embargo, dada la estructura de poder racial de la NFL y la explotación de cuerpos negros masculinos (Beamon y Messer, 2013; Golliver, 2018), su actuación puede ser entendida como una forma de posicionamiento de *otras* narrativas en un evento asumido como neutral y apolítico, debido a su carácter deportivo, Beyoncé rompe así con las formas clásicas en las que es entendido este evento, demostrando que es posible politizar los espacios y sacando a luz el delicado equilibrio que existe para que un evento sea percibido, convocando tan solo unos cuantos símbolos, como algo amenazante para el *statu quo* racial.

Los cameos de las celebridades femeninas durante todo el vídeo-álbum de *Lemonade*, no están elegidas al azar, cada una de ellas representa dimensiones distintas

de la *misogynoir* (Bailey y Trudy, 2018). Todas ellas han vivido episodios de acoso racista y sexista por parte de los medios y las audiencias, independientemente de sus edades, procedencias y actividades profesionales. Cada una de estas situaciones de acoso revela las formas en las que las sociedades socialmente jerarquizadas tratan a las mujeres racializadas y sus cuerpos (Davis, 1983; hooks, 1984; Fausto-Sterling, 1995; Collins, 2000, 2004; Lorde, 2017; López y Platero, 2019). Así mismo, mediante ese “concilio de las mujeres” (Eguía Armenteros, 2017) Beyoncé invoca una suerte de poder femenino (no necesariamente biológico) como motor de cambio, conectado con las espiritualidades feministas fuera de las religiones del libro.

Las referencias a los episodios de infidelidad experimentados por el matrimonio Knowles-Carter, han podido interpretarse de una manera negativa como una forma de “airear los trapos sucios” o una cuestión de mercadotecnia y *gossip*: pan y circo. En estas ideas se asume que lo personal no es político, donde “lo político” está necesariamente desconectado de las emociones y de las historias personales (James, 2019). Al hablar públicamente de esta experiencia, Beyoncé conecta su historia singular y localizada con las problemáticas más generales experimentadas por las mujeres afroamericanas (Andrewes, 2017) dentro de las parejas heterosexuales y en un mercado matrimonial marcado profundamente por las dinámicas coloristas (Alves, 2010), especialmente si lo conectamos con las explicaciones de la canción de “Single Ladies (Put a Ring On It)” (Olisa, 2016b). No debemos olvidar que Beyoncé es una celebridad musical y, como otras tantas, conecta con sus audiencias a través de su historia personal mediante su obra y sus redes sociales, y esto se utiliza para evaluar también su autenticidad artística (Cupid y Files-Thompson, 2016; Baym, 2012; Baym, Cavicchi y Coates, 2017).

Transversal a todo el trabajo de Beyoncé es su presentación como icono sexual. A lo largo de las citas he mostrado que la aparición de términos como “cosificación”, “hipersexualidad”, “objetualización” son reiterativos cuando se habla de la cantante. Muchos comentarios tienen más que ver con posiciones ideológico-morales (Latorre, 2014; Cabré, 2014) sobre cómo transitar la delgada línea entre lo “decente” y lo “indecente”, como mostrarse “sexual” sin parecer una “puta”, pero tampoco aparecer como una “frígida”. Esa delgada línea prescriptiva ve en Beyoncé la demostración de un cuerpo descarnado sin discurso. Son estas miradas las que, en realidad, tozudamente,

centran su atención en el cuerpo –como si este tuviese algo de malo-, y descartan el discurso. Son estas miradas, marcadas por la estructura binaria de género moderna, las que ven en el cuerpo semidesnudo, “hipersexual”, un cuerpo pasivo sin agencia sujeto a las normas patriarcales y a la mirada masculina heterosexual. De esta forma se cede todo el poder simbólico a esta mirada y se descartan los análisis de la “comunidad interpretativa”, que ven en aquel cuerpo, un cuerpo, efectivamente sexual²⁴¹, pero cargado de agencia, de control sobre sí, un soplo de aire fresco dentro de unas lógicas racistas y sexistas en las que los cuerpos de las mujeres afroamericanas le pertenecían a todo el mundo menos a ellas mismas, unos cuerpos catalogados como “feos”, lugar del vicio, de la desidia, de la violencia. Ha quedado bien claro que Beyoncé no puede ser reducida a un cuerpo pasivo sin discurso y que existe una ignorancia blanca activa y estratégica (Bailey, 2007) en seguir manteniendo estas posiciones.

En su dimensión como diva pop revisé las asunciones respecto a lo que se espera de ella como cantante pop, respecto a los límites de este género con relación a otros géneros musicales, la dimensión colectiva que por fuerza su trabajo incluye y cómo es representado en su obra. Incluso cómo es percibido, como una ausencia de genio creativo individual, porque este es asumido generalmente como masculino y blanco.

Los temas de la maternidad, si bien son importantes hacia el final de *Lemonade*, las performances que en este sentido ha desarrollado –fotos del embarazo, del *Babyshower*, fotos artísticas posparto...- han salido en diversas ocasiones durante las entrevistas y es por ello que lo he traído a colación. La idea de que ha efectuado una “mercantilización” de este proceso apareció durante dichas entrevistas. Esta es una atribución reiterativa, parece que Beyoncé saca dinero, siempre. A su vez, algunas participantes planteaban otros horizontes respecto a qué hubiese sucedido si todo el proceso hubiese quedado en el ámbito privado, o qué significa en realidad “mercantilizar”

²⁴¹ Como ya he comentado en otras partes, existe una sinonimia en las críticas entre el uso del adjetivo “sexual” e “hipersexual”; esta distinción no la he desarrollado más allá de nombrarla, sin embargo, la idea subyacente descansa en una crítica moral a los usos del cuerpo. Estos usos pueden ir desde la mostración del propio cuerpo desnudo o semidesnudo (como la censura de los pezones femeninos en las redes sociales), hasta una mostración más “erótica, pornográfica” –que siempre es relativa a la mirada- y esto tiene que ver con la construcción generizada de la gramática gestual impuesta por la mirada patriarcal racista y heterosexual, que es incorporada por muchos análisis feministas como la única mirada posible a los cuerpos de las mujeres. En estas visiones el cuerpo se asume contrario a lo racional y discursivo, en la línea del sujeto cartesiano, sin embargo hace tiempo que el cuerpo viene estudiándose en las CCSS como un lugar discursivo desde el que se pueden disputar luchas políticas.

o “mediatizar” estos actos “privados”, y si aplicamos mismo rasero cuando estos actos los realizan celebridades masculinas. Por otro lado, el acoso mediático sufrido por Blue Ivy da buena cuenta de que no importa cómo sean, cómo se muestren, o qué edad tengan, las mujeres afroamericanas son penalizadas públicamente independientemente o no de que se ajusten a las políticas de respetabilidad o a la imagen de lo que una mujer negra debe reflejar, independientemente de la edad, de usar pelucas o afro, aclararse la piel o heredar los rasgos fenotípicos de su padre (Moss, 2016). Finalmente, y ya que creo que se ajustan a la narrativa que Beyoncé viene poniendo en marcha, decidí agregar una explicación somera sobre su trabajo tras *Lemonade*. En la actuación del Coachella y la grabación del “Apeshit” en el Louvre ha mantenido mismos debates o los ha trasladado a estos otros espacios, colocando de nuevo un mensaje de nicho en un evento musical de grandes dimensiones (Coachella), y obligando a una reflexión en torno al estatuto de los cuerpos negros en la historia del arte occidental (Louvre). Con su grabación del “Apeshit” en París, transita y se infiltra en la delgada línea que se supone separa los productos culturales de la baja cultura (música pop), de los de la alta cultura (museo del Louvre), rompiendo aquel tabú que prescribe que la baja cultural debe mantenerse en su lugar y no tiene la superioridad moral de revisar o criticar las tradiciones de la alta cultura.

Cuando pensamos en *otros* vehículos para divulgar la cultura no pensamos que esto, el trabajo de Beyoncé, son formas vehiculares perfectamente válidas para ello, para sembrar debates intelectualmente desafiantes en *otros* lugares más allá de la academia, los ensayos y las conversaciones sesudas en espacios cerrados al mundo.

– Conclusiones generales

La motivación inicial de esta tesis fue retomar aquellos análisis que desde los Estudios Culturales en los años sesenta vienen sosteniendo que la cultura pop es también un espacio de negociación política (Grupo de Estudios de las Mujeres, 1978; Hall, 1984; Fiske, 1989) en el que se establecen y se luchan batallas culturales (guerras culturales dirán en el contexto anglosajón) relacionadas con el feminismo y el antirracismo (Hall, 1993; Hollows, 2000). Lejos de las visiones que entienden la cultura pop como un espacio superficial y banal, esta tesis viene a demostrar que este tipo de discursos trasnochados no nos sirven para analizar muchos de los productos y símbolos mediáticos que se nos vienen presentando desde hace algunas décadas y sus lecturas. Las luchas políticas por los significados y los símbolos también tienen lugar en este espacio que llamamos cultura pop. El feminismo pop viene a representar solo una parte de estas luchas en el ámbito mediático.

Al inicio de esta tesis la cuestión del feminismo popular era constante en conversaciones cotidianas, artículos de prensa y medios; recuerdo la crispación que sentía cuando se aplicaban análisis homólogos a contextos, productos y mensajes muy distintos, sólo por el hecho de que emanaban de esferas mediáticas. Otra de las motivaciones ha sido precisamente esta cuestión, lejos de análisis totalizadores, debemos aplicar una mirada minuciosa que sepa distinguir el grano de la paja, aquello que tiene potencial de aquello que se suma burdamente a una corriente mayoritaria. Los análisis de Rosalind Gill me han servido para establecer estas distinciones en cuanto a productos y mensajes feministas y antirracistas *mainstream*. Como ya he dicho, debemos aplicar análisis distintos cuando hablamos de los mensajes de una marca o una corporación, a aquellos que devienen de celebridades, o aquellos que nacen de movimientos populares y penetran en lo mediático mediante la cultura del *hashtag*. Los movimientos y las ideas no empiezan y terminan en sus hashtags, pero son una buena herramienta para posicionar cuestiones en la agenda política, como demuestran muchos de los ejemplos que he mencionado a lo largo de esta tesis.

El mejor caso para ejemplificar los planteamientos políticos que se hacen desde el espacio pop es sin duda la propuesta de Beyoncé, por tanto, otra de las motivaciones y

uno de los objetivos marcados en esta tesis ha sido la comprensión profunda del trabajo de la cantante, un análisis pormenorizado de sus referencias simbólicas y el metarrelato que construye. Intuyo que quien termine de leer esta tesis, lo hace con más herramientas para mirar, no solo a Beyoncé, sino también al pop. Comparo mi primera visión de *Lemonade* con la revisión que he realizado a posteriori y no tengo ninguna duda de que *veo y escucho más y mejor*.

En el verano de 2020 Beyoncé publicó “Black is King”, un vídeo-álbum en colaboración con *Disney Studios* basado en el cuento de El Rey León²⁴². Según la información dada por ella misma: “Los viajes de las familias negras a lo largo del tiempo [la diáspora africana] son honrados en una historia acerca del trascendental viaje de un joven rey a través de la traición, el amor y la identidad propia. Sus antepasados le ayudan hacia su destino y, con las enseñanzas de su padre y la guía de su amor de infancia, alcanza las virtudes necesarias para reclamar su hogar y su trono” (en Garcia, 2020). El vídeo-álbum, enmarcado en el género del afrofuturismo, planteó debates interesantes sobre la representación en la diáspora del continente africano. También vimos como los medios españoles, de nuevo, comentaban que la película era una muestra de la “banalización de la lucha antirracista” por parte de la cantante (Herrera Quintana, 2020). El 19 de junio de 2020, en medio de las protestas por la muerte de George Floyd y unos días antes de publicar todo el vídeo-álbum, sacó una canción (“Black Parade”) para honrar la festividad del *Juneteenth*, una fecha celebrada por muchas personas afroamericanas que conmemora el día que se abolía la esclavitud en Texas, el último estado donde aún era legal, el 19 de junio de 1865 (Lázaro, 2020). A mediados de junio de 2020 Beyoncé publicaba en su web una carta firmada por ella misma dirigiéndose a las autoridades para pedir responsabilidades por el asesinato de Breonna Taylor: otra víctima de la violencia policial que fue asesinada por varios agentes en su propia casa mientras estos entraron a la fuerza con un ariete sin previo aviso (la víctima preguntó varias veces quien era sin recibir respuesta) por, supuestamente, la tenencia de drogas. No se encontró ninguna de estas

²⁴² En julio de 2019 Beyoncé publicó un álbum (*The Lion King: The Gift*) para la banda sonora de la versión animada mediante fotorealismo de *El Rey León* de Disney, en donde además ella fue la encargada de doblar a Nala, el personaje femenino principal.

sustancias en su casa²⁴³ y como ya he comentado la supuesta “guerra contra las drogas” estadounidense ha sido siempre un mecanismo policial para la reproducción de la discriminación y la opresión racial. A mediados de mayo también publicó un obituario de George Floyd y varios enlaces a peticiones de firmas para exigir responsabilidades por su asesinato²⁴⁴. Parece que el trabajo de Beyoncé sigue en la misma línea marcada ya en *Lemonade*.

Otro de los objetivos de esta tesis ha sido analizar la conexión de su trabajo con los Estudios Culturales, los EECC Feministas, el Pensamiento Feminista Negro, y con muchos de sus debates históricos y temas recurrentes. Así mismo, para comprender dicho trabajo también era necesario revisar las lecturas en torno a él, con especial atención al eje raza-género, sendos objetivos de esta tesis. En este sentido he encontrado grandes diferencias entre las lecturas en medios anglosajones y en medios españoles. La particularidad de las lecturas españolas entronca con los problemas raciales no reconocidos e ignorados por la gran mayoría de la sociedad española (Toasijé, 2009, 2010; Gerehou, 2017; Serrano, 2016; Bela-Lobedde, 2019; Tsai-Tseng, 2019; López y Platero, 2019; VVAA, 2020), similares a los problemas que encontramos en otras sociedades europeas apuntados por Crystal Fleming (2017) para la sociedad francesa, Gloria Wekker (2016) para la sociedad holandesa o Reni Eddo-Lodge (2017) para la sociedad inglesa. Por todo ello, el corpus teórico de las epistemologías de la ignorancia y los estudios raciales han sido fundamentales para ayudarme a poner nombre a algunas de las estrategias de omisión y silenciamiento observadas en muchos de los comentarios sobre Beyoncé aquí citados.

La estrategia por antonomasia es negar que aquello que Beyoncé, o algunas de las lecturas sobre su trabajo señalan, este pasando. Así mismo, cuando otros colectivos apuntan a situaciones racistas que se dan cotidianamente y mediáticamente, la respuesta clásica es esta negación convencida de la opresión. Este mecanismo forma parte de las epistemologías de la ignorancia porque se enmarca en un modelo cognitivo blanco en el que la opresión racial no es ni siquiera algo pensable, por lo tanto, no existe. En esta línea podemos poner el ejemplo claro de “All Lives Matter”.

²⁴³ En el siguiente enlace puede leerse la carta: <https://www.beyonce.com/letter-to-attorney-general-daniel-cameron/>

²⁴⁴ Este es el obituario: <https://www.beyonce.com/to-see-justice-for-george-floyd/>

Otra estrategia vendría a ser aquella de la refutación, es decir, no sólo la opresión no está sucediendo, sino que se acude a contraejemplos en los que se observan situaciones de (falso) “racismo inverso” o se llega al reconocimiento de que a veces sí ha habido opresión o algunas personas sufren opresión racial, pero es distinta al caso que ocupa por cuestiones de clase social, por las formas en las que se plantea o debido a otro tipo de argumentos excusatorios. En este mecanismo de contestación se toma la parte por el todo para llegar a conclusiones generales sobre la situación de las personas no blancas en sociedades de mayoría blanca, negando la experiencia más inmediata. Por ejemplo, aquellas visiones que sostienen que en EEUU sí existe un problema racial, pero en España no: porque aquí no hay personas no blancas, porque las que hay son inmigrantes así que no entrarían en el orden de la agenda nacional o porque el colectivo gitano, que es el colectivo racializado de referencia por historia y tradición en España, no merece atención alguna por diversos motivos racistas. También se alude a que dicha opresión no existe porque los niveles de violencia no son como los de EEUU o otras sociedades, y otra serie de explicaciones que, refutando, ignoran la realidad de la racialización y la opresión. En este tipo de mecanismo podríamos aludir a muchos de los análisis de la izquierda española en cuestiones raciales.

Una tercera estrategia tendría que ver con la omisión de información para validar o para refutar aquellas posiciones que señalan la opresión o desvelan el privilegio blanco. Lecturas partidistas de la historia colonial, visiones triunfalistas de la colonización española y/o europea y que en suma reconstruyen y diseminan un relato concreto de la construcción del mundo contemporáneo en términos raciales, omitiendo datos e información. Tal y como afirma Genevieve Peattie, “La amnesia colonial, la ausencia de la historia colonial en la memoria colectiva, sigue siendo una de las herramientas más insidiosas de opresión contra las comunidades afrodescendientes” (Peattie, 2018). Lamentablemente, si la memoria histórica franquista está todavía en pañales, nos encontramos todavía más lejos de la memoria histórica del proceso colonial. Conquistadores y genocidas pueblan los nombres de nuestras calles y estatuas, en España, pero también en muchas otras partes del mundo.

Esta cuestión se ha puesto de relieve especialmente en España a raíz de las protestas por el asesinato de George Floyd en 2020, donde vimos como *allí* y *aquí* se

buscaba la retirada de estatuas de colonizadores, muchos de ellos españoles (AP, 2020; Ansorena, 2020). Tímidamente se abría este melón hace unos años cuando, después de presiones por parte de colectivos antirracistas como *Stop Racismo*, el Ayuntamiento de Barcelona retiró la estatua del primer marqués de Comillas, Antonio López y López (*La Vanguardia*, 2018). Tal y como cuenta José Antonio Piqueras en *La esclavitud en las Españas* (2017), la fortuna inicial de López y López “se debía al tráfico ilegal de africanos con la isla de Cuba” (Piqueras, 2017: 20). Además: “Comillas [...] da nombre al premio de biografías y memorias que convoca la editorial *Tusquets*, que ha sido copropiedad de un descendiente directo de Antonio López, del mismo nombre” (Piqueras, 2017: 20). Este es sólo un ejemplo de los efectos históricos de la colonización en el reordenamiento y distribución de la riqueza nacional.

A raíz de las protestas por el asesinato de George Floyd el *ABC* publicaba un artículo: “Un herido en EE.UU. en los disturbios por una estatua del conquistador español Juan de Oñate” (Ansorena, 2020). A este le siguió otro artículo titulado “Así conquistó el Imperio español lo que hoy es Estados Unidos: la epopeya de Juan de Oñate” (Cervera, 2020) en donde se dice que “indigenistas radicales” acusan a este conquistador, así como a Colón, de genocidio, tras lo cual se describe la epopeya heroica de Juan de Oñate, definido como “un hombre español nacido en México” en una lógica *ius sanguinis*, que sigue siendo el criterio actual para acceder a la nacionalidad española. Ejemplos de este tipo son los que reproducen una visión partidista de la colonización que frenan la diseminación de otros relatos que sitúan la opresión en el centro y que nos ayudan a comprender las sociedades contemporáneas actuales en términos raciales²⁴⁵.

²⁴⁵ Una de las estatuas objeto de ataques durante las protestas fue la de Cervantes en el *Golden State Park* de San Francisco. Tal como dirán Jones y Leahy (2020), la respuesta que generó el acto estaba en gran parte enmarcada en resaltar que esto suponía una afrenta al legado español (*The Hispanic Institute* lanzó el hashtag #RespectHispanicHeritage) y una clara discriminación de los símbolos españoles. Jones y Leahy reconocen que no es precisamente Cervantes el símbolo más acertado para reivindicar el #BlackLivesMatter debido, entre otras cosas, a la defensa de la libertad y a la amplia presencia de las voces afrodescendientes inscritas en su obra (Jones y Leahy, 2020). Sin embargo, las críticas se encargaron de reducir a los manifestantes a la categoría de animales, debido a dicha vandalización, desatendiendo y minimizando los malestares que venían señalando, dónde la estatua de Cervantes simplemente estaba en el peor momento, en el peor lugar: “En vez de lanzar gritos de agonía por las injusticias cometidas contra Cervantes, ¿qué pasaría si dejásemos de lado al manco de Lepanto por un momento? Puestos a elegir entre la defensa de la materia de una estatua pintada o la del cuerpo de George Floyd, ¿dónde querríamos ubicarnos? ¿Y qué revela la respuesta a esa pregunta en cuanto a nuestros valores, nuestras prioridades?” (Jones y Leahy, 2020).

Las tres estrategias no son fáciles de distinguir y a menudo se usan de forma combinada, pero en todos los casos se enmarcarían en esto que hemos venido llamando epistemologías de la ignorancia, asentadas en maneras concretas de ver el mundo que tienen que ver con las formas de socialización racial experimentadas por los sujetos, y con las formas de socialización de género para el caso de la opresión de género.

Estas estrategias están en el núcleo de los discursos en torno a Beyoncé y mediante ellas la audiencia observa e interpreta su trabajo. Una comprensión amplia de su trabajo implica acudir a los análisis del feminismo negro y a su “comunidad interpretativa”, todas aquellas visiones que no lo hacen, no se encuentran en el marco adecuado de interpretación. Omiten e ignoran gran parte de las referencias y reducen drásticamente el potencial político del trabajo de Beyoncé.

Podríamos hablar de dos lecturas o críticas principales en torno a su obra: una *crítica informada* que considera el legado feminista negro al que refiere la cantante, una crítica informada que o bien pertenece a su “comunidad interpretativa” -lleva tiempo siguiendo el trabajo de Beyoncé y haciendo lecturas políticas sobre él como Janell Hobson, Daphne Brooks, Britney Cooper, bell hooks, Aisha Durham entre muchas otras- o bien toma los planteamientos que esta comunidad presenta en artículos, libros, conferencias o discusiones en redes. La otra crítica es *no informada*, aquella que no se remite a los debates que están teniendo lugar en torno al simbolismo del trabajo de Beyoncé o que, si lo hace, es incapaz de desprenderse de los prejuicios que tienen que ver con la ignorancia blanca, con la misoginia latente en torno a los cuerpos de las mujeres, con la determinación de la clase social en el horizonte de planteamientos políticos o con una escala poco flexible en torno a la autenticidad (de lo pop y de lo feminista). La crítica *no informada*, como hemos visto en muchas de las citas y comentarios, directamente desconoce datos y hechos, esto es, ignoran activamente (porque la información *está*), y realizan juicios parciales sobre muchos de los planteamientos que presenta Beyoncé.

Poppy de Souza, en un artículo de 2018 en el que toma como punto de partida la controversia racial y racista a raíz de que el jugador de fútbol australiano -lo que en España llamamos rugby- Adam Goodes, de origen indígena australiano, fue abucheado y objeto de acoso durante años por celebrar sus goles con gritos y bailes de guerra aborígen.

