

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Feminismos y feminidades a través de la música pop y la prensa: representaciones,
controversias y #MeToo (1990-2022)

Feminisms and femininities through pop music and the press: representation,
controversies and #MeToo (1990-2022)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Leyre Vicente Marinas

DIRECTOR

Héctor Fouce Rodríguez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Feminismos y feminidades a través de la música pop y la prensa: representaciones,
controversias y #MeToo (1990-2022)

Feminisms and femininities through pop music and the press: representation, controversies and
#MeToo (1990-2022)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Leyre Vicente Marinas

DIRECTOR

Héctor Fouce Rodríguez

Índice de contenidos

AGRADECIMIENTOS.....	7
RESUMEN.....	8
ABSTRACT.....	10
INTRODUCCIÓN	12
OBJETIVOS.....	18
METODOLOGÍA.....	19
MARCO TEÓRICO	29
BLOQUE I. REVISIÓN HISTÓRICA DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES Y DE LA FEMINIDAD EN EL ROCK DE LOS 90.....	45
PRESENTACIÓN. DE GRUPIS Y OTRAS MUJERES: UN ESTEREOTIPO PARA TODAS.....	45
0.1. GENEALOGÍA DE LA GRUPI	47
0.2. CONSTRUYENDO UNA IDENTIDAD POP: THE GROUPIES AND OTHER GIRLS	50
0.3. LA VOZ DE LAS GRUPIS	54
0.4. GRUPIS, SEXO Y GÉNERO	57
0.5. LA MEDIATIZACIÓN DE LA IDENTIDAD GRUPI EN LA MÚSICA	60
CAPÍTULO 1. RIOT GRRRLS Y TERCERA OLA FEMINISTA: SURGIMIENTO, DESARROLLO Y DESAPARICIÓN.....	65
1.1. “I AM THE THIRD WAVE”. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA TERCERA OLA FEMINISTA.....	67
1.1.1. Anita Hill y la mediatización feminista	69
1.1.2. La interseccionalidad de Kimberlé Creinshaw	73
1.1.3. ¿Qué son las teorías queer?.....	75
1.2. RIOT GRRRLS: PUNK Y FEMINISMOS EN LOS 90.	78
1.2.1. Grunge y Riot Grrrls: música y activismo.....	80
1.2.2. Nirvana, Kurt Cobain y el grunge mainstream	84
1.3. GRRRLS TO THE FRONT. NOW!.....	88
1.4. DENUNCIAS PERFORMATIVAS.....	95
1.4.1. W.I.T.C.H.: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell	97
1.4.2. Guerrilla Girls	102
1.4.3. EAT MY USED TAMPON, FUCKERS!	105
1.4.4. Kathleen Hanna: Slut. La corporalidad como arma.	108
1.4.5. Courtney Love en babydoll	111
CAPÍTULO 2. ¿MÚSICA DE CHICAS Y MÚSICA PARA CHICAS?: BANDAS, CANCIONES Y FESTIVALES.....	115

2.1. BITCH, YOU OUGHTA KNOW GIRL POWER: EL ROL DE LA PRENSA Y LA INDUSTRIA MUSICAL EN LA CATEGORIZACIÓN DE LAS MUJERES	118
2.1.1. “Girl Power” - Shampoo (Girl Power, 1996)	123
2.1.2. “You Oughtta Know” - Alanis Morissette (Jagged Little Pill, 1995)	135
2.1.3. “Bitch” - Meredith Brooks (Blurring the Edges, 1997).....	142
2.2. ACCIONES Y FESTIVALES POR Y PARA MUJERES.	148
2.2.1. Rock for Choice (1991-2001)	150
2.2.2. Lilith Fair (1997-1999 y 2010).....	152
2.2.3. Ladyfest (2000 - ...)	153
2.3. ACCIONES ONLINE Y ASOCIACIONES	155
CAPÍTULO 3. GIRL BANDS VS BOY BANDS: DISCURSOS DE FEMINISMO Y MACHISMO POP EN LOS NOVENTA.....	160
3.1. BOY BANDS, GIRL BANDS Y GIRL GROUPS: CONCEPTUALIZACIÓN	163
3.2. BOY BANDS Y GIRL GROUPS DE LOS 90	170
3.2.1. Take That.....	170
3.2.2. Backstreet Boys	176
3.2.3. NSYNC.....	181
3.3. GIRL GROUPS.....	189
3.3.1. En Vogue.....	192
3.3.2. Destiny’s Child	200
3.3.3. Las Spice Girls y el Girl Power.....	208
CAPÍTULO 4. CONTROVERSIAS FEMINISTAS EN LOS PREMIOS MTV Y EL FESTIVAL DE WOODSTOCK 99	219
4.1. WOODSTOCK ’99: LA VIOLENCIA SEXUAL TELEVISADA	223
4.2. LA GLOBALIZACIÓN DE LA MTV	230
4.3. MADONNA, BRITNEY Y CHRISTINA	238
4.3.1. Madonna, reina de los Premios MTV	239
4.3.2. Britney Spears y Christina Aguilera: Del Club Disney a Billboard	240
4.3.3. El beso musical de la MTV	248
4.4. LOS PREMIOS MTV EN EL SIGLO XXI: LADY GAGA, MILEY CYRUS Y EL FEMINISMO DE BEYONCÉ	253
4.4.1. Lady Gaga desangrada	253
4.4.2. El twerking de Miley Cyrus (2013).....	257
4.4.3. Beyoncé: “Feminist” (2014).....	261
4.5. EFECTO DEL #METOO EN LA CULTURA POP DE LOS 2000	267
BLOQUE II. ANÁLISIS DE LAS CONTROVERSIAS DE LA CULTURA POP MUSICAL EN LA ERA #METOO.....	275

CAPÍTULO 5. #METOO, CUARTA OLA FEMINISTA Y LAS DENUNCIAS EN REDES: REPRESENTACIONES EN LA CULTURA	275
5.1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL: LA CUARTA OLA FEMINISTA	276
5.1.1. <i>De ciborgs ciberpunks a memes ciberfeministas</i>	<i>279</i>
5.1.2. <i>La globalización feminista.....</i>	<i>282</i>
5.1.3. <i>Auge de la extrema derecha.....</i>	<i>284</i>
5.1.4. <i>Las redes sociales y el impulso a la Cuarta Ola.....</i>	<i>285</i>
5.2. LA CUARTA OLA GLOBAL: MOVIMIENTOS MEDIATIZADOS EN ESPAÑA.....	287
5.2.1. <i>Tren De La Libertad (2014).....</i>	<i>287</i>
5.2.2. <i>La Manada (2016).....</i>	<i>288</i>
CAPÍTULO 6. #METOO Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN. EL CASO HARVEY WEINSTEIN	295
6.1. CRONOLOGÍA DEL #MeToo	297
6.2. RESPUESTAS DESDE LA INDUSTRIA CULTURAL.....	309
6.3. EL IMPACTO DEL #MeToo EN LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA.....	313
6.3.1. <i>Abusos en la escena “indie”.....</i>	<i>321</i>
6.4. VIOLENCIAS Y DISCRIMINACIONES EN LA INDUSTRIA MUSICAL.....	325
CAPÍTULO 7. FEMINISMOS CONTRA LOS REACCIONARIOS DESDE LA MÚSICA POPULAR	331
7.1. COLABORACIONES ENTRE GENERACIONES DE MÚSICAS	333
7.2. EL APOYO DE LA MÚSICA AL ABORTO LIBRE Y SEGURO (1990-2022).....	334
7.3. FEMEN	339
7.4. LASTESIS.....	340
7.5. PUSSY RIOT.....	342
7.6. EL LIMITADO IMPACTO DEL #MeToo EN LA INDUSTRIA MUSICAL ESPAÑOLA	343
CONCLUSIONES.....	352
CONCLUSIONS	366
BIBLIOGRAFÍA.....	379
RELACIÓN DE ARTÍCULOS EN PRENSA DIGITAL, NOTICIAS Y BLOGS.....	394
RELACIÓN DE MATERIAL AUDIOVISUAL.....	433
INFORMES Y ASOCIACIONES.....	441
PODCASTS	442
TUIITS Y POSTS DE INSTAGRAM.....	442

AGRADECIMIENTOS

Este doctorado ha sido posible gracias al acompañamiento y al aprendizaje constante que he recibido en estos cinco intensos años por parte de mis personas favoritas. Porque este proyecto nada tiene de individual, sino de colectivo.

In order of appearance

Nadie me ha influido y enseñado tanto de cultura (pop) como mi madre, Emma, y Diego, el Enano. Todo lo que sé y lo que aparece en mis trabajos se lo debo a ellos. Gracias a mi padre, Juanjo, por el soporte técnico y el apoyo. A mi tía Elisa y a mi tío Nacho, quienes me han enseñado el Madrid de los teatros y los bares. A Hugo, por acercarme al country y por presentarme a Yuma, quien ha estado a mi lado durmiendo y ladrándome mientras escribía la tesis.

Special thanks to mis amigas, a las que quiero y de quienes soy grupi

No concibo mi vida en Madrid sin Ainhoa, Glo y Lucas (con nuestra palabrería empezó todo). Tampoco sin Mariano (L&M), Marina, Merche, Callum, Natalia & Marina, María & Cía, Juanpe, Isi, Tali y Julia. A Ugo, porque la academia NO PARA NO PARA NO PARA y quiere que perdamos los estribos (ni que fuéramos nosotras Bin Laden), y a la maravillosa Alba (siempre te haré café). A Laura, Eva y Marina por esa conexión Jönköping-Madrid-Valencia. A Darío, adoración absoluta por ti. A Irene, por nuestros corgis y fikas. A Rosa y nuestras audioletters odiando al heteropatriarcado y a la academia. A Raquel, por mantenernos y devolverme la ilusión en forma de postales. A Iván, porque fuimos y somos la pareja más queer del IES Mare Nostrum. A Juan, mi dupla hasta el infinito y más allá. A Carmen y Javi, mis perras de cine. A Marco, mon ours.

No están todas las que son, pero sí son todas las que están.

Sin ellas y sin mis referentes culturales esta tesis no existiría.

RESUMEN

Feminismos y feminidades a través de la música pop y la prensa: representaciones, controversias y #MeToo (1990-2022)

En la siguiente tesis doctoral se examinan las representaciones de las mujeres en la cultura pop a partir de la década de 1990 hasta el 2022. Mediante el análisis de prensa generalista y cultural seleccionada y una revisión histórica de la cultura pop de las últimas tres décadas, observaremos estas representaciones a través de sus relaciones con los feminismos de la Tercera Ola, surgida a principios de los años noventa, y con la Cuarta Ola feminista, iniciada en la segunda década del siglo XXI.

Por lo tanto, el movimiento punk feminista de las Riot Grrrls y el feminismo pop musical del Girl Power y las Girl Groups representarían en esta investigación los últimos años del siglo XX y su influencia posterior en la música popular; mientras que las solistas pop como Beyoncé, Miley Cyrus o Lady Gaga, junto a las denuncias en las redes sociales impulsadas por el movimiento #MeToo conformarían el objeto de estudio ubicado en el siglo XXI. Por último, veremos el impacto generacional, social y cultural que estos casos supusieron para la participación de las mujeres en las industrias musicales.

Partiendo de estas premisas, los objetivos principales son a) reflexionar sobre la representación femenina en los discursos mediáticos sobre la música popular, un espacio que permite cuestionar las narrativas mediáticas que construyeron una identidad como la de la grupi en base a unos ideales heteropatriarcales; las que desprestigiaron a las Riot Grrrls y a las cantautoras de los noventa por sus discursos feministas; o las narrativas que ensalzaron el Girl Power a través de la música pop. A continuación, se analizará b) la transformación del rol de los medios de comunicación en la construcción de estas representaciones, para observar el progresivo cambio de los medios de comunicación en su papel de creadores o perpetuadores de estereotipos sexistas mientras los feminismos avanzan y critican las prácticas periodísticas discriminatorias, así como su adaptación a las redes sociales como nuevos medios de comunicación. Finalmente, c) examinaremos el papel del campo musical en la transformación de las representaciones femeninas a través de las controversias, a partir de las cuales comprenderemos la relevancia de los diálogos entre música y feminismos para motivar cuestiones sociales.

Vinculado a este trabajo de investigación, se pretende contribuir al desarrollo de los estudios de género en los medios de comunicación y a los estudios culturales feministas, especialmente en el ámbito hispanohablante. Considerando la articulación entre lo mediático y audiovisual de los casos de estudio y los feminismos, el análisis de esas representaciones se enmarca en los estudios de comunicación y los estudios culturales feministas.

La década de 1990 comenzó con el nacimiento de la Tercera Ola feminista como respuesta al auge de los nacionalismos y los retrocesos en los derechos fundamentales de las mujeres en Estados Unidos. En esa Tercera Ola destacó la retroalimentación entre los feminismos y los movimientos culturales estadounidenses que acercaron las teorías feministas y artistas disidentes como las Riot Grrrls a unos públicos diversos y en continua expansión. Esta inmersión de la cultura, especialmente la cultura *underground*, en las teorías feministas pronto fue absorbida por la cultura *mainstream* musical que se reapropió de conceptos como *Girl Power* y proyectó unas imágenes alternativas a las de otras feministas como las Riot Grrrls.

Conforme el fin del siglo XX avanza, los discursos feministas en la cultura pop musical y en las propias artistas aumenta, llegando a tener una presencia relevante en otros ámbitos de la cultura pop como el cine y las series de televisión. No obstante, con el inicio del siglo XXI y la globalización, esa misma cultura pop se expande rápidamente al público internacional, pero da un giro conservador a los discursos promovidos por las industrias culturales.

Como consecuencia de esta infravaloración y eliminación progresiva de los feminismos en la música popular, junto a unos medios de comunicación que abordan de forma sexista y machista a las artistas, ciertas dinámicas discriminatorias empiezan a normalizarse durante la primera década de los 2000. Cuando los periódicos *The New York Times* y *The New Yorker* publican en 2017 los abusos y violaciones del productor de cine Harvey Weinstein y nace el movimiento #MeToo en Twitter, todas esas representaciones y actitudes hacia las artistas comienzan a cuestionarse y a denunciarse en las redes sociales. De esta forma, Internet y las redes sociales se establecen como las herramientas más inmediatas y eficaces de las generaciones millennial y Z para denunciar abusos y mantenerse informadas sobre noticias y testimonios similares, iniciando la Cuarta Ola

feminista y una serie de reivindicaciones similares a las de las feministas de la Tercera Ola.

Cabe señalar que las industrias culturales estadounidenses se presentan como las más poderosas e influyentes del mundo, con una potente proyección internacional. En esta tesis se plantea la pregunta de por qué, a pesar de la influencia internacional que el #MeToo tuvo en las industrias culturales estadounidenses y en otros países, en España no hubo un movimiento similar. De esa cuestión, y a modo de cierre de la investigación, se cuestiona de forma específica el escaso impacto de un #MeToo en la industria musical en España por mucho que la discriminación de género lleva décadas denunciándose en este país.

ABSTRACT

Feminisms and femininities through pop music and the press: representation, controversies and #MeToo (1990-2022)

The following doctoral thesis examines the representations of women in pop culture from the 1990s to 2022. Through the analysis of selected general and cultural press and a historical review of pop culture of the last three decades, we will observe these representations through their relations with the feminisms of the Third Wave, which emerged in the early 1990s, and with the Fourth Feminist Wave, which began in the second decade of the 21st century.

Therefore, the feminist punk movement of the Riot Grrrls and the musical pop feminism of Girl Power and the Girl Groups would represent in this research the last years of the 21st century and its subsequent influence on popular music; while pop solo artists such as Beyoncé, Miley Cyrus or Lady Gaga, together with the denunciations on social networks driven by the #MeToo movement would make up the object of study located in the 21st century. Finally, we will look at the generational, social and cultural impact that these cases have had on women's participation in the music industries.

Starting from these premises, the main objectives are a) to reflect on female representation in media discourses on popular music, a space that allows us to question

the media narratives that constructed identity such as that of the groupie based on heteropatriarchal ideals; those that discredited the Riot Grrrls and the singer-songwriters of the nineties for their feminist discourses; or the narratives that extolled Girl Power through pop music. We will then analyse b) the transformation of the role of the media in the construction of these representations, to observe the progressive change of the media in their role as creators or perpetuation of sexist stereotypes as feminisms advance and criticise discriminatory journalistic practices, as well as their adaptation to social networks as new media. Finally, c) we will examine the role of the musical field in the transformation of female representations through controversies, from which we will understand the relevance of the dialogues between music and feminism to motivate social issues.