Este ejemplo sirve a de Souza para plantear lo que ella llama *political listening* [escucha política]. Esto es, las jerarquías de atención establecidas por el oído blanco que desoyen el daño producido por la opresión racial, donde se trata de politizar no solo lo que se oye y no se oye, sino también quién es y quién no es escuchado (de Souza, 2018: 3)²⁴⁶. En este sentido, Beyoncé no es escuchada plenamente por una parte de la audiencia y por un oído blanco que, primero, desconoce las lecturas posibles de su obra y, segundo, emite juicios de valor basados en posiciones de escucha que reproducen y solidifican las formas de poder colonial, racista y/o misógino (de Souza, 2018: 12). Esto tiene el efecto de que parte de la audiencia no detecte ningún tipo de racismo ni sexismo en la respuesta a su actuación en la *Super Bowl*, o en el acoso recibido por Blue Ivy y por todas las celebridades que aparecen en *Lemonade*. Esta posición de escucha no permite *oír* de lo que ella está hablando cuando incendia y baila en la casa colonial, cuando los planos de “Formation” están grabados en los restos de la tragedia y del daño (en las plantaciones a lo largo del Mississippi), no permite *oír* qué significa posicionarse en el Museo del Louvre o en la portada del *Vogue*.

En diversas ocasiones se ha dicho que Beyoncé puede ser la punta de lanza para las chicas jóvenes de tomar contacto con los feminismos, y especialmente con el feminismo negro, sin embargo, me doy cuenta que para mi misma ha sido crucial analizar su trabajo para conocer este feminismo negro y las ausencias e ignorancias que venía arrastrando mi propia idea de feminismo, también mi propia ignorancia blanca. No quisiera que esto se entendiese como la comprensión de Beyoncé como una “negra mágica” en los términos de Roxane Gay, pero debo reconocer sin caer en ningún tipo de atribución mágica, que su trabajo me ha permitido tomar contacto con mis carencias y limitaciones, como feminista y como mujer blanca.

No tengo que sostener la promesa de divulgación feminista y antirracista que

²⁴⁶ Además, ella desplaza esta cuestión hacia un planteamiento en el que se pregunta cómo suena la (in)justicia racial: por ejemplo, el estatuto del abucheo entendido como “libertad de expresión” o como “acto intimidatorio” (de Souza, 2018: 5) y todo lo que tiene que ver con la violencia acústica del racismo (de Souza, 2018: 6). En este nivel de análisis, el sonido se entiende en términos materiales: cuando a Victoria Santa Cruz la llaman negra no es sólo lo verbal aquello que hiere, sino lo sonoro del acto, el grito lejano, en público. Esto también lo recordará Silvia Albert Sopale en su obra “No es país para negras”. Audre Lorde recuerda que solía alejarse de aquel sonido previo al escupitajo que a menudo recibían ella y sus hermanos. Aunque su madre les dijese que la gente blanca escupía sin mirar a donde, ella sabía que ese sonido precedía a la agresión racista (en de Souza, 2018: 8).

Beyoncé efectúa, es que yo misma y esta tesis somos fruto de esta característica vehicular que incorpora su trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD-SANTOS, Alex. «Beyoncé, the CMAs, and the fight over country music's politics, explained.» *Vox.com*, 4 de noviembre de 2016.
- ABC. «¿Por qué los negros son mejores velocistas y los blancos destacan en natación?» *ABC*, 4 de abril de 2012.
- ABRAHAM, Eleanor. «How Black Hair Is Repressed and Regulated, Legally, in the U.S.» *In Style*, 29 de agosto de 2018.
- ACKERMAN, Galia. *FEMEN: En el principio era el cuerpo*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2014.
- ADAMS, Jad. *Women and the Vote: A World History*. Oxford University Press, 2014.
- ADELMAN, Lori. «A Black feminist Roundtable on bell hooks, Beyoncé and 'Moving Beyond Pain'.» *Feministing*, 2016.
- AFROFÉMINAS. «Cuando Dios es una mujer negra. Entrevista a Harmonia Rosales.» *Afroféminas*, 17 de mayo de 2018.
- . «Las blancas que critican el "feminismo blanco" perpetúan el privilegio blanco.» *Afroféminas*, 9 de febrero de 2020.
- AGÜERO FERNÁNDEZ, Silvia. «Dav tuqe jekh ròza miri dukhaØar. De mi dolor te doy una rosa.» *Pikara Magazine*, 8 de junio de 2017.
- . «El concepto epistémico de paya retestiná: o de cómo 'Carmen y Lola' pisotea a las mujeres gitanas e invisibiliza nuestras luchas.» *Afroféminas*, mayo de 2018.
- . «¡Integrá te veas!» *Pikara Magazine*, 20 de marzo de 2019.
- AGUIRRE, Carlos. *Diccionarios de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Editado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. 2009.
- AHMED, Sara. *The promise of happiness*. Durham y Londres: Duke University Press, 2010.
- ALABAO, Nuria, y Marisa PÉREZ COLINA. «Liberar a las mujeres vulnerables para encadenarlas al sector de los cuidados.» *Revista Contexto*, 8 de mayo de 2019.
- ALCÁNTARA, Amanda. «Followers of the Yoruba Faith Reflect on the Impact of Beyoncé's 'Lemonade'.» *Remezcla*, 2016.
- ALONSO, Sebas E. «Beyoncé: ¿la suerte del tonto?» *Jenesaispop*, 21 de agosto de 2009.
- AL-SHARIF, Manal. *Daring to Drive: A Saudi Woman's Awakening*. Simon & Schuster, 2017.
- ALEXANDER, Jaqui M. y Chandra Talpade MOHANTY. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Nueva York y Londres: Routledge, 1997.
- ALEXANDER, Michelle. *The New Jim Crow*. Nueva York: The New Press, 2010.

- ALFAGEME, Ana, Javier PORTILLO, y Fernanda CABALLERO. «Los caídos (o señalados) del #MeToo.» *El País*, 15 de octubre de 2018.
- ALI, Yashar. «Beyoncé Given Unprecedented Control Over Vogue's September Issue Cover, Sources Say.» *Huffintong Post*, 2018 de Julio de 2018.
- ALLEN, Clay. «Hollywood's black best friend: A manifesto.» *Blavity*, 28 de noviembre de 2015.
- ALLRED, Kevin. «Beyoncé's pregnancy announcement was the coded political act we needed to kick off Black History Month.» *Quartz*, 3 de febrero de 2017.
- . «Beyoncé and Jay-Z's first 'Everything Is Love' music video is a powerful subversion of white spaces.» *NBC News*, 19 de junio de 2018.
- . *Ain't I A Diva?: Beyonce and the Power of Pop Culture Pedagogy*. Nueva York: Feminist Press, 2019.
- ALMARCHA, Amparo, Amando DE MIGUEL, Jesús M. DE MIGUEL, y Jose Luis ROMERO. *La documentación y organización de los datos en la investigación sociológica*. Madrid: Fondo para la Investigación Económica y Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1969.
- ALTARES, Guillermo. «La banalidad del mal en la ficción.» *El País*, 27 de octubre de 2007.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.
- ÁLVAREZ BARBA, Yago. «Zara no es una marca española: el entramado fiscal de Amancio Ortega.» *El Salto Diario*, 26 de octubre de 2017.
- ALVES, Claudette. «Virou Regra? (Did It Become the Rule?)». *Scortecci*, 2010.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL. «Amnistía revela alarmante impacto de los abusos contra las mujeres en Internet.» *Amnistía Internacional*, noviembre 2017. <https://bit.ly/2A0VYyS>
- ANDERSON, Carol. *White Rage: The Unspoken Truth of Our Racial Divide*. Bloomsbury Publishing, 2016.
- ANDRÉS CABELLO, Sergio. *Del Cassette al Spotify: Universitarios, Hábitos e Identidades musicales*. Universidad de La Rioja, abril de 2013.
- ANDREWES, Thom. «The Lemonade Event: Music Writing as Political Praxis.» *The Night Mail*, 24 de abril de 2017.
- ANSORENA, Javier. «Un herido en EEUU en los disturbios por una estatua del conquistador español Juan de Oñate.» *ABC*, 17 de junio de 2020.
- AP. «Monumentos de colonizadores españoles generan debate en EEUU.» *Los Angeles Times*, 27 de junio de 2020.

- ARON, Raymond. *Las etapas del pensamiento sociológico I: Montesquieu, Comte, Marx, Tocqueville*. Buenos Aires: Siglo XX, 1987.
- ARZUMANOVA, Inna. «The culture industry and Beyoncé's proprietary blackness.» *Celebrity Studies* 7:3 (2016): 421-424.
- ASSOCIATED PRESS, BILLBOARD STAFF. «Beyoncé's 'Daddy Lessons' Finding Support From Country Music Community.» *Billboard*, 20 de mayo de 2016.
- A.T. «Dos avalanchas de inmigrantes logran cruzar las fronteras de Ceuta y Melilla.» *El País*, 17 de septiembre de 2013: Edición Online.
- ATIBA GOFF P., EBERHARDT J.L., WILLIAMS M.J. and JACKSON M.C. «Not Yet Human: Implicit Knowledge, Historical Dehumanization, and Contemporary Consequences.» *Journal of Personality and Social Psychology* 94, nº 2 (2008): 292-306.
- ATTWOOD, Fiona. «Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency.» *Journal of Gender Studies* 16: 3 (2007): 233-247.
- AVDEEFF, Melissa. «Beyoncé and Social Media. Authenticity and the Presentation of Self.» En *The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, de Adrienne Trier-Bieniek, 109-123. Jefferson: McFarland & Company, 2016.
- AVENDAÑO, Tom C. «El día que 'The Onion' pidió perdón.» *Blog Tuitología. El País*, 2013 de febrero de 2013.
- AZIZ, Razia. «Feminism and the challenge of racism: Deviance or difference?» En *Black British feminism: A reader*, de Heidi Safia Mirza, 70-77. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- BAADE, Christina, Kristin MCGEE, y Marquita R. SMITH. «Special Issue on Beyoncé.» *Popular Music and Society* 42, nº 1 (2019).
- BABCOCK, Gregroy. «A Beginner's Guide to the 'Free the Nipple' Movement.» *Complex*, 23 de enero de 2015.
- BABIKER, Sarah. «7.000 temporeras marroquíes atrapadas y ningún plan.» *El Salto Diario*, 10 de julio de 2020.
- BÁEZ-VILLASEÑOR, María Estela. «Un largo camino: la lucha por el sufragio femenino.» *Signos Históricos*, nº 24, julio-diciembre (2010): 88-119.
- BAILEY, Alison. «Strategic Ignorance.» En *Race and Epistemologies of Ignorance*, de Shannon Sullivan y Nancy Tuana, 77:94. Nueva York: Universidad de Nueva York, 2007.
- BAILEY, Moya, y TRUDY. «On misogynoir: citation, erasure, and plagiarism.» *Feminist Media Studies*, 2018.
- BAILLE, Katie. «Rihanna becomes first black woman to front British Vogue's September Issue.» *Metro UK*, 1 de agosto de 2018.

- BANET-WEISER, Sarah. «Popular misogyny: a zeitgeist.» *Culture Digitally*, 21 de enero de 2015.
- . «Postfeminism and Popular Feminism» *Feminist Media Histories* 4, nº 2 (2018): 152-156.
- BANKS, Ingrid. *Hair Matters: Beauty, Power, and BlackWomen's Consciousness*. New York University Press. 2000. New York: New York University Press, 2000.
- BAQUET, Dean. «On therapy, politics, marriage, the state of rap and being a black man in Trump's America.» *The New York Times*, 29 de noviembre de 2017.
- BARAKA, Ajamu. «Beyonce and the Politics of Cultural Dominance.» *Counter Punch*, 11 de febrero de 2016.
- BARBOLLA MATE, Domitila. «La esclavitud negroafricana en España: una historia silenciada.» *África Fundación*, 2013.
- BARDAJÍ, Jordi. «Beyoncé / Lemonade.» *Jenesaispop*, 25 de abril de 2016.
- BARRANCO GARCÍA, Margarita, y Aurelia MARTÍN CASARES. *La esclavitud negroafricana en la historia de España - Siglos XVI y XVII*. Granada: Comares, 2010.
- BASSETS, Marc. «Estrasburgo condena a España por impedir a una madre ver a su hijo en acogida.» *El País*, 23 de junio de 2020.
- BAUMGARDNER, Jennifer y Amy RICHARDS. *Manifesta: Young Women, Feminism and the Future*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- BAYM, Nancy, Daniel CAVICCHI, y Norma COATES. «Music Fandom in the Digital Age: A Conversation.» En *The Routledge Companion to Media Fandom*, de Melissa Click y Suzanne Scott. Nueva York: Routledge, 2017.
- BAYM, Nancy. «Engaging Fans Through Social Media.» *by:Larm Conference & Festival*. Oslo, 2011.
- . «Fans or friends?: Seeing social media audiences as musicians do.» *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 9, nº 2 (2012): 286-316.
- BBC. «Beyoncé buys out Ivy Park venture from Sir Philip Green.» *BBC*, 15 de noviembre de 2018.
- BBC NEWS MUNDO. «Leopoldo II, el rey belga que cometió en África "los abusos más atroces" del colonialismo europeo.» *BBC News Mundo*, 10 de junio de 2020.
- BEAMON, Krystal, y Chris MESSER. «Professional Sports Experiences as Contested Racial Terrain.» *Journal of African American Studies* 18, nº 2 (2013): 181-191.
- BEAUMONT, José F. «El paraíso de las revistas femeninas.» *El País*, 3 de abril de 1988.
- BECKER, Cynthia. «New Orleans Mardi Gras Indians: Mediating Racial Politics from the Backstreets to Main Street.» *African Arts* 46, nº 2 (2013): 36-49.
- BELA-LOBEDDE, Desirée. *Ser mujer negra en España*. Barcelona: Plan B, 2018a.

- . «¿Existe el racismo inverso?» *Público*, 11 de septiembre de 2018b.
- . «Cuando contamos nuestras propias historias.» *Publico*, 6 de noviembre de 2018c.
- . «Lo feminista no te quita lo racista.» *Público*, 5 de marzo de 2019.
- BENARD, Akeia A. F. «Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives.» *Sexualization, Media, & Society* octubre-diciembre (2016): 1-11.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- BERLATSKY, Noah. «Country music's little white myth.» *Reader*, 13 de junio de 2013.
- BEY, Marquis. «Beyoncé's Black (Ab)Normal: Baaad Insurgency and the Queerness of Slaying.» *Black Camera* 9, n° 1 (2017): 164-178.
- BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE ESTADOS UNIDOS. «Chinese Immigration.» The Library of Congress. s.f.
<http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/immigration/alt/chinese.html> (último acceso: diciembre de 2019).
- BIÈVRE-PERRIN, Fabien. «Rihanna and the Antique: from Nefertiti to Medusa.» *Antiquipop*, 12 de diciembre de 2017.
- . «Ancient Egypt summoned to Coachella by Beyoncé: Why Tutankhamun and Nefertiti?» *Antiquipop*, 16 de abril de 2018a.
- . «Jay-Z, Beyoncé & The classics (Apeshit).» *Antiquipop*, 18 de junio de 2018b.
- BISSINGER, Buzz. «Serena Williams's Love Match.» *Vanity Fair*, 27 de junio de 2017.
- BISWAS, Soutik. «Los microcréditos ahogan en deudas a muchos pobres en India.» *BBC*, 16 de diciembre de 2010.
- BLACK CAMERA. «Close Up: Beyoncé: Media and Cultural Icon.» *Black Camera* 9, n° 1 (2017): 106-216.
- BLACKMON, Michael. «Here's Everything You Need To Know About The Historical Significance Of Beyoncé And Jay-Z's "Apeshit" Video.» *BuzzFeed News*, 18 de junio de 2018.
- BLÁNQUEZ, Javier. *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*. Reservoir Books, 2014.
- BLAY, Yaba Amgborale. «Skin Bleaching and Global White Supremacy: By Way of Introduction.» *The Journal of Pan African Studies* 4, n° 4 (2011): 4-46.
- . «Skin Bleaching, Self-Hatred, and 'Colonial Mentality'» *yabablay.com*, 2 de enero de 2013.
- . «On 'Jackson Five Nostrils', Creole vs. 'Negro' and Beefing Over Beyoncé's 'Formation'.» *Colorlines*, 8 de febrero de 2016.

- BLOQUE SORDO, BLOQUE ASEXUAL, BLOQUE RACIALIZADO, PLATAFORMA ORGULLO CRÍTICO 2017. «Orgullo Crítico: el reto de repensar las disidencias un año después del World Pride.» *El Salto Diario*, 27 de junio de 2018.
- BOBO, Jacqueline. *Black Women as Cultural Readers*. Nueva York: Columbia University Press, 1995.
- BONET, Pilar. «Amnistía Internacional defiende a las activistas que cantaron contra Putin en la catedral de Moscú.» *El País*, 4 de abril de 2012.
- BONILLA-SILVA, Eduardo, Carla GOAR, y David G. EMBRICK. «When Whites Flock Together: The Social Psychology of White Habitus.» *Critical Sociology* 32, nº 2-3 (2006): 230-253.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. *Racism without Racists: Color-Blind Racism and the persistence of racial inequality in UE*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2006.
- BOTÍN, Ana. «Por qué me considero feminista y tú también deberías.» *LinkedIn*, 19 de agosto 2018.
- BOURDIEU, Pierre. «La opinión pública no existe.» *Debates en Sociología* 17 (1992): 301-311.
- BOWENBANK, Starr. «5 Artists Who Reportedly Turned Down Super Bowl Halftime Show.» *Billboard*, 22 de octubre de 2018.
- BOYCOTT, Rosie. «Scandal of the 62p-an-hour T-shirts: Shame on the feminists who betrayed the cause.» *Daily Mail*, 9 de noviembre de 2014.
- BOYD, Todd. «Intergenerational culture wars: Civil rights vs hip hop.» *Socialism and Democracy* 18:2 (2004): 51-69.
- BRADDOCK, Kevin. «The power of the hoodie.» *The Guardian*, 9 de agosto de 2011.
- BREINES, Winifred. «Struggling to connect: white and black.» *Contexts* 6, nº 1 (2007): 18-24.
- BRENNAN, Bhandar, y Denise FERREIRA DA SILVA. «White Feminist Fatigue Syndrome.» *Critical Legal Thinking*, 21 de octubre de 2013.
- BRINKHURST-CUFF, Charlie. «Por qué no hay nada racista en los espacios solo para negros.» *El Diario*, 31 de mayo de 2017.
- BROCKES, Emma. «#MeToo founder Tarana Burke: ‘You have to use your privilege to serve other people’.» *The Guardian*, 15 de enero de 2018.
- BRODY, Richard. «The Return of Julie Dash’s Historic “Daughters of the Dust”.» *The New Yorker*, 18 de noviembre de 2016.
- BROOKS, Daphne A. «‘All That You Can’t Leave Behind’ Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe.» *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8, nº 1 (2008): 180-204.

- . «How #BlackLivesMatter started a musical revolution.» *The Guardian*, 13 de marzo de 2016.
- BROOKS, Kinitra D., y Kameelah L. MARTIN. *The Lemonade Reader: Beyoncé, Black Feminism and Spirituality*. Routledge, 2019.
- BROWN, Elaine. *A Taste of Power: A Black Woman's Story*. New York: Pantheon, 1992.
- BRUNAT, David. «El Instituto Luther King de EEUU pide que Torra deje de usar su figura: 'Es hipócrita'.» *El Confidencial*, 14 de Septiembre de 2018.
- BRUNSDON, Charlotte. «A thief in the night.» En *Critical Dialogues in Cultural Studies*, de Stuart Hall, 275-285. Londres: Routledge, 1996.
- . *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. Taylor & Francis e-Library, 2005.
- BUCCELLATO, Marcy. «ELLE's December Feminism Issue.» *ELLE*, 30 de septiembre de 2014.
- BUCHOLTZ, Mary. «On Being Called Out of One's Name: Indexical Bleaching as a Technique of Deracialization.» En *Raciolinguistics: How Language Shapes Our Ideas About Race*, de H. Samy Alim, John R. Rickford y Arnetta F. Ball, 273-289. Oxford Scholarship Online, 2016.
- BUKAHRI-ALSTON, Safiya. «On the question of sexism within the Black Panther Party.» *Hartford Web Publishing*. 9 de Marzo de 1995. <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/014.html> (último acceso: 10 de 1 de 2020).
- BUTLER, Jess. «For White Girls Only?: Postfeminism and the Politics of Inclusion.» *Feminist Formations* 25, nº 1 (2013): 35-58.
- CABRÉ, M^a Ángeles. «¿Es feminista Beyoncé?» *El País*, 1 de septiembre de 2014.
- CAMPOAMOR, Clara. *El voto femenino y yo: mi pecado mortal*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2001.
- CARBAJOSA, Ana. «Suecia admite que durante 100 años marginó y esterilizó al pueblo gitano.» *El País*, 28 de marzo de 2014.
- CARBY, Hazel. «White women listen. Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood.» En *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*, de CCCS, 61-86. Birmingham: Hutchinson & Co., 1982.
- . «It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues.» *Radical America* 20, nº 4 (1986): 9-24.
- . «Policing the Black Woman's Body in an Urban Context». *Critical Inquiry* Vol. 18, No. 4, *Identities* (verano, 1992), 738-755
- . «Introduction: Lost in Translation.» En *CCCS Selected Working Papers Volumen 2*, de Campbell Jan, Erickson Mark, Hans Stuart y Woods Helen Ann Gray, 563-570. Oxford: Routledge, 2007.

- CARMONA, Sarah. «Memoria e historia de la mujer gitana: Un todo por hacer.» *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = Revista trimestral de investigación gitana*, nº 79 (2012): 10-20.
- CARRILLO, Jesús. «Entrevista con Beatriz Preciado (aka Paul B. Preciado).» *Desacuerdos*, 2004: 244-261.
- CARSON, Clayborne. «On Martin Luther King, Jr., and the Catalan Independence Movement.» *A history of a just & peaceful future*, 14 de septiembre de 2018.
- CARTER, Erica. «Alice in consumer wonderland: West German case studies in gender and consumer culture.» En *Gender and Generation*, de Angela McRobbie y Mica Nava, 185-214. Londres: Mcmillan, 1979.
- CASADO APARICIO, Elena. «A vueltas con el sujeto del feminismo.» *Política y Sociedad* 30 (1999): 73-91.
- . *La construcción socio-cognitiva de las identidades de género de las mujeres españolas (1975-1995)*. Tesis Doctoral: Departamento de Sociología V, Facultad de CCPP y Sociología de la UCM. Madrid, 2002.
- . «¿Qué tendrán las tetas que tantas teclas tocan?» *Sociología Ordinaria*, 11 de abril de 2013.
- CASAS-TOST, Helena, y Sara ROVIRA-ESTEVA. Guía de estilo para el para el uso de palabras de origen chino. Adeli Ediciones, 2015.
- CASHMORE, Ellis. «Buying Beyoncé.» *Celebrity Studies* 1, nº 2 (2010): 135-150.
- CASTRO, Nazaret. «Inditex: la empresa que entendió que el negocio está en vender ropa y no en producirla.» *El Salto Diario*, 26 de octubre de 2017.
- CATWOMAN. «Single ladies que no quieren ser ‘singles’ aunque van de que sí (Beyoncé – Single Ladies, 2008).» *pareceamorperonoloes.com*, 29 de marzo de 2015.
- CCCS. *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*. Birmingham: Hutchinson & Co., 1982.
- CEBRÍAN, Ana, y Carmen OVIEDO. *Catálogo de la Exposición Sororidades Instagramer*. Madrid: Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2019.
- CEPEDA, Elias. «Ronda Rousey: ‘I’m not a do-nothing bitch’.» *Fox Sports*, 29 de Julio de 2015.
- CERVERA, César. «Así conquistó el Imperio español lo que hoy es Estados Unidos: la epopeya de Juan de Oñate.» *ABC*, 17 de junio de 2020.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- CHABBOTT, Sophia. «Beyoncé's CFDA Awards Speech: Why She Thanked Her Mother and Grandmother.» *Glamour*, 7 de junio de 2016.

- CHAMBERS, Iain. «Una estrategia para vivir: la música negra y las subculturas blancas.» En *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*, de Stuart Hall y Tony Jefferson, 245-258. Traficantes de Sueños, 2014.
- CHAN, Coco. «Skin-lightening creams are dangerous – yet business is booming. Can the trade be stopped?» *The Guardian*, 23 de abril de 2018.
- CHANEY, David. *The Cultural Turn: Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History*. Routledge, 1994.
- CHANG, Gordon H. «Remember the Chinese immigrants who built America's first transcontinental railroad.» *Los Angeles Times*, 10 de mayo de 2019.
- CHARLES, Christopher A.D. «Skin Bleaching and the Prestige Complexion of Sexual.» *Sexuality & Culture* 15 (2011): 375–390.
- CHATELAIN, Marcia, y Kaavya ASOKA. «Women and Black Lives Matter: An Interview with Marcia Chatelain.» *Dissent Magazine*, verano de 2015.
- CHAUVERS, Linda. «Here's My Problem With #BlackGirlMagic.» *Elle.com*, 13 de enero de 2016.
- CHEN, Joyce J. «The Impact of Skill-Based Immigration Restrictions: The Chinese Exclusion Act of 1882» *Journal of Human Capital* 9, n° 3 (2015): 298-328.
- CHILD, Ben. «Jada Pinkett Smith suggest boycott of Oscars over lack of diversity.» *The Guardian*, 18 de enero de 2016.
- CHISALA-TEMPELHOFF, Sarai y Monica TWESIIME KIRYA. «Gender, law and revenge porn in Sub-Saharan Africa: a review of Malawi and Uganda.» *Palgrave Communications* 2:16069 (2016).
- CHISHOLM, Shirley. «Women Must Rebel.» En *Voices of the New Feminism*, de Mary Lou Thompson. Boston: Beacon, 1970.
- CHOKSHI, Niraj. «Boycott Beyoncé's 'Formation' tour, police union urges.» *The Washington Post*, 19 de febrero de 2016.
- CLARKE, John. «Estilo.» En *Rituales de Resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*, de Stuart Hall y Tony Jefferson, 271-291. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.
- CLEAVER, Kathleen. «Women, Power and Revolution.» *New Political Science* 2:12 (1999): 231-236.
- COBB, Shelley. «Is this what a feminist looks like? Male celebrity feminists and the postfeminist politics of 'equality'.» *Celebrity Studies* Volume 6, n° Issue 1: Audiences for stardom and celebrity (2015): 136-139.
- COLLINS, Patricia Hill. «WHAT'S IN A NAME? Womanism, Black Feminism, and Beyond.» *The Black Scholar* 26, n° 1 (1996): 9-17.
- . *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Nueva York y Londres: Routledge, 2000.

- . *Black Sexual Politics: African americans, Gender and New Racism*. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- COLLINS, Lisa Gail. «Economies of the Flesh: Representing the Black Female Body in Art.» En *The Art of History: African American women artists engage the past*, de Lisa Gail Collins, 37-63. Rutgers University Press, 2002.
- COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. «The Combahee River Collective Statement.» En *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, de Barbara Smith, 264-274. New Brunswick, Nueva Jersey y Londres: Rutgers University Press, 2000.
- CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Malden: Blackwell Publishers, 1997.
- CONTINENTE, Garbiñe. «Julia Roberts habla por primera vez de su foto con vello en las axilas.» *Harper's Bazar*, 7 de noviembre de 2018.
- CONTRERAS, Carolina. «Beyoncé es una feminista.» *Miss Rizos*, 30 de marzo de 2014.
- CONTRERAS, María. «Beyoncé lo hace todo mejor.» *El País*, 5 de julio de 2016.
- COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2000.
- COOPER, Britney. «On bell, Beyoncé, and Bullshit.» *Crunk Feminist Collective*, 20 de mayo de 2014.
- CORREA, Alba. «¡Ay, Campaneras!: el podcast para descubrir (y amar) la copla en 2020.» *Vogue*, 23 de abril de 2020.
- CORTES OWUSU, Maríán. «Ya no somos los Conguitos.» *Afroféminas*, 29 de junio de 2020.
- COSCARELLI, Joe. «Beyoncé's C.M.A. Awards Performance Becomes the Target of Backlash.» *The New York Times*, 3 de noviembre de 2016.
- COULIBALY, Koulé. «La protesta de una niña sudafricana.» *Afroféminas*, 31 de agosto de 2016.
- CRENSHAW, Kimberle. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.» *University of Chicago Legal Forum*, 1989, nº 1 (1989).
- . «Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew.» En *Feminist Social Thought: A Reader*, de Diana Tietjens Meyers, 246-263. Nueva York y Londres: Routledge, 1997.
- . «Why intersectionality can't wait.» *The Washington Post*, 4 de septiembre de 2015.
- CRESPO, Irene. «Beyoncé, el vacío y la prensa.» *El País*, 31 de agosto de 2015.
- . «Beyoncé rompe su silencio.» *El País*, 5 de abril de 2016.
- CRUNK FEMINIST COLLECTIVE. «I Saw the Sign but Did We Really Need a Sign? SlutWalk and Racism.» *Crunk Feminist Collective*, 6 de octubre de 2011.

- . «5 Reasons I'm Here for Beyoncé', the Feminist.» *Crunk Feminist Collective*, 13 de diciembre de 2013.
- CUBILLOS ALMENDRA, Javiera. «La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista.» *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, nº 7 Otoño (2015): 119-137.
- CULLER, Jonathan. Saussure. Fontana/Collins, 1976.
- CULP-RESSLER, Tara. «Bill O'Reilly Says Beyoncé Is Encouraging Black Girls To Get Pregnant.» *Think Progress*, 27 de abril de 2014.
- CUNNINGHAM, Erin. «Why Beyoncé Wore That Lemonade Dress.» *Refinery 29*, 27 de abril de 2016.
- CUPID, Jamila A., y Nicole FILES-THOMPSON. «The Visual Album: Beyoncé, Feminism and Digital Space.» En *The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, de Adrienne Trier-Bieniek, 94-108. Jefferson: McFarland & Company, 2016.
- CURIEL, Ochy. «Descolonizando el feminismo: Una perspectiva desde América Latina y El Caribe.» Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento. Buenos Aires, 2009.
- DANIELS, Jessie. «The Trouble with White Feminism: Whiteness, Digital Feminism and the Intersectional Internet.» En *Intersectional Internet: Race, Sex and Culture Online*, de Safiya Noble y Brendesha Tynes Andre Brock. Peter Lang Digital Edition, 2016.
- D'ARCO, Roxanne. ««Il est important qu'on puisse raconter nos histoires, à nos propres conditions» – une discussion avec Amandine Gay.» *Vice*, octubre 2017.
- DAVIDSON, Helen. «'Repugnant, racist': News Corp cartoon on Serena Williams condemned.» *The Guardian*, 11 de septiembre de 2018.
- DAVIS, Angela Yvonne. *Women, Race and Class*. Nueva York: Vintage Books, 1983.
- . *Blues legacies and black feminism*. Nueva York: Vintage Books, 1999.
- . *Mujeres, Raza y Clase*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- DAYAN, Joan. «Erzulie: A Women's History of Haiti?» *Research in African Literatures* 25, nº 2 (1994): 5-31.
- DEAR, Belinda. *Learning from the Past: Retrieving the herstory of International Lesbian organising*. The International Lesbian Information Service 1980-1998, 2018. (<https://bit.ly/3cenTha>)
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Cátedra Feminismos, 2017.
- DE HAAS, Caroline. «Les porcs et leurs allié.e.s ont raison de s'inquiéter» *France Info*, 10 de Enero de 2018.

- DEL AMO, Sergio. «Seis razones por las que Beyoncé es la nueva musa del indie.» *El País*, 2 de agosto de 2016.
- DEL ARCO, Sara. «Las negras me dan mucho morbo.» *Afroféminas*, 16 de abril de 2018.
- DE LEON, Aya. «R. Kelly reveals our country's unfair sex laws» *Bitch Media*, 8 de enero de 2014.
- DELMAR, Rosalind. «What is Feminism?» En *What is Feminism?*, de Juliet Mitchell and Ann Oakley Eds, 1986. Oxford: Blackwell, 8–33.
- DE MORAES, Lisa. «MTV Video Music Awards Scores 13.7 Million Viewers Across Multiple Plays.» *Deadline Hollywood*, 26 de agosto de 2014.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Losada, 2002.
- DE SOUZA, Poppy. «What does racial (in)justice sound like? On listening, acoustic violence and the booing of Adam Goodes.» *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies*, 2018.
- DESTA, Yohana. «Azealia Banks dissés 'Lemonade'says Beyoncé is a 'thief'.» *Mashable*, 26 de abril de 2016.
- DEVEREAUX, Ryan. «Trayvon Martin's parents speak at Million Hoodie March: 'Our son is your son'.» *The Guardian*, (22 de marzo de 2012)
- DEVEREUX, Eoin, Aileen DILLANE, y Martin POWER (ed). *David Bowie: Critical Perspectives*. Routledge, 2015.
- DIANCA, London. «Beyoncé's capitalism, masquerading as radical change.» *Coalition.org*, 11 de febrero de 2016.
- DIANGELO, Robin. «White Fragility.» *International Journal of Critical Pedagogy* 3, nº 3 (2011): 54-70.
- DIAZ, Alicia. «El machismo de Podemos.» *El Diario*, 21 de abril de 2018.
- DIONNE, Evette. «Not Just Serena. Monifa Bandele Explains How Hospitals Kill Black Mothers.» *Bitch Media*, 16 de enero de 2018.
- DJEDJE, J.C. «The (Mis)Representation of African American Music: The Role of the Fiddle.» *Journal of the Society for American Music* 10, nº 01 (2016): 1-32.
- DOERING, Jan. «Visibly White: How Community Policing Activists Negotiate Their Whiteness.» *Sociology of Race and Ethnicity* Vol. 2(1) (2016): 106-119.
- DONNELLA, Leah. «The Mardi Gras Indian Of 'Lemonade'.» *NPR, National Public Radio*, 27 de abril de 2016a.
- . «Taylor Swift, Aryan Goddess?» *NPR, National Public Radio*, 27 de mayo de 2016b.
- . «When The 'White Tears' Just Keep Coming.» *NPR, National Public Radio*, 28 de noviembre de 2018.

- DOYLE, Julie. «Celebrity vegans and the lifestyling of ethical consumption.» *Environmental Communication* 10:6 (2016): 777-790.
- DOYLE, Patrick. «How I Wrote This: Gary Clark Jr. Shares the Emotional Story Behind His Anti-Racist Anthem 'This Land'.» *Rolling Stone*, 22 de enero de 2019.
- DU BOIS, William Edward Burghardt. *Black Reconstruction in America*. Nueva York: Brace & Company, 1935.
- DUCA, Lauren. «Politicizing Beyoncé: controversy after university cancels black feminism class.» *The Guardian*, 16 de diciembre de 2015.
- DUCILLE, Ann. «Dyes and Dolls: Multicultural Barbie and the Merchandising of Difference.» En *The Black Studies Reader*, de Claudine Michel, Jacqueline Bobo, Cynthia Hudley, 65-78. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- DUFFETT, Mark. «I Scream Therefore I Fan? Music Audiences and Affective Citizenship.» En *Fandom, Second Edition: Identities and Communities in a Mediated World*, de Jonathan Gray et al., 143-156. New York: NYU Press, 2017.
- DUMENIL, Lynn. «The new woman and the politics of the 1920s.» *OAH Magazine of History*, Julio (2007): 22-26.
- DURHAM, Aisha, Britney C. COOPER y Susana M. MORRIS. «The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions Essay.» *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28, n° 3 (2013): 721-737.
- DURHAM, Aisha. «Hip Hop Feminist Media Studies.» *International Journal of Africana Studies* 16, n° 1 (2010): 117-135.
- . «Beyoncé, Southern booty, and Black femininities in music video.» *Feminist Media Studies* 12, n° 1 (2012): 35-49.
- . «Class Formation: Beyoncé in Music Video Production.» *Black Camera* 9, n° 1 (2017): 197-204.
- DUROSOMO, Damola. «People are Split on Whether Beyonce's 'African-Themed' Baby Shower is Appropriation.» *OkayAfrica.com*, 19 de mayo de 2017.
- DYER, Richard. «In Defence of Disco.» *Gay Left. A Gay Socialist Journal*, n° 8 (1979): 20-23.
- . «White.» *Screen* 29, n° 2 (1988): 44-65.
- . *White: Essays on Race and Culture*. Londres: Routledge, 1997.
- . «Monroe and Sexuality.» En *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, de Richard Dyer. Londres: Routledge, 2004.
- EAST LONDON LINES. «Angela Davis on racism, feminism and Beyoncé.» *East London Lines*, 2 de diciembre de 2014.
- EDDO-LODGE, Reni. «A word to white women.» *OpenDemocracy.net*, 27 de enero de 2014.

- . *Why I'm No Longer Talking to White People About Race*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2017.
- EFE. «Estrasburgo condena a España por una adopción sin permiso paterno.» *El Mundo*, 10 de abril de 2012.
- . «Acoso en la Red. Arrestado también un menor.» *El Mundo*, 15 de abril de 2017.
- . «Detenido en el metro de Madrid por grabar a más 500 mujeres bajo las faldas para una página porno.» *La Vanguardia*, 28 de agosto de 2019.
- . «Rita Bosaho, directora general de Igualdad tras la renuncia de Alba González.» *El Diario*, 16 de enero de 2020.
- EGUÍA ARMENTEROS, Diana. «Beyoncé y el feminismo espiritual.» *Revista Anfibia*, 2017.
- EL DIARIO. «Spike Lee boicotea los Oscar por la ausencia de actores negros entre los candidatos.» *El Diario*, 18 de enero de 2016a.
- . «Las contradicciones de Beyoncé en la Super Bowl.» *El Diario*, 8 de febrero de 2016.
- ELGOT, Jessica. «Beyoncé unleashes Black Panthers homage at Super Bowl 50.» *The Guardian*, 8 de febrero de 2016.
- EL INTRANSIGENTE. «El rumor sobre la edad de Beyoncé, ¿será cierto?» *El Intransigente*, 17 de mayo de 2019.
- ELLE. «For Beyoncé, Creativity Is the Ultimate Power.» *Elle.com*, 9 de diciembre de 2019.
- ELLISON, Jo. «Mrs Carter Uncut.» *Vogue UK*, 4 de abril de 2013.
- EL PAÍS. «Beyoncé celebra un ‘baby shower’ tribal en honor de sus mellizos.» *El País*, 22 de mayo de 2017.
- . «La protesta de Femen en un acto de la Falange, en imágenes.» *El País*, 18 de noviembre de 2018.
- EL PERIÓDICO. «El Periódico hará constar por escrito los retoques.» *El Periódico*, 12 de octubre de 2015.
- EKOKA, Deborah (ed). *Metamba Miago. Relatos y saberes de mujeres afroespañolas*. Valencia: United Minds, 2019.
- EP. «Los vídeos de Pussy, fuera de Internet.» *El País*, 31 de enero de 2013. <http://bit.ly/1NWlkOH>
- ESCUELA DE PERIODISMO UAM - EL PAÍS. «El activismo feminista en redes sociales.» *El País*, 23 de Julio de 2018.
- ESTALELLA, Adolfo. «Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico.» *Revista de Antropología Iberoamericana* 13, nº 1 (2018): 45-68.

- EUROPAPRESS. «Zanjando rumores: El Washington Post desmiente el affaire entre Barack Obama y Beyoncé.» *Europapress*, 4 de diciembre de 2014.
- FABBRI, Franco. «La música como forma de interrelación social.» *II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs*. Barcelona, 2009.
- FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty. «Beyoncé's Celebrity Feminism and Performances of Female Empowerment in the Arena Concert.» En *The Arena Concert: Music, Media and Mass Entertainment*, de Robert Edgar, Kirsty Fairclough-Isaacs, Benjamin Halligan y Nicola Spelman, 279-290. Bloomsbury Academic, 2016.
- FALUDI, Susan. *Reacción: La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- . «American Electra: Feminism's ritual matricide.» *Harper's Magazine*, octubre 2010.
- FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- FARLEY, Rebecca. «Beyoncé's Pregnancy Announcement Was Wildly Tacky & I'm Okay With That.» *Refinery* 29, 2 de febrero de 2017.
- FARRIS, Sara, y Catherine ROTTENBERG. «Righting Feminism.» *New Formations* 91 Spring/Summer (2017).
- FAUSTO-STERLING, Anne. «Gender, Race, and Nation: The Comparative Anatomy of 'Hottentot' Women in Europe, 1815-1817.» En *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, de Jennifer Terry y Jacqueline Urla, 19-48. Indiana University Press, 1995.
- FEARS, Daryl. «Race Divides Hispanics, Report Says. Integration and Income Vary With Skin Color» *The Washington Post*, 14 de Julio de 2003.
- FEIGENBAUM, Anna. «Remapping the resonances of Riot Grrrl: feminisms, postfeminisms, and "processes" of punk.» En *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, de Yvonne y Negra, Diane Tasker, 131-152. Durham: Duke University Press, 2007.
- FERNÁNDEZ, Alexia, Julie MAZZIOTTA, y Nicole SANDS. «Give to Beyoncé: 'What the F— Does She Have to Do to Win?'» *People*, 13 de febrero de 2017.
- FERNÁNDEZ, M^a Ángeles. «Construir cultura gitana es resistir.» *Pikara Magazine*, 16 de mayo de 2020.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Lola. «El feminismo como producto mediático: la paradoja Beyoncé» *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2) (2017): 457-474.
- FERRER, Isabel. «Ana Frank canta y baila en español.» *El País*, 5 de enero de 2008.
- FERRERAS, Eva. «El feminismo Beyoncé.» *Revista Contexto*, 22 de enero de 2018.
- FILO NEWS. «El discurso de Tyler, the Creator contra el racismo en los Grammy 2020.» *Filo.News*, 27 de enero de 2020.

- FISKE, John. «Los estudios culturales británicos y la televisión.» En *Channels of discourse. Television and contemporary criticism.*, de Robert Allen. North Carolina: University of North Carolina Press, 1987.
- . «Understanding the popular.» En *Reading the popular*, de John Fiske y John Hartley, 1-12. Londres: Routledge, 1989.
- FLEMING, Crystal Marie. *Resurrecting Slavery: Racial legacies and White Supremacy in France*. Filadelfia: Temple University Press, 2017.
- . *How to be less stupid about race: On racism, white supremacy and the racial divide*. Boston: Beacon Press, 2018.
- FLETCHER, Robert. «Blinded by the stars? Celebrity, fantasy, and desire in neoliberal environmental governance.» *Celebrity Studies* 6:4 (2015): 457-470.
- FLOOD, Alison. «Reni Eddo-Lodge becomes first black British author to top UK book charts.» *The Guardian*, 16 de junio de 2020.
- FLUITERS, Pablo C. «No pienses en el Gamergate: otro silencio cómplice en la prensa española de videojuegos.» *Canino Mag*, 16 de abril de 2018.
- FORNER, Gessamí. «Las feministas racializadas alzan la voz.» *El Salto Diario*, 1 de noviembre de 2019.
- FOSTER, Thomas A. «The Sexual Abuse of Black Men under American Slavery.» *Journal of the History of Sexuality* 20, n° 3 (septiembre 2011): 445-464.
- FRANK, Thomas. *La conquista de lo cool: el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Alpha Decay, 2011.
- FRANKENBERG, Ruth. *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. University of Minnesota Press, 1993a.
- . «Growing up White: Feminism, Racism and the Social Geography of Childhood.» *Feminist Review*, n° 45, Thinking Through Ethnicities (1993b): 51-84.
- FRASER, Nancy. «El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia.» *New Left Review* 56 (2009): 87-104.
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Cátedra Feminismos, 2016.
- FRIEDMAN, Megan. «A Timeline of Beyoncé's Pregnancy With Twins.» *Harper's Bazaar*, 16 de junio de 2017.
- FRITH, Simone. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- . «Hacia una estética de la música popular.» En Francisco Cruces y otros (eds), de *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, 413-435. Madrid: Trotta, 2001.

- GABBARA, Princess. «Flautinting Freedom: The history of Louisiana's 18th century Tignon Laws.» *Bitch Media*, 11 de febrero de 2019.
- GAJANAN, Mahita. «Adele Continues to Speak Out About Beyoncé Backstage at the Grammys.» *Time*, 13 de febrero de 2017.
- GALLEGO, Mar. «Lola Flores. “Yo he podido ayudarme a mí misma”.» *Pikara Magazine*, 16 de mayo de 2018.
- GÁLVEZ, J.J. «Absueltas las activistas de Femen acusadas de profanar La Almudena.» *El País*, 26 de noviembre de 2018. <https://bit.ly/2GjW5we>
- GAMBIT. «What are the Mardi Gras Indians, how many are there and what is their history?» *Gambit*, 25 de febrero de 2014.
- GÁMEZ FUENTES, María José, Emma GÓMEZ NICOLAU, y Rebeca MASEDA GARCÍA. «Celebrities, violencia de género y derechos de las mujeres: ¿hacia una transformación del marco de reconocimiento?» *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 71 (2016): 833-852.
- GANNON, Emma. «Why Beyoncé is my kind of feminist.» *The Telegraph*, 2013 de febrero de 2013.
- GARAY, Nilda. «El Contrato de Dominación. ¿Otra Constitución es posible?» *El Diario*, 23 de febrero de 2015.
- GARCIA, Toni. «A Beyoncé no le da miedo nada.» *Vogue*, 30 de junio de 2020.
- GARCIA, Yago. «Beyoncé – ‘Lemonade’: Los misterios de la madonna negra.» *CaninoMag*, 25 de abril de 2016.
- GAUNT, Kyra D. «YouTube, Twerking & You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus». *Journal of Popular Music Studies*. Volume 27, Issue 3 September 2015 (244-273)
- GAY, Roxane. «The solace of preparing fried foods and other quaint remembrances from 1960s Mississippi: Thoughts on The Help.» *TheRumpus.net*, 17 de agosto de 2011.
- . «Emma Watson? Jennifer Lawrence? These aren't the feminists you're looking for.» *The Guardian*, octubre 2014.
- . *Bad Feminist*. Harper Perennial, 2014.
- . *Hambre: Memorias de mi cuerpo*. Madrid: Capitan Swing, 2018.
- GENZ, Stéphanie y BRABON, Benjamin A. *Postfeminism: Cultural texts and theories*. Edimburgo: Edinburgh, University Press, 2009.
- GEORGE, Kate. «What I Learned About Style From Destiny's Child's “Bootylicious”.» *Noisey*, 28 de marzo de 2016.
- GERBNER, George, y Larry GROSS. «Living with Television: The Violence Profile.» *Journal of Communication* 26, nº 2, 1 junio (1976): 172-199.