Linked to this investigation, the aim is to contribute to the development of gender studies in the media and feminist cultural studies, especially in the Spanish-speaking world. Considering the articulation between the media and audiovisual aspects of the case studies and feminisms, the analysis of these representations is framed within communication and feminist cultural studies.

The 1990s began with the birth of the feminist Third Wave in response to the rise of nationalism and the rollback of fundamental women's rights in the United States. This Third Wave was notable for the feedback between feminism and US cultural movements that brought feminist theories and dissident artists such as the Riot Grrrls to diverse and ever-expanding audiences. This immersion of culture, especially underground culture, in feminist theories was soon absorbed by mainstream music culture, which reappropriated concepts such as Girl Power and projected alternative images to those of other feminists such as the Riot Grrrls.

As the end of the 20th century progressed, feminist discourses in musical pop culture and in the artists, themselves increased, becoming a relevant presence in other areas of pop culture such as cinema and television series. However, with the beginning of the 21st century and globalisation, this same pop culture rapidly expands to international audiences but gives a conservative twist to the discourses promoted by the cultural industries.

Because of this undervaluing and progressive elimination of feminism in popular music, along with a sexist and sexist media approach to female artists, certain discriminatory dynamics began to become normalised during the first decade of the 2000s. When The New York Times and The New Yorker published in 2017 the abuses and rapes of film producer Harvey Weinstein and the #MeToo movement was born on Twitter, all these representations and attitudes towards female artists began to be questioned and denounced on social networks. In this way, the Internet and social networks are established as the most immediate and effective tools for the millennial and Z generations to denounce abuses and keep informed about similar news and testimonies, initiating the Fourth Feminist Wave and a series of demands like those of the feminists of the Third Wave.

It should be noted that the US cultural industries are presented as the most powerful and influential in the world, with a powerful international projection. This thesis raises the question of why despite the international influence that #MeToo had on the US cultural industries and in other countries, there was no similar movement in Spain. This question, and by way of closing the research, specifically questions the scarce impact of #MeToo on the music industry in Spain, even though gender discrimination has been denounced in this country for decades.

INTRODUCCIÓN

La propuesta de la línea de investigación de este proyecto surgió por la necesidad de entender los cambios de referentes y representaciones entre los años noventa y los 2000 de la cultura pop. Mis inquietudes surgieron al finalizar mi TFM sobre David Bowie, el glam rock y la performatividad (Butler, 2007) femenina de los cantantes de glam durante los setenta. Ese tipo de comportamientos y performatividades de género (Halberstam, 2008) en un estilo musical referente, y cuyos protagonistas son ídolos de la cultura pop, era algo que me costaba identificar en las industrias culturales de los últimos treinta años.

La primera toma de contacto que tuve con la cultura pop data de 1993. A partir de ese año, mi educación sobre las grupis, las Riot Grrrls, la cadena MTV, las Angry Young

Women, Madonna y los Beastie Boys la recibo en casa gracias a mi madre y su obsesión por la cultura pop. Debido a mis influencias anglosajonas, me costaba comprender que ciertos discursos que yo entendía como “rebeldes” o “contestatarios” y que los protagonizaban mujeres (Zeisler, 2016), no llegaran a divulgarse igual en otros países. En la prensa española no percibía que aparecieran las mismas referencias que veía en el canal MTV o en foros como ipunkforos o el forovogue. Incluso, en las películas, los personajes femeninos y queer mencionaban grupos de música, libros y referentes cinematográficos que, en España, siendo preadolescente a principios de los 2000, no encontraba fácilmente.

Años después, por suerte, una parte del profesorado que he tenido en la universidad amplió académicamente mi conocimiento en los estudios culturales y despertó mi interés sobre estas investigaciones pop. En las facultades de comunicación obtuve las herramientas académicas para investigar ese distanciamiento que percibía entre las referentes que tenía, y las referentes que quería.

De estos antecedentes personales devino el siguiente trabajo. Le propuse a Héctor Fouce investigar las representaciones en la cultura pop y los medios de comunicación de cantantes pop y rock desde 1990 hasta 2022. El recorrido lo iniciaba con las Riot Grrrls estadounidenses y su genealogía (Marcus, 2010), luego el boom de los Girl Groups y las Girl Bands (Warwick, 2008) Spice Girls y continuaba con la difusión mediática de la MTV (Fiske, 1986) y la globalización de identidades (Castells, 2009) en Internet. El objetivo era analizar los discursos y representaciones de la feminidad que había en esa cultura pop de los noventa.

Sin embargo, gracias al TFM, localicé la mediatización de la grupi (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969) como una representación y una identidad de las mujeres en la música popular. Las proyecciones de las grupis distaban mucho de las proyecciones de las Riot Grrrls, pero a ambas les unía el sexismo con el que los medios las representaban. La forma en la que la revista RollingStone (1969) creó una etiqueta para las fans del rock me pareció una buena forma de iniciar la tesis. Así, presento a la grupi y su romantización en la cultura pop como una genealogía del trabajo periodístico hacia las mujeres en la música. Este preámbulo lo enlazo con las Riot Grrrls puesto que, en los noventa, fueron las que sufrieron un boicot de los medios de comunicación (Keenan, 2015) por sus

discursos feministas y sus actuaciones. Como resultado de enlazar a las grupis con las Riot Grrrls, hallé los feminismos como su intersección.

La investigación sobre las Riot Grrrls me aproximó a las genealogías de la Tercera Ola feminista (Walker, 1992), donde observé similitudes con la Cuarta Ola feminista (Freire, et al, 2018) en la que nos encontramos. Mas aun, las semejanzas entre la Tercera y la Cuarta Ola que vislumbré no se quedaban en los discursos y las denuncias de esos feminismos, sino que ambas olas surgieron como reacciones al auge de las violencias machistas y sexuales.

El encuentro entre estas experiencias personales y académicas ha dado como resultado esta tesis, la cual está dividida en dos bloques. El primero, “Revisión histórica del papel de las mujeres en el rock”, compuesto por un preámbulo y tres capítulos de revisión histórica, se adentra en las genealogías de la música con contenido feminista en los años noventa y en su sucesiva desaparición mediática al llegar el nuevo milenio.

En el preámbulo, analizaré el artículo de 1969 de la revista estadounidense *RollingStone* titulado “The Groupies and Other Girls”. En él se dio origen al término grupi, una identidad construida (Hall, y Du Gay, 2003) que ha repercutido en la introducción de las mujeres en las escenas musicales (Bayton, 1998). Asimismo, a través de la película *Almost Famous* (Cameron Crowe, 2001) observaremos los paralelismos entre la ficción y la realidad de las grupis en el rock y cómo la grupi se convirtió en icono pop.

Una vez establecida la genealogía de la grupi, en el capítulo 1 “Riot Grrrls y Tercera Ola Feminista: reflexiones desde los márgenes”, contextualizaré los diálogos del movimiento feminista de la Tercera Ola con la música de las Riot Grrrls. A través del caso de Anita Hill (1991), observaremos las conexiones socioculturales entre la interseccionalidad (Crenshaw, 1989) de la Tercera Ola, el desarrollo de las teorías queer (Trujillo, 2022) y las Riot Grrrls. De forma similar, analizaré a los colectivos W.I.T.C.H. (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell) y Guerrilla Girls como referentes de activismo para el movimiento Riot Grrrl.

Seguidamente, en el capítulo 2 “Girl Bands vs Boy Bands: el feminismo llega al *mainstream*” retomaremos el análisis de la mediatización (Hjarvard, 2016) de la grúpi para aplicarlo al lema *Girl Power* y a las cantautoras de los noventa. En lo que respecta al *Girl Power*, indagaremos en su origen (Meltzer, 2010) y en su transformación como lema de la música *mainstream* (Gauntlett, 2002) con la canción “*Girl Power*” (1996) del dúo británico Shampoo. De forma similar a la catalogación de las grúpis, las conocidas como “*Angry Young Women*” (Burns, 2010) fueron un conjunto de cantantes femeninas a las que la prensa (Pareles, 1996) apodó como “*mujeres jóvenes enfadadas*”. Tomando como ejemplos de “*Angry Young Women*” a Alanis Morissette y su canción “*You Oughta Know*” (1995), y a Meredith Brooks con su tema “*Bitch*” (1997), junto la canción “*Girl Power*” de Shampoo, realizaré un análisis de sus significados denotativos y connotativos (Eco, 2000).

Por otro lado, plantearé la cuestión de la diferencia que los medios realizan entre la música hecha por y para mujeres, del resto de géneros musicales. La intención de este capítulo es cuestionarnos la normalización de haber transformado las creaciones hechas por mujeres en algo excepcional. Al finalizar este capítulo, enumeraré festivales musicales y eventos realizados por mujeres como protesta a las discriminaciones y violencias machistas (Marinas, 2019) que sufren en las escenas musicales.

En el tercer capítulo, “La importancia de la MTV” explico las diferencias entre *Girl Bands* y *Girl Groups* (Warwick, 2008) y los usos que la prensa hace de ambos términos. Tras establecer las distintas etimologías, presentaré a las principales *Boy Bands* y *Girl Groups* de la década de 1990 de acuerdo con sus éxitos comerciales. Utilizando la misma estructura de análisis semiótico (Eco, 2000) de letra-videoclip, las *Boy Bands* y sus canciones escogidas de acuerdo con sus puestos en las listas de éxitos y el número de ventas (Copsey, 2018; Feeney, 2010; Dezzani, 1999; Szabo, 1993; Billboard, 2009; Pareles, 1998; Rogers, 1998) son Take That - “*Back for good*” (1995), Backstreet Boys - “*Get Down (You're the One for Me)*” (1996) y NSYNC - “*It's gonna be me*” (2000). Igualmente, con las *Girl Groups* seleccioné En Vogue - “*Free your mind*” (1992), Destiny's Child - “*Survivor*” (2001) y Spice Girls - “*Wannabe*” (1996).

Consecutivamente, expongo la mediación (Hjarvard, 2016) del festival Woodstock'99 y su mediatización con motivo de los abusos sexuales que se sucedieron

esos días festivos (Callahan, Moodie, y Schone, 1999). Para ilustrar la influencia de los medios de comunicación en la divulgación u omisión de discursos, recupero el video del cantante Ad-Rock en el que denuncia en la gala de los premios MTV Video Music Awards de 1999 los abusos sexuales de Woodstock'99. A continuación, hago una contextualización de la globalización de la cadena MTV a partir de los 2000 (Darias de las Heras, 2018) para, después, comenzar con el análisis de las actuaciones en los premios MTV VMAs.

Las actuaciones han sido escogidas por la mediatización que tuvieron por parte de la prensa (Jocelyn, 2008). El beso entre Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera en la gala de 2003 (Tilden, 2003), la “muerte” de Lady Gaga en los VMAs de 2009 (Kaufman, 2009), el baile *twerking* de Miley Cyrus en 2013 (Sheffield, 2013) y el feminismo de Beyoncé en 2014 (Bennett, 2014) son los cuatro casos que tomo como ejemplos de la evolución de la mediatización de las actuaciones protagonizadas por mujeres. Finalizo el capítulo con una reflexión sobre las discriminaciones de género que sucedieron en las industrias culturales en la primera década de los 2000.

Para cerrar este bloque de revisión histórica, el capítulo 4 “Controversias feministas en los premios MTV y el festival de Woodstock 99” ha sido planteado como un listado de ejemplos de festivales y sus motivos de organización. Con una metodología de inspiración archivística (Cvetkovich, 2022) y de recuperación histórica, he seleccionado desde la década de 1990 hasta 2019 los festivales impulsados por las conciencias feministas de sus organizadoras: Rock for Choice (1991-2001), Lilith Fair (1997-1999 y 2010), Ladyfest (2000 - ...), Peineta Fest (2019), SheRocks Fest (2018), Femme Rebellion Tour (2016-...), Tremenda Fest (2015-...), Femme Soroll (2010?-...), Festival GRL PWR (2018-...), LOUD WOMEN (2016-...), Statement Festival (2018), Empower Music Fest (2018)

El bloque dos de la tesis, “Análisis del contexto actual”, se compone de los capítulos 5 y 6, y de las conclusiones. Esta parte final se enmarca en el siglo XXI, empezando por 1999 hasta 2022. En estos tres capítulos me centraré en la mediación y la mediatización de eventos específicos donde la cultura pop y los feminismos se convierten en el centro de los debates de las esferas públicas y privadas online y offline.

Las redes sociales y las interacciones online están integradas en la cotidianidad de una importante parte de la sociedad. Esto argumenta los dos mapeos de cada controversia que he llevado a cabo como consecuencia de que “las interacciones digitales ahora se entretrejen en el tejido de la existencia colectiva.”, lo que permite rastrear los “hilos digitales” para encontrar el “tapiz social”. (Venturini, 2012: 5). Así, por un lado, presento el mapeo de unas controversias en la esfera pública off line y en los medios convencionales, por otro, el seguimiento de las mismas controversias en la esfera pública online.

El capítulo 5, “#Metoo, Cuarta Ola Feminista y las denuncias en redes: Representaciones en la cultura” empieza en la segunda década de los 2000 como el contexto en el que se inicia la Cuarta Ola feminista. De esta forma, hago una breve introducción sobre los motivos del surgimiento de esta ola y sus características para enlazarlo con la mediatización del #MeToo (Codrea-Rado, 2017). Reconstruyo, además, una cronología del seguimiento mediático del Tren de la Libertad (Pérez Mendoza, 2014), el caso de La Manada (Ortega Dolz, y Doria, 2016) y el movimiento #MeToo con la que comprenderemos la necesidad de esta Cuarta Ola feminista. Tras establecer las cronologías, expondré las consecuencias que el #MeToo tuvo en otras industrias culturales, dedicando gran parte de este apartado a la industria musical y a la mediatización de las violencias sexistas en la cultura pop.

Por último, el capítulo de cierre de esta tesis “Feminismos contra los reaccionarios desde la música popular” está planteado como un breve análisis del discurso de los casos que demuestran el retorno de los discursos y conciencias feministas desde la música popular como consecuencia del regreso de las actitudes reaccionarias y conservadoras a nivel global, así como los nuevos métodos de denuncia a través de las redes sociales y su inmediatez como vehículo viral. Esta mediación de las herramientas de denuncia y altavoz mundial de la esfera pública online han colectivizado aun más a los colectivos uniendo a grupos locales y globales con demandas e ideologías afines y extendiendo las ramas de cartografías de controversias sociales, puesto que

la mediación digital añade a los fenómenos colectivos un par de propiedades que son preciosas para fines cartográficos: trazabilidad y agregabilidad. Por supuesto, ninguno de ellos es exclusivo de los entornos digitales: todas las teorías y métodos se han desarrollado para proporcionar las mismas dos

propiedades. Sin embargo, a través de la mediación digital, la trazabilidad y agregabilidad se convierten en posibilidades intrínsecas de los fenómenos sociales. (Venturini, 2012: 5)

De esta forma, como ejemplos actuales de performance musical y política inspiradas en las Riot Grrrls, las Guerrilla Girls y las W.I.T.C.H, he seleccionado a FEMEN, Pussy Riot y el colectivo LASTESIS por su semejanza performativa e ideológica con las predecesoras.

Igualmente, para ejemplificar la movilización cultural en casos mediatizados como el de Anita Hill, su homólogo actual es el caso de la profesora Christine Blasey Ford y el juez del Tribunal Supremo estadounidense Brett Kavanaugh. Además, este caso está estrechamente relacionado con la prohibición del aborto en Estados Unidos puesto que Kavanaugh es uno de los jueces que lo intentó en los noventa y, finalmente, lo logró en 2022 con la derogación de la Ley Roe vs Wade de 1973. Ante este retroceso en los derechos reproductivos en Estados Unidos, como ya sucediera en la década de 1990, la cultura y, especialmente, el sector de la música se ha movilizó en contra de esta derogación. Los ejemplos que cito en este apartado son las acciones de Kim Gordon, Courtney Barnett, y las denuncias públicas durante el festival de música Glastonbury 2022, las cuales reflejan las mismas actitudes que tuvieron las músicas hace treinta años.

OBJETIVOS

Con el fin de llevar a cabo una investigación adecuada de los casos mediáticos planteados, de los feminismos de la Tercera Ola y de la Cuarta Ola y de la cultura pop musical desde los noventa hasta ahora, y que se enmarque en los estudios culturales feministas y de comunicación, planteo los siguientes objetivos:

1. Reflexionar sobre la representación femenina en los discursos mediáticos sobre la música popular.
2. Analizar la transformación del rol de los medios de comunicación en la construcción de estas representaciones.
3. Analizar el papel del campo musical en la transformación de las representaciones femeninas a través de las controversias.