- GEREHOU, Moha. «Seis expresiones racistas que se nos escapan cada día.» *El Diario*, 19 de abril de 2017.
- . «Carolina Elías: "España tiene doble moral: no quiere trabajadoras 'ilegales' pero sí permite que te quedes para explotarte".» *El Diario*, 29 de marzo de 2019a.
- . «Por Eto'o, Alves o Wilfred: llamar nazi a Zozulya no es racismo.» *El Diario*, 16 de diciembre de 2019.
- . «Qué puede hacer un partido político para ser antirracista.» *El Diario*, 26 de julio de 2020.
- GERSTEIN, Julie. «Beyoncé Just Did A Badass Boss Thing And Made “Boycott Beyoncé” Tees.» *Buzzfeed*, 28 de abril de 2016.
- GHARNIT, Yasmieen. «Beyoncé's ‘Love Drought’ Isn't About What You Think It Is.» *Nylon*, 16 de junio de 2016.
- GIL, Silvia L. *Nuevos feminismos: Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- GILL, Rosalind. «Postfeminist media culture: elements of a sensibility.» *European Journal of Cultural Studies* 10 n° 2 (2007): 147-166.
- . «Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times.» *Feminist Media Studies* (2016)
- GILLIS, Stacy; HOWIE, Gillian y MUNFORD, Rebecca. *Third Wave Feminism: A critical exploration*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2007.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres y Nueva York: Verso, 1993.
- GIMÉNEZ LORENZO, Clara. «Llamarse Zhihan (陈之涵) pero que te llamen Celia: por qué adoptan los inmigrantes chinos un nombre occidental.» *El Diario*, 15 de diciembre de 2019.
- GITANAS FEMINISTAS. «Vetadas Gitanas Feministas por la directora de ‘Carmen y Lola’.» *GitanasFeministas.org*, 2 de junio de 2018.
- GLENN, Cerise L., y Landra J. CUNNINGHAM. «The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film.» *Journal of Black Studies* 40, n° 2 (2009): 135-142.
- GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. Nueva York: Harper & Row Publishers, 1979.
- GOLD, Steven J. «A critical race theory approach to black American.» *Ethnic and Racial Studies* 39, n° 9 (2016): 1697-1718.
- GOLDBERG, David Theo. «Racial Europeanization.» *Ethnic and Racial Studies* 29, n° 2 (2006): 331-364.

- GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Oxford University Press, 2019.
- GOLDMAN, Robert; HEATH, Deborah y SMITH, Sharon L. «Commodity feminism.» *Critical Studies in Mass Communication* 8:3 (1991): 333-351.
- GOLDSMAN, Florencia. «Lorena Cabnal: «Recupero la alegría sin perder la indignación, como un acto emancipatorio y vital».» *Pikara Magazine*, 13 de noviembre de 2019.
- GOLLIVER, Ben. «LeBron James: NFL owners are ‘old white men’ with ‘slave mentality’ toward players.» *The Washington Post*, 21 de diciembre de 2018.
- GÓMEZ URZAIZ, Begoña. «¿Feminista, yo? No, gracias.» *SModa*, 5 de diciembre de 2012.
- . «El rizo se rebela contra la dictadura del alisado.» *SModa*, 9 de mayo de 2012.
- GONZÁLEZ DE LA FUENTE, Daniel. «Relaciones de Género en el Partido Pantera Negra (1966-1982).» *Revista Historia Autónoma* 6 (2015): 85-100.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Alma. «Ylenia y el feminismo neoliberal.» *Tribuna Feminista*, 29 de mayo de 2017.
- GOODMAN, Amy, y Denis MOYNIHAN. «Beyonce’s Super Bowl Touchdown for Black Lives Matter.» *Democracy NOW!*, 12 de febrero de 2016.
- GORTON, Thomas. «Miley Cyrus dismisses Nicki Minaj’s reaction to VMA snub.» *Dazed*, 28 de agosto de 2015.
- GOTTESMAN, Tamar. «Exclusive: Beyoncé Wants To Change The Conversation» *Elle*, 4 de abril de 2016.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. Tomo 1*. México D.F.: Ediciones Era, 1981.
- . *Cuadernos de la cárcel. Tomo 4*. México D.F.: Ediciones Era, 1986.
- GRAY, Ann, Jan CAMPBELL, Mark ERICKSON, Stuart HANS, y Helen WOODS. «Introduction.» En *CCCS Selected Working Papers Volumen 2*, de Ann Gray, Campbell Jan, Erickson Mark, Hans Stuart y Woods Helen, 1-12. Oxford: Routledge, 2007.
- GRIFFIN, Farah Jasmine. «Black Feminists and Du Bois: Respectability, Protection, and Beyond.» *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 568, The Study of African American Problems: W. E. B. Du Bois's Agenda, Then and Now, n° 1 (2000): 28-40.
- GRIGORIADIS, Vanessa. «The Passion of Nicki Minaj.» *The New York Times*, 7 de octubre de 2015.
- GRINBERG, Gloria. «96 horas de acción de Black Lives Matter en la Bahía de San Francisco.» *La Izquierda Diario*, 20 de enero de 2016.

- GROSSBERG, Lawrence; Cary NELSON y Paula TREICHLER. *Cultural Studies*. Routledge, 1992
- GRUPO DE ESTUDIOS DE LAS MUJERES, CCCS, Universidad de Birmingham. *Women Take Issue: Aspects of women's subordination*. Londres: Hutchinson, 1978.
- GUARINO, Mark. «Beyoncé surprises country fans with a Dixie Chicks duet at the CMAs.» *The Guardian*, 3 de Noviembre de 2016.
- GUERRA, Paula. «Huelga del 8M, o cómo el feminismo blanco sigue dominando la narrativa de la lucha feminista.» *El Diario*, 5 de Marzo de 2018.
- GUTIÉRREZ, Icíar. «Ruanda declara la guerra a los productos que blanquean la piel.» *El Diario*, 22 de Enero de 2019.
- HALL, Stuart, Chas CRITCHER, Tony JEFFERSON, John ROBERTS y Brian CLARKE. *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. Hong Kong: The Macmillan Press, 1978.
- HALL, Stuart y Tony JEFFERSON (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.
- HALL, Stuart. «Encoding/decoding.» En *Culture, media, language*, 128-138. 1980a.
- . «Cultural studies: Two paradigms.» *Media Culture and Society* Volume 2, nº 1 (enero 1980b): 57-72.
- . «Notas sobre la desconstrucción de «lo popular».» En *Historia popular y teoría socialista*, de Ralph (ed.) Samuel. Barcelona: Crítica, 1984.
- . «Minimal Selves.» En *The Real Me: Postmodernism and the question of identity*, de Lisa Appignanesi, 44-46. Londres: The Institute of Contemporary Arts, 1987.
- . «Cultural Studies and its theoretical legacies.» En *Cultural Studies*, de Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler, 277-294. Routledge, 1992.
- . «What Is This “Black” in Black Popular Culture?» *Social Justice* 20, nº 1-2 (1993): 104-114.
- . «The spectacle of the “other”» En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres/Thousand Oaks,CA/Nueva Delhi: SAGE Publications, 1997.
- . «Codificación y decodificación en el discurso televisivo.» *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* 9 (2004): 210-236.
- . «Estudios culturales: dos paradigmas.» *Revista Colombiana de Sociología* 27 (2006): 233-254.
- . *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

- . *Estudios Culturales 1983: Una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- HALLIDAY, Aria S., y Nadia E. BROWN. «The Power of Black Girl Magic Anthems: Nicki Minaj, Beyoncé and ‘Feeling Myself’ as Political Empowerment.» *Souls* 20, nº 2 (2018): 222-238.
- HAMAD, Hannah, y Anthea TAYLOR. «Introduction: feminism and contemporary celebrity culture.» *Celebrity Studies* 6:1 (2015): 124-127.
- HANSEN, Kai Arne. «Empowered or Objectified? Personal Narrative and Audiovisual Aesthetics in Beyoncé’s Partition», *Popular Music and Society*, 2015.
- HARPER, Paula. «BEYONCÉ: Viral Techniques and the Visual Album.» *Popular Music and Society* 42, nº 1 (2019): 61-81.
- HARRIS, Anita. «Young women, late modern politics, and the participatory possibilities of online cultures.» *Journal of Youth Studies* 11:5 (2008): 481-495.
- HARRIS, Cheryl I. «Whiteness as Property.» *Harvard Law Review* 106, nº 8 (1993): 1707-1791.
- HARRIS, Paisley. «Gatekeeping and Remaking: The Politics of Respectability in African American Women’s History and Black Feminism.» *Journal of Women’s History* 15, nº 1 (primavera) (2003): 212-220. 238.
- HARRIS-PERRY, Melissa V. *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black women in America*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 2011.
- . «A Call And Response With Melissa Harris-Perry: The Pain And The Power Of ‘Lemonade.’» *Elle*, 26 de abril de 2016.
- HARVARD, Sarah A. «These three pictures make a powerful statement about race and power among women.» *Mic.com*, 17 de mayo de 2017.
- HASSAN, Carma, Gregory KRIEG, y Melonyce MCAFEE. «Police union calls for law enforcement labor to boycott Beyonce’s world tour.» *CNN*, 21 de febrero de 2016.
- HASSAN, Marcos. «Beyoncé’s ‘Lemonade’ Samples a Forgotten Band From Puerto Rico’s Psych Scene.» *Remezcla*, 2016.
- HAVIS, Devonya N. «‘Now, How You Sound’: Considering a Different Philosophical Praxis.» *Hypatia* 29, nº 1 (2014).
- HEBDIGE, Dick. «Reggae, Rastas and Rudies: Style and the subversion of form.» *Stencilled Paper*, nº 24 (1974).
- . *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.
- HENRICH, Natalie, y Bev HOLMES. «Web news readers’ comments: Towards developing a methodology for using on-line comments in social inquiry.» *Journal of Media and Communication Studies* 5, nº 1 (enero 2013): 1-4.
- HERNÁNDEZ RUZA, Julia. «Conversamos con Virginie Berger sobre el papel de la mujer en la industria musical.» *IndustriaCultural.com*, 16 de septiembre de 2014.

- HERRERA QUINTANA, Elena. «Black Panther Beyoncé.» *Afroféminas*, 11 de febrero de 2016.
- . «Beyoncé y la ignorancia blanca II: Homecoming.» *Sociología Ordinaria*, 16 de mayo de 2019.
- . «Beyoncé y la ignorancia blanca III: Black is King.» *Sociología Ordinaria*, 5 de agosto de 2020.
- . «A Critical Analysis of ‘White Ignorance’ within Beyoncé’s Online Reception.» En *Beyoncé in the World: Making Meaning with Queen Bey in Troubled Times*, de Kristin McGee y Christina Baade. Wesleyan University Press, Próxima publicación, 2021.
- HERRERA, Heidi. «Beyoncé & JAY-Z’s ‘Apesh*t’ Video Redefined Black Art In A Historically White Space.» *Bustle*, 19 de junio de 2018.
- HERRON, Antwan. «Breaking down why Adele’s speech was another example of white feminism.» *Wear Your Voice Mag*, 2017 de febrero de 2017.
- HERZOG, Tamar. «How Did Early-Modern Slaves in Spain Disappear? The Antecedents» *Republics of Letters: a Journal for the Study of Knowledge, Politics and the Arts* 3, nº 1 (2012).
- HESMONDHALGH, David, y Leslie M. MEIER. «What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector.» *Information, Communication & Society*, 2017: 1-16.
- HEUCHAN, Claire. «White people critiquing “White Feminism” perpetuate white privilege.» *Sister Outrider*, 10 de agosto de 2015.
- HICKMAN, Christine B. «The Devil and the One Drop Rule: Racial Categories, African Americans, and the U.S. Census.» *Michigan Law Review* 95, nº 5 marzo (1997): 1161-1265.
- HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. «African-American Women's History and the Metalanguage of Race.» *Signs* Vol. 17 Winter, nº No. 2 (1992): 251-274.
- . *Righteous Discontent: The Women’s Movement in the Black Baptist Church 1880-1920*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
- HILL, Sarah. «“This Is My Country”: American popular music and political engagement in 1968.» En *Music and Protest in 1968*, de Beate Kutschke y Norton Barley, 46-63. Cambridge University Press, 2013.
- HILLS, Megan C. «Congressional candidate KW Miller claims Beyoncé is not Black and carries 'Satanist symbols'.» *Evening Standard*, 8 de julio de 2020.
- HINE, Christine. *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- HOBSON, Janell. *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 2005.
- . «Beyoncé’s Fierce Feminism.» *Ms. Magazine*, Primavera 2013a.

- . «Policing Feminism: Regulating the Bodies of Women of Color.» *Ms. Magazine*, 6 de octubre de 2013b.
- . «Feminist Debate Beyoncé» En *The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, de Adrienne Trier-Bieniek, 11-26. Jefferson: McFarland & Company, 2016a.
- . «#Lemonade: A Black Feminist Resource List.» *Black Perspectives*, 12 de mayo de 2016b.
- HODGSON, Claire. «Dying armpit hair crazy colours is totally a thing now.» *Cosmopolitan*, 25 de noviembre de 2015.
- HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy*. Londres: Penguin Group, 1957.
- . *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI Editores, 2013.
- HOLLOWS, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- . «Feminismo, estudios culturales y cultura popular», *Lectora: Revista de dones i textualitat*, nº 11 (2005): 15-28.
- HOLPUCH, Amanda. «Beyoncé brings mothers of four black men killed in the US to MTV VMAs.» *The Guardian*, 29 de agosto de 2016.
- hooks, bell. *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*. Londres: Pluto Press, 1982.
- . *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984.
- . *Black looks: Race and Representation*. South End Press, 1992.
- . *We Real Cool: Black men and Masculinity*. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- . *Sisters of the Yam. Black Women and Self-Recovery*. Nueva York: Routledge, 2014.
- . «Moving beyond pain.» *bell hooks Institute*. 9 de mayo de 2016.
- . *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.
- HOPE, Clover. «Beyoncé in Her Own Words.» *Vogue*, septiembre de 2018.
- HORECK, Tanya. «#AskThicke: 'Blurred Lines', Rape Culture, and the Feminist Hashtag Takeover.» *Feminist Media Studies* 14(6) (2014): 1105-1107.
- HOROWITZ, Donald L. «History Color Differentiation in the American Systems of Slavery.» *The Journal of Interdisciplinary History* 3, nº 3 (1973): 509-541.
- HOROWITZ, Steven J. «Breaking Down Beyoncé's Lemonade Samples.» *Pitchfork*, 25 de abril de 2016.
- HOUCK, Brenna. «New Orleans's Queen of Creole Cuisine Makes Cameo in Beyoncé's 'Lemonade'.» *Eater*, 24 de abril de 2016.

- HOUSE, Laura. «'I come to work in an outfit that fits the guidelines... just not the way she expected': Woman whose boss said her suit and headscarf were 'unprofessional' gets revenge by turning up in costume every day.» *Daily Mail*, 25 de Julio de 2016.
- HUFFPOST. «Plátano de Alves: la respuesta antirracista de los famosos.» *The Huffington Post*, 28 de abril de 2014.
- . «Por qué Marine Le Pen no es la candidata de las mujeres (aunque lo intente).» *The Huffington Post*, 5 de mayo de 2017.
- HUGHES, Bradley, y Michael HERTEL. «The Significance of Color Remains: A Study of Life Chances, Mate Selection, and Ethnic Consciousness among Black Americans.» *Social Forces* 68, n° 4 (1990): 1105-1120.
- HUGHEY, Matthew. «Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in 'Magical Negro' Films.» *Social Problems* 56, n° 3 (2009): 543-577.
- HUNT, Elle. «What does it mean to be a 'Karen'? Karens explain.» *The Guardian*, 13 de mayo de 2020.
- HUNTER, Margaret. «The persistent problem of colorism: skin tone, status and inequality.» *Sociology Compass*, 2007: 237-254.
- HULL, Gloria T., Patricia BELL-SCOTT, y Barbara SMITH. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. Nueva York: The Feminist Press, 1982.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- IBARS, Alex. «James Blake, Kendrick Lamar, Ezra Koenig y Father John Misty, en el nuevo disco sorpresa de Beyoncé.» *Indiespot*, 24 de abril de 2016.
- IBSON, Jon. «Virgin Land or Virgin Mary? Studying the Ethnicity of White Americans.» *American Quarterly* 33, n° 3 (1981): 284-308.
- IGOE, Katherine J. «Unforgettable Black Lives Matter Protest Signs.» *Marie Claire*, 8 de junio de 2020.
- ILLESCAS, Jon. «¿Es Beyoncé una militante del poder negro?» *Diagonal Periódico*, 2 de febrero de 2016.
- INFOBAE. «Beyonce usó un vientre falso.» *Infobae*, 11 de octubre de 2011.
- . «Las fotos del excéntrico 'baby shower' de Beyoncé.» *Infobae*, 22 de mayo de 2017.
- IQBAL, Nosheen. «Femvertising: how brands are selling #empowerment to women.» *The Guardian*, 12 de octubre de 2015.
- IRIGOYEN, Juan I. «Iñaki Williams: "Me voy triste de Cornella porque he sufrido insultos racistas".» *El País*, 26 de enero de 2020.

- IVIE, Devon. «Why the Louvre Allowed Beyoncé and Jay-Z to Film Their ‘Apes**t’ Video in the Museum.» *Vulture*, 18 de junio de 2018.
- IZUNDU, Chi Chi. «Miley Cyrus says she's ‘one of the biggest feminists’.» *BBC.com*, 12 de noviembre de 2013.
- JABARDO, Mercedes. *Feminismos negros. Una antología*, de Mercedes Jabardo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.
- JACKMAN, Tom. «Who killed Martin Luther King Jr.? His family believes James Earl Ray was framed.» *Washington Post*, 30 de marzo de 2018.
- JACKSON, Sue. y VARES, T. «Too many bad role models for us girls: Girls, female pop celebrities and sexualisation.» *Sexualities* 0 (0) (2015): 1-19
- . «Young feminists, feminism and digital media.» *Feminism & Psychology* 28(1) (2018): 32-49.
- JACOBS, Sean, y Allison SWANK. «Dictators and Pop Stars.» *Africa is a country*, 1 de marzo de 2011.
- JAMELIA. «Piers Morgan, you don't like Beyonce in Lemonade because her blackness isn't white enough for you any more.» *The Independent*, 26 de abril de 2016.
- JAMES, Robin. «Interlude C: How not to listen to Lemonade: Music criticism and epistemic violence.» En *The Lemonade Reader*, de Kinitra D. Brooks y Kameelah L. Martin, 69-76. Londres: Routledge, 2019.
- JAMILA, Shani. «Can I Get a Witness?: Testimony from a Hip-Hop Feminist.» En *Colonize This! Young Women of Color on Today's Feminism*, de Daisy Hernández y Bushra Rehman, 382-394. Nueva York: Seal Press, 2002.
- JEAN, Nikki Billie. «Wax Print: What is Ankara? What is Ankara Fabric?» All Things Ankara, 19 de septiembre de 2014.
- JEFFERSON, Tony y John CLARKE. «Down these mean streets . . . the meaning of mugging.» *Stencilled Paper*, nº 17 (1973).
- JOHNSON, Birgitta J. «She Gave You #Lemonade, Stop Trying to Say It's Tang...Or How Race-Gender Obscures Female Genius in Pop Music.» *Birgitta's Music Box Review*, 25 de abril de 2016.
- . «She Gave You Lemonade, Stop Trying to Say It's Tang. Calling out how race-gender bias obscures Black women's achievements in pop music.» En *The Lemonade Reader*, de Kinitra D. Brooks y Kameelah L. Martin, 234-245. Londres: Routledge, 2019.
- JOHNSON, Richard. «What Is Cultural Studies Anyway?» *Social Text* No. 16 (Winter, 1986-1987): 38-80.
- JOHNSTON, Maura. «Beyoncé's Grammy Snub Isn't Just an Oversight—It's a Real Problem.» *Time*, 13 de febrero de 2017.

- JOLLY, Natalie. «Birthing Baby Blue: Beyoncé and the Changing Face of Celebrity Birth Culture.» En *The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, de Adrienne Trier-Bieniek, 143-154. Jefferson: McFarland & Company, 2016.
- JONES, Charles E. (ed). *The Black Panther Party Reconsidered*. Nueva York: Black Classic Press, 1998.
- JONES, Maris. «Dear Beyoncé, Katrina is Not Your Story.» *Black Girl Dangerous*, 10 de febrero de 2016.
- JONES, Nicholas R., y Chad LEAHY. «Cervantes y la materia de las vidas negras.» *Revista Contexto*, 3 de julio de 2020.
- JORIC. «Las claves visuales de 'Lemonade', la película de Beyoncé.» *Jenesaispop*, 28 de abril de 2016.
- JORRIN, Virginia. «Mujeres y gitanas.» *Diagonal Periódico*, 14 de marzo de 2014.
- JOUËT, Josiane. «Digital Feminism: Questioning the Renewal of Activism.» *Journal of Research in Gender Studies* 8(1) (2018): 133-157.
- KANTOLA, Johanna, y Judith SQUIRES. «From state feminism to market feminism?» *International Political Science Review* 33(4) (2012): 382-400.
- KEENE, Adrienne. «Mardi Gras Indians: Can cultural appropriation occur on the margins?» *Native Appropriations*, 30 de marzo de 2010.
- KEHRER, Lauron Jockwig. *Beyond Beyoncé: Intersections of Race, Gender, and Sexuality in Contemporary American Hip-Hop*. Tesis doctoral: Departamento de Musicología, Eastman School of Music. Universidad de Rochester. Nueva York, 2017.
- KEIN, Sybil. «The Celebration of Life in New Orleans Jazz Funerals.» *Revue Française d'Etudes Américaines*, nº 51 (1992): 19-26.
- KELLEY, Norman. *Rhythm and Business: The Political Economy of Black Music*. Nueva York: Akashic Books, 2002.
- KENDALL, Erika Nicole. «Female athletes often face the femininity police – especially Serena Williams.» *The Guardian*, 14 de Julio de 2015.
- KENDALL, Mikki. «#SolidarityIsForWhiteWomen: women of color's issue with digital feminism.» *The Guardian*, agosto 2013.
- KEYES, Cheryl L. «Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance.» En *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*, de Murray Forman y Mark Anthony Neal, 265. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- KEYS, Alicia. «Time to Uncover.» *Lenny Letter*, 31 de Mayo de 2016.
- KHAWAJA, Jemayel. «The kids are all white: can US festivals live up to their 'post-racial' promise?» *The Guardian*, 4 de Julio de 2017.

- KHOMAMI, Nadia. «Taylor Swift accused of racism in 'African colonial fantasy' video.» *The Guardian*, 2 de septiembre de 2015.
- KING, Danny. «Arthur Jafa Distilled the Black American Experience Into a High Art Music Video.» *Village Voice*, 27 de diciembre de 2016.
- KING, Jamilah. «Is Beyoncé a Terrorist? Black Feminist Scholars Debate bell hooks.» *Colorlines*, 9 de mayo de 2014.
- KIRST, Seamus. «#OscarSoWhite: a 10-point plan for change by the hashtag's creator.» *The Guardian*, 25 de febrero de 2016.
- KLEIN, Alyssa. «How Nigerian Visual Artist Laolu Senbanjo Brought His Sacred Art Of The Ori To Beyoncé's 'Lemonade'.» *OkayAfrica.com*, 24 de abril de 2016a.
- . «Meet The Sierra Leonean Ballet Star From Beyoncé's 'Lemonade'.» *OkayAfrica.com*, 30 de abril de 2016b.
- KNOWLES-CARTER, Beyoncé. «Gender Equality Is a Myth!» En *The Shriver Report: A Woman's Nation Pushes Back from the Brink*, de Olivia Morgan y Karen Shelton. Center for American Progress, 2014.
- KOHLMAN, Marla H. «Beyoncé as Intersectional Icon? Interrogating the Politics of Respectability.» En *The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, de Adrienne Trier-Bieniek, 27-39. Jefferson: McFarland & Company, 2016.
- KOOIJMAN, Jaap. «Fierce, Fabulous, and In/Famous: Beyoncé as Black Diva.» *Popular Music and Society* 42, nº 1 (2019): 6-21.
- KOREN, Oriana. «Beyoncé's 'Lemonade' Is The Epitome Of Black Girl Magic.» *Medium.com*, 28 de abril de 2016.
- KOVACSICS, Violeta. «Beyoncé acaba con el machismo en dos horas.» *El Español*, 4 de agosto de 2016.
- KWATENG-CLARK, Danielle. «The Beyoncé Pregnancy Backlash Is Unwarranted .» *Essence*, 4 de febrero de 2017.
- LA BARBERA, María Caterina. «Interseccionalidad = Intersectionality.» *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, nº 12 (2017): 191-198.
- LABORDE, Antonia. «¿Antonio Banderas es un hombre blanco?» *El País*, 16 de enero de 2020.
- LABORDE, Lauren. «Mapping the Louisiana Locations in Beyonce's 'Lemonade'.» *Curbed New Orleans*, 3 de junio de 2016.
- LA CISTERNA TRANSFEMINISTA. «No podéis incluir a las mujeres trans en el feminismo.» *Pikara Magazine*, 7 de noviembre de 2018.
- LA IZQUIERDA DIARIO. «Nancy Fraser: el feminismo del 99 % y la era Trump.» *La Izquierda Diario*, marzo 2017.

- LAMBERT, James. «ICYMI: The CMA Fiasco Surrounding Alan Jackson's Walk-out to Beyoncé's Performance.» *Country Daily*, 25 de Julio de 2017.
- LAMERICHS, Nicolle. «Conclusion: Prospects for Fan Studies.» En *Productive Fandom. Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, de Nicolle Lamerichs, 231-239. Amsterdam University Press, 2018.
- LAPCHICK, Richard, Erin DAVISON, Craig MALVEAUX, y Caryn GRANT. The 2016 Racial and Gender Report Card: National Football League. *UCF (Colleague of Business Administration)*, 2016.
- LAPCHICK, Richard, y Leroy ROBINSON. The 2015 Racial and Gender Report Card: National Football League. *UCF (Colleague of Business Administration)*, 2015.
- LAPCHICK, Richard, y Saahil MARFATIA. The 2017 Racial and Gender Report Card: National Football League. *UFC (Colleague of Business Administration)*, 2017.
- LASÉN, Amparo. «El baile de las máquinas.» En *Musiques, arts et technologies*, de Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo y Makis (eds.) Solomos, 303-315. Paris: L'Harmattan, 2004.
- . «Memes.» En *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*, de María Rosón y Esther Ortega (ed.) R. Lucas Platero, 306-312. Barcelona: Bellaterra, 2017.
- . «Lo ordinario digital: digitalización de la vida cotidiana como forma de trabajo.» *Cuadernos De Relaciones Laborales* 37, nº 2 (2019): 313-330.
- LASÉN, Amparo y Elena CASADO (eds). *Mediaciones tecnológicas: Cuerpos, afectos y subjetividades*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid y Centro de Investigaciones Sociológicas, 2014.
- LASÉN, Amparo, y Hector PUENTE. *Tecnologías Sociales de la Comunicación*. Vol. Modulo Didáctico 3, de Materiales docentes de la UOC, 1-45. 2016.
- LASÉN, Amparo, y Iñaki MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ. «Movimientos, Mobidas y Móviles.» En *Cultura digital y movimientos sociales*, de Igor Sábada y Ángel Gordo, 243-266. Madrid: La Catarata, 2008.
- LATORRE, María Luisa. «¿Es Beyoncé feminista?» *Pikara Magazine*, 13 de febrero de 2014.
- . «Madonna o el Feminismo Neoliberal.» *Tribuna Feminista*, 28 de diciembre de 2016.
- LA VANGUARDIA. «Barcelona retira la estatua de Antonio López por “esclavista”.» *La Vanguardia*, 4 de marzo de 2018.
- . «Una campaña en Change.org contra Conguitos genera un acalorado debate en las redes sociales.» *La Vanguardia*, 25 de junio de 2020a.
- . «La loca teoría de la conspiración que afirma que Beyoncé es italiana y que rinde culto a la iglesia satánica.» *La Vanguardia*, 6 de julio de 2020b.

- LAVOULLE, Crystal, y Tisha LEWIS ELLISON. «The Bad Bitch Barbie Craze and Beyoncé African American Women's Bodies as Commodities in Hip-Hop Culture, Images, and Media.» *Taboo*, 2017: 65-84.
- LÁZARO, Sofía. «Beyoncé lanza un single por sorpresa para apoyar al movimiento Black Lives Matter.» *Vogue*, 20 de junio de 2020.
- LEBLANC-ERNEST, Angela. «The Most Qualified Person to Handle the Job: Black Panther Party Women, 1966-1982.» En *The Black Panther Party Reconsidered*, de Charles E. Jones, 305-327. Black Classic Press, 1998.
- LEES, Paris. «Ban Sex Work? Fuck Off, White Feminism.» *Vice*, 10 de agosto de 2015.
- LEE YANDOLI, Krystie. «People Are Upset About Meryl Streep's "I'd Rather Be A Rebel Than A Slave" T-Shirt.» *BuzzFeed*, 5 de octubre de 2015.
- LEGUN, Judd. «Top Conservative Pundit Suggests That Serena Williams Won Wimbledon By Cheating.» *Think Progress*, 13 de Julio de 2015.
- LEMISH, Dafna. «Spice World: Constructing feminity the popular way.» *Popular Music and Society* 26, nº 1 (2003): 17-29.
- LENORE, Victor. «"Ni Hillary Clinton ni Beyoncé son feministas.» *El Confidencial*, 30 de mayo de 2018.
- LENTIN, Alana. «The Serena Williams cartoon exposes Australia's ignorance on race.» *The Guardian*, 11 de septiembre de 2018.
- LEÓN, Jose Carlos. «Por qué Antonio Banderas es negro.» *El Plural*, 16 de enero de 2020.
- LEPUCKI, Edan. «All The Single Ladies: The Problem with Feminist Anthems.» *The Millions*, 15 de diciembre de 2009.
- LERNER, Gerda. «Early Community Work of Black Club Women.» *The Journal of Negro History* 59, nº 2 abril (1974): 158-167.
- LEWIS, Antony. «Abroad at Home; Black and White.» *The New York Times*, 18 de junio de 1992.
- LEWIS, Lisa A. *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Temple University, 1990.
- LEWIS, Shantrelle. «"Formation" Exploits New Orleans' Trauma.» *Slate*, 10 de febrero de 2016.
- LEWIS, Taylor. «The 10 Not-So-Publicized Times Jay Z and Beyonce Gave Back.» *Essence*, 1 de febrero de 2017.
- LIBEDINSKY, Juana. «Lo peor de la moda ahora son las mujeres que salen casi desnudas.» *Vanity Fair*, 10 de febrero de 2018.
- LIMBONG, Andrew. «Both Party And Protest, "Alright" Is The Sound Of Black Life's Duality.» *NPR, National Public Radio*, 26 de agosto de 2019.

- LINDSEY, Treva. «Beyoncé's Lemonade Isn't Just About Cheating, It's About Black Sisterhood.» *Cosmopolitan*, 27 de abril de 2016.
- LÓPEZ, Carmen. «Mujer, negra, empoderada y rica: ¿es incompatible ser un icono de lucha con ser Beyoncé?» *El Diario*, 7 de mayo de 2019.
- LÓPEZ, Silvia y Lucas R. PLATERO. «Cuerpos racializados y políticos, Conversatorio entre Esther (Mayoko) Ortega Arjonilla, Silvia López Rodríguez y R. Lucas Platero.» En *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas*, de Silvia López y R. Lucas Platero (eds), 241-256. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2019.
- LÓPEZ MUNUERA, Iván. «Sunshine Ghetto.» *El Estado Mental*, nº 4 (2014).
- LÓPEZ VILLODRES, María. «Blackfishing': 'instagramers' que quieren parecer negras para ganar seguidores.» *SModa*, 20 de noviembre de 2018.
- LORDE, Audre. *La Hermana, la Extranjera*. Lesbianas Independientes Feministas Socialistas - LIFS, 2017.
- LORDI, Emily J. «Beyoncé's Other Women: Considering The Soul Muses Of Lemonade.» *Fader*, 6 de mayo de 2016.
- LORITE, Jaime. «Las Vulpes, 37 años después: la autora de 'Me gusta ser una zorra' recuerda cómo una canción hizo temblar al país.» *El País*, 8 de marzo de 2020.
- LOS 40. «Azealia Banks acusa a Beyoncé de 'feminista de palo' (entre otras muchas cosas).» *Los40.com*, 2016 de abril de 2016.
- LUMSDEN, Linda. «Good mothers with guns: Framing black womanhood in the Black Panther, 1968-1980.» *Journalism & Mass Communication Quarterly* 86, nº 4 (2009): 900-922.
- MACROSSAN, Phoebe. «Intimacy, Authenticity and 'Worlding' in Beyoncé's Star Project.» En *Popular Music, Stars and Stardom*, de S. & Rickwood, J. Loy, 137-152. Canberra: ANU Press, 2018.
- MAHMOOD, Saba. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- MANDERS, Hayden. «Nicki Minaj's vmas outrage overshadowed by faux Taylor Swift beef.» *Nylon*, 22 de Julio de 2015.
- MARCO, Luis Miguel. «Las fotos de Inma Cuesta se retocaron a petición de la agencia.» *El Periódico*, 11 de octubre de 2015.
- MARCO GRECO, Antonio. «Vida y muerte de Saartjie Baartman (La Venus Hotentote), nacida en 1789 y enterrada en 2002.» *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias* 4º trimestre, nº 8 (2011): 64-88.
- MARRÓN, Nuria. «Colin Kaepernick: ¿desafío antirracista o márketing?» *El Periódico*, 3 de noviembre de 2018.
- MARSHALL, David. «The promotion and presentation of the self: Celebrity as marker of presentational media.» *Celebrity Studies* 1, nº 1 (2010): 35-48.

- MARTA, Laura. «Kaepernick, del ostracismo a las disculpas de la NFL.» *ABC*, 8 de junio de 2020.
- MARTEL, Frédéric. *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Santillana Ediciones, 2012.
- MARTÍN ALCOFF, Linda. «Epistemologies of Ignorance, Three Types.» En *Race and Epistemologies of Ignorance*, de Shannon Sullivan y Nancy Tuana, 39-57. Nueva York: Universidad de Nueva York, 2007.
- MARTÍNEZ DÍAZ DE ZUGAZUA, Charo. «Fanzines, prensa alternativa y otras publicaciones underground de la Fundación Sancho el Sabio.» *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº 9 (1998): 161-178.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Laura, Lina GÁLVEZ MUÑOZ, y Ángela SOLANO CABALLERO. «Neoliberalism Goes Pop and Purple: Postfeminist Empowerment from Beyoncé to Mad Max.» *The Journal of Popular Culture* Vol. 51, nº No. 2, (2018): 399-420.
- MARWAN, Samar. «Daring To Drive: Manal al-Sharif's Next Fight For Saudi Women.» *Forbes*, mayo 2018.
- MARWICK, Alice, y danah boyd. «To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter.» *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 17, nº 2 (2011): 139-158.
- MASSIE, Victoria M. «Beyoncé's "Daddy Lessons" is a reminder of country music's black and West African roots.» *Vox.com*, 2 de noviembre de 2016.
- MASTAMET-MASON, Anne. «The Saartjie Baartman's Body Shape versus the Victorian Dress: The Untold African Treasures.» *Open Journal of Social Sciences* 2 (2014): 113-120.
- MATIAS, Cheryl E., Kara MITCHELL VIESCA, Dorothy F. GARRISON-WADE, Madhavi TANDON, y Rene GALINDO. «What is Critical Whiteness Doing in OUR Nice Field like Critical Race Theory? Applying CRT and CWS to Understand the White Imaginations of White Teacher Candidates.» *Equity & Excellence in Education* 47, nº 3 (2014): 289-304.
- MATTELART, Armand, y Érik NEVEU. *Introducción a los Estudios Culturales*. Barcelona: Paidós, 2004.
- MATTHEWS, Tracye A. «No One Ever Asks What a Man's Role in the Revolution Is: Gender Politics and Leadership in the Black Panther Party, 1966–71.» En *Sisters in the Struggle: African American Women in the Civil Rights-Black Power Movement*, de Bettye Collier-Thomas y V.P. Franklin, 230-256. New York Press, 2001.
- MATTI, Dominique. «Why Lemonade Is For Black Women.» *Medium.com*, 25 de abril de 2016.

- MBOMÍO RUBIO, Lucía Asué. «Adriana Barbosa directora de Feira Preta: “No podemos hablar de empoderamiento en las personas negras si no hablamos de dinero.» *Afroféminas*, 27 de diciembre de 2017.
- . «Remei Sipi: “Se nos victimiza con un paternalismo nocivo para la reafirmación de identidades y el necesario empoderamiento”.» *Afroféminas*, 20 de abril de 2019a.
- . «Feministas blancas, ¿estáis dispuestas a hablar de tú a tú, sin imponer la agenda?» *Pikara Magazine*, 5 de junio de 2019b.
- MCAFEE, Melonyce. «¿Cometió plagio Beyoncé en su nuevo video?» *CNN*, 8 de febrero de 2016.
- MCAFEE, Tierney. «Solange Attacked Jay Z Due To His ‘Close’ Relationship With Rachel Roy.» *Hollywood Life*, 13 de mayo de 2014.
- MCFADDEN, Syreeta. «Beyoncé's Formation reclaims black America's narrative from the margins.» *The Guardian*, 8 de febrero de 2016.
- MCGILL Johnson, Alexis, Rachel D. GODSIL, Jessica MACFARLANE, Linda R. TROPP y Phillip ATIBA GOFF. «The “Good Hair” Study: Explicit and implicit attitudes toward black women's hair.» *Perception Institute*, 2017.
- MCHENRY, Jackson. «Beyoncé Used New Orleans Documentary Footage in ‘Formation’ ‘With Permission’.» *Vulture*, 7 de febrero de 2016.
- MCINTOSH, Peggy. «White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack.» *Peace and Freedom* (Women's International League for Peace and Freedom) Julio/Agosto (1989): 10-12.
- MCKEE, Ruth. «Evening Standard sorry for airbrushing out Solange Knowles' braids.» *The Guardian*, 21 de octubre de 2017.
- MCLEOD, Kembrew, Peter DICOLA, Jenny TOOMEY y Kristin THOMSON. «The Golden Age of Sampling.» En *Creative License: The Law and Culture of Digital*, de Kembrew McLeod, Peter DiCola, Jenny Toomey y Kristin Thomson, 19-35. Londres: Duke University Press, 2011.
- MCROBBIE, Angela y Jenny GARBBER. «Girls and subcultures.» *Working Papers in Cultural Studies* 7/8 (1975): 209-222.
- MCROBBIE, Angela. «More! Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres.» En *Estudios culturales y comunicación: análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, de David Morley y Valerié Walkerdine, 263-295. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Posmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge, 2005.
- . «¿Las chicas arriba? Las mujeres jóvenes y el contrato sexual posfeminista.» *Cultural Studies* 21 (2007): 718-737.

- MCTIGHE, Laura. «Front Porch Strategy: Sacred Space and Demonic Grounds.» *Front Porch Research Strategy*, 31 de Julio de 2016.
- MEDINE, Leandra. «The Problem with Social Media Announcements: You never know who you're hurting.» *Man Repeller*, 2 de febrero de 2017.
- MEGÍA, Carlos. «¿“Mártir” o “traidor”? Siete cosas que debes saber sobre el atleta que ha enfrentado a Estados Unidos.» *SModa*, 6 de septiembre de 2018.
- MELLENDEZ MARTIN, Javier. «Machismo, café, tuits y violencia verbal.» *Yorokobu*, 2 de septiembre de 2014.
- MÉNDEZ-NICOLAS, Gabriel y Amanda ANDRADES. «Simone de Beauvoir: por qué soy feminista.» *Revista Contexto*, nº 61 (2016).
- MERCER, Kobena. «Black Hair/Style Politics.» *New Formations*, nº 3 (1987): 33-54.
- METTLER, Katie. «Morning Mix Black girls at Mass. school win freedom to wear hair braid extensions.» *The Washington Post*, 22 de mayo de 2017.
- MICHAELS, Sean. «Director of Taylor Swift video denies perpetuating racist stereotypes.» *The Guardian*, 22 de agosto de 2014.
- MILLNER, Denene. «Beyoncé Is Not The Magical Negro Mammy.» *NPR, National Public Radio. Race and Identity, Remixed*, 15 de febrero de 2017.
- MILLS, Charles W. *The Racial Contract*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1997.
- . «White Ignorance.» En *Race and Epistemologies of Ignorance*, de Shannon & Nancy Tuana Sullivan, 13-37. Nueva York: Universidad de Nueva York, 2007.
- MILLS, David. «Sister Souljah's Call to Arms: The rapper says the riots were payback. Are you paying attention?» *The Washington Post*, 13 de mayo de 1992.
- MILLS, James. «Exposed: Sweatshop 'slaves' earning just 44p an hour making 'empowering' Beyonce clobber.» *The Sun*, 7 de mayo de 2016.
- MINISTERIO DE SANIDAD Y CONSUMO. Real Decreto 1599/1997, de 17 de octubre, sobre productos cosméticos. BOE núm. 261, de 31 de octubre de 1997, 1997.
- MIRAYES, Alicia. «Sufragismo.» En *Historia de la teoría feminista*, de Celia Amorós, editado por Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM, 1994.
- . «El Sufragismo.» En *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización Vol.1*, de Ana de Miguel Álvarez y Celia Amorós Puente, 245-294. Madrid: Minerva Ediciones, 2005.
- MIRE, Amine. «Skin-Bleaching: Poison, Beauty, Power, and the Politics of the Colour Line.» *Resources for Feminist Research* 28.3-4 (2001).
- . «The Emerging Skin-Whitening Industry.» *Counter Punch*, 28 de Julio de 2005.

- MOCK, Brentin. «Beyonce's Simple But Radical Porch-Front Politics.» *City Lab*, 27 de abril de 2016.
- MOCK, Janet. «My Feminist Awakening & the Influence of Beyoncé's Pop Culture Declaration.» *janetmock.com*, 3 de septiembre de 2014.
- MOHANTY, Chandra Talpade. «Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales» En *Descolonizando el Feminismo: Teorías y prácticas desde los Márgenes*, de Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández (editoras), 117-163. Madrid: Cátedra, 2008.
- MOHORTE. «NegraFlor: cuando un debate sobre las buenas prácticas del activismo torna en acoso en Twitter.» *Magnet*, 7 de June de 2017.
- MOKOENA, Tshepo. «Beyoncé references elevator incident on Flawless remix.» *The Guardian*, 4 de agosto de 2014.
- MOORE, Allan. «Authenticity as Authentication.» *Popular Music* 21, nº 2 (2002): 209-223.
- MOORE, Suzanne. «Stop telling women they're doing feminism wrong.» *The Guardian*, 18 de mayo de 2016.
- MORAGA, Cherrie, y Gloria ANZALDUA (ed.). *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1983.
- MORGAN, Joan. «Hip-Hop Feminist.» En *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*, de Murray Forman y Mark Anthony Neal, 277-281. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- MORGAN, Piers. «Jay-Z's not the only one who needs to be nervous about Beyoncé, the born-again-black woman with a political mission.» *Daily Mail*, 25 de abril de 2016.
- MORRIS, Monique W. *Pushout: The Criminalization of Black Girls in School*. Nueva York y Londres: The New Press, 2015.
- MOSS, Sonita R. «Beyoncé and Blue: Black Motherhood and the Binds of Racialized Sexism.» En *The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, de Adrienne Trier-Bieniek, 155-176. Jefferson: McFarland & Company, 2016.
- MOYNIHAN, Daniel Patrick. *The Negro Family: The Case For National Action*. Office of Police Planning and Research. Department of Labour. United States, 1965.
- MUCHITSCH, Veronika. «Neoliberal Sounds? The Politics of Beyoncé's Voice on "Run The World (Girls)".» *PopScriptum*. Centro de Investigación de Música Popular. Universidad de Humboldt, 2016.
- MULVEY, Laura. «Placer visual y cine narrativo.» En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, de Brian Wallis, 365-377. Madrid: Akal, 2001.

- MUNDO NEGRO. «Carmen Posadas: “Que la Duquesa de Alba adoptara a una niña negra fue un escándalo”.» *Mundo Negro*, 31 de julio de 2017.
- MUÑOZ, Leah. «¿Qué es el feminismo TERF, el feminismo transfóbico?» *La Izquierda Diario*, 25 de septiembre de 2018.
- MURCH, Donna. «The Campus and the Street: Race, Migration, and the Origins of the Black Panther Party in Oakland, CA.» *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society* 9:4 (2007): 333-345.
- MURRAY, Samantha. «Doing Politics or Selling Out? Living the Fat.» *Women's Studies* 34 3:4, 2005: 265-277.
- NAGLE, Angela. *Muerte a los normies. Las guerras culturales en internet que han dado lugar al ascenso de Trump y la alt-right*. Orciny Press, 2018.
- NEAL, Mark Anthony. «Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads.» En *That's the joint!: The hip-hop studies reader*, de Murray Forman y Mark Anthony Neal, 363-387. Nueva York: Routledge, 2004.
- NEGRXS MAGAZINE. «El feminismo será con las racializadas, las trans, les no binaries, las neurodivergentes, las psiquiatrizadas, las discapacitadas, las putas o no será.» *Negrxs Magazine*, 14 de marzo de 2019.
- NEVE, Eduardo. «Exploración del espacios y lugares digitales a través de la observación flotante. Una propuesta metodológica.» *Etnografías de lo digital. III Congreso Online - Observatorio para la Cibersociedad*. 2006. 75-89.
- NGUISSANI, Rebeca. «Cuando se pican es porque duele.» *Pikara Magazine*, 13 de noviembre de 2019.
- NIELSEN. «Super Bowl 50 draws 111.9 million TV viewers, 16.9 million tweets.» *Nielsen.com*, 8 de febrero de 2016a.
- . «Super Bowl 50: Nielsen twitter tv ratings post-game report.» *Nielsen.com*, 9 de febrero de 2016b.
- NNADI, Chioma. «Kid Wonder.» *Vogue*, septiembre de 2018.
- NORIEGA, David. «"Las mujeres internas migrantes sufren la esclavitud del siglo XXI ejercida por personas que se consideran progresistas".» *El Diario*, 28 de marzo de 2019.
- NUSSBAUM, Martha C. «Objectification.» *Philosophy and Public Affairs* 24, n° 4 (1995): 249-291.
- OBSERVATORIO DE LA LECTURA Y EL LIBRO. *El sector del libro en España*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018.
- O'DONNELL, Carey. «There's An Anti-Beyoncé Rally Planned For Tomorrow In NYC.» *Paper Magazine*, 15 de febrero de 2016.
- O'KEEFE, Theresa. «My body is my manifesto! SlutWalk, FEMEN and femmenist protest.» *Feminist Review* 107, n° 1 (Julio 2014): 1-19.