METODOLOGÍA

Mediante el sistema del mapeo muestro que los medios de comunicación convencionales (prensa y televisión) han ampliado sus funciones comunicativas convirtiéndose en puentes entre las nuevas tecnologías y las usuarias de las redes sociales. Una parte importante de la metodología de esta tesis se inscribe dentro de los estudios en comunicación, fundamentalmente en las teorías de la mediación y la mediatización de Stig Hjarvard (2016) con las que escrutaremos las lógicas mediáticas (Hjarvard, 2016) en los medios de comunicación y en las redes sociales para limitar el alcance de las controversias analizadas. Por su parte, las redes sociales han devenido en los nuevos medios de comunicación de masas, y principales fuentes de información, de las generaciones millennial y postmillennial (IAB Spain, 2021). Asimismo, ejercen como marcos narrativos para la esfera pública virtual en la que se recogen los intereses, opiniones y debates de todos los actores implicados en las controversias tanto online como offline.

Recurso al concepto de “controversia” (Cefaï, 2002) como punto de arranque del análisis de los debates públicos que ocasionan dos temas en cuestión: la primera controversia localizada versa sobre la influencia de las representaciones de las mujeres en la cultura popular desde los noventa hasta la segunda década del siglo XXI; la segunda controversia enmarca las movilizaciones online y offline como respuesta a las violencias contra las mujeres en las industrias culturales. Como “controversia”, pues, entendemos las problemáticas que se tenían como preocupaciones abordadas en la esfera privada pero que transitan a la esfera pública en forma de problema y debate social. Estas controversias se basan en unas pruebas iniciales que las “preceden, prolongan, desbordan o sobrepasan” (Chateauraynaud, 2005) y de las cuales es posible rastrear los procesos por los cuales surgen como relevantes (Chateauraynaud, 2005). Una vez localizadas las controversias pertinentes a la investigación, se analizan los efectos de las discusiones en torno a ellas en la esfera pública mediatizada (medios de comunicación online y convencionales y redes sociales).

La teoría de las arenas públicas y las controversias de Daniel Cefaï, como metodología, permite delimitar las problemáticas y propone pautas para su localización, clasificación, sus ramificaciones y desarrollos, así como los actores que participan en las controversias:

debe orientarse hacia situaciones de prueba, de emergencia o de crisis, de litigio o de disputa, de juicio o de controversia, para divisar esta dinámica donde se establecen los marcos de equivalencia y las escalas de medida y donde se elaboran las herramientas de categorización, de calificación y de cuantificación, donde se estabilizan versiones más o menos aceptables para las partes y donde se perfilan temas de conflicto y puntos de controversia, donde emergen las figuras de culpables y de víctimas al lado de las figuras de defensores y de reparadores. (Cefaï, 2002: 15)

Como principal planteamiento metodológico, la técnica de mapeo de controversias (Venturini, 2010) ha sido clave para identificar los casos, sus protagonistas, las noticias, y los espacios y discursos digitales en torno a las controversias analizadas en esta investigación. Tommaso Venturini (2012) explica la cartografía de las controversias como un conjunto de técnicas para investigar debates públicos. Venturini considera que el mapeo de estos debates y controversias en la esfera pública construye los mejores escenarios metodológicos para observar las estructuras de la vida social. Con el propósito de llevar a cabo la correcta cartografía de las controversias en las esferas públicas, he seguido las recomendaciones que este autor propone: la escucha de todas las voces implicadas en la controversia, la observación desde múltiples posiciones (esferas públicas online y offline, fans, haters, medios afines, medios contrarios, etc), la aplicación multidisciplinaria de diversas teorías y la metodología mixta que mejor se adapte al examen de la controversia, ajustar las descripciones de las controversias al marco de mi investigación y proporcionarlas a partir de la adaptación, la redundancia y la flexibilidad, simplificar la complejidad del asunto tratado desde el respeto y atribuir a cada actor o participante la visibilidad real que tiene. (Venturini, 2012)

A través del mapeo o cartografía de las controversias se consigue hacer un seguimiento de los escenarios donde se difunden esas problemáticas, así como se identifican a los actores y los discursos. Además, se realiza un análisis comparado tanto de la configuración de los casos seleccionados que forman el corpus de la tesis, como de las controversias y las prácticas que las componen.

Continuando con la metodología ideada por Venturini para el estudio de las controversias, este autor propuso la teoría de las “nueve capas” que componen una controversia y cómo abordar cada una para examinarlas (Venturini, 2012). Tomando esta referencia teórica y metodológica, he podido examinar y constatar las capas de la controversia en torno a los debates generados desde la cultura a la sociedad, como el #MeToo, y los impulsados desde la sociedad a la cultura, como fue el caso de Zahara. A continuación, presento las capas de las controversias de Venturini que he aplicado a esta tesis:

1. Un glosario de elementos no controvertidos. Según el teórico, las controversias versan sobre desacuerdos, no obstante, también involucran unas conformidades y nociones compartidas. Estos factores no controvertidos suelen ser acuerdos universales, lo que les exime de ser explicados a las audiencias. Sin embargo, los factores no controvertidos no pueden no ser compartidos por todo el público, sobre todo cuando son elementos ideológicos, dificultando la comprensión, la empatía y la participación de la parte contraria del público. (Venturini, 2012)

De acuerdo con esta primera capa de la controversia aquí nos topamos con el debate en torno a lo que se consideraba, tanto social como cultural y judicialmente, abuso sexual y lo que se consideraba violación: el caso de La Manada que pasó del “no es no” al “sí es sí” (Álvarez y Lambertucci, 2018), algunos de los testimonios de las agresiones perpetradas por Harvey Weinstein (Emily Nestor, asistente de recepción de Harvey Weinstein, relató una conversación con Weinstein cuando este, siendo su jefe, intentó ligar con ella: “[...] Weinstein said, ‘Oh, the girls always say no. You know, ‘No, no.’ And then they have a beer or two and then they’re throwing themselves at me.’”)(Farrow, 2017), las declaraciones de Plácido Domingo (“Pedir disculpas no significa haber cometido un abuso”) (Europa Press, 2021), etc., forman parte de la polarización social y de las discusiones en torno a unas controversias sobre las libertades sexuales que han ocurrido tanto en el ámbito cultural como en el ámbito social. Esta controversia la resume la periodista Isabel Valdés en su noticia para El País:

Durante el proceso judicial de La Manada, esa brecha entre el sistema judicial y la percepción de la violencia sexual por parte de la sociedad se hizo visible. La indignación del movimiento feminista tras la primera sentencia, la de la Audiencia Provincial de Navarra —que calificó los hechos como

abuso continuado al entender que no hubo violencia ni intimidación—, se plasmó en manifestaciones y concentraciones en decenas de ciudades y pueblos españoles. (Valdés, 2022b)

En esta capa observamos que hay una parte de la sociedad que se posiciona contra cualquier tipo de agresión sexual y apoya a las víctimas. Sin embargo, también hay otra parte que culpabiliza a las víctimas, exculpa a los agresores, banaliza las agresiones o las alienta como Donald Trump y su comentario “grab them by the pussy” (Bullock, 2016). La controversia aquí surge porque hay quien nunca ha considerado la violencia sexual como una controversia o una problemática, pero, ahora que las personas que sí la han considerado como tal han logrado ponerla en el centro del debate público, se han movilizado dos posiciones opuestas que generan constantemente el debate de la controversia.

La denuncia de las agresiones sexuales ha formado parte de la agenda feminista desde los setenta. Ha sido un tema controvertido que ha puesto de acuerdo a las feministas y ha concienciado a parte de la sociedad en su lucha contra la violencia sexual. Esa parte contra las agresiones sexuales sería una posición de la controversia. La otra posición la conforman los agresores, quienes les encubren o silencian sus agresiones, quienes banalizan la violencia sexual, quienes culpan a las víctimas, los partidos políticos cuyos discursos rebaten los discursos de igualdad, los bulos sobre las leyes de libertad sexual (Prats, 2022), etc.

Estos debates públicos, iniciados con la violación de La Manada en Pamplona en 2016, alentaron a que la legislación española aprobara en 2022 la conocida como ley del “solo sí es sí” (Valdés, 2022a)¹:

¹ Preámbulo de la Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual, Boletín Oficial del Estado (BOE-A-2022-14630): “Se consideran violencias sexuales los actos de naturaleza sexual no consentidos o que condicionan el libre desarrollo de la vida sexual en cualquier ámbito público o privado, lo que incluye la agresión sexual, el acoso sexual y la explotación de la prostitución ajena, así como todos los demás delitos previstos en el Título VIII del Libro II de la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, orientados específicamente a proteger a personas menores de edad. La presente ley orgánica pretende dar respuesta especialmente a las violencias sexuales cometidas en el ámbito digital, lo que comprende la difusión de actos de violencia sexual a través de medios tecnológicos, la pornografía no consentida y la extorsión sexual. Asimismo, entre las conductas con impacto en la vida sexual, se consideran violencias sexuales la mutilación genital femenina, el matrimonio forzado, el acoso con connotación sexual y la trata con fines de explotación sexual. Por último, en coherencia con las recomendaciones de la Relatora Especial de Naciones Unidas sobre violencia contra las mujeres, sus causas y sus consecuencias, se incluye el homicidio de mujeres vinculado a la violencia sexual, o feminicidio sexual, como la violación más grave de los derechos humanos vinculada a las violencias sexuales, que debe ser visibilizada y a la que se ha de dar una respuesta específica.”

De acuerdo con la Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual (BOE-A-2022-14630): “La disposición final cuarta modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. Como medida más relevante, elimina la distinción entre agresión y abuso sexual, considerándose agresiones sexuales todas aquellas conductas que atenten contra la libertad sexual sin el consentimiento de la otra persona, cumpliendo así España con las obligaciones asumidas desde que ratificó en 2014 el Convenio de Estambul. Este cambio de perspectiva contribuye a evitar los riesgos de revictimización o victimización secundaria. También se introduce expresamente como forma de comisión de la agresión sexual la denominada «sumisión química» o mediante el uso de sustancias y psicofármacos que anulan la voluntad de la víctima. Igualmente, y en línea con las previsiones del Convenio de Estambul, se introduce la circunstancia cualificatoria agravante específica de género en estos delitos. (BOE-A-2022-14630)

2. El depósito de documentación. Las redes sociales son entornos donde la hipertextualidad (Castells, 2010), los enlaces y la intertextualidad (Abril, 2009) tejen los hilos que fundamentan la información y los debates en la esfera pública virtual. De esta forma, es sencillo encontrar documentos digitalizados, archivos y hemerotecas en las webs de referencia de medios de comunicación. Igualmente, las propias redes sociales ejercen de archivos, pues los *posts* e hilos informativos suelen quedar en la red y es posible rastrearlos.
3. La revisión de los medios y las opiniones públicas. En esta capa, Venturini defiende abordar metodológicamente cualquier fuente de información del debate y que nos sean útiles en nuestras investigaciones. Este mapeo informativo puede ser abarcar noticias, “cotilleos”, rumores, opiniones, etc. Para localizar las controversias y hacer un seguimiento de las cronologías de los casos, especialmente los acontecidos en la década de 1990, la revisión de noticias y sus consecuencias en los debates públicos y en la cultura popular han sido clave en el rastreo de los discursos posteriores.
4. El árbol del desacuerdo. A través de esta capa, Venturini justifica la pluralidad de cuestiones, opiniones y preguntas que hay en una sola controversia. La diversidad de demandas hace que algunas puedan ser resueltas fácilmente (sí o no). No obstante, las posiciones de las personas implicadas en la controversia son

específicas y complejas, estando limitadas a otros temas. Las ramificaciones que pueden generarse en el rastreo de los argumentos y sus conexiones son numerosas y quien investiga tiene la elección de limitarlas según la extensión de su estudio.

5. La cronología de la disputa. Esta capa ha englobado los capítulos 5 “#MeToo, Cuarta Ola Feminista y las denuncias en redes: Representaciones en la cultura” y 6 “Feminismos como estrategia cultural contra los reaccionarios. Acciones feministas desde la música popular.”. De acuerdo con Venturini, las controversias, como fenómenos dinámicos sociales, son alterables y heterogéneas, con diferentes intensidades de relevancia y de desarrollo. “Esto hace que las líneas de tiempo sean difíciles de trazar porque la mayoría de los eventos están agrupados en períodos cortos separados por largos espacios vacíos.” (Venturini, 2012:12) aunque, gracias a Internet y la digitalización de las hemerotecas, los *time line* o líneas de tiempo son fácilmente rastreables en la red.

Venturini indica también que las controversias envuelven a todos los actores implicados, no solo a seres humanos sino también a las instituciones, a las industrias o a los productos artísticos (Venturini, 2010). Aquí, como veremos, las industrias culturales y los medios de comunicación tienen una implicación innegable en las controversias surgidas en torno al #MeToo y la construcción de las feminidades y discriminaciones. Llegando a formar alianzas, pero también fragmentación en cuanto a la controversia en cuestión. De la misma manera, cuando Venturini afirma que las controversias son debatidas y cuestionadas, lo aplico a los debates que se producen en la esfera pública virtual (Vázquez, 2018) y que, como veremos, generó una expansión de lo individual a lo colectivo en el caso del #MeToo.

Para comprender los tejidos que se hilan entre las audiencias y las controversias en las esferas públicas, es indispensable tener en cuenta las emociones. Cristina Peñamarín (2015) expone los entramados que conforman las reacciones de los públicos ante el conocimiento de polémicas privadas que se hacen públicas. Pero, el primer paso es considerar qué se entiende como tema público en cuanto a elemento integrante de la esfera pública. De acuerdo con Hannah Arendt (2003), lo “público” puede ser visto y oído por todo el mundo y conlleva una extensa resonancia social. Esa capacidad de visibilidad y escucha conforma una cuestión tangible, “constituye la realidad” (Arendt, 2003: 59)

que, al desprivatizarse y hacerse pública, es compartida por la sociedad y “desindividualizada” (Arendt, 2003: 59) para transformarse en un asunto colectivo y semejante.

A modo de resumen, la investigación realizada mediante el mapeo busca delinear las relaciones que establecen entre si los siguientes elementos:

a. Las personas interpeladas directa o indirectamente por el problema y que deciden movilizarse al respecto de algún modo (online, offline o ambos). Así, encontramos la movilización de las víctimas en el caso de Harvey Weinstein a la que se unieron mujeres de todo el mundo debido a la universalización de la violencia de género y la violencia sexual. De la misma forma, los movimientos sociales como la Tercera y la Cuarta olas feministas combinan y retroalimentan las movilizaciones online y offline para impulsar sus demandas y sus redes.

b. El listado de motivos y perspectivas discursivas con los que actúan: etiquetas o *hashtags* (#MeToo, #NiUnaMenos, #FreeBritney, #HermanaYoTeCreo, #CzarnyProtest, #BlackProtest, #YoSíTeCreo, #WomenBoycottTwitter, #Balancetonporc, #FreeKesha, #Narmusikenhartystnat, #MeNomore, #MuteRKelly, #YoEstabaAhí, #DearProfessorFord), los modelos de narrativización, los archivos (hemerotecas y archivos online de las cadenas televisivas como MTV, los periódicos *The New York Times*, *Times*, *The Guardian*, *El País*, *elDiario* y *Público*, y las revistas musicales *RollingStone* y *Billboard*), los repertorios argumentativos, espacios comunes, estrategias comunicativas, la mediación y la mediatización de las problemáticas.

c. La selección o los formatos de las acciones: prácticas enunciativas para la recepción de la reacción de las audiencias y las dinámicas de articulación entre actores. Por ejemplo, la organización de festivales cuyas causas son feministas (Rock for Choice, Lilith Fair, Ladyfest, Peineta Fest, She Rocks Fest, Femme Rebellion Tour, Tremenda Fest, Femme Soroll, Festival GRL PWR, LOUD WOMEN, Statement Festival, Empower Music Fest). De esta forma, además, cartografiando a los actores y a las diversas perspectivas de la controversia acerca de la discriminación de género en la música, he podido conocer qué organizaciones (MIM, AMCE, MYM, Keychange, Shesaidso) existen, cuáles son sus posiciones y qué iniciativas impulsan. Este mapeo a partir del informe que realicé para la Fundación Alternativas *Mujeres en la industria*

musical: políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad (Marinas, 2019) dio lugar a una descripción de las prácticas previas a la entrada del asunto en la esfera pública.