- OLEA, Andrea. «Afrofeministas: “Sabemos emanciparnos solas”.» *Pikara Magazine*, octubre 2016.
- OLISA, Mariana. «Conociendo el pelo nube.» *Afroféminas*, 16 de junio de 2016a
- . «Sobre la soledad de la mujer negra.» *Afroféminas*, julio de 2016b.
- . «Pequeño manual de cómo No ejercer el feminismo blanco.» *Afroféminas*, Marzo de 2017a.
- . «El privilegio de no ser insultado por Cola Cao.» *Afroféminas*, Abril de 2017b.
- . «3 estereotipos de la mujer negra que deben dejar de existi.» *Afroféminas*, Mayo de 2017c.
- OLIVER, Juan. «La cara oculta de un empleo en Inditex.» *Público*, 2 de enero de 2018.
- OLUO, Ijeoma. «Beyoncé's Lemonade is about much more than infidelity and Jay Z.» *The Guardian*, 26 de abril de 2016.
- . «Confronting racism is not about the needs and feelings of white people.» *The Guardian*, 28 de marzo de 2019.
- O'MALLEY GREENBURG, Zack. «The World's Highest-Paid Musicians Of 2016.» *Forbes*, 30 de noviembre de 2016.
- OMS. *Mercury in Skin Lightening Products*. Ginebra: Organización Mundial de la Salud, 2011.
- OPPENHEIM, Maya. «Tupac's break-up letter to Madonna in full.» *The Independent*, 24 de abril de 2018.
- ORTEGA, Esther Mayoko. «Afrofeminismos en el Estado español: Cartografiar la blanquitud, desplazar la centralidad.» *Pikara Magazine*, 18 de febrero de 2020.
- PAINTER, Nell Irvin. *The History of White People*. Norton & Company, 2010.
- . «What Is Whiteness?» *The New York Times*, 20 de junio de 2015.
- PALOMITAS EN LOS OJOS. «Chicas histéricas y hombres expertos: pop y autenticidad de género.» *Palomitas en los ojos*, 5 de mayo de 2013.
- PANDIT, Eesha. «On Becky, M.I.A. and the Problem of that “Good Hair”.» *Crunk Feminist Collective*, 28 de abril de 2016.
- PAR COLLECTIF. «Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle.» *Le Monde*, 9 de enero de 2018.
- PARRA SÁEZ, Jesús. «Racismo y Bienestar: la hibridación del movimiento eugenésico.» *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 17 (2018): 211-233.
- PATEMAN, Carole. *El Contrato Sexual*. Barcelona: Anthmpos: Universidad Autónoma de México, 1995.

- PATROLL, Peter. «The Native Americans Who Owned Slaves.» *Intellectual Take Out*, 5 de julio de 2019.
- PATTON, Michael. *Qualitative Research Evaluation Methods*. California, Londres y Nueva Delhi: SAGE Publications, 2002.
- PEATTIE, Genevieve. «La amnesia colonial y el escándalo Windrush» *Negrxs Magazine*, 15 de agosto de 2018.
- PECKNOLD, Diane. *Hidden in the Mix: The African American Presence in Country Music*. Duke University Press, 2013.
- PEINADO, Mari Luz. «¿Todos los españoles tienen derecho a votar?» *Verne*, 24 de junio de 2016.
- PEOPLES, Whitney. «‘Under Construction’: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges.» *Meridians* 8, nº 1, Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music (2008): 19-52.
- PEQUEÑO, Itziar. ««Yo ya no creo en una solidaridad feminista transnacional así por así.»» *Pikara Magazine*, 8 de octubre de 2014.
- PERRIGO, Billy. «Beyoncé Makes Surprise Appearance to Present Colin Kaepernick with Sports Illustrated's Muhammad Ali Legacy Award.» *TIME*, 6 de diciembre de 2017.
- PERSIS MURRAY, Dara. «Branding ‘Real’ Social Change in Dove's Campaign for Real Beauty.» *Feminist Media Studies* 13:1 (2013): 83-101.
- PETERS, Alex. «Fans think there is a secret message in the hair of Beyoncé's ‘Spirit’.» *Dazed Digital*, 19 de Julio de 2019.
- PHELPS-WARD, Robin, Courtney ALLEN, y Jimmy L. HOWARD. «A Rhetorical Analysis of Beyoncé's “Freedom”: An Examination of Black College Women's Experiences at Predominately White Institutions.» *Taboo: The Journal of Culture and Education* 16, nº 2 (2018): 50-64.
- PHILLIP, Abby. «White people in New Orleans say they're better off after Katrina. Black people don't.» *The Washington Post*, 24 de agosto de 2015.
- PICKENS, Ashley. «Beyoncé and Adele: When Twice As Good Still Isn't Good Enough.» *Vibe.com*, 15 de febrero de 2017.
- PIKARA MAGAZINE. «#Zinemaldia. Hijas, pandilleras juveniles y homofobia.» *Pikara Magazine*, septiembre 2014.
- PINK, Sarah, Heather HORST, John POSTILL, Larissa HJORTH, Tania LEWIS y Jo TACCHI. *Digital Ethnography*. Londres: SAGE Publications, 2016.
- PIÑA, Begoña. «Arantxa Echevarría: “La mujer gitana está pisoteada, aplastada y es invisible para payos y gitanos”.» *Público*, 24 de abril de 2018.
- PIQUERAS, José Antonio. *La esclavitud en las Españas. Un lazo transatlántico*. Madrid: Catarata, 2017.

- PIZÁ, Frankie. «Beyoncé: cuando la música no es suficiente.» *Tuimag.com*, mayo 2016.
- PLA NACCI, Ildefons. «Todos lo saben.» *El Salto Diario*, 14 de julio de 2020.
- PLAY CINE. «¿Quién es Halle Bailey, la nueva sirenita?» *ABC*, 10 de Julio de 2019.
- PLAYGROUND NEWS. «El pelo afro no se toca.» *Playground News*, 1 de febrero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=LCdKg7dJG7g>
- PLAYZ. «Fancams, los memes del K-pop que han boicoteado los mensajes racistas en redes.» *RTVE*, 4 de junio de 2020.
- PLAZA, Iratxe. «Los 1.001 peinados de Solange Knowles.» *SModa*, 17 de julio de 2013.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- POMERANTZ, Shauna, Rebecca RABY y Andrea STEFANIK. «Girls run the world? Caught between Sexism and Postfeminism in School.» *Gender & Society* 27, nº 2 (Abril 2013): 185-207.
- POUGH, Gwendolyn D. «What It Do, Shorty?: Women, Hip-Hop, and a Feminist Agenda.» *Black Women, Gender Families* 1, nº 2 (2007): 78-99.
- PRATS, Marina. «Las dos miradas de la polémica 'Carmen y Lola', la cinta de amor entre dos gitanas.» *Huffington Post*, 7 de septiembre de 2018.
- PRESS ASSOCIATION. «Shamil Tarpishev forced to apologise for calling Williams sisters 'brothers'.» *The Guardian*, 21 de octubre de 2014.
- PRINS, Annelot. «Who Run the World? Feminism and Commodification in Beyoncé's Star Text.» *Disgressions. Amsterdam Journal of Critical Theory, Cultural Analysis and Creative Writing* 2, nº 2 (2017): 29-44.
- PRÜGL, Elisabeth. «Neoliberalising Feminism.» *New Political Economy*, 2014.
- RABIN, Nathan. «The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown.» *AVClub*, 25 de enero de 2007.
- RACHIDI, Imane. «El feminismo islámico contra FEMEN.» *Cadena Ser*, 7 de abril de 2013.
- RANDANNE, Fabien. «“Apeshit”: Dans le clip, Beyoncé et Jay-Z «se mettent sur un pied d'égalité» avec la Joconde.» *20 minutes*, 18 de junio de 2018.
- RAVITZ, Justin. «How Beyonce Made Her Second Pregnancy a Social Media Art Project: Photos.» *Rolling Stone*, 14 de Julio de 2017.
- REASONWHY. «Cola Cao recibe acusaciones de racismo por su Publicidad.» *ReasonWhy.es*, 27 de marzo de 2017.
- REGUERO, Patricia. «Me duele cuando Federici dice que puede ser peor la explotación del cerebro que la del cuerpo.» *El Salto Diario*, 22 de noviembre de 2018.

- . «El PSOE ahonda en su deriva transfoba con un documento interno que reta al Ministerio de Igualdad.» *El Salto Diario*, 11 de junio de 2020.
- REMACHA, Belén. «Beyoncé se va a la India a hacer el indio con Coldplay.» *El Diario*, 1 de febrero de 2016.
- REQUENA I MORA, Marina. «La transcripció, una escolta que es fa text i un text que escolta.» *Arxius de Ciències Socials* 31 (2014): 107-124.
- . (coord.) «Un grupo sobre el grupo de discusión. Entre la lógica instrumental y el eterno retorno a la sociología crítica.» *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales* 12 (2016).
- RICH, Adrienne. «Disobedience Is What NWSA Is Potentially about.» *Women's Studies Quarterly* 9:3 (1981).
- RIOTTA, Chris. «Iggy Azalea Thinks Beyoncé's "Becky" Line From 'Lemonade' Is Racist.» *Mic.com*, 26 de abril de 2016.
- ROBERTS, Kamaria, y Kenya DOWN. «What Beyoncé teaches us about the African diaspora in 'Lemonade'.» *PBS.com*, 29 de abril de 2016.
- ROBERTS, Randall. «Conservative country music fans lash out at CMA performance by Beyoncé and the Dixie Chicks.» *Los Angeles Times*, 3 de noviembre de 2016.
- ROBINSON, Joanna. «Beyoncé Fans Target Rachel Roy as "Becky with the Good Hair" in Great Lemonade Mystery.» *Vanity Fair*, 24 de abril de 2016a.
- . «Did Adele Really Break Her Grammy in Half for Beyoncé?» *Vanity Fair*, 13 de febrero de 2017.
- ROBINSON, Zandria F. «We Slay, Part I.» *New South Negress*, 7 de febrero de 2016b.
- ROCA VIDAL, Jose Manuel. *Nación negra. Poder negro*. Madrid: La Linterna Sorda, 2008.
- ROCCA, Facundo. «Beyoncé y lo político.» *Ideas de Izquierda*, 21 de febrero de 2016.
- RODRÍGUEZ, Cristian. «Beyoncé. Lemonade.» *Rockdeluxe*, junio de 2016.
- RODRÍGUEZ, Mathew. «Beyoncé's Grammy performance didn't need to be political, her music already says it all.» *Mic.com*, 13 de febrero de 2017a.
- RODRÍGUEZ PALOP, M^a Eugenia, José Luis REY PÉREZ, y Celina TRIMIÑO VELÁSQUEZ. La lucha por los derechos de las mujeres en el siglo XIX. Escenarios, teorías, movimientos y acciones relevantes en el ámbito angloamericano. Vol. 3 Tomo 1, de *Historia de los derechos fundamentales*, de Francisco Javier Ansuátegui Roig, José Manuel Rodríguez Uribe, Gregorio Peces-Barba Martínez y Eusebio Fernández García, 1153-1220. Dykinson, 2007.
- RODRÍGUEZ, Patricia. «Rihanna pulsa el 'fast forward' con su nueva marca de maquillaje.» *Vanity Fair*, Septiembre 2017b.

- RONDILLA, Joanne, y Paul Spickard. *Is Lighter Better?: Skin-Tone Discrimination among Asian Americans*. Rowman & Littlefield, 2007.
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press, 1994.
- . «Never Trust a Big Butt and a Smile.» En *That's the joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, de Murray Forman & Mark Anthony Neal, 291-306. Nueva York: Routledge, 2004.
- ROSENBAUM, S.I. «Let's talk about Beyoncé's 'Lemonade' dress.» *Boston Globe*, 28 de abril de 2016.
- ROSSEINSKY, Katie. «Decoding All The Visual References In Beyoncé's Pregnancy Shoot.» *Grazia UK*, 2 de febrero de 2017.
- ROTHBLUM, Esther D. «Why a Journal on Fat Studies?» *Fat Studies* 1:1 (2012).
- RTVE. «La activista tunecina Amina Tyler abandona FEMEN por su "islamofobia" y financiación opaca.» *RTVE.es*, 20 de agosto de 2013.
- RUEDA, Juanma. «Breve historia del sample.» *Thomann Blog*, 1 de julio de 2018.
- RUÍZ, Azahara. «La violencia obstétrica como violencia de género.» *EsRacismo*, 30 de noviembre de 2017.
- RUÍZ-NAVARRO, Catalina. «Trasero de 14 quilates.» *Univision*, 29 de abril de 2017.
- RUÍZ, Patricia, y Gabriela SÁNCHEZ. «Claves para entender la realidad de los CIE en España.» *El Diario*, 16 de octubre de 2016.
- RUTABINGWA, Viviane, y James KASSAGA ARINAITWE. «Taylor Swift Is Dreaming Of A Very White Africa.» *NPR, National Public Radio*, 1 de septiembre de 2015.
- SAMANGA, Rufaro. «Op-Ed: Can Beyoncé Be Problematic?» *OkayAfrica.com*, 25 de mayo de 2017.
- SAMPEDRO, Javier. «No diga raza.» *El País*, 13 de abril de 2020.
- SAMUELS, Robert. «In the wake of Trayvon Martin's death, the hoodie takes on a greater meaning.» *The Washington Post*, 29 de marzo de 2012.
- SÁNCHEZ, Gabriela. «Recopilar datos oficiales étnico-raciales para medir el racismo: un debate estancado en España que gana fuerza en Europa.» *El Diario*, 29 de junio de 2020.
- SÁNCHEZ HIDALGO, Emilio. «#Cuéntalo: las mujeres comparten sus historias de abusos y agresiones sexuales.» *Verne*, 28 de abril de 2018.
- SÁNCHEZ PARODY, Soledad. «¿Exista una nueva música pop netamente femenina?» *leparody.tumblr.com*, 12 de septiembre de 2016.
- SÁNCHEZ PERERA, Paula. «¿Es neoliberal defender el trabajo sexual?» *El Diario*, 20 de marzo de 2017.

- SÁNCHEZ RAMOS, Barbara. «La hermana ‘hipster’ de Beyoncé.» *El País*, 26 de febrero de 2016.
- SANDOVAL, Chela. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- SANJUAN ASTIGARRAGA, Juan Ignacio. «¿Más allá de la postmodernidad? ‘Countdown’, Beyoncé y Keersmaecker.» *Bajo palabra. Revista de filosofía* 2, nº 14 (2017): 143-153.
- SANTIAGO HEREDIA, Rebeca. «Las gitanas no achantamos la muí.» *GitanasFeministas.org*, 16 de mayo de 2018.
- SANTOS HERCEG, José. «Inmanuel Kant: Del Racialismo al Racismo.» *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 43 (2010): 403-416.
- SARDÁ, Helena. «Por qué el feminismo blanco se está olvidando de millones de mujeres.» *Código Nuevo*, 18 de mayo de 2018.
- SCHILT, Kristen. «A little too ironic: The appropriation and packaging of Riot Grrrl politics by mainstream female musicians.» *Popular Music and Society* 26, nº 1 (2003): 5-16.
- SCHWENTZEL, Christian-Georges. «Nicki Minaj última reina y diosa de Egipto.» *Antiquipop*, 20 de febrero de 2019.
- SCOTT, Thomas L. «5 Ways the NFL Combine Reminds Us of Slavery.» *Atlanta Black Star*, 9 de diciembre de 2014.
- SEABROOK, John. *La fábrica de canciones. Cómo se hacen los hits*. Barcelona: Reservoir Books, 2017.
- SEARCEY, Dionne. «¿Qué quiere decir cuando se habla de desintegrar o retirar fondos a los departamentos de policía?» *The New York Times*, 10 de junio de 2020.
- SEITHER, Robert James. «Women in the Black Panther Party: An Internal Struggle for Power, Equality and Survival.» *Journal of Student Scholarship* 17 (2015).
- SERRANO, Beatriz. «¿En España no hay racismo? ¿Seguro?» *BuzzFeed*, 26 de septiembre de 2016.
- . «Todo lo que te molesta de que Ylenia sea feminista es todo lo que está haciendo bien.» *BuzzFeed*, 25 de mayo de 2017.
- SHACKELFORD, Asleigh. «Bittersweet like me: When the Lemonade ain’t made for fat black women & femmes.» *Wear Your Voice*, 27 de abril de 2016.
- SHAKUR, Assata. *Una autobiografía*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- SHANGE, Savannah. «A king named Nicki: Strategic queerness and the Black femmecee.» *Women & Performance: A hJournal of Feminist Theory* 24, nº 1 (2014): 29-45.

- SHANK, Michael, y Maxine BEDAT. «How Beyonce's 'Ivy Park' Label Should Solve Sweatshop Scandal: Switch Suppliers.» *HuffPost*, 26 de mayo 2016.
- SHARPE, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham y Londres: Duke University Press, 2016.
- SHAW, Stephanie J. «Black Club Women and the Creation of the National Association of Colored Women.» *Journal of Women's History* 3, nº 2 Fall (1991): 11-25.
- SHEFFIELD, Carrie. «Beyoncé's latest moves are holding women back.» *Forbes*, 18 de marzo de 2014.
- SHORT, Lucy R. «Still Haunted: Tending to The Ghosts of Marriage And Motherhood in White Feminist Critiques of Beyoncé Knowles-Carter and Michelle Obama.» *Tapestries: Interwoven voices of local and global identities*: 4, nº 1 (2015).
- SIMMONS, LaKisha Michelle. «Landscapes, Memories, and History in Beyoncé's Lemonade.» *The University of North Carolina Press*, 28 de Abril de 2016.
- SIPI, Remei. «Las asociaciones de mujeres, ¿agentes de integración social?» *Papers* 60 (2000): 355-364.
- . «Nuestra lucha: mujeres migrantes negras en España.» *El Salto Diario*, 6 de marzo de 2020.
- SMITH, Alexander. «Beyonce's 'Lemonade': Who Is 'Becky With the Good Hair'?» *NBC News*, 25 de abril de 2016.
- SMITH, Grady. «Is country music ready to forgive the Dixie Chicks?» *The Guardian*, 19 de noviembre de 2015.
- SMITH, Ryan P. «How Native American Slaveholders Complicate the Trail of Tears Narrative.» *Smithsonian Magazine*, 6 de marzo de 2018.
- SMITH, Stephen. «Carolina Wozniacki imitates Serena Williams by stuffing her bra and skirt: Funny or offensive?» *CBS News*, 11 de diciembre de 2012.
- SMITH-STRICKLAND, Stephanie. «What It's Like to Be a Black Woman at Coachella.» *In Style*, 17 de abril de 2019.
- SMODA. «Adele rompe su grammy para darle la mitad a Beyoncé.» *SModa*, 13 de febrero de 2017a.
- . «Lupita Nyong'o carga contra una revista por 'photoshopearle' el pelo en una portada.» *SModa*, 10 de noviembre de 2017b.
- . «"Tenemos que defender el machismo" y otras grandes liadas de Mariló Montero.» *SModa*, 18 de diciembre de 2017c.
- . «Lo ha vuelto a hacer: Beyoncé copia a un artista sudafricano en su último videoclip.» *SModa*, 6 de agosto de 2019.
- SOLOMOS, John. «Stuart Hall: articulations of race, class and identity.» *Ethnic and Racial Studies* 37:10 (2014): 1667-1675.

- SONNAD, Nikhil. «The NFL's racial divide, in one chart.» *Quartz*, 24 de mayo de 2018.
- SOUZA, Rebecca. «Por el derecho de ser madre.» *Gitanizando*, 12 de septiembre de 2019.
- SPANOS, Brittany. «How Beyoncé's 'Lemonade' Reclaims Rock's Black Female Legacy.» *Rolling Stone*, 29 de abril de 2016.
- SPRINGER, Kimberly. «Third Wave Black Feminism?» *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27, nº 4 (2002): 1059-1082.
- . «Divas, Evil Black Bitches, and Bitter Black Women: African American women in postfeminist and post-civil rights popular culture.» En *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, de Yvonne Tasker y Diane Negra, 250-276. Durham y Londres: Duke University Press, 2007.
- STACEY, Jackie. «Desperately Seeking Difference.» *Screen* 40, nº 1 (1987): 48-61.
- STAPLES, Robert. «The Myth of Black Macho: A response to Angry Black Feminists.» *The Black Scholar* 10, nº 8 (1979).
- STEFANO, Angela. «Fan Rachel Berry Goes Viral With Eye-Opening Post About Being a Black Woman Who Loves Country Music.» *Cat Country*, 3 de junio de 2020.
- STEVENSON, Dorian. «Many Were Shocked That The New Actress Playing Annie Is Black.» *BuzzFeed*, 2014 de marzo de 2014.
- STEWART, Dodai. «Racist Hunger Games Fans Are Very Disappointed.» *Jezebel*, 26 de marzo de 2012.
- STEWART, Juell. «The Black Matriarch as Villain.» *Colorlines*, 29 de octubre de 2009.
- STONE, Chelsea. «Miley Cyrus Accused of Cultural Appropriation for Hip-Hop Comments.» *Teen Vogue*, 5 de mayo de 2017.
- STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Pearson, 2001
- STOREY, Kate. «The Secret Meaning Behind Beyoncé's Pregnancy Photo Shoot.» *Harper's Bazaar*, 2 de febrero de 2017.
- STUTZ, Colin. «Louis Farrakhan: If Police Don't Provide Beyoncé Protection, the Nation of Islam Will.» *Billboard*, 22 de febrero de 2016.
- SUEN, Brennan. «Conservative Media Get Into "Formation" To Attack Beyoncé's Super Bowl Performance.» *Media Matters for America*, 2 de agosto de 2016.
- SUGGS, Ernie. «The story behind 'Lift Every Voice and Sing' and why Beyoncé made it matter.» *The Atlanta Journal Constitution*, 16 de abril de 2018.
- SULLIVAN, Shannon, y Nancy TUANA. *Race and Epistemologies of Ignorance*. University of New York: Nueva York, 2007.
- SWERDLICK, David. «Déjà Vu, Again. Part one of an occasional series on Beyoncé and Jay-Z.» *Creative Loafing Charlotte*, agosto 2006.

- TATE, Crystal. «16-Year-Old Black Student With Natural Hair Asked By School To 'Get Her Hair Done'.» *Essence*, 26 de mayo de 2017.
- TAYLOR, Diana, y Marcela FUENTES. *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. *Un destello de libertad: del #BlackLivesMatter a la liberación negra*. Traficantes de Sueños, 2017.
- TAYLOR, Ula. «The historical evolution of Black feminist theory and praxis.» *Journal of Black Studies* 29, nº 2 (1998): 234-253.
- TEJADA, Chloe. «Zendaya Defends Her Dreadlocks, Slams E!'s Giuliana Rancic's Racist Remarks.» *Huffington Post*, 24 de febrero de 2015.
- TERBORG-PENN, Rosalyn. «Discrimination against Afro-American Women in the Woman's Movement, 1830–1920.» En *The Afro-American Woman: Struggles and Images*, de Sharon Harley y Rosalyn Terborg-Penn, 17-27. Nueva York: Kennikat Press, 1978.
- . «Discontented Black Feminist: Prelude and Postscript to the Passage of the Nineteenth Amendment.» En *The Black Studies Reader*, de Cynthia Hudley y Claudine Michel Jacqueline Bobo, 65-78. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- THE BLACK PANTHER. «Black Panther Sisters talk about Women's Liberation.» *The Black Panther*, septiembre de 1969.
- THE GUARDIAN. «No charges for San Francisco police over Mario Woods and Luis Góngora deaths.» *The Guardian*, 25 de mayo de 2018.
- THOMAS, Angie. *El odio que das*. Gran Travesía, 2018.
- THOMPSON, Becky. «Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism.» *Feminist Studies*, 28, nº 2 Second Wave Feminism in the United States (2002): 336-360.
- THOMPSON, John B. *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998.
- THOMPSON, Katrina Dyonne. «Some Were Wild, Some Were Soft, Some Were Tame, and Some Were Fiery: Female Dancers, Male Explorers, and the Sexualization of Blackness 1600-1900.» *Black Women, Gender Families* 6, nº 2 (2012): 1–28.
- THORNTON, Sara. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural capital*. Middletown: Wesleyan Press University, 1996.
- TINSLEY, Omise'eke Natasha. *Beyoncé in Formation: Remixing Black Feminism*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- TOASIJE, Antumi. «The Africanity of Spain: Identity and Problematization.» *Journal of Black Studies* 39, nº 3 (2009): 348-355.
- . «La memoria y el reconocimiento de la comunidad africana y africano-descendiente negra: en España: El papel de la vanguardia panafricanista.»

- Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences (Euro-Mediterranean University Institute)* 28, nº 4 (2010).
- . «Por qué nunca digo “racializada”, “racializado”.» *Africanidad.com*, 6 de diciembre de 2018.
- TORRES SÁNCHEZ, M^a Lorena. *Una mirada crítica al movimiento feminista blanco eurocéntrico en Madrid*. Trabajo de Fin de Máster: Instituto Interuniversitario de Estudios de Mujeres y Género (IIEDG), 2019.
- TORRES SOLER, Antoinette. *Viviendo en modo Afroféminas*. La Tija Edicions, 2018.
- TOVAR, Virgie. *Tienes derecho a permanecer gorda*. Melusina, 2018.
- . «Take The Cake: Revisiting the Fat Liberation Manifesto 46 Years Later.» *Ravishly*, enero 2019.
- TRIER-BIENIEK, Adrienne (ed.). *Feminist Theory and Popular Cultura*. Rotterdam: Sense Publishers, 2015.
- . (ed.) *The Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism*. Jefferson: McFarland & Company, 2016.
- TRIVIÑO CABRERA, Laura. «Coeducación audiovisual para la formación del profesorado a través del análisis del videoclip como texto mediático.» En *Literacia, Media e Cidadania – Livro de Atas do 4.º Congresso*, de S. Pereira & M. Pinto (ed.), 560-575. Braga: CECS, 2017.
- TSAI TSENG, Chenta. (Putochinomarción). *Arroz tres delicias. Sexo, raza y género*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- TUCHMAN, Gaye. «Women’s depiction by the mass media.» *Sings: Journal of Women in Culture and Society* 4, nº 3 (primavera) (1979): 528-542.
- ULLATE, Sara. «Nike arrasa con la campaña de Colin Kaepernick (pese al boicot de Trump).» *Harper's Bazaar*, 25 de octubre de 2019.
- URRETABIZKAIA, Leticia. «La herida del privilegio.» *Pikara Magazine*, 1 de julio de 2020.
- URTEAGA, Eguzki. «Orígenes e inicios de los estudios culturales.» *Gazeta de Antropología* 25 (2009).
- UTLEY, Ebony A. «What does Beyoncé mean to young girls?» *Journal of Popular Music Studies* 29(2):e12212 (2017).
- VALENTI, Jessica. «When everyone is a feminist, is anyone?» *The Guardian*, 24 de noviembre de 2014.
- VALLES, Miguel S. *Técnicas Cualitativas de Investigación Social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- VAL RIPOLLÉS, Fernán del. «El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock» En *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, de Cristián Martín

- Pérez Colman, Fernán del Val y Francisco Javier Noya (coords.) 145-158. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- . *Rockeros insurgentes, modernos complacientes. Juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral: Departamento de Sociología I (Cambio Social). Facultad de CCPP y Sociología. Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- VARIAS FIRMANTES. «Las razas no existen, aunque el racismo sí.» Público, 9 de mayo de 2020.
- VÁZQUEZ, Cristina. «La madre del niño acogido en Sueca: “No me quitaron a mi hijo por tener mala vida. Me lo arrebataron”» *El País*, 14 de septiembre de 2016.
- VELASCO, Carolina. «La cuenta pendiente de Alemania con la comunidad afrodescendiente.» *El Salto Diario*, 23 de agosto de 2019.
- VICENTE, Álex. «¿Por cuánto se vende un museo?» *El País*, 19 de junio de 2018.
- VILLENA, Marta. «Varios activistas nos cuentan qué opinan del término "racializado".» *Verne*, 20 de enero de 2020.
- VIÑUELA, Eduardo. «El estudio del Videoclip desde la perspectiva de género». V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres. Feminismos e Interculturalidad. ArCiBel Editores, 2008. 483-494.
- . «La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble.» *Trans-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 (2011).
- VIÑUELA SUÁREZ, Laura. «La construcción de las identidades de género en la música popular.» *Dossiers Feministes*, nº 7 (2003): 11-31.
- . «Como una ola: Las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y musicólogas.» *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, nº 9 (2016): 97-110.
- VIVES, Luna, y Sesé SITÉ. «Negra española, negra extranjera: dos historias de una misma discriminación» *Revista de Estudios de Juventud* 10, nº 89 (2011): 163-186.
- VOGEL, Laura. «Jay-Z's Tidal to donate \$1.5 million to Black Lives Matter and others.» *i-D.vice.com*, 8 de febrero de 2016.
- VOLKART, Yvonne. «La fantasía cyberfeminista sobre el placer del cyborg.» *Lectora* 10 (2004): 85-101.
- VVAA. «No decir ‘raza’ no elimina el racismo.» *El Salto Diario*, 16 de mayo de 2020.
- WALKER, Rebecca. «Becoming the Third Wave.» *Ms. Magazine*, 1992.
- WALTERS, Susan Danuta. *Material Girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*. University of California Press, 1995.

- WARD, Jesmyn. «In Beyoncé's 'Formation,' A Glorification Of 'Bama' Blackness.» *NPR, National Public Radio*, 10 de febrero de 2016.
- WARD, Stephen. «The Third World Women's Alliance: Black Feminism Radicalism and Black Power Politics.» En *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*, de Peniel E. Joseph, 119-144. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- WARE, Cellestine. «Black Feminism.» En *Radical Feminism*, de Ellen Levine y Anita Rapone Anne Koedt, 81-84. Nueva York: The New York Times Books Co., 1973.
- WASHINGTON, Harriet A. *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present*. Nueva York: Broadway Books, 2006.
- WATTS, Eric K. «An Exploration of Spectacular Consumption: Gangsta rap as Cultural Comodity.» En *That's the joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, de Murray Forman & Mark Anthony Neal, 593-609. Nueva York: Routledge, 2004.
- WEAVER, Hilary. «Jay-Z Apologizes for Cheating on New Album 4:44.» *Vanity Fair*, 30 de junio de 2017.
- WEATHERS, Mary Ann. «An Argument For Black Women's Liberation As a Revolutionary Force.» *No More Fun and Games: A Journal of Female Liberation* 1, nº 2 (1969).
- WEIDHASE, Nathalie. «'Beyoncé feminism' and the contestation of the black feminist body.» *Celebrity Studies* 6, nº 1: Audiences for stardom and celebrity (2015): 128-131.
- WEINER, Natalie. «Here Are All the 2016 CMA Awards Performances Ranked Worst to Best.» *Billboard*, 3 de noviembre de 2016.
- WEKKER, Gloria. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham y Londres: Duke University Press, 2016.
- WELLS BARNETT, Ida B. «Horrores sureños: la ley Lynch en todas sus fases.» En *Feminismos negros. Una antología*, de Mercedes Jabardo, 71-96. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.
- WERTZ, Jia. «Grown Adults Are Calling Blue Ivy Ugly On The Internet.» *Huffpost*, 1 de septiembre de 2016.
- WHITE, Brooklyn. «The Evolution of Hip-Hop's Video Vixen.» *Okay Player*, septiembre de 2019a.
- WHITE, Tiffany. «Every Single Time Beyoncé Was Accused of Stealing From Other Artists.» *Distractify.com*, enero de 2019b.
- WICKE, Jennifer. «Celebrity feminism: materialist feminism and the culture of celebrity.» *South Atlantic Quarterly* 93 (4) (1994): 751-778.

- WILLIAMS, Brennan. «Solange Shares Her Decision To Join Black-Owned Bank.» *HuffPost*, 13 de julio de 2016.
- WINFREY HARRIS, Tamara. «All Hail the Queen? What Do Our Perceptions of Beyoncé's Feminism Say about us?» *bitchmedia.org*, 20 de mayo de 2013.
- . *The Sisters Are Alright: Changing the Broken Narrative of Black Women in America*. Oakland: Berrett-Koehler Publishers, 2015.
- . «Carrying the Torch. Beyoncé Embodies the FUBU Mantra in “Homecoming”.» *bitchmedia.org*, 26 de abril de 2019.
- WINSHIP, Janice. «Introduction.» En *CCCS Selected Working Papers Volumen 2*, de Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hans y Helen Woods, 417-433. Oxford: Routledge, 2007.
- WOLCOTT, Victoria W. *Remaking Respectability: African American Women in Interwar Detroit*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- WOODS, Mikael. «Beyoncé came to Coachella, and disrupted its entire culture.» *L.A. Times*, 16 de abril de 2018.
- XIMÉNEZ, Mario. «La manifestación feminista de Chanel.» *Vogue*, 30 de septiembre de 2014.
- YAHR, Emily. «How the country music industry is responding to George Floyd’s death — and facing its own painful truths.» *The Washington Post*, 9 de junio de 2020.
- YEE, Hannah-Rose. «Adam Levine’s Super Bowl performance exposes a sexist double standard.» *Refinery* 29, febrero de 2019.
- YELLESSEY, Leela. «Women in the Black Panther Party: A roundtable.» *International Socialist Review* 2018-2019, n° 111 (2019)
- YOUNG, Cate. «This Is What I Mean When I Say “White Feminism”.» *battymamzelle.blogspot.com*, 10 de enero de 2014.
- YOUNG, Damon. «The Term ‘White Tears’ Is Funny, but What It Often Leads to Isn’t.» *The Root*, 14 de noviembre de 2015.
- . «Akiba Solomon Is A Writing Ass Chick We Love.» *The Root*, 29 de abril de 2016.
- YOUSAFZAI, Malala. *I am Malala. The Girl Who Stood Up for Education and was Shot by the Taliban*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2013.
- YUVAL-DAVIS, Nira. «Intersectionality and Feminist Politics.» *European Journal of Women’s Studies* 13, n° 3 (2006): 193-209.
- . «Power, Intersectionality and the Politics of Belonging.» *FREIA, Feminist Research Center in Aalborg, Working Paper Series*, n° 75 (2011).
- ZACKODNIK, Teresa. «Ida B. Wells and American Atrocities in Britain.» *Women’s Studies International Forum* 28 (2005): 259– 273.

- ZAFRA, Remedios. «Ciberfeminismo: Bases y propuestas en un mundo global.» *Mujer y Cultura Visual*, 2004.
- ZALBIDEA PANIAGUA, Maya Del Puig. «¿Por qué todos deberíamos ser feministas?» *Dossiers Feministes*, nº 25 (2019): 131-146.
- ZAMBRANO ZABALETA, Betty. «¿Por qué corremos a alisarnos el cabello?» *Afroféminas*, 3 de julio de 2020.
- ZAMORANO, E. «'Molka porn', los vídeos sexuales que ya son toda una epidemia.» *El Confidencial*, 5 de mayo de 2019.
- ZAS MARCOS, Mónica. «Beyoncé se cargó el periodismo.» *El Diario*, 11 de agosto de 2018.
- ZEISLER, Andi. *Feminism & Pop Culture*. Seal Studies, 2008.
- . *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*. 2016.
- ZHANG YIM, Isa. «La enfermedad que legitima el racismo: una lección no aprendida.» *Pai Pai Magazine*, 13 de marzo de 2020.
- ZIRIN, Dave. «In Defense of Beyoncé's Black Panther Tribute at the Super Bowl.» *The Nation*, 11 de febrero de 2016.

FILMOGRAFIA

- Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body.* Dirigido por Eugene Lang College The New School for Liberal Arts, 2014.
- Being White.* Dirigido por Tony Dowmunt, Mavis Clark, Rooney Martin, Kobena Mercer, 1988.
- Carmen y Lola.* Dirigida por Arantxa Echevarria, 2018.
- ¿Dónde estabas entonces? Año 1992.* Dirigido por Itziar Bernaola. 2019.
- Daughters of the Dust.* Dirigida por Julie Dash. 1991.
- Do the Right Think.* Dirigida por Spike Lee. 1989.
- El feminismo debe ser antirracista y anticapitalista. Conferencia Angela Davis en Madrid.* Dirigido por La Casa Encendida. 2018.
- Enmienda XIII.* Dirigido por Ava DuVernay, 2016.
- Everything Is a Remix (I, II, III, IV).* Dirigido por Kirby Ferguson. 2010-2012.
- Fresh Dressed.* Dirigido por Jenkins Sacha, 2015.
- Harriet.* Dirigida por Kasi Lemmons. 2019.
- Life is but a dream.* Dirigida por Ed Burke, Beyoncé Knowles y Ilan Benatar. 2013.
- Precious.* Dirigida por Lee Daniels. 2010.
- ReMastered: La parte del león.* Dirigido por Sam Cullman, 2018.
- ReMastered: Los dos asesinatos de Sam Cooke.* Dirigido por Kelly Duane. 2019.
- Retratos del Feminismo.* Dirigido por Johanna Demetrakas, 2018.
- Roxanne, Roxanne.* Dirigida por Michael Larnell. 2017.
- Suffragette.* Dirigida por Sarah Gavron. 2014.
- That B.E.A.T.* Dirigido por Abteen Bagheri. 2013.
- The Banker.* Dirigida por George Nolfi. 2020.
- The Black Panthers: Vanguard of the Revolution.* Dirigido por Stanley Nelson. 2015.
- The Defiant Ones.* Dirigido por Allen Hughes, 2017.
- The Rachel divide.* Dirigido por Laura Brownson. 2018.
- The Sacred Art of the Ori.* Dirigido por TED Talk. Interpretado por Laolu Senbanjo. 2017.
- The Shop: Uninterrupted.* Creada por LeBron James y Maverick Carter. 2018.
- The urgency of intersectionality | Kimberlé Crenshaw.* Dirigido por TEDTalks. 2016.

Trigger Warning with Killer Mike. Dirigido por Vikram Gandhi. 2019.

Ucrania no es un burdel. Dirigido por Kitty Green, 2013.

Virginie Despentes. Amor King Kong. Dirigido por Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2018.

We should all be feminist. Dirigido por TEDx Talk. Interpretado por Chimamanda Ngozi Adichie. 2013.

What's Happened, Miss Simone? Dirigido por Liz Garbus. 2015.

ANEXO 1- MATERIALES AUDIOVISUALES

(Por orden cronológico)

Artista/Álbum	Canción	Año	Enlace
Queen Latifah <i>All Hail the Queen</i>	Ladies First ft. Monie Love	1989	https://youtu.be/8Qimg_q7LbQ
Destiny's Child <i>The Writing's on the Wall</i>	Bills, Bills, Bills	1999	https://youtu.be/NiF6-0UTqtc
Destiny's Child <i>Survivor</i>	Independent Women, Pt. 1	2000	https://youtu.be/0lPQZni7I18
Destiny's Child <i>Survivor</i>	Survivor	2001	https://youtu.be/Wmc8bQoL-J0
Destiny's Child <i>Survivor</i>	Bootylicious	2001	https://youtu.be/IyYnnUcgeMc
Beyoncé <i>I am... Sasha Fierce</i>	Single Ladies (Put a Ring on It)	2008	https://youtu.be/4m1EFMoRFvY
Beyoncé <i>I am... Sasha Fierce</i>	Diva	2008	https://youtu.be/rNM5HW13_O8
Beyoncé <i>4</i>	Countdown	2011	https://youtu.be/2XY3AvVgDns
Beyoncé <i>4</i>	Run the World (Girls)	2011	https://youtu.be/VBmMU_iwe6U
Beyoncé	Trailer de "Life is But a Dream"	2013	https://youtu.be/EhEnhNU3gVM
Chimamanda Ngozi Adichie	TEDx Talk We should all be feminist	2013	https://youtu.be/hg3umXU_qWc
Beyoncé <i>Beyoncé</i>	Self-Titled: Part 1 Part 2 Part 3 Part 4 Part 5	2013	https://youtu.be/IcN6Ke2V-rQ https://youtu.be/41WgKIeCRqs https://youtu.be/UPmX4ASAcE https://youtu.be/1b1loWJfxaA https://youtu.be/LFXJGr7sYDk
Beyoncé <i>Beyoncé</i>	***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie	2013	https://youtu.be/IyuUWOnS9BY
Beyoncé <i>Beyoncé</i>	Partition	2013	https://youtu.be/pZ12_E5R3qc

Beyoncé	Actuación en MTV VMA 2014 (Feminist)	2014	https://vimeo.com/127017886
Nicki Minaj <i>The Pinkprint</i>	Anaconda	2014	https://youtu.be/LDZX4ooRsWs
Taylor Swift <i>1989</i>	Wildest Dreams	2014	https://youtu.be/IdneKLhsWOQ
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Pray You Catch Me	2016	https://youtu.be/w1g0K-9EY1k
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Hold Up	2016	https://youtu.be/PeonBmeFR8o
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Don't Hurt Yourself ft. Jack White	2016	https://youtu.be/10pOVWHrWck
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Sorry	2016	https://youtu.be/QxsmWxxouIM
Beyoncé <i>Lemonade</i>	6 Inch ft. The Weeknd	2016	https://vimeo.com/246208411
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Daddy Lessons	2016	https://www.dailymotion.com/video/x4e50za
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Love Drought	2016	https://youtu.be/CUyQSKe75L4
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Sandcastles	2016	https://youtu.be/RD38JT8rypY
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Forward ft. James Blake	2016	https://youtu.be/tPzCGZXULbQ (es de la única canción de la que no se encuentra el vídeo, se recomienda visionarlo en el vídeo-álbum <i>Lemonade</i>)
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Freedom ft. Kendrick Lamar	2016	https://youtu.be/Fm302oiUaSk
Beyoncé <i>Lemonade</i>	All Night	2016	https://youtu.be/gM89Q5Eng_M
Beyoncé <i>Lemonade</i>	Formation	2016	https://youtu.be/WDZJPJV__bQ
Beyoncé	Actuación en la Super Bowl 2016	2016	https://youtu.be/SDPITj1wlkg?t=90
Beyoncé	Discurso aceptación del Grammy 2017	2017	https://youtu.be/sl3bpkcrM6k
Beyoncé	Actuación en los Grammy 2017	2017	https://youtu.be/ZhdTAwkDu1Q
The Carters (<i>Beyoncé y Jay-Z</i>)	Apeshit	2018	https://youtu.be/kbMqWXnpXcA
Beyoncé	Homecoming. Fan vídeo del directo en Coachella	2019	https://youtu.be/O9CpidrOkPE

Beyoncé	Homecoming. Intro de Netflix	2019	https://youtu.be/0QbgmQmbFtc
Beyoncé	Black Parade	2020	https://youtu.be/EJT1m1ele00
Beyoncé	Black is King (tráiler)	2020	https://youtu.be/69MO7yU0d70

ANEXO 2- RELACIÓN DE UNIDADES DE ANÁLISIS

(Por orden cronológico)

Artículos en medios (116) 35 hispanoparlantes (H); 81 angloparlantes (A)				
Ámbito	Fecha	Medio	Título	Autoría
H	2009	Jenesaispop	Beyoncé: ¿la suerte del tonto?	Sebas Alonso
H	2009	pareceamorperonoloes.com	Single ladies que no quieren ser singles aunque van de que sí (Beyoncé – Single ladies, 2008)	Catwoman
H	2011	Infobae	Beyoncé usó un vientre falso	Infobae
H	2014	El País	¿Es Beyoncé feminista?	M ^a Ángeles Cabré
H	2014	Pikara magazine	¿Es Beyoncé feminista?	M ^a Luisa Latorre
H	2014	Europapress	Zanjando rumores: El Washington Post desmiente el affaire entre Barack Obama y Beyoncé	Europapress
H	2015	El País	Beyoncé, el vacío y la prensa.	Irene Crespo
H	2016	Tribuna Feminista	Madonna o el Feminismo Neoliberal	M ^a Luisa Latorre
H	2016	leparody.tumblr.com	¿Exista una nueva música pop netamente femenina?	Soledad Sánchez Parody (AKA Le Parody)
H	2016	Diagonal Periódico	¿Es Beyoncé una militante del poder negro?	Jon Illescas
H	2016	Ideas de Izquierda	Beyoncé y lo político	Facundo Rocca

H	2016	Tui Mag	Beyoncé cuando la música no es suficiente	Frankie Pizá
H	2016	El Español	Beyoncé acaba con el machismo en dos horas	Violeta Kovacsics.
H	2016	El País	Beyoncé lo hace todo mejor	María Contreras
H	2016	El País	Seis razones por las que Beyoncé es la nueva musa del indie	Sergio del Amo
H	2016	Indiespot	James Blake, Kendrick Lamar, Ezra Koenig y Father John Misty, en el nuevo disco sorpresa de Beyoncé	Alex Ibars
H	2016	Canino Mag	La Madona Negra	Yago Garcia
H	2016	Jenesaispop	Beyoncé / Lemonade	Jorge Bardají
H	2016	Jenesaispop	Las claves visuales de 'Lemonade', la película de Beyoncé	Joric
H	2016	El País	Beyoncé rompe su silencio	Irene Crespo
H	2016	El Diario	Las contradicciones de Beyoncé en la Superbowl	El Diario
H	2016	Afroféminas	Black Panther Beyoncé	Elena Herrera Quintana
H	2016	Los 40	Azealia Banks acusa a Beyoncé de 'feminista de palo' (entre otras muchas cosas)	Los 40
H	2016	CNN	¿Cometió plagio Beyoncé en su nuevo video?	Melonyce McAfee
H	2016	Afroféminas	Sobre la soledad de la mujer negra	Mariana Olisa
H	2016	El Diario	Beyoncé se va a la India a hacer el indio con Coldplay	Belén Remacha
H	2016	Rockdelux	Beyoncé. Lemonade	Cristian Rodríguez
H	2017	Revista Anfibia	Beyoncé y el feminismo espiritual	Diana Eguía Armenteros
H	2017	El País	Beyoncé celebra un 'baby shower' tribal en honor de sus mellizos.	El País

H	2017	Infobae	Las fotos del excéntrico “baby shower” de Beyoncé	Infobae
H	2018	Revista Contexto	El feminismo Beyoncé	Eva Ferreras
H	2018	El Diario	Beyoncé se cargó el periodismo	Mónica Zas Marcos
H	2019	El Intransigente	El rumor sobre la edad de Beyoncé, ¿será cierto?	El Intransigente
H	2019	El Diario	Mujer, negra, empoderada y rica: ¿es incompatible ser un ícono de lucha con ser Beyoncé?	Carmen López
H	2019	SModa	Lo ha vuelto a hacer: Beyoncé copia a un artista sudafricano en su último videoclip	SModa
Ámbito Fecha Medio Título Autoría				
A	2009	The Millions	All The Single Ladies: The Problem with Feminist Anthems	Edan Lepucki
A	2013	Bitch Media	All Hail the Queen? What Do Our Perceptions of Beyoncé's Feminism Say about us?	Tamara Winfrey-Harris
A	2013	Ms. Magazine	Beyoncé's Fierce Feminism	Janell Hobson
A	2013	Ms. Magazine	Policing Feminism: Regulating the Bodies of Women of Color	Janell Hobson
A	2013	Crunk Feminist Collective	5 Reasons I'm Here for Beyoncé', the Feminist	Crunk Feminist Collective
A	2013	Vogue UK	Mrs Carter Uncut	Jo Ellison
A	2013	The Telegraph,	Why Beyoncé is my kind of feminist	Emma Gannon
A	2014	janetmock.com	My Feminist Awakening & the Influence of Beyoncé's Pop Culture Declaration	Janet Mock