Valiéndome de las aportaciones de Cristina Peñamarín en cuanto al estudio de la esfera pública se refiere, es posible aplicar sus supuestos a la esfera pública virtual como un “espacio formado por las inscripciones en la memoria o enciclopedia común, los dichos, imágenes, saberes de los que todos nos servimos para dar sentido y a los que todos contribuimos con nuestras interpretaciones, actuaciones e intercambios cotidianos.” (Peñamarín, 2015: 37). Esa memoria se vuelve pública y global en el momento en el que, mediante las redes sociales, se presenta como un espacio de libre acceso donde cualquiera puede aportar sus opiniones, memorias y experiencias.

Paralelamente, la atención se ha focalizado en las controversias en torno a la representación femenina en los discursos mediáticos sobre la música popular y en la construcción de estas representaciones. Como modo de identificación y desarrollo de las discriminaciones de género en la cultura pop, las controversias conducen la atención hacia el problema y perfilan en torno a ellas un público participativo. Es decir, traslada el foco de análisis desde los medios de comunicación convencionales a los nuevos entornos comunicativos y arenas mediáticas (Cefaï, 2002) que se producen en las redes sociales.

De la misma forma, he recurrido al sistema metodológico de la “bola de nieve”. Este sistema permite vislumbrar diversas opciones de aproximarse a las controversias. Es decir, mediante la “bola de nieve”, ubicamos los *inputs* aptos a las tramas a través del reconocimiento de los problemas, las narrativas, sus protagonistas y sus intervenciones, las arenas públicas (Cefaï, 2002), o discusiones que exponen la controversia. Este ejercicio de investigación se amplía y se potencia conforme se maneja la táctica de la “bola de nieve”.

Continuando con el hilo argumentativo de la recuperación de los discursos feministas en la música popular como denuncia, sitúo el final del capítulo en España. Aquí hemos podido escuchar y ver a las cantantes Zahara, Rocío Saiz, Shego, Natalia Lacunza, Cris Lizarraga, y Sara Socas, entre otras, denunciar públicamente los abusos de la industria musical española interpelando, incluso, a sus abusadores. Los casos de estas cantantes son los más recientes y los que mayor repercusión mediática han logrado por

las redes sociales. Por eso, son los ejemplos que citaré para cerrar la investigación. No obstante, también presentaré a las asociaciones de mujeres en la industria musical Clásicas y Modernas, Mujeres en la Música, MIM, AMCE y MYM como modelos de organización institucional que trabajan por erradicar la discriminación de género en la industria de la música nacional.

La perspectiva sociosemiótica de análisis del discurso sitúa a esta tesis en el marco de un enfoque cualitativo, además de ser la de mayor eficacia para el seguimiento de los conflictos. Con esta metodología cualitativa de carácter mixta indago en los medios de comunicación *on line* y *off line* para observar desde dónde se producen las noticias y las controversias, los espacios online donde se dialogan y la articulación entre ambos factores alrededor de los discursos que construyen la controversia.

El análisis del discurso de los medios y las redes sociales se ha realizado siguiendo la misma lógica hipertextual de la comunicación contemporánea. Esto ha dado lugar a un seguimiento de controversias concretas, temporalmente limitadas y localizadas, ligadas al problema público de la discriminación de las mujeres en la música. Las aportaciones de la musicología feminista fueron útiles para localizar el sesgo de género que había en los géneros musicales como el grunge (Strong, 2011) o el pop (Lieb, 2018). Esta base teórica sobre las diferencias en la escucha de los géneros musicales (DeNora, 2000; 2014) me sirvió para acotar la búsqueda de las controversias y de material audiovisual y periodístico. Con la lectura del ensayo de Kristin J. Lieb “Gender, Branding, and the Modern Music Industry. The Social Construction of Female Popular Music Stars” (2018), encontré material relevante para la elección de los casos analizados de los premios MTV Video Music Awards de la década de los 2000.

Se ha tratado de analizar las controversias en torno a las representaciones de la feminidad en la música popular desde la década de 1990 hasta el inicio del movimiento #MeToo. Además de los medios periodísticos como espacios en el que convergen y se expanden estas controversias, las redes sociales de Twitter e Instagram se presentan como el lugar donde se dilatan estas problemáticas y se comparten las demandas de las usuarias de las redes. Los procesos de circulación de objetos, sistemas de sentido, relatos, metáforas, e identidades culturales a través de las prácticas comunicativas y discursivas que los realizan.

Por otro lado, la elaboración del corpus desde los espacios virtuales está construida en base a los medios digitales en que se tratan las problemáticas acerca de las representaciones de las mujeres en la música y sobre el #MeToo en las industrias culturales.

Fijándonos en los medios y en los problemas expuestos observamos la creación de vínculos entre medios y actores que no existían previamente, como las redes sociales y sus comunidades. Tras identificar estos espacios del conflicto, analizaré los discursos que registran la controversia. Por otro lado, la técnica del ensamblaje ha permitido cohesionar y dar coherencia a las observaciones socioculturales realizadas, así como ha facilitado el análisis de los discursos transmediáticos provenientes de diversas fuentes de información y a través de diferentes prácticas comunicativas. El ensamblaje permite generar el hilo conductor entre los elementos que constituyen la investigación e identificar sus recorridos inesperados, y proporciona sentido, mediante su lectura semiótica, a las experiencias segmentadas, contradictorias e inacabadas que marcan la experiencia social de los públicos.

Al mismo tiempo, la posición pragmática de la tesis radica en el ámbito del periodismo. Este es el motivo por el que planteo la colección de artículos periodísticos como un conjunto total de análisis. En los cuatro años de la tesis he recopilado, leído y analizado 485 artículos de medios generalistas y musicales anglosajones e hispanohablantes en el período de tiempo comprendido entre 1991 y 2022. El grueso de los artículos han sido de los periódicos *The New York Times*, *Times*, *The Guardian*, *El País*, *elDiario* y *Público*.

En cuanto a medios musicales y culturales, debido a las limitaciones de Google y de las hemerotecas al no estar digitalizadas de algunos de los medios online, la mayoría de los artículos son de las revistas *RollingStone* y *Billboard*. En cada uno de esos 463 artículos periodísticos se abordan los diferentes casos de estudios de la tesis, es decir: la irrupción de las Riot Grrrls en los noventa; la moda del Girl Power y su utilización en la música pop *mainstream* de las Spice Girls, los destrozos de las infraestructuras y las agresiones sexuales en el festival de Woodstock'99, las actuaciones de los MTV VMAs citadas previamente, y el movimiento #MeToo. Más aún, no todos los artículos aglutinan esas noticias sino sucesos y eventos transversales a ellas como el 8M, las denuncias de abusos dentro de las industrias culturales, el caso de La Manada o el Tren de la Libertad.

Esto permitirá analizar cómo los mensajes de las organizaciones llegan a los medios y las redes, alcanzan visibilidad o desaparecen, generan controversia o consenso, para determinar la eficacia de las estrategias comunicativas de ciudadanos y organizaciones.

MARCO TEÓRICO

El objetivo ha sido indagar cómo los actores implicados (Generaciones Y y Z, medios de comunicación e industrias culturales) usan las nuevas plataformas online como herramientas para proyectar sus producciones y demandas feministas en diferentes espacios, y cómo se retroalimentan con estos. La cibercartografía de controversias (Venturini, 2010) renueva y expande los modelos metodológicos tradicionales mediocéntricos, enfocados reiterativamente a la selección de medios, espacios y temporalidades significativas. Por el contrario, al identificar los contenidos textuales y sus relaciones hipertextuales (Venturini, 2010) en las redes sociales, estas informaciones y las discusiones que se plantean en esas plataformas online de interacción pública y global representan, desde hace una década, unos escenarios comunicativos de relevancia en los estudios sociológicos y de comunicación.

Sobre las características generacionales encontramos numerosa literatura, especialmente de las generaciones jóvenes. A pesar de que hay discrepancias acerca de las características y el rango de edad, multitud de autoras y autores han definido la Generación Millennial o Y está compuesta por los nacidos entre 1981 y 1996 (Rauch, 2018) (Stack, 2018). Las características más identificables en los Millennials pasan por el trauma de haber vivido los atentados del 11 de septiembre contra las Torres Gemelas y la guerra de Irak (Rauch, 2018) (Stack, 2018), una mayor implicación política y social (Stack, 2018), comenzar la adolescencia o la edad adulta con una crisis económica global, la precariedad laboral (Ayuso, 2017) y la independencia tardía del hogar familiar, así como el uso de las tecnologías como complemento y herramienta diario (García Vega, 2016).

La siguiente generación que se ve interpelada en esta investigación es la Generación Z, nacidos entre 1997 y 2013 (Montes, 2022), cuyas principales

características son muy semejantes a las de la Generación Millennial puesto que han nacido durante la última parte del desarrollo de esta. Sin embargo, la politización es una de las peculiaridades de la Generación Z debido a los movimientos sociales en los que han crecido, como el *Black Lives Matter* (Levin, 2019), la Cuarta Ola feminista o el movimiento ecologista (Montes, 2022). Al mismo tiempo, tienen una mayor conciencia acerca de sus identidades sexuales y de género (Levin, 2019), siendo la primera generación interconectada a nivel global que se cuestiona el género binario.

El estudio más reciente de IAB Spain en 2021 sobre el uso de las redes sociales, junto con la agencia de marketing digital Elogia, expone los diferentes empleos que hacen las generaciones Y y Z de las redes. De acuerdo con IAB Spain, el uso que ambas generaciones hacen de las redes sociales más populares entre ellas (Instagram, Twitter, Whatsapp, Youtube, Spotify y TikTok) no conlleva diferencias significativas. Millennials y Z utilizan estas redes principalmente para ocio y entretenimiento, interacción entre usuarios y herramienta de información (Antevenio, 2022). Los resultados eran muy semejantes, especialmente en las redes sociales de WhatsApp (85% millennials, 86% generación Z), YouTube (73% millennials, 79% generación Z) e Instagram (69% millennials, 86% generación Z). En el estudio, además, destacan el uso común que hacen ambas generaciones de Twitter (63%). (IAB Spain, 2021)

Así mismo, la elección de poner el foco en las redes sociales como los nuevos medios de comunicación de masas se debe a que son los medios de información de estas dos generaciones. El último estudio sobre medios de comunicación, redes sociales, millennials y postmillennials realizado por el Observatorio del Ocio y el Entretenimiento Digital (OCENDI) en colaboración con Panorama Audiovisual, detalla las diferencias de consumo de los medios según la generación joven a la que pertenecen.

En el estudio se muestra que la Generación Millennial prefiere los mensajes por texto y por audio, además de que los medios de comunicación convencionales continúan siendo de gran relevancia para esta comunidad joven (López-Vidales, 2022). Por su parte, la Generación Z consume principalmente contenidos de todo tipo a través de Internet, siendo Instagram su red de preferencia (López-Vidales, 2022). Su autora, Nereida López-Vidales, lo resume así:

Mientras los millennials han seguido mostrando preferencia por los contenidos mediáticos de información, aunque en menor medida también que las generaciones precedentes, los postmillennials o centennials encuentran su zona de confort en las redes sociales y las aplicaciones digitales para teléfonos inteligentes. (López-Vidales, 2022: 27)

Cabe destacar que la elección de las generaciones Y y Z no es exclusivamente por su utilización de las redes sociales, sino que otro motivo es su implicación, concienciación y movilización en las controversias offline que convierten, de forma inmediata, en controversias online.

Dado el carácter comunicativo de este trabajo, la mediación y la mediatización aportadas por Stig Hjarvard permite entender las interacciones que expongo entre generaciones Y y Z, los medios convencionales y las redes sociales que integran las polémicas surgidas entre la cultura pop y sus audiencias más jóvenes, las cuales se decantan por las redes sociales como fuentes de información de noticias. Hjarvard, pues, entiende la mediación como la elección del medio y el uso que hacemos de él para comunicarnos e interactuar (Hjarvard, 2016), es decir, “la elección del canal de mediación condiciona directamente la forma y el contenido del mensaje, así como quién tiene la opción de participar en el acto de comunicación.” (Hjarvard, 2016: 237). En la mediación encontramos el cisma generacional que plantea un mundo digitalizado donde las generaciones más jóvenes son nativas en la red y recurren a las redes sociales por inercia para documentarse, informarse y debatir. Empero, no hay que olvidar que los medios de comunicación convencionales ya tienen sus propias plataformas y redes sociales online, con lo que la información que plantean offline transita al medio online y también es recibida por las generaciones jóvenes.

Sin embargo, la forma de mediación y el contenido que se genera en las redes sociales da un giro en el momento en el que se mezclan las noticias con las opiniones individuales que se transforman en colectivas, creándose hilos informativos que producen nuevas informaciones y datos sobre una misma noticia. Esta situación de producción y reproducción inmediata y moldeable de la información no se lleva a cabo, por ejemplo, en los noticiarios de televisión o en la prensa en papel, pues carecen de interacción directa con las audiencias. En cambio, lo que sí ocurre es el tránsito del debate y los cuestionamientos en los medios online de las informaciones divulgadas a través de los

medios offline. Se inserta en esta lógica comunicativa la mediatización desarrollada por Hjarvard que representa “los cambios estructurales” producidos en las relaciones entre los sujetos implicados y los medios de comunicación, donde se han reconfigurado las relaciones establecidas y se han creado “nuevas condiciones para la comunicación y la interacción.” (Hjarvard, 2016: 237).

A través de la mediatización, las acciones se incrustan en los contextos que cambian. Así, la actual recuperación a través las redes sociales de los discursos feministas de la Tercera Ola, de la estética y moda de los noventa, viéndolo en retrospectiva, está funcionando desde la última década por presentarse como el momento idóneo para ello. Esta afinidad, mediada en las redes sociales y mediatizada tanto por las controversias sociales como por la cultura pop actual, es debida a que el contexto sociocultural y político actual cuenta con matices similares a los de hace treinta años (auge de la extrema derecha, ataques contra el colectivo LGTBI+ y queer, merma en los derechos reproductivos, etc) y facilita el acercamiento de las nuevas generaciones a experiencias, actitudes y motivaciones semejantes a las de la juventud de los noventa. Podríamos señalar esta mediatización como elemento vehicular de unos malestares que se creían superados pero que han resurgido en nuevos medios.

El nacimiento, la divulgación y la repercusión en las redes sociales de las controversias así lo demuestra: el #MeToo (Codrea-Rado, 2017), el caso de La Manada (Camino, 20127), el 8M (Espinosa, 2018), los debates en torno a las actuaciones de Beyoncé en los premios MTV de 2014 (McLysaght, 2014), de Miley Cyrus en la misma gala en 2013 (Coulehan, 2013) y de Lady Gaga en 2009 (Daw, 2019), los abusos sexuales de Kevin Spacey (Jones, 2017) y de Ryan Adams (Echarri, 2021), los casos de Burger Records (Gelt, 2021) y el escándalo en Sub Pop (Bloom y Minsker, 2020), las denuncias a Marilyn Manson (Aniftos, 2022) y a Plácido Domingo (Ximénez De Sandoval, 2019), o el #YoEstabaAhí de Zahara que generó un pequeño #MeToo en España (Gómez, 2021). En todos estos casos, las disputas entre los valores y comportamientos generacionales han generado unas polarizaciones y debates online que han devenido en movilizaciones culturales y sociales.

Israel Márquez planteaba en 2015 la discusión entre apocalípticos e integrados aplicada a la esfera pública digital (Márquez, 2015). Resaltaba la utilidad de Internet para expandir las demandas y los debates sociales en un espacio donde se cruzan la tecnología

y una sociedad democrática. Para los apocalípticos, de acuerdo con Márquez, Internet y las redes sociales son unas herramientas online que extienden las oportunidades comunicativas tanto sociales como políticas (Márquez, 2015). En cambio, los integrados, critican la nueva esfera pública digital debido a la polarización de ideas, noticias y contenido que se genera en la red (Márquez, 2015), algo ampliamente discutido por los algoritmos (Molina, 2022; José, 2022). Esta fragmentación de las audiencias aplicada a las denuncias de abusos y violaciones puede verse representada a través de los hashtags. Estas etiquetas no solo sirven para divulgar las ideas y demandas sino también como posicionamiento antes tales informaciones. Por un lado, se puede publicar ese *hashtag* o etiqueta como testimonio personal que coincide con el tema discutido o como muestra de apoyo a la causa. Por otro, también puede publicarse la etiqueta en un post que la critica, generando una cantidad de contenido en el cual podemos observar la polarización entre quienes apoyan y creen a las víctimas (#MeToo, #YoSíTeCreo) o quienes se muestran escépticos ante los testimonios o no los creen y los tratan de desacreditar (#NotAllMen).

Todos esos casos citados ocurrieron dentro de las industrias culturales y se han convertido en hitos de la cultura pop. La base de lo que conocemos como cultura popular, o cultura pop, radica en la obra escrita en 1944 *Dialéctica de la Ilustración* (2007) por Theodor Adorno y Max Horkheimer. En ella, los autores hacen una crítica al fascismo y a la cultura de masas, pero también establecen las bases teóricas de la cultura popular y las industrias culturales:

Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. De cada película sonora, de cada emisión de radio, se puede deducir aquello que no podría atribuirse como efecto a ninguno de ellos tomado aisladamente, sino al conjunto de todos ellos en la sociedad. Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de ésta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada. (Adorno y Horkheimer, 2007: 172)

Por su parte, otros autores más contemporáneos como Stuart Hall o Terry Eagleton son críticos con esta noción que proponen Adorno y Horkheimer y se aproximan más a una cultura popular contemporánea. Terry Eagleton defendía que el concepto de cultura

popular o cultura de masas habitaba entre lo antropológico y lo estético, y que la idea de cultura era ambigua. Para Eagleton “[...] seguimos atrapados entre unas nociones de cultura tan amplias que no valen para nada y otras que resultan exageradamente rígidas, y que nuestra necesidad más urgente es situarnos más allá de todas ellas.” (Eagleton, 2009: 55). En cambio, Stuart Hall describía en 1984 la cultura popular como una unión popular contra el poder:

A veces se nos puede constituir como una fuerza contraria al bloque de poder: esa es la oportunidad histórica que hace posible construir una cultura genuinamente popular. Pero, en nuestra sociedad, si no se nos constituye así, se nos constituirá en lo contrario: una efectiva fuerza populista que diga «sí» al poder. La cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que puede ganarse o perderse en esa lucha. Es el ruedo del consentimiento y la resistencia. Es en parte el sitio donde la hegemonía surge y se afianza. (Hall, 1984: 10)

La tradición de los estudios culturales examina y expone el poder transformador de la cultura, su capacidad para generar cambios sociales y cuestionamientos individuales y colectivos a través de lo estético, de lo popular, de las emociones generadas por las creaciones artísticas. La cultura popular y el arte no son ajenos a los contextos de las sociedades por ese motivo, cuando las movilizaciones sociales unen fuerzas de expresión con la cultura, el impacto en las conciencias y la expansión de las protestas perturba a los órdenes y poderes establecidos.

En cuanto a las teorías aplicadas en la metodología de investigación cualitativa, los trabajos utilizados provienen de forma mayoritaria del ámbito de la comunicación. Para emplear una lectura, redacción y análisis periodístico feminista, he recurrido a la observación de la praxis de los medios que se definen como tales, como la revista y las periodistas de Pikara Magazine con su periodismo situado y con una perspectiva feminista interseccional (2019), y a otras profesionales de la comunicación como Noemí López Trujillo (2017). Todas ellas trabajan por un periodismo feminista, de género e inclusivo. Teresa Villaverde describía en su artículo “Periodismo feminista arraigado al territorio” (2022) la forma en la que entienden y hacen periodismo en Pikara Magazine:

En la redacción hay un cartel grande en el que se lee “Bilbotik egindako kazetaritza feminista” (“Periodismo feminista hecho desde Bilbao”). Está en euskera a pesar de que somos conscientes -y estamos intentando redirigir el proyecto en este sentido- de que en Pikara Magazine no se escriben suficientes contenidos en euskera, ni el equipo está euskaldunizado como nos gustaría. Aun así, el

interés de ese cartel era poner el acento en esto del periodismo situado que ya aprendimos del periódico Diagonal, precedente de El Salto. Aunque se hable de objetividad periodística, entendemos que tenemos que subrayar más la honestidad, porque la objetividad pura es una utopía. Lo dijo Adrienne Rich y lo recogemos en nuestro ideario: “Objetividad es el nombre que se da en la sociedad patriarcal a la subjetividad masculina”. Frente a esa idea, nosotras apostamos por reconocer desde dónde gestionamos Pikara Magazine, dónde nos situamos, quiénes somos y qué queremos decir desde ahí. (Villaverde, 2022)

Asimismo, las académicas que abogan por este tipo de periodismos como Pamela Creedon que alega que la objetividad es un punto de vista blanco y masculino (Creedon, 1993), o Debra Baker Beck que aboga una mayor presencia de mujeres en los puestos de toma de decisiones de los medios de comunicación (Baker Beck, 1998) o la investigación periodística de Susan Faludi (1993) han servido tanto como metodología y como fuente de información para esta investigación. Para analizar los medios de comunicación y su abordaje de las cuestiones feministas, el análisis de Susan Faludi expone tanto las repercusiones que tiene la difamación en los medios hacia las feministas, como que el momento de auge reaccionario en el que nos encontramos ya había sucedido con la misma base argumentativa durante la década de 1980 y 1990:

La prensa fue la primera en divulgar la reacción entre un público de ámbito nacional, y además consiguió hacerla aceptable. El periodismo sustituyó las soflamas <<en pro de la familia>> de los predicadores integristas por una retórica que parecía simpatizar con el feminismo e incluso sonaba a progresista. Disimuló con cosméticos la cara sardónica del antifeminismo al tiempo que golpeaba el ojo feminista hasta dejarlo morado. En este proceso, popularizó la reacción hasta un punto que superaba las esperanzas de las mentes más calenturientas de la <<nueva derecha>>. (Faludi, 1993: 113)

El estudio de los discursos mediáticos y periodísticos requiere de una observación semiótica. En cuanto al ámbito de la semiótica, los significados denotativos y connotativos de Umberto Eco (2000) y Roland Barthes (2009) se presentan como una base teórica relevante para el análisis de letras de canciones y los videoclips. Igualmente, Gonzalo Abril (2013) y J.W.T Mitchell (2009) proporcionan la evaluación al detalle de las imágenes visuales y audiovisuales. No obstante, teóricas de la crítica cultural feminista como Laura Mulvey (1988), Teresa de Lauretis (1992), Angela McRobbie (1991), o de la performatividad de los géneros como Judith Butler (2007) y Jack Halberstam (2008) incorporan las teorías feministas y queer a los análisis semióticos. La aplicación de las

teorías feministas y queer a los análisis de textos proporciona el cuestionamiento de las lecturas normativas de los objetos de estudio.

El análisis del discurso lo he planteado en base al mapeo de las controversias, siguiendo el hilo conductor que generaban sus narrativas en las redes sociales como Twitter. Cristina Peñamarín plantea un análisis del discurso que facilita el seguimiento de los hilos online de las controversias, especialmente de las controversias recuperadas como el discurso *prochoice* de las Riot Grrrls de los noventa o el alegato de Ad Rock en los premios MTV de 1999 contra la violencia sexual en la industria musical:

Observar la circulación, cambio y estabilización de los sistemas de sentido y de los lugares comunes es observar cómo se construyen los asuntos y el propio espacio de comunicación de lo público. [...] La formación y transformación de las memorias, las enciclopedias, los imaginarios de que se sirven los receptores para dar sentido. Cada interpretación es una hipótesis del receptor, una conjetura sobre el sentido de algo, que realiza partiendo de su enciclopedia-memoria de textos, experiencias y encuentros anteriores. Nos interesa aquí enciclopedia semiótica –el conjunto de recursos simbólicos que nos permiten interpretar y construir sentido (Eco, 1990) [...]. (Peñamarín, 2020: 67)

Manuel Castells, de quien he aplicado diversas nociones para el análisis comunicativo, citando el trabajo de Jules Boykoff y a Max Boykoff, comprende que

[...] al analizar las noticias en televisión y en los periódicos estadounidenses desde la perspectiva del «modelo de arena pública» de interpretación, sostienen que para que un asunto destaque en la agenda de los medios tiene que ir a caballo de los acontecimientos del mundo real.” (Castells, 2010: 416)

Dentro de este análisis de los medios y la divulgación de noticias, encontramos las arenas públicas (Cefaï, 2002) donde las opiniones y los debates sobre esas noticias cobran importancia a todos los niveles sociales, culturales y políticos. Daniel Cefaï desarrolla el concepto de arenas, al cual recorro para distinguir los espacios en los que transcurren las controversias expuestas en esta tesis, a partir de las aportaciones de Jürgen Habermas (1981). Habermas aseguraba que “la sociedad sólo es cuestionada como esfera privada cuando los poderes sociales mismos solicitan la intervención de la autoridad pública y le dan competencias.” (Habermas, 1981:173).

Tal afirmación podríamos extrapolarla hoy a las cuestiones planteadas por el #MeToo donde los abusos y las violencias sexuales estaban establecidos por la sociedad como una esfera privada, algo de lo que no se hablaba. Una vez que las denuncias se hicieron públicas en Twitter, las mujeres y el movimiento feminista demandaron una vez más la intervención pública. Esto se llevó a cabo mediante protestas sociales, alegatos públicos desde el ámbito de las instituciones y la consolidación de una nueva ola feminista. Sin embargo, Como señala Peñarín, la esfera pública planteada por Habermas ha de ser reconsiderada “[...] desde los nuevos entornos comunicativos y desde otros presupuestos y perspectivas, como las que proponen situar la diversidad, el conflicto y las emociones en el centro de la reflexión sobre la vida social y política.” (Peñarín, 2015: 36). Volviendo a Cefaï, por un lado, establece las funciones conectoras de las arenas públicas:

[...] abren transversalmente los mundos sociales de unos y de otros. Ellas los ponen en contacto, los fecundan y los impulsan, contribuyen a los procesos de transformación, de desintegración y de recomposición, de segmentaciones y de intersección, de denegación y de legitimación que los mueve. (Cefaï, 2002: 7-8)

Por otro, distingue a los sujetos participantes en la esfera pública o arena donde se suceden los “culpables” o “responsables de actos censurables”, las víctimas, las personas que ejercen como abogadas o que proporcionan ayuda, y quienes se benefician de los resultados de esas controversias (Cefaï, 2002). En definitiva, para Daniel Cefaï “una arena pública es un “universo pluralista”, donde una multiplicidad de costumbres y opiniones, de estilos de vida, de juegos de lenguaje y de puntos de vista coexisten, diferenciándose y relacionándose unos con otros.” (Cefaï, 2002: 12). A lo expuesto por Cefaï le he incorporado la teoría que Cristina Peñarín presenta en *Fronteras afectivas de la esfera pública y semiótica pragmática* (Peñarín, 2020). En este texto, Peñarín justifica las emociones que los medios generan en su público y nos ofrece, como investigadoras, las preguntas “qué información, qué conocimiento, qué sistemas de sentido y qué lugares comunes circulan en ese espacio público y cómo afectan al desarrollo del problema. (Peñarín, 2020: 62) para comprender cómo se implica el público y su comprensión de la controversia o del problema.

Respecto a los públicos, las propuestas de Dewey (2004) en las cuales los públicos de las esferas públicas comparten y entablan afectos hacia las controversias, y el estudio de las emociones de las audiencias en la esfera pública mediatizada realizado por Vanesa Saiz Echezarreta y Paulina Gómez Lorenzini, nos aproximan a las polarizaciones públicas que podemos observar en la esfera pública online

En la esfera pública mediatizada, los públicos afectivos se aglutinan mediante muestras compartidas de emociones. Y lo hacen en torno a medios y plataformas que invitan a la sintonía afectiva, apoyan la inversión afectiva y propagan expresiones cargadas de afecto (Papacharissi, 2016). Estas esferas de resonancia reverberan —se repiten para extenderse temporalmente— y se amplifican a través de las lógicas mediáticas, por ejemplo, al perseguir la viralidad o al acomodarse al estilo polarizado de las redes sociales. (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini, 2021: 84).

A este planteamiento es posible añadirle un esquema que permite la identificación y el análisis de las controversias en cuanto a las posturas contrarias de los implicados. Es el apunte presentado por Francis Chateauraynaud (2005) en el que explica las formas de expresión del acuerdo y del desacuerdo. Chateauraynaud propone diferentes tipos de intercambios de argumentos según su alcance en las disputas. En su esquema divide los criterios de la discusión en: la configuración de la controversia; una coacción dominante que pesa sobre los argumentos; una instancia de referencia; un motivo de clausura; y, finalmente, un prototipo general (Chateauraynaud, 2005: 9).

A partir de la descripción densa (Geertz, 2003) y el mapeo de los sistemas de sentido, he expuesto los principales actores sociales y culturales implicados en las polémicas planteadas. Clifford Geertz definió el proceso de la descripción densa como un desconcierto inicial “sobre los fenómenos observados” donde “[...] no se crean de nuevo enteramente las ideas teóricas; [...] las ideas se adoptan de otros estudios afines y, refinadas en el proceso, se las aplica a nuevos problemas de interpretación. Si dichas ideas dejan de ser útiles ante tales problemas, cesan de ser empleadas y quedan más o menos abandonadas.” (Geertz, 2003: 37). En cambio, si esas ideas sí se nos presentan como valiosas para la investigación, siguen aplicándose en nuestros trabajos.

Otro concepto metodológico que he aplicado ha sido la idea de la “bola de nieve”. Este método de investigación cualitativa lo desarrolló la antropóloga Rosana Guber en 2004 e implica que

[...] cada informante recomienda al investigador una o más personas de su círculo de conocidos; estos informantes derivados proceden, por lo general, de los núcleos de confianza de quien los deriva. Es claro que nadie lo pondrá en relación con aquellos que pertenecen a facciones opuestas, o bien con quien podría verse perjudicado por la presencia de ese extraño. Para quien hace las recomendaciones, es conveniente que los nuevos informantes ratifiquen su punto de vista. Recorrer críticamente el proceso de constitución de estas redes puede suministrar una muestra más numerosa, pero también valiosa información acerca de cuáles son las alianzas y conflictos en la población estudiada, los vínculos significativos, su naturaleza y extensión. (Guber, 2004: 85)

Tommaso Venturini también recurre a la técnica de la “bola de nieve” una vez que se identifican los “*issues informativos*” que nos introducen a la arena pública. Tras esta operación se procede a elaborar el corpus de la investigación y se examinan los discursos y los textos digitales, de los medios de comunicación y de los espacios de mediación “dotados de fuerza performativa” (Venturini, 2002: 47). Asimismo, Venturini propone la técnica de la ciber-geografía con la que se analiza el “contenido semántico y las conexiones hipertextuales de los documentos” subidos a la red: “la cibercartografía ha probado que las discusiones on-line se pueden representar fructíferamente como literaturas o paisajes. (Venturini, 2002: 47). Otro planteamiento que propone Venturini es la estimación de la proporción de nuestro objeto de estudio dentro del medio que estamos investigando (Venturini et al., 2018). Este enfoque fue útil para delimitar la muestra de los medios de comunicación y las redes sociales para la realización de mi tesis en un marco metodológico cualitativo. De acuerdo con Venturini, este método prima la medida en que acciones que constituyen el fenómeno a rastrear son mediadas por los medios que lo publican y las consecuencias que les conlleva. (Venturini et al., 2018)

Este mapeo virtual formulado por Venturini lo acoplo a la técnica metodológica planteada por Christine Hine la cual versa sobre Internet y está “[...]construida en Internet que puede ser parcialmente concebida como una respuesta adaptativa y plenamente comprometida con las relaciones y conexiones, y no tanto con la localización, a la hora de definir su objeto.” (Hine, 2004: 20) como método expansivo de búsqueda. Dentro de este mapeo virtual, también se distinguen las esferas públicas online de las offline. Mariano Vázquez propone una noción de esfera pública virtual (EPV) que nos aproxima a un análisis de las interacciones online desde las perspectivas de la política y de la comunicación pero que, a su vez, se aleja de las perspectivas meramente tecnológicas, enfocando la atención en lo público y social (Vázquez, 2018). Este acercamiento a lo

social más que a lo tecnológico de las redes sociales e Internet ha sido la posición inicial y principal desde la que he partido para esta investigación doctoral. Además, la propuesta metodológica de Vázquez es similar a los modelos metodológicos a los que he recurrido, lo que ha facilitado todos los caminos hacia el mapeo y el análisis de las controversias que planteé:

concebida como un modo o espacio central para el abordaje de las interacciones en la web, e incluye en su análisis, desde la perspectiva de la interactividad virtual (Rost, 2006, 2010, 2014b) y la etnografía multisituada, una multiplicidad de interfaces (periódicos digitales con sus respectivos espacios de participación y publicaciones en redes sociales). Otras dos perspectivas teóricas sirven para complementar el análisis: la primera establece que las tecnologías en general y Internet en particular deben ser pensadas como artefactos culturales; la segunda tiene una arista más política y toma del pensamiento del filósofo argelino Rancière (1996) la noción del desacuerdo como un factor aglutinante que le da materialidad y estructura a la EPV. (Vázquez, 2018: 52)

Con Internet y las redes sociales, las controversias pasan de lo local a lo global de forma inmediata, abriendo esa posibilidad de alcance a las etnografías virtuales. Teniendo en cuenta que algunas de las controversias que he analizado han sido textos visuales (Abril, 2007) y audiovisuales, es preciso entender el alcance de su poder como textos representativos hipermediados con los que las audiencias se identifican. Para ello, la lógica de la hipermediación de Bolter resulta práctica. David Jay Bolter afirmó en 1999 que la hipermediación

[...] reconoce múltiples acciones de representación y las hace todas visibles. Donde la inmediatez sugiere un espacio visual unificado, la hipermediación contemporánea ofrece un espacio heterogéneo, en el que la representación no se concibe como una ventana al mundo, sino más bien como un mundo “con ventanas en el mismo”, ventanas que se abren a otras representaciones de otros medios. (Bolter y Grusin, 1999: 41)

Algunas de estas controversias se hicieron populares y mediáticas como imágenes o fotografías en prensa: “The Groupies and Other Girls” (RollingStone, 1969), las fotos de Kathleen Hanna semidesnuda con la palabra SLUT escrita en su estómago en los noventa, los aquelarres públicos del colectivo W.I.T.C.H. (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell) captados por una cámara fotográfica a finales de los sesenta y principios de los setenta, las acciones artivistas de las Guerrilla Girl en los ochenta); en televisión: todas las controversias que suceden en los premios internacionales anuales MTV Video Music Awards) o en la red (post en Twitter e

Instagram denunciando abusos sexuales y acoso en las industrias del cine y de la música como el #MeToo o el movimiento #FreeBritney).

Estos textos convertidos en controversias fueron las “ventanas” que sugiere Bolter por las que las mujeres que las observaron se visualizaron y se sintieron representadas de alguna manera. Las representaciones audiovisuales de mujeres, de lo que debería ser la feminidad y lo que conformaba una imagen femenina en la cultura pop musical ha estado en constante debate con los feminismos y con los tabús sociales. Estos diálogos entre cómo son y lo que no son las mujeres, y lo que deberían ser y no ser las mujeres son sobredimensionados y sesgados a través de los medios de comunicación. La lógica de la hipermediación amplía la mediación de tal forma que estimula el “sensorium de la experiencia humana” (Bolter y Grusin, 1999: 41), lo que hace que esas representaciones sean identificables por una parte del público (las mujeres) y genere las controversias con la parte del público que las ve penalizables (la sociedad heteropatriarcal, el sector conservador o ultraconservador).

Para comprender el funcionamiento de las controversias y gestionar las discusiones, Venturini propone la “metáfora del edificio” (Venturini, 2012). Esta metáfora equipara la metodología del mapeo con la construcción de un edificio, donde la resistencia de la edificación se obtiene a partir de tres precauciones: la adaptación (con la que nos aproximamos a los actores involucrados en la controversia, sus representaciones y sus posiciones narrativas como la base de la construcción); la redundancia (donde se abordan las representaciones trazándolas y ramificándolas a diferentes puntos de la controversia, logrando estabilizar las representaciones, aunque se repitan, y fortaleciéndolas ante el debate público); y la flexibilidad (la parte más importante, según su autor, ya que moldea el mapeo de acuerdo a los escenarios cambiantes de los debates colectivos porque estos solo pueden analizarse con mapas “lo suficientemente flexibles para ajustarse al dinamismo de la controversia.”). (Venturini, 2012: 4)

Como estrategia de rastreo de estas controversias inmediatas, globales y de rápida expansión, la metodología *follow the conflict* o “seguir el conflicto” se plantea como una fórmula eficaz. De acuerdo con George E. Marcus, este tipo de etnografía multisituada o “seguir el conflicto” consiste en averiguar las conexiones entre ideas que no se han proporcionado de forma previa. Para establecer esas relaciones, se cartografían los recorridos inesperados, y “[...] examinar la circulación de significados, objetos e

identidades culturales en un tiempo-espacio difuso. Esta clase de investigación define para sí un objeto de estudio que no puede ser abordado etnográficamente si permanece centrado en una sola localidad intensamente investigada.” (Marcus, 2001: 1).

En las redes sociales, igual que ha ocurrido dentro de las propias industrias culturales como el cine y la música y sus producciones, cuestiones como los feminismos y las teorías queer han llegado a la esfera pública como activismo, identidades y debate sociocultural. Entre las controversias surgidas durante la última década en las redes sociales en torno a los feminismos, las representaciones de mujeres y no normativas en la cultura y las teorías queer, considero importante indicar en qué autoras me he basado para construir este marco teórico y por qué.

Comenzando por las teorías feministas sobre la Cuarta Ola, he de reconocer que, cuando comencé la tesis, la literatura era difusa, anglosajona y dispersa. Sin embargo, conforme han ido pasando los años, el activismo y las teorías se han desarrollado a nivel mundial. Autoras como Remedios Zafra o Nuria Varela, o el Colectivo feminista, mixto, popular y disidente Mala Junta-Poder Feminista, abordan las genealogías, los preceptos y las ramificaciones que conforman esta Cuarta Ola en la que nos encontramos. A partir de este conjunto he podido introducirme en los nuevos planteamientos de los feminismos y recoger los elementos comunes que coinciden en esta ola. De esta forma, encontramos que Internet y la tecnología marcan el camino para el nacimiento y el avance de las teorías feministas y su activismo hasta armonizarse en una ola global.

El activismo ciberfeminista desarrollado en Internet es uno de los principales aspectos de la Cuarta Ola. Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa en *Ciberfeminismo: De VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (2019) establecen las genealogías del ciberfeminismo en los últimos años de los ochenta y durante la década de 1990, y su impacto activista y su desarrollo actual en las dos primeras décadas del siglo XXI:

Ahora el nuevo escenario público-privado es apropiado desde un irreversible uso de las redes para la alianza feminista. Lo estamos viendo en los últimos años con campañas como #MeToo, y otras similares, en las que se denuncian y difunden on-line experiencias reales de violencia cotidiana sufrida por las mujeres. La posibilidad de viralidad y contagio que permite internet ha sido revolucionaria para quienes tenían miedo y estaban entrenadas en la culpa y el miedo, quienes de

pronto se ven reflejadas en todas las que callaban hasta <<ahora>> y ahora hablan. (López-Pellisay Zafra, 2019: 29)

Nuria Varela también incide en la universalización de Internet como espacio público virtual donde las mujeres pueden expresar públicamente (ya sea mediante avatares o con sus identidades reales) sus demandas, sus opiniones y las violencias que las oprimen.

El feminismo de la 4ªOla está definido por la tecnología. Internet está permitiendo al feminismo construir un movimiento online fuerte, popular, reactivo. Las redes sociales provocan a su vez un nuevo tipo de acción, la de las multitudes anónimas organizadas de forma rápida y precisa, con objetivos claros y comunes, con una estrategia que puede discutirse y planificarse. (Varela, 2019: 160)

El colectivo Mala Junta–Poder Feminista realiza una mirada más extensa y profunda acerca de los movimientos que han impulsado la Cuarta Ola y las razones por las que los feminismos han resurgido con fuerza ante el avance de grupos ultraconservadores. Destacan como aspectos comunes el “cuestionamiento de las desigualdades” de género, y “la denuncia de la violencia de género y los feminicidios, la necesidad de no callarse más frente a las violencias”:

[...] en la mayoría de los países la cuarta ola comenzó a plantearse contra tres de los pilares básicos del sistema de dominación actual: la explotación económica, la precarización laboral y la brecha salarial; la servidumbre social que implican las tareas de cuidado no remuneradas, y la violencia sexual. (Freire, et al., 2018:20)

Otro aspecto que ha llegado a las esferas públicas online y offline y que se relacionan con los feminismos y las representaciones culturales son las teorías queer. La primera aproximación que tuve a ese concepto fue durante la carrera a través de Teresa de Lauretis (2015). Igual que ha ocurrido con las definiciones y los principios de la Cuarta Ola, en los últimos años podemos descubrir una variable considerable de literatura sobre teorías queer. Judith Butler, una de las autoras más influyentes sobre teorías queer, entre otras aportaciones ha resaltado la importancia del lenguaje para ejercer violencias y subvertirlas (Butler, 2004), cuestionado el binarismo de las identidades de género y estableció el concepto de “performatividad de género” para exponer que:

[...] el género es una construcción que reiteradamente disimula su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, crear y garantizar géneros diferenciados y polares como ficciones culturales queda disimulado por la credibilidad de esas producciones y por las sanciones que acompañan al hecho de no creer en ellas; la construcción nos «obliga» a creer en su necesidad y naturalidad. (Butler, 2007: 272)

Paul B. Preciado, autor referente de las teorías queer, resume esta propuesta de Judith Butler:

Butler llamará <<performatividad queer>> a la fuerza política de la cita descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que éste provoca. Así por ejemplo, bollo pasa de ser un insulto pronunciado por los sujetos heterosexuales para marcar a las lesbianas como <<abyectas>>, a convertirse posteriormente en una autodenominación contestataria y productiva de un grupo de <<cuerpos abyectos>> que por primera vez toman la palabra y reclaman su propia identidad. (Preciado, 2017: 19-20)

Para indagar en el estado actual y en otras genealogías de estas teorías, la forma más eficaz que he encontrado ha sido ir a asambleas y coloquios organizados en Madrid por colectivos LGTBI+, queer y antirracistas, e ir a la librería Mary Read (Madrid) y dejarme guiar por su extenso y rico catálogo.

Así, llegué a Gracia Trujillo y su libro *El feminismo queer es para todo el mundo* (2022) donde no solo explica las genealogías queer: ““Lo queer” surgió en la calle, en el contexto de la crisis del SIDA, y es un activismo crítico con el sistema capitalista, el racismo, el clasismo, el sexismo, el capacitismo, etc.” (Trujillo, 2022: 12) sino que sostiene la relevancia de unas pedagogías queer en el ámbito educativo. De acuerdo con la autora, “Queers eran (y son) los márgenes del movimiento feminista blanco y de clase media, o del heterofeminismo, como lo llamó Monique Wittig.” (Trujillo, 2022: 35), mientras que el concepto de “teorías queer” ha sido utilizado para enmarcar “[...] un conjunto de diferentes teorizaciones que continúan en construcción, sin un objeto claramente definido y muchas voces distintas, incluso contradictorias en ocasiones entre sí.” (Trujillo, 2022: 42).

BLOQUE I. Revisión histórica de las representaciones de mujeres y de la feminidad en el rock de los 90

Presentación. De Grupis y otras mujeres: Un estereotipo para todas

En el rock de los años sesenta, el papel más publicitado para las mujeres era el de la groupie: una joven cuya validación y autoestima dependían de liarse y acostarse con las estrellas del rock; cuánto más importantes, mejor. Más que una elección erótica, lo de las groupies era una maniobra de distracción, un sucedáneo para remediar que ellas no eran estrellas del rock, pues parecía imposible serlo. (Goldman, 2020:17).

Por desgracia, la palabra G rápidamente se convirtió en una acusación difamatoria. Algunas mujeres, alegando ser progresistas, comenzaron a tildar a las grupis de concubinas retrógradas, ¡cuando todo lo que hacíamos era exactamente lo que queríamos hacer! Hasta el día de hoy, la palabra grupi se usa generalmente como un desprecio puntiagudo, dirigido como un dardo envenenado a las chicas que lo hacen detrás del escenario, bailando entre bastidores, sentadas sobre amplificadores, subiendo a bordo de aviones privados, las que están lujosamente vestidas en los brazos de estrellas de rock muy deseadas y aparentemente inalcanzables.² (des Barres, 2007: 13)

Siempre me cayeron bien Sable Starr y Lori Maddox, las dos groupies más importantes de Los Ángeles. Pamela Des Barres las dejaba por los suelos en su libro, *I'm with the band*. ¿Quién se cree que es la señorita Pamela, la Reina de los Coños? Pamela siempre hablaba mal de la competencia. A Lori y a Sable les daba igual. No necesitaban competir. Todas las estrellas de rock que pasaban por Los Ángeles querían conocerlas, no al revés. Llegaban y decían: «Tenemos que conocer a Sable Starr y a Lori Maddox, y también a Rodney Bingenheimer y a Kim Fowley». Había ciertas personas que había que conocer cuando ibas a Los Ángeles. (Bebe Buell en *Por favor, mátame*, 2008: 173)

² El original: "Alas, the G word quickly became a scurrilous accusation. Some women, claiming to be forward-thinking, began branding groupies as backward-thinking concubines, when all we were doing was exactly what we wanted to do! To this day, the word groupie is usually used as a pointy-fingered put-down, aimed like a poison dart at the girls who make it backstage -dancing in the wings, sitting atop amplifiers, climbing aboard private jets- the ones lavishly draped on the arms of much-desired, seemingly unattainable rock stars." (des Barres, 2007: 13)

A modo de preámbulo de esta tesis, es preciso hacer una breve retrospectiva sobre el concepto y la identidad (Hall, y Du Gay, 2003) de las grupis. La parte inicial de esta investigación se ubica en la década de 1990, momento de gran auge de las mujeres en las industrias culturales, especialmente en la música popular. Las Riot Grrrls, movimiento musical de los noventa, aparecen como el eje vertebrador de la tesis en cuanto a representaciones femeninas en la música popular contemporánea y a la influencia del feminismo en la cultura pop. A lo largo de la tesis, observaremos que este movimiento feminista musical rompió con los prejuicios sexistas que se habían normalizado hasta esos años en la música y la cultura pop, rechazando y resignificando calificativos como el de grupis.

El término “grupi” se utilizó como etiqueta para las mujeres seguidoras de grupos de rock a finales de 1960. Esta idea de la mujer fan del rock devino rápidamente en una identidad específica para definir a las mujeres que querían formar parte de una escena musical. La grupi fue consagrada como icono de la cultura pop debido a un romanticismo mediático de unas dinámicas discriminatorias y machistas por parte de los músicos hacia sus seguidoras. Como veremos a continuación, el concepto de “grupi” implicó dos prejuicios que, social y culturalmente, afectaron a la participación y representación femenina de las fans y músicas durante décadas.

Para establecer un punto de partida de este capítulo, planteo una serie de preguntas que pretenden guiar este análisis del concepto de grupi. Cuando hablamos de grupis, ¿a que nos referimos? ¿De dónde procede ese término creado exclusivamente para definir a un tipo de mujeres? Grupi se asoció, esencialmente, a mujeres, pero ¿quién decide quién es o no es una grupi? Y, ¿qué implica que te llamen grupi? A través de los medios de comunicación y de las industrias culturales, ¿se las considera meras fans o implica una sexualización distintiva? ¿Por qué es despectivo para según qué ámbitos de la música y de la sociedad?

En primer lugar, considero importante analizar el artículo “The Groupies and Other Girls” de la revista *RollingStone* que dio nombre a esta representación femenina³ en la cultura pop. Tal fue la relevancia de este artículo periodístico que moldeó durante

³ Aunque se creó para identificar a las mujeres fans de estrellas del rock, “grupi” engloba a cualquier persona que se considere fan de alguna *celebrity* o grupo de música.

décadas el imaginario colectivo que se tenía de las mujeres fanáticas de la música. Esta idea sobre las fans ejerció un poder de contención a la vez que un ejercicio estimulante para que las mujeres renunciaran o se implicaran en la música popular. Por un lado, la construcción de la *grupi*, debido a su connotación negativa, actuó como una barrera que dificultó el acceso de las mujeres a la industria musical más allá del rol de la cantante. Por otro lado, ser una *grupi* resultó como un halago que avivaba la liberación de las fans ante una sociedad opresora con las jóvenes, sus deseos y su sexualidad.

Una vez identificado este artículo apenas reseñado en la actualidad, pero de gran repercusión sociocultural desde su publicación en 1969, nos adentraremos en el fondo de esta tesis. A partir de este prelude, el hilo conductor de la investigación se centra en las representaciones y las discriminaciones de género en la cultura popular y musical desde los noventa hasta ahora. Además, observaremos las consecuencias posteriores que tuvo la construcción de la identidad de la *grupi* en la cultura pop tal y como la concibieron un trío de periodistas musicales, llegando hasta nuestros días como algo (todavía) despectivo o discriminatorio.

0.1. Genealogía de la Grupi

La palabra *Groupie* es uno de los muchos anglicismos que nos ha llegado a través de la prensa, y que hemos ajustado al castellano como *Grupi*. Así lo explica la web de Fundéu⁴: “La palabra *grupi* es una adaptación adecuada en español del anglicismo *groupie*, que alude a los seguidores de cantantes, grupos musicales, deportistas u otros personajes populares que viajan de una ciudad a otra siguiendo sus conciertos, competiciones, etc.”.

Observando su etimología, podemos advertir el perfil definido de una persona a la que se le llama *grupi*. Como término surgido en una lengua angloparlante, el diccionario de Cambridge⁵ define *groupie* como: “a person who likes a particular popular

⁴ «Grupi», adaptación de «groupie» | FundéuRAE. (2022, 12 marzo). FundéuRAE Fundación del Español Urgente. <https://www.fundeu.es/recomendacion/grupi-groupie/>

⁵ Cambridge Dictionary. (2020, 12 marzo). *Groupie* Significado, definición, qué es *groupie*. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/groupie>. Ninguna de estas definiciones especifica ni el género ni el sexo al que se refieren, pero, si leemos las acepciones y los usos que se le dan al término, siempre se refieren a mujeres.

singer or other famous person and follows them to try to meet them.”. El diccionario británico de Oxford⁶ continúa describiendo a una persona “who is a very enthusiastic fan of a pop group, singer or other famous person and tries to see or meet them whenever they can.”, en cambio, su homólogo americano⁷ hace un inciso: “a person, especially a young woman, who follows popular musicians or other famous people around and tries to meet them.”. El diccionario Collins⁸, por su parte, especifica en sus dos versiones que las *groupies* suelen ser mujeres, siendo la definición británica “an ardent fan of a celebrity, esp a pop star: originally, often a girl who followed the members of a pop group on tour in order to have sexual relations with them.” y la americana “a young female fan of rock groups or other popular personalities, who follows them about, often in the hope of achieving sexual intimacy.”.

Las definiciones propuestas por los diccionarios oficiales anglosajones reflejan el controvertido imaginario de la grupi que las industrias culturales (como el cine, la televisión y la música) y los medios de comunicación se han encargado de perpetuar desde que se creara el término en 1969. Esto es, la especificación de que la grupi es una mujer joven cuyo objetivo suele ser el encuentro sexual con su ídolo.

Como descubriremos en el análisis del artículo periodístico de la revista *RollingStone*, “The Groupies and Other Girls” (1969), la grupi es definida y retratada de dos tipos. Por una parte, está la grupi adolescente proveniente de una familia desestructurada, ávida por salir de su casa parental (o de acogida) y “salvada” por la estrella de rock del momento. Por otra parte, la prensa sensacionalista y el cine han prestado especial atención a la grupi *celebrity* o de alto poder adquisitivo. En esta ocasión, son mujeres que ya pertenecen al ámbito del rock, o bien son parte de una familia adinerada o bien desarrollan una profesión relacionada con la moda o la cultura y que han tenido éxito, antes incluso que sus parejas. A pesar de eso, el prejuicio sobre ellas como grupis que se relacionan con hombres músicos por conveniencia es recurrente. Ejemplos

⁶ Groupie noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/groupie?q=groupie>

⁷ Groupie noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced American Dictionary. <https://bit.ly/3R1SfXM>

⁸ Groupie definición y significado | Diccionario Inglés Collins. <https://bit.ly/3S0d86W>

de este perfil de grupi fueron Edie Sedgwick y su relación con Bob Dylan, Marianne Faithfull por salir con Mick Jagger o Kate Moss con Pete Doherty.

La confluencia de ambos relatos culturales sobre las grupis puede resumirse de la siguiente forma: no importa la procedencia socioeconómica de estas mujeres, como tampoco importan sus edades, su estatus ni sus profesiones, las grupis tienen como único objetivo aprovecharse de sus ídolos. En estos discursos culturales, las grupis aparecen como mujeres y chicas ensalzadas como musas, cuyas vidas han sido romantizadas por canciones y películas. Entre los productos culturales donde podemos encontrar ejemplos de estos relatos están películas como *Almost Famous* (Cameron Crowe, 2000), canciones como *Brown Sugar* de The Rolling Stones o la autobiografía de Pamela des Barres *I'm with the band* (1987).

A causa de estas representaciones de las grupis en la cultura popular, se han suscitado diversos convencionalismos en torno a la participación de las mujeres en la música rock y pop. Por un lado, en el ámbito profesional, ¿qué sucede cuando estas representaciones de las fans generan prejuicios hacia ellas? ¿Cómo ha afectado esta monomanía a las jóvenes que no quieren ser sólo grupis sino que quieren formar una banda o tocar en una? Por otro lado, con respecto a la construcción de sus identidades, ¿cómo puede un término estigmatizar o ignorar el deseo de las fans? ¿De qué forma nos condiciona a todas las mujeres la falta de referentes, o la hegemonía de un tipo de referente, a la hora de vernos representadas e identificadas en la cultura que consumimos? ¿Cómo nos coarta a todas la distinción por género y sexo de los propios instrumentos musicales para escogerlos?

Estas cuestiones enmarcan el contenido del siguiente capítulo. A través del análisis y la contextualización del artículo “The Groupies and Other Girls” de la revista *RollingStone*, observaremos la dualidad en la presentación que se realizó de las grupis. Por una parte, se presentó a las grupis como una feminidad enfocada al público masculino. Por otra, esa identidad de la grupi se presentó al público femenino como la opción común para las mujeres que querían adentrarse en la música pop, rock y punk. El artículo de la *RollingStone* cuenta con entrevistas a grupis anónimas, con los testimonios del grupo de rock The GTO's formado solo por mujeres y las declaraciones de músicos como Frank Zappa que asientan el análisis el contexto histórico en el que se dio origen a la grupi. De

esta forma, podemos entender cómo el relato de la grupi expuesto por los medios de comunicación y la cultura pop ha influido en la participación y en la reputación de las mujeres en el rock y el pop durante décadas.

0.2. Construyendo una identidad pop: The Groupies and Other Girls

La primera vez que aparece el término groupie en un medio de comunicación es en el número especial del 15 de febrero de 1969 de la revista estadounidense *Rolling Stone* titulado “The Groupies and Other Girls”. El artículo da comienzo con la siguiente descripción de las dinámicas entre las grupis y los músicos: “Ella consiguió a su hombre. ¡Él era el ídolo por el que iban todas detrás y ella lo consiguió! En el puesto de grupi dentro de la cultura del *rock and roll* eso la convierte en algo”.⁹

Los periodistas musicales Jerry Hopkins, John Burks y Paul Nelson fueron los encargados de realizar el extenso reportaje de quince páginas con entrevistas a fans, grupis y músicos, intercaladas con letras de canciones que revelan la admiración de los músicos hacia sus seguidoras más devotas. Cuenta, además, con un apartado donde el músico Frank Zappa relata sus experiencias con su *groupie gang*, The GTO’s, y describe cómo ha de ser una buena grupi. Todo esto parece confirmar que los periodistas y los músicos que participaron en este reportaje procuraron establecer el rol, el perfil y la definición de la grupi. Esta construcción es un claro ejemplo de mediatización (Hjarvard, 2016) de la presencia y la participación de las mujeres en la música a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues fueron los periodistas quienes crearon el concepto que rediseñó el sujeto de la fan del rock.

De esta forma la identidad de las mujeres, especialmente jóvenes, que frecuentaban la escena del rock de finales de los sesenta quedó establecida con el nombre de grupi. La problemática, como iremos viendo en este análisis, es la cuestión de la construcción por parte de hombres heterosexuales de una identidad para clasificar el comportamiento sexual de sus fans. Tras esa construcción identitaria, observamos cómo la mirada y el deseo masculinos han proyectado en chicas adolescentes su objeto de deseo:

⁹ El original: “She got her man. He was the cat they all were after and she got him! In the groupie’s place in the culture of rock and roll that makes her something.” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Una grupi es una chica que sale con bandas y convertirse en una buena [grupi] no es del todo una cuestión sencilla. [...] Los músicos deberían prestar más atención a lo bueno que ellas tienen a su favor, me refiero a las groupies. Después de todo, una grupi es una prostituta sin fines de lucro. Como una geisha japonesa en muchos sentidos, una amiga, una ama de casa y casi todo lo que el músico necesita.¹⁰(Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

El texto extraído denota cómo mediante la interpelación de la fan como grupi se genera la definición de una “convención ya existente” (Butler, 1997). Es decir, las mujeres descritas por los músicos en la entrevista no distan de otras fans. La diferencia que ellos destacan es la intención de tener sexo con estas seguidoras, lo que las convierte en otro tipo de fans y, por lo tanto, en un rol específico de mujeres en la escena musical. En este sentido, y sobre la construcción de identidades de género en la música popular también encontramos el trabajo de Laura Viñuela (2003), donde describe cómo operan los estereotipos de género que se producen y reproducen en el mundo del rock influyen en la asimilación de ciertas formas de conducta sexistas entre chicas y chicos que quieran ser partícipes en estos estilos musicales.: “[...] cualquier “error” de comportamiento en el modelo positivo de feminidad llevará inmediatamente a una caracterización negativa [...]”. Por esta razón las “groupies”, debido a sus connotaciones sexuales, son identificadas con el modelo negativo.” (Viñuela, 2003: 80).

Hay que mencionar, además, el debate entre músicos sobre quién puede ser una grupi y quién no puede serlo, así como sus obligaciones para con los músicos. En la entrevista que realizan a Jimmy Page, este señalaba que hay dos tipos de grupis: las que consideran como amigas cuidadoras y las que van a “follar” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969). De este testimonio podemos extraer otro rol machista impuesto social y culturalmente de la mujer cuidadora. De acuerdo con lo relatado en las entrevistas del reportaje, los músicos han de ser cuidados y amados por las mujeres con las que se relacionan. Las grupis cuidadoras suelen ir en grupos escoltando al ídolo al que acompañan. Por su parte, Jimi Hendrix secunda esta concepción de sus grupis:

Te acompañan, te lavan los calcetines y tratan de hacerte sentir bien mientras estás en la ciudad, porque saben que no pueden tenerte para siempre. Antes solían ser los soldados los valientes,

¹⁰ El original: “A groupie is a chick who hangs out with bands and becoming a good one is not entirely a simple matter. [...] Musicians should pay more attention to the good thing they’ve got going for them — groupies, I mean. After all, a groupie is a non-profit call girl. Like a Japanese Geisha in many ways, and a friend and a housekeeper and pretty much whatever the musician needs.” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

cabalgando hacia la ciudad, bebiendo vino y llevándose a las chicas. Ahora es el músico.¹¹ (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Simultáneamente, estaban las grupis “folladoras” (sic) que se acercaban individualmente a por su ídolo (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969). En el artículo, se describe el consenso entre algunas grupis y los músicos en considerar a las fans que solo deseaban tener sexo con los músicos como una categoría inferior de grupis. Esta connotación denota el machismo y la relación de poder entre los músicos y las grupis. A pesar de que haya fans que deseen tener relaciones sexuales con los músicos, a estos ese deseo femenino les parece reprochable. Como señala uno de los testimonios recogidos en “The Groupies and Other Girls”, la libertad sexual de las mujeres continuaba siendo tabú tanto en la sociedad como en ambientes que se consideraban contraculturales:

La mayor cagada por parte de la mayoría de las grupis llega cuando olvidan que pase lo que pase, siguen siendo mujeres. El mismo doble rasero existe en la sociedad del rock como en la sociedad en su conjunto. Un hombre puede destruir todo vestigio de respeto por sí mismo y aún conservar el respeto de la sociedad porque, después de todo, sigue siendo un hombre. No así para una mujer.¹² (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

El deseo sexual femenino, por lo tanto, es controlado por los músicos que escogen cuándo y con qué grupis pueden tener sexo. Consideremos, además, las actitudes abusivas que se generan como consecuencia de estas relaciones de poder entre músicos o ídolos y sus grupis. Como se indica en el reportaje, era habitual el enfrentamiento entre grupis por proteger, cuidar y seducir al ídolo en cuestión. Estas hostilidades entre fans por supervisar y poseer a su amado podrían considerarse como el resultado de una obsesión romántica platónica, donde los músicos idolatrados toman el control de la relación sexo afectiva sobre sus fans.

¹¹ El original: ““They take you around, they wash your socks and try to make you feel nice while you’re in town because they know they can’t have you forever. Used to be the soldiers who were the gallant ones, riding into town, drinking the wine and taking the girls. Now it’s the musician.”” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

¹² El original: “The major fuck-up on the part of most groupie chicks comes at the point they forget that no matter what goes down they’re still women. The same double standard exists in rock society as in the society as a whole. A man may shred every vestige of self-respect and still retain the respect of society because, after all, he is still a man. Not so for a woman.” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

En cuanto al imaginario de la estrella de rock desde la perspectiva de las fans, también se produce la construcción de un personaje cuya masculinidad se basa en la dominación. En el artículo, los músicos y cantantes de rock son descritos como “dioses del rock” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969). Para que esa proyección de una deidad sea posible, ha de haber una posición de adoración más allá de las fans comunes. De esta forma es cuando se establecen las posiciones de poder y subordinación entre estrellas de rock y grupos. La tipificación de la necesidad de adoración y recompensa hacia las estrellas de rock, junto a la posibilidad de acercamiento hacia los ídolos, generalizó a su vez el deseo de las fans de llegar a ser grupos. Sin embargo, esta romantización de las relaciones entre músicos y sus fans normalizó las relaciones sexuales y abusivas con menores de edad. En el artículo se mencionan las edades de algunas de las grupos a las que entrevistan, habiendo empezado a considerarlas grupos siendo todavía unas niñas. A pesar de que han predominado las relaciones sexuales entre músicos y estrellas del rock, mayores de edad, con sus grupos menores, el reportaje tiende a describir a estos músicos como hombres utilizados por sus fans¹³.

El modo en que “The Groupies and Other Girls” instauró la identidad de la grupi como una fan sexualizada y próxima a las estrellas de rock, promovió una serie de prácticas sexistas en la industria musical. La producción de la subjetividad de las grupos se estableció con las actitudes y aptitudes que una grupi debía tener para complacer a su músico. Estas conductas de las grupos se vieron rápidamente poetizadas a través de las industrias culturales y la cultura pop.

Sirva de ejemplo una de las películas que mejor retrata las relaciones entre los músicos y sus grupos: *Almost Famous* (Cameron Crowe, 2001). Con una diferencia de tres décadas entre la publicación del artículo y el estreno de la película, y a pesar de que

¹³ Es importante recalcar la época y el contexto social del que se habla: finales de los sesenta y la década de los setenta. Las relaciones de poder que había entre estos adultos y muchas grupos menores de edad (y adultas) es evidente. Además de todas las violencias que ejercían sobre ellas. Famoso por pegar a las mujeres, entre otras cosas, era Johnny Thunders, del cual la actriz y grupi Cyrinda Foxe diría: “A Johnny Thunders le gustaba Sable, pero él siempre ha pegado a las chicas con las que sale. El día que conocí a Sable, acababa de pelearse con Johnny. Tenía un corte en el labio. Le había dado una buena paliza.” (McNeil & McCain, 2008: 190). Algo que la propia Sable Starr, que cuando salía con Thunders tenía 16 años y él 21, corrobora; “Johnny estaba loco. Era muy malo. Estaba enfermo. Perturbado. [...] Así que después de que intentara matarme cuatro o cinco veces, decidí irme a casa.” (McNeil, y McCain, 2008: 190). Algunas de ellas, en entrevistas posteriores, alegan haberlo pasado bien y haberse sentido libres de hacer lo que querían con quien querían. Otras, como en el documental *Look Away* (2021) sí denuncian estos abusos y lo que implicó para ellas haber sido grupos siendo menores de edad.

Almost Famous es la historia biográfica de su director, Cameron Crowe, la cinta muestra el dinamismo descrito en el artículo. A través del personaje de Penny Lane (Kate Hudson), una veterana y enigmática grupi, se nos revelan estrategias para ligar con músicos, se expone también las preocupaciones entre Penny Lane y otras grupis debido al relevo generacional de las futuras fans, o se muestra la problemática planteada sobre el enamoramiento de una grupi hacia su músico. De la misma manera, se presenta a Penny Lane como la musa que inspira las canciones del grupo de rock, a la vez que protagoniza escenas en las que ejerce de la grupi cuidadora de la banda mientras uno de los miembros le aprecia “la forma en que conviertes una habitación de hotel en un hogar” (Crowe, 2001) por encargarse de la colada y la limpieza. La película no solo muestra las actitudes de las grupis para con los músicos, sino también la de ellos hacia las grupis. Como la escena en la que algunos músicos se intercambian a las grupis sin mostrar consideración hacia ellas, siendo esta permuta de grupis una conducta descrita también en el artículo.

0.3. La voz de las grupis

En contraste con lo anterior, en el reportaje también se plantea una inversión en los roles de género. A través de los testimonios de las grupis, se sugieren situaciones en las que ellas escogían a los músicos, rompiendo con la dinámica de poder de ellos. El rol macho de la estrella del rock y el rol de la grupi sumisa se ven revertidos, afectando a la masculinidad de los músicos y empoderando a las grupis: “[...] “groupie”. El marcado carácter sexual de este rol femenino es un obstáculo para la integridad de la identidad masculina ya que la “groupie” toma la iniciativa y manifiesta abiertamente sus deseos sexuales, minando así el poder sexual masculino.” (Viñuela, 2004:79). El testimonio de una de las grupis entrevistadas así lo corrobora: “Todo el tema de las grupis se torció. Solían ser los tíos quienes podían elegir. Bueno, después de los primeros tres años fuimos nosotras las que elegíamos, los tíos no tuvieron otra opción.” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Otro rasgo del cambio de actitud de las grupis señalado en el reportaje es el concerniente al anhelo de ser como sus ídolos. Como indica una de las grupis entrevistadas, para ellas estar en ese entorno musical era un estilo de vida. Para estas grupis, permanecer junto a sus ídolos significaba vivir como ellos. Mas aún, se podría

advertir un deseo por parte de las grupis de tener la vida de sus ídolos más que un deseo hacia ellos. Es decir, el atractivo de ser una grupi era el estilo de vida que les ofrecía todo un movimiento cultural como era el rock. Dado el contexto sociocultural de mediados del siglo XX, como mujeres pertenecientes a una escena musical que se advertía como contracultural, las grupis sentían tener mayor libertad en esos entornos musicales. Cuestiones como la oportunidad de vestir desafiando a las convenciones sociales de vestuario (entre los límites de lo provocativo y lo glamuroso, así como retando al binarismo de género de las prendas¹⁴), el acceso a alcohol y el consumo de otras drogas, la libertad sexual, las posibilidades de una vida social fuera del entorno familiar, los viajes debido a las giras de los músicos, etc., se convirtieron en su principal ambición.

En consonancia con la distinción entre las grupis que los músicos hacían (grupis cuidadoras y grupis para sexo), las propias grupis también relatan las rivalidades que se generaban. Una parte de las grupis declaraban formar parte de ese entorno musical por amor a la música y por admirar la creatividad de los músicos. Otras grupis, en cambio, reconocían relacionarse con los músicos por un interés sexual. Pero, en lo que todas coincidían era en que las dinámicas eran las mismas independientemente del motivo por el que estuvieran con los músicos. Esto es, las grupis proporcionaban tanto cuidados como sexo a los músicos, aunque estos las catalogaran diferente. La cuestión de clasificar a las grupis según su actividad para con ellos era un argumento machista de los músicos (Lewis, 1992), pues consideraban las grupis de cuidados como posibles esposas mientras que a las grupis de sexo como mero entretenimiento. La posibilidad del matrimonio con sus ídolos también era motivo para permanecer con ellos, como dice la grupi Sunshine: “El único hombre con el que podría estar felizmente casada es un músico” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Esta distinción de la grupi considerada válida o correcta, y la grupi sexual, también generó el rechazo del término grupi entre ellas mismas. En el artículo, uno de los periodistas pregunta a una grupi si se siente molesta al ser llamada así, a lo que responde

¹⁴ Algo muy admirado de las grupis ha sido su estilo vistiendo, especialmente de las grupis de los años sesenta y setenta. Solo hay que echar la vista hacia atrás y fijarnos en cómo cantantes y músicos como David Bowie o Steven Tyler copiaban sus *looks*. Actualmente, en los festivales de música es fácil ver imitada su estética. Sobre los estilismos de las grupis y su influencia en la moda hay mucho documentado. (Luis, 2015) (Farber, 2015) (Anderson, 2016)

afirmativamente porque “simplemente no quieres ser asociada con eso.”^[1] (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969). Los motivos que argumenta esta grupi son el resultado del estigma hacia las mujeres que muestran deseo sexual. Es decir, los músicos que diferenciaban a las grupis correctas de las grupis sexuales, también fomentaron esta discriminación sexista entre ellas. De acuerdo con la grupi entrevistada, las grupis que sólo mantenían relaciones sexuales con sus ídolos no se preocupaban de su bienestar ni les cuidaban. Por ese motivo, a pesar de ser etiquetada como tal, ella no se sentía representada ni identificada con el nombre: “Es por eso que no me gusta el término groupie. Cubre una gama muy amplia de mujeres.”^[2] (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Esa distancia que toma la grupi entrevistada de otras grupis también se expuso en la película *Almost Famous* (Cameron Crowe, 2001). La escena ocurre cuando Penny Lane, la grupi protagonista, y William, el adolescente que quiere ser periodista musical, se encuentran por primera vez en la puerta del *backstage*. William, al divisar a Penny Lane, tiene el impulso de aclarar que no es un grupi, a lo que Penny Lane le contesta: “No somos grupis. Las grupis se acuestan con estrellas de rock porque quieren estar cerca de alguien famoso. Estamos aquí por la música. Inspiramos la música. Somos ayudantes de banda.” (Crowe, 2001).

Todas estas observaciones sobre la identificación o el rechazo del término grupi se relacionan también con la discriminación de género. En el reportaje podemos prever las primeras comparaciones despectivas entre mujeres profesionales de la industria musical y las grupis. Esta comparativa y la presunción de que las mujeres que pertenecen a una escena musical o se dedican a la música son grupis ha sido una de las actitudes discriminatorias que muchas mujeres siguen padeciendo en la industria de la música. Como se describe en “The Groupies and Other Girls”, hubo grupis que empezaron ejerciendo como tales y, posteriormente, desarrollaron sus carreras profesionales en diferentes ámbitos de la industria musical. A pesar de haber dejado atrás su época como grupis, ellas mismas admiten que seguían siendo tratadas como si lo fueran. Otras mujeres, en cambio, relataron que no habían sido grupis y sus profesiones estaban dentro de la industria musical, pero, el trato recibido era el mismo que el de las grupis. Es decir, las mujeres que se trabajaban en la industria de la música sufrían comentarios sexistas y se infravaloraba sus trabajos por ser mujeres y considerarlas grupis. Así lo explicaba la ingeniera de sonido Dusty Street: “Todo el mundo pensaba que las ingenieras se estaban

tirando a todo el mundo”, se ríe. “Eso fue muy divertido porque nunca sucedió”. Recibió poemas de amor de un oyente, casi todos los días.⁽¹⁾” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Por último, cabe señalar los relatos de las grupis sobre las violencias que sufrían y que normalizaron. En el relato de los músicos entrevistados, se culpabiliza a las grupis de los embarazos no deseados y de las enfermedades de transmisión sexual. Uno de los músicos entrevistados asegura que esas violencias son el resultado de ser una grupi y “[...] ligar con un tío diferente cada fin de semana, tres o cuatro veces” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969). La estandarización de las violencias contra las grupis no se debía a su actitud, sino al hecho de ser mujeres y, muchas de ellas, menores. La violencia sexual hacia las grupis se ha denunciado en diversas ocasiones décadas después (De Gallier, 2018). En el artículo de la *RollingStone* entrevistaron a Victoria, una ex grupi adolescente de 17 años que da un nombre falso para mantener el anonimato. Victoria fue entrevistada porque se quedó embarazada a los 15 años de un músico mayor que ella. Al ser preguntada por los periodistas sobre la identidad del músico, ella se niega a dar el nombre por ser conocido y para “protegerle” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

La aceptación del abuso sexual de grupis menores de edad estaba tan normalizado que forma parte del reportaje. Los periodistas Jerry Hopkins, John Burks y Paul Nelson entrevistaron al músico Frank Zappa, productor del grupo musical integrado por grupis The GTO's. Para el análisis del artículo, y como preámbulo a la investigación de esta tesis, es conveniente citar las declaraciones de Frank Zappa para la revista *RollingStone*. En sus testimonios, Zappa admite haber mantenido relaciones sexuales con niñas de 12 y 13 años. Al mismo tiempo, declara tener cintas con entrevistas a grupis que no publica porque “no estoy seguro de que el público esté listo para eso todavía, y algunas de las chicas son menores de edad”. (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

0.4. Grupis, sexo y género

Cabe mencionar, además, los aspectos relacionados con las sexualidades de las grupis que se relatan en el reportaje. A pesar de que las identidades sexuales y el género de las grupis son comentadas en las entrevistas realizadas en 1969, en la actualidad es una

cuestión que continúa siendo tabú tanto en la cultura pop como en el imaginario de la grupi.

La rivalidad, mencionada previamente, que los músicos fomentaron entre las grupis se ve reforzada en el texto debido al porcentaje de hombres con los que estas se acostaban. Esta competición por tener sexo con un número elevado de músicos o por acostarse con el artista más deseado, generó percepciones ambigüas sobre las grupis. Por un lado, mantener relaciones sexuales con uno o varios ídolos admirados forma parte de la mitología pop de la grupi. Esto, además, fue alabado por grupis y por músicos y cantantes como prueba de experiencia y dotes sexuales. Por otro lado, haber tenido sexo con diferentes personas o con un número considerado elevado, era motivo de crítica y rechazo hacia esa grupi. En esa repulsa hacia las grupis que admitían tener relaciones sexuales con varias personas del entorno musical que habitaban, emerge el estigma de la “puta”, otra construcción machista que ataca la libertad sexual de las mujeres.

En cuanto a las identidades disidentes, en las entrevistas se puede comprobar una reticencia hacia la posibilidad de grupis lesbianas y transexuales. En cambio, sí se acepta la posibilidad de que haya grupis gays y bisexuales. De esta forma, hacen una división entre “female groupies” y “male groupies” (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969) con la que permiten la posible homosexualidad o bisexualidad de las grupis. Durante la entrevista realizada a Frank Zappa, este admite que hay una incidencia importante de lesbianas entre las grupis, pero lo matiza mencionando una posible bisexualidad y equiparando estas identidades sexuales con prácticas sexuales:

[...] Prefieren chicos homosexuales o bisexuales. Chicos blandos y afeminados. Es bueno que puedan ser bisexuales. Muestra que ellos se están adaptando a sus necesidades. ¡Si te hace sentir bien, hazlo! Con un perro, con una botella de ketchup, de todos modos, es genial ^[3] (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Con respecto al lesbianismo de las grupis, vuelve a quedar como un asunto secundario a través de las declaraciones del grupo The GTO's. Miss Mercy, una de las cantantes del grupo, explica de la siguiente manera la amistad que tiene con sus compañeras y la heterosexualidad de todas las integrantes de The GTO's:

Amamos a los chicos hasta la muerte. Pero no deberías ser obligada a hacer algo que no quieres. Algunas personas piensan que somos lesbianas y se desilusionan cuando descubren que no lo somos. [...] Cuando digo: ‘Sandra, tienes los pechos más bonitos del mundo’, eso no es homosexual, es solo lo que siento. Ya sabes cómo es cuando no tienes novio y hay una chica ahí para cogerte la mano, para besarte, para decirte cosas bonitas. Es tan importante. [...] Pero las GTO no son lesbianas; son simplemente chicas a las que les gusta la compañía de otras chicas. (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Por otro lado, en el artículo encontramos el sesgo estereotipado que se hace acerca de los grupos hombres. Para los músicos, los hombres jóvenes que acuden a sus conciertos y al *backstage* son percibidos como meros fans, como traficantes de drogas o como *roadies*. Además, al contrario de las relaciones de poder que establecen con las grupos, los músicos entablan con estos admiradores una amistad fraternal para pasar el rato y consumir drogas (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969). Estos fans son descritos como fanáticos tanto de la música como de los músicos, cuyo único objetivo es formar parte de esa escena musical y salir de fiesta con sus ídolos¹⁵. Mas aún, se omite posible la homosexualidad del fan y se rechazan las relaciones sexuales ellos por una cuestión genital¹⁶:

El problema con los grupos masculinos es que, al igual que las chicas, quieren ser parte de lo que sucede, pero a diferencia de las chicas, no tienen nada inmediato ni obvio que ofrecer. Por lo tanto,

¹⁵ En *Almost Famous* vemos una referencia a este tipo de grupos con Vic, un adolescente obsesionado con Led Zeppelin que va siguiéndoles de hotel en hotel y es conocido por el resto de grupos mujeres. Entrarían en esta faceta todos aquellos hombres que intentan imitar a sus ídolos (muy en la estela de la película de Stephen Herek *Rockstar* de 2001), omitiendo su sexualidad o, directamente, asumiendo su heterosexualidad.

¹⁶ Esa “obviedad” de la que habla basada en la transfobia, remarcando la importancia que le dan a los genitales: “[...] but unlike the girls they have nothing immediate or obvious to offer. Thus, you can pretty much rate a male groupie by what it is that he uses as a vaginal substitute.”. No se debe omitir la relevancia de las transexuales y travestis en la cultura pop y en ciertas escenas musicales. De sobra es conocido el cross-dressing en el rock, el glam y las transexuales y travestis de los setenta en Nueva York dominando las calles entre el CBGB y The Factory, o Rachel Humphreys, mujer transexual y novia de Lou Reed. También referencias en las canciones como *Lola* (1970) de The Kinks, *Walk On The Wild Side* (1972) de Lou Reed con sus Holly Woodlawn, Candy Darling y Jackie Curtis, *Dude (Looks Like a Lady)* (1987) de Aerosmith, etc. En cuanto a grupos transexuales, sí hay referencias, pero poca información. A ellas podemos encontrarlas, por ejemplo, en el libro *Por Favor, Mátame* (2008) de Gillian McCain y Legs McNeil, o esta anécdota que cuenta el músico Chris Frantz cuando los Talking Heads y los Ramones estaban cenando juntos y aparecieron las grupos: “Most of us had steak frites and much champagne was consumed although the Ramones stuck with beer. When the main course was finished, Jackie called for strawberries and whipped cream. While we were waiting for our dessert, suddenly the two transgender groupies who had danced onstage with the Ramones appeared. One of them zeroed in on our bus driver, Paul, who was only nineteen and newly married.” (Frantz, 2020: 176)

puedes clasificar a un grupi masculino por lo que usa como sustituto vaginal.^[1] (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

Considerando estos testimonios recogidos en “The Groupies and Other Girls”, se podría afirmar la concepción del rol de la grupi como una mujer joven que proporciona sexo a los músicos y a sus ídolos. También se podría enunciar el silencio en torno a les fans LGTBI+ en el rock, así como la presunción de heterosexualidad. Esto último se ve afirmado en la siguiente declaración:

[...] pero si la homosexualidad es un factor significativo, es uno de los menos publicitados. Por otra parte, mira a tu alrededor en el próximo concierto al que vayas en Fillmore West o East, a veces el 90 por ciento de la audiencia son hombres y tampoco están gritando.^[2] (Hopkins, Burks, y Nelson, 1969).

0.5. La mediatización de la identidad grupi en la música

Como se indica en el artículo, las grupis no eran un fenómeno nuevo en 1969. En aquellos años ya se había documentado la melomanía de las *fangirls* con Elvis Presley o la Beattlemanía. En cambio, lo que sí se estima como una novedad es la organización como agrupación de mujeres jóvenes en diferentes ciudades que se produjo con las grupis. Podría confirmarse, tras el análisis del artículo, que es a partir de finales de la década de 1960 cuando el fenómeno fan femenino en la música comienza a considerarse un verdadero movimiento social.

Las grupis, no obstante, se diferenciaban del fenómeno fan por las características que presentaban como colectivo. Mas aun, con las grupis se inició una sexualización mediática y cultural de las fans que no se había dado hasta ese momento (Lewis, 1992). Es posible plantear que esta demostración de deseo sexual de las grupis las convirtiera en un movimiento de carente popularidad entre la sociedad de finales de los sesenta. Podemos considerar, pues, que el fenómeno fan que se estaba fraguando era subcultural (Hebdige, 2004). El estudio de Dick Hebdige (2004) sobre las subculturas musicales británicas de posguerra plantea una estructura estética, económica y sociocultural que conforma las subculturas musicales. En consonancia con lo visto previamente, es posible indicar que las grupis estaban organizadas como una subcultura.

Por una parte, las grupis no se consideraban solo fans sino que el fanatismo formaba parte de su estilo de vida. Como se desarrolló antes, las grupis no solo comulgaban su idolatría por un músico o un grupo concretos sino por toda una escena musical que, en este caso