A	2014	East London Lines	Angela Davis on racism, feminism and Beyoncé	East London Lines
A	2014	Crunk Feminist Collective	On bell, Beyoncé', and Bullshit.	Britney Cooper
A	2014	Think Progress	Bill O'Reilly Says Beyoncé Is Encouraging Black Girls To Get Pregnant	Tara Culp-Ressler
A	2014	Forbes	Beyoncé's Latest Move are holding women back	Carrie Sheffield
A	2014	Colorlines	Is Beyoncé a Terrorist? Black Feminist Scholars Debate bell hooks	Jamilah King
A	2016	Democracy Now!	Beyoncé's Super Bowl Touchdown for Black Lives Matter	A. Goodman y D. Moynihan
A	2016	The Nation	In Defense of Beyoncé's Black Panther Tribute at the Super Bowl	Dave Zirin
A	2016	Daily Mail	Jay-Z's not the only one who needs to be nervous about Beyoncé, the born-again-black woman with a political mission	Piers Morgan
A	2016	Coalition.org	Beyoncé's capitalism, masquerading as radical change	Dianca London
A	2016	CounterPunch	Beyoncé and the Politics of Cultural Dominance	Ajamu Baraka
A	2016	The Guardian	Beyoncé unleashes Black Panthers homage at Super Bowl 50	Jessica Elgot
A	2016	Birgitta's Music Box Review	She Gave You Lemonade, Stop Trying to Say It's Tang... Or How Race-Gender Obscures Female Genius in Pop Music	Birgitta Johnson
A	2016	Feministing	A Black feminist Roundtable on bell hooks, Beyoncé and "Moving Beyond Pain".	Lori Adelman
A	2016	bell hooks Institute	Moving beyond pain	bell hooks

A	2016	Vox.com	Beyoncé, the CMAs, and the fight over country music's politics, explained	Alex Abad-Santos
A	2016	Remezcla	Followers of the Yoruba Faith Reflect on the Impact of Beyoncé's 'Lemonade'	Amanda Alcántara
A	2016	Billboard	Beyoncé's 'Daddy Lessons' Finding Support From Country Music Community	Billboard
A	2016	Colorlines	On «Jackson Five Nostrils», Creole vs. «Negro» and Beefing Over Beyoncé's «Formation»	Yaba Blay
A	2016	Glamour	Beyoncé's CFDA Awards Speech: Why She Thanked Her Mother and Grandmother	Sophia Chabbott
A	2016	The Washington Post	Boycott Beyoncé's 'Formation' tour, police union urges	Niraj Chokshi
A	2016	The New York Times	Beyoncé's C.M.A. Awards Performance Becomes the Target of Backlash	Joe Coscarelli
A	2016	Refinery 29	Why Beyoncé Wore That Lemonade Dress	Erin Cunningham
A	2016	Buzzfeed	Beyoncé Just Did A Badass Boss Thing And Made "Boycott Beyoncé" Tees	Julie Gerstein
A	2016	Noisey	What I Learned About Style From Destiny's Child's "Bootylicious"	Kate George
A	2016	Nylon	Beyoncé's "Love Drought" Isn't About What You Think It Is	Yasmieen Gharnit
A	2016	Elle	Exclusive: Beyoncé Wants To Change The Conversation	Tamar Gottesman
A	2016	Black Perspective	#Lemonade: A Black Feminist Resource List	Janell Hobson
A	2016	The Guardian	Beyoncé brings mothers of four black	Amanda Holpuch

			men killed in the US to MTV VMAs	
A	2016	Pitchfork	Breaking Down Beyoncé's Lemonade Samples	Steven J. Horowitz
A	2016	Black Girl Dangerous	Dear Beyoncé, Katrina is Not Your Story	Maris Jones
A	2016	Medium	Beyoncé's 'Lemonade' Is The Epitome Of Black Girl Magic	Oriana Koren
A	2016	Curbed New Orleans	Mapping the Louisiana Locations in Beyonce's 'Lemonade'	Lauren Laborde
A	2016	Medium	Why Lemonade Is For Black Women	Dominique Matti
A	2016	Slate	"Formation" Exploits New Orleans' Trauma	Shatrelle Lewis
A	2016	Cosmopolitan	Beyoncé's Lemonade Isn't Just About Cheating, It's About Black Sisterhood	Treva Lindsey
A	2016	Fader	Beyoncé's Other Women: Considering The Soul Muses Of Lemonade	Emily J. Lordi
A	2016	Vox.com	Beyoncé's "Daddy Lessons" is a reminder of country music's black and West African roots	Victoria M. Massie
A	2016	The Guardian	Beyoncé's Formation reclaims black America's narrative from the margins	Syreeta McFadden
A	2016	The Sun	Exposed: Sweatshop 'slaves' earning just 44p an hour making 'empowering' Beyonce clobber	James Mills
A	2016	City Lab	Beyonce's Simple But Radical Porch-Front Politics	Brentin Mock
A	2016	Paper Magazine	There's An Anti-Beyoncé Rally Planned For Tomorrow In NYC	Carey O'Donnell
A	2016	The Guardian	Beyoncé's Lemonade is about much more than infidelity and Jay Z	Ijeoma Oluo

A	2016	PBS	What Beyoncé teaches us about the African diaspora in 'Lemonade'	Kamaria Roberts y Kenya Down
A	2016	New South Negress	We Slay, Part I.	Zandria F. Robinson
A	2016	Wear Your Voice	Bittersweet like me: When the Lemonade ain't made for fat black women & femmes	Ashleigh Shackelford
A	2016	HuffPost	How Beyoncé's 'Ivy Park' Label Should Solve Sweatshop Scandal: Switch Suppliers	Michael Shank y Maxine Bedat
A	2016	The University of North Carolina Press	Landscapes, Memories, and History in Beyoncé's Lemonade	LaKisha Michelle Simmons
A	2016	NBC News	Beyoncé's 'Lemonade': Who Is 'Becky With the Good Hair'?	Alexander Smith
A	2016	Rolling Stone	How Beyoncé's 'Lemonade' Reclaims Rock's Black Female Legacy	Brittany Spanos
A	2016	Billboard	Louis Farrakhan: If Police Don't Provide Beyoncé Protection, the Nation of Islam Will	Colin Stutz
A	2016	Media Matters for America,	Conservative Media Get Into "Formation" To Attack Beyoncé's Super Bowl Performance	Brennan Suen
A	2016	NPR, National Public Radio	In Beyoncé's 'Formation,' A Glorification Of 'Bama' Blackness	Jesmyn Ward
A	2017	Quartz	Beyoncé's pregnancy announcement was the coded political act we needed to kick off Black History Month	Kevin Allred
A	2017	OkayAfrica	People are Split on Whether Beyoncé's 'African-Themed' Baby Shower is Appropriation	Damola Durosomo
A	2017	Refinery 29	Beyoncé's Pregnancy Announcement Was	Rebecca Farley

			Wildly Tacky & I'm Okay With That.	
A	2017	People	Give to Beyoncé: 'What the F--- Does She Have to Do to Win?'	Alexia Fernández y Nicole Sands
A	2017	Time	Beyoncé's Grammy Snub Isn't Just an Oversight—It's a Real Problem	Maura Johnston
A	2017	Essence	The Beyoncé Pregnancy Backlash Is Unwarranted	Danielle Kwateng-Clark
A	2017	Man Repeller	The Problem with Social Media Announcements: You never know who you're hurting	Leandra Medine
A	2017	NPR, National Public Radio	Beyoncé Is Not The Magical Negro Mammy	Denene Millner
A	2017	The Night Mail	The Lemonade Event: Music Writing as Political Praxis	Thom Andrewes
A	2017	Rolling Stone	How Beyonce Made Her Second Pregnancy a Social Media Art Project: Photos.	Justin Ravitz
A	2018	Huffington Post	Beyoncé Given Unprecedented Control Over Vogue's September Issue Cover, Sources Say	Yashar Ali
A	2018	NBC News	Beyoncé and Jay-Z's first 'Everything Is Love' music video is a powerful subversion of white spaces	Kevin Allred
A	2018	Antiquipop	Ancient Egypt summoned to Coachella by Beyoncé: Why Tutankhamun and Nefertiti?	Fabien Bièvre-Perrin.
A	2018	Antiquipop	Jay-Z, Beyoncé & The classics (Apeshit)	Fabien Bièvre-Perrin.
A	2018	Bustle	Beyonce & JAY-Z's "Apesh*t" Video Redefined Black Art In	Heidi Herrera

			A Historically White Space	
A	2018	The Atlanta Journal Constitution	The story behind ‘Lift Every Voice and Sing’ and why Beyoncé made it matter	Ernie Suggs
A	2018	Vulture	Why the Louvre Allowed Beyoncé and Jay-Z to Film Their ‘Apes**t’ Video in the Museum	Devon Ivie
A	2018	BuzzFeed News	Here's Everything You Need To Know About The Historical Significance Of Beyoncé And Jay-Z's “Apeshit” Video	Michael Blackmon
A	2018	L.A. Times	Beyoncé came to Coachella, and disrupted its entire culture	Mikael Woods
A	2019	Distractify	Every Single Time Beyoncé Was Accused of Stealing From Other Artists	Tiffany White
A	2019	Bitch Media	Carrying the Torch. Beyoncé Embodies the FUBU Mantra in “Homecoming” 26 de abril de 2019.	Tamara Winfrey-Harris

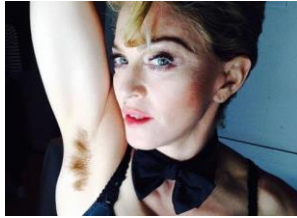
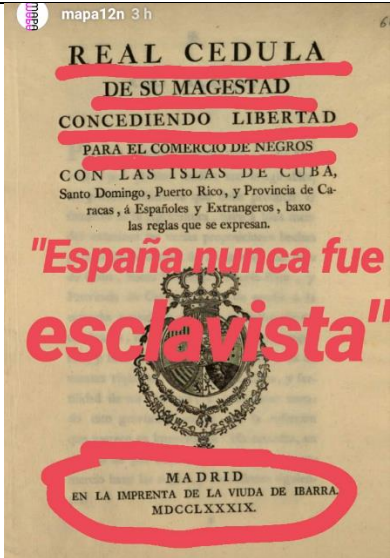
ANEXO 3- RELACIÓN DE COMENTARIOS EXTRAÍDOS DE ARTÍCULOS

(Por orden cronológico)

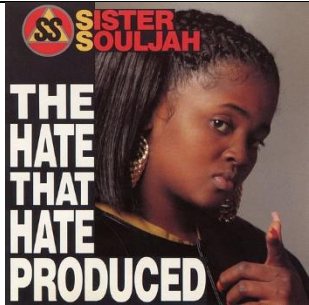
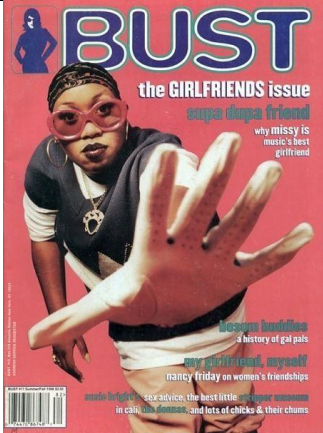
Ámbito	Fecha	Medio	Título	Autoría	Nº de comentarios extraídos
H	2014	El País	¿Es Beyoncé feminista?	M ^a Ángeles Cabré	2
H	2016	Afroféminas	Black Panther Beyoncé	Elena Herrera Quintana	11
H	2016	Diagonal Periódico	¿Es Beyoncé una militante del poder negro?	Jon Illescas	2
H	2016	Facebook Demonio Blanco	How Beyoncé's 'Ivy Park' Label Should Solve Sweatshop Scandal: Switch Suppliers	Michael Shank y Maxine Bedat	2
H	2016	Jenesaispop	Beyoncé / Lemonade	Jorge Bardají	2
A	2016	The Guardian	Beyoncé's Lemonade is about much more than infidelity and Jay Z	Ijeoma Oluo	4
A	2016	Rolling Stone	How Beyoncé's 'Lemonade' Reclaims Rock's Black Female Legacy	Brittany Spanos	3

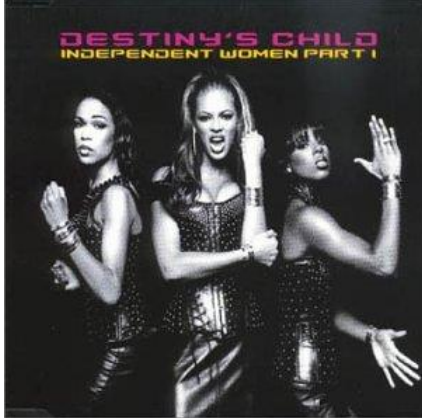
ANEXO 4- RELACIÓN DE IMÁGENES

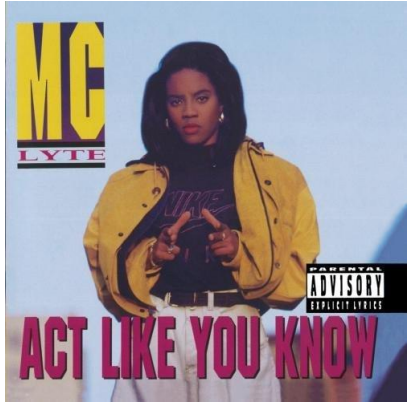
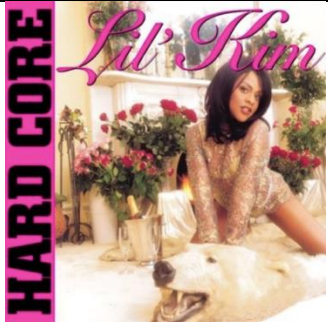
Nº de imagen	Descripción	
1	Captura de la Gala MTV VMA 2014.	
2	Performance de FEMEN "Sex Bomb".	
3	Cartel de los seminarios de Podemos "Feminismo y Hegemonía" (2018).	

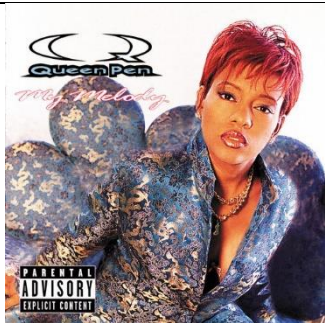
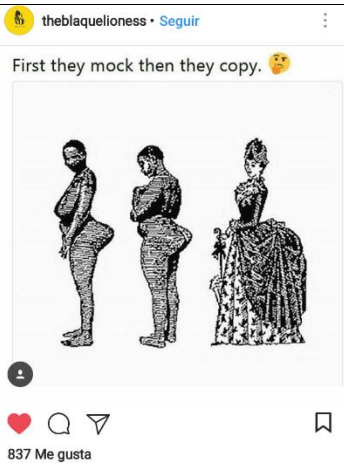
4	Lady Gaga (izq.) Madonna (drch.) con pelo en las axilas.	 
5	Cartel promocional de la canción "Anaconda" de Nicki Minaj (2014).	
6	Comentarios en el cartel de presentación de la Asociación Kwanzaa (2017).	
7	Publicación de la cuenta antirracista @mapa12n en Instagram denunciando la Real Cédula de 1789.	

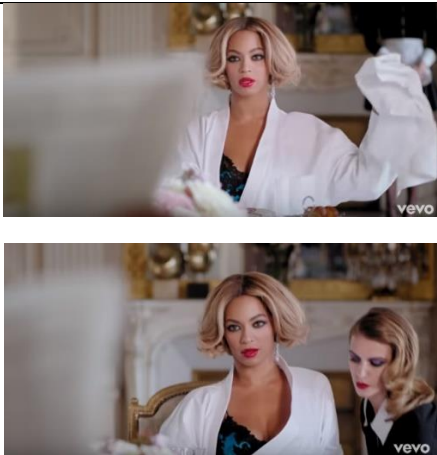
8	Publicación de Lupita Nyong'o denunciado a Grazia.	
9	Retoques a Solange en su pelo en Grazia.	
10	June Rivas a la izquierda con su vestimenta habitual, a la derecha en cosplay.	
11	Anuncio ColaCao Shake de 2017.	
12	Queen Latifah y Monie Love (arriba) Sendas portadas de "Ladies First" (abajo).	

		
13	Portada del single “The hate that hate produced” del disco 360 <i>Degrees of Power</i> .	
14	Imagen de Salt 'N Pepa.	
15	Missy Elliot en la portada de la revista Bust en 1998.	

16	Destiny's Child en la portada de "Independent Women, Pt.1".	
17	Destiny's Child en "Bills, Bills, Bills".	
18	TLC en "No scrubs".	
19	Roxanne Shante (arriba) Bitches With Problems (en medio) y MC Lyte (abajo).	

		 
20	Lil Kim (arriba) y Foxy Brown (abajo) en sendas portadas de disco.	 

21	Beyoncé en el videoclip de “Don’t Hurt Yourself”.	
22	Queen Pen en la portada de su disco <i>My Melody</i> (1997).	
23	Nicki Minaj.	
24	Explicación gráfica de la emulación del cuerpo de Baartman en la moda.	 theblaquelioness • Seguir First they mock then they copy. 🙄 837 Me gusta
25	Cardi B en el videoclip de “Bodak Yellow”.	

26	Extracto de “Partition” y la inversión de los roles en torno a la servidumbre racial.	
27	Algunas de las fotos de Chris Buck, “Let’s Talk About Race”.	
28	Inicio de “Formation” en referencia al Huracán Katrina.	
29	Bailando en la casa colonial esclavista.	

30	Blue Ivy (en el centro) durante “Formation”.	
31	Detalle de Martin Luther King.	
32	Niño con capucha.	
33	Leah Chase en “Formation”.	
34	Todas en “Formation”.	

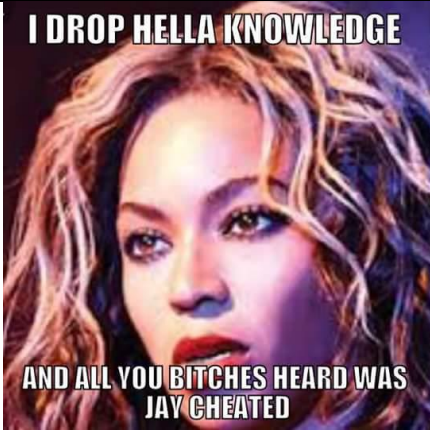
		
35	Detalle de la publicación en Afroféminas.	 Afroféminas 11 de febrero a las 9:22 · 🌐 Afroféminas hoy os traemos la crónica de la polémica performance de Beyoncé en la Super Bowl. Juzguen vosotras mismas. Black Panther Beyoncé Beyoncé ha movlizado a medio internet después de publicar su último single Formation y de su actuación en la Superbolw. Lo poco que ha llegado a los medios españoles parece que no está recogiendo ... AFROFEMINAS.COM
36	Beyoncé y su elenco antes de la actuación de la Super Bowl 2016.	
37	Las bailarinas con el cartel "Justice 4 Mario Woods".	 

38	Esta es la foto que ilustraba muchos de los artículos sobre el tema, pero me ha sido imposible establecer el origen o la autoría.	 A cartoon illustration. On the left, a Black woman is seated at a sewing machine, which has a small flag of the Democratic Republic of Congo on its base. She is looking down at her work. On the right, a white woman with long blonde hair, wearing a crown and a black corset with a whip, is walking towards the left. Above her, the text 'WHO RUIN THE WORLD?' is written in a speech bubble. A small globe with 'IVY PARK' written on it is on the ground between them.
39	Algunas escenas grabadas en la Plantación Destrehan y compartidas en abril de 2016 en la cuenta de Facebook de la misma.	 Two photographs. The top one shows a woman in a long, white, ruffled dress standing in a dark, open-air plantation setting with wooden benches and hanging lights. The bottom one shows a woman in a white dress standing in a large, mossy tree with a heart-shaped opening in its trunk. The word 'FREEDOM' is visible at the bottom of the tree.
40	Foto de arriba: el dúo Ibeyi (de blanco y rojo), Halle Bailey (de azul), Beyoncé (de naranja), Stenberg (de cuadros) Chloe Bailey, Zendaya (de verde y azul). Foto de en medio:	 A photograph of seven women sitting on wooden steps. From left to right: a woman in a blue top, a woman in a red dress, a woman in a white dress, a woman in an orange top, a woman in a blue dress, a woman in a green top, and a woman in a blue dress.

	Wallis y Blue Ivy en el centro Foto de abajo: las hermanas Bailey.	 
41	A la izquierda Beyoncé en “Hold Up”. A la derecha un dibujo de la diosa Oshun.	 
42	Imágenes de “Hold Up”	

		
43	Comparativa de la corona de Beyoncé con una imagen de la Virgen María. Beyoncé embarazada de gemelos en un momento de la actuación.	 
44	Beyoncé en el centro, rodeada de mujeres en la actuación de los Grammy 2017. Beyoncé en el centro,	

	rodeada de proyecciones en las que posa junto a su hija y a su madre.	
45	Arriba a la izquierda: Senbanjo trabajando. El resto de imágenes: momentos de "Sorry"	   
46	Varios momentos de Serena Williams en "Sorry", grabados en la plantación de Madewood	

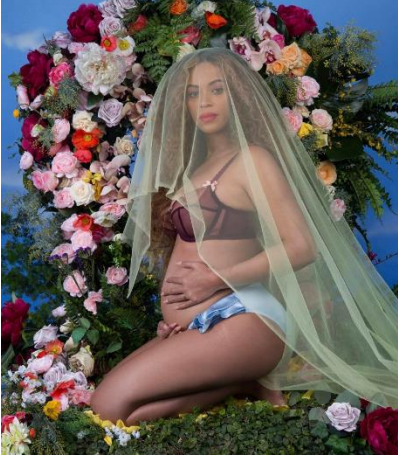
		
47	Viñeta del Herald Sun	
48	Uno de los memes que circulaba sobre esta cuestión	
49	Momentos en "6 Inch"	

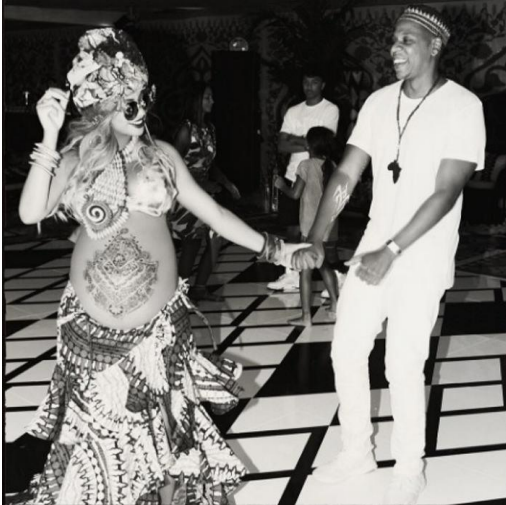
		
50	Beyoncé junto a las Dixie Chicks durante la actuación. Imagen del vídeo de “Daddy Lessons” con un vestido de tela de cera Ankara.	 

51	Portada y algunas fotos del <i>September Issue</i> de Vogue 2018.	 "EVERYONE'S VOICE COUNTS" Beyoncé IN HER OWN WORDS FALL GOES GLOBAL THE LOOKS, DESIGNERS, AND STARS REDRAWING FASHION'S MAP BEAUTY COMES OF AGE THE CASE FOR 18+ MODELS  
52	Algunas imágenes de "Love Drought"	 

53	Las madres del #BLM: Fulton, Carr y McSpadden	  
54	Uno de los momentos en los que aparece el traje del Mardi Gras	
55	Michaela DePrince en "Hope"	

56	Algunas escenas de "Freedom"	  
57	Momentos durante "Redemption" en los escenarios del esclavismo	 

58	Fotos del embarazo de 2017	  

59	Fotos del <i>Babyshower</i> de 2017	 
60	Portada y algunas imágenes de <i>Homecoming</i> . Abajo el escudo de armas	

		   
61	Beyoncé y su elenco coronándose delante de “La consagración de Napoleón”.	

		
62	Imagen icónica del vídeo posando delante de “La Gioconda”.	
63	La “Esfinge de Tanis” al fondo, Beyoncé y Jay-Z al frente. “Retrato de Madeleine” y alguna de las referencias en Apeshit.	  

64	Jay-Z admirando “La balsa de la Medusa”.	
65	Referencia a la controversia de la NFL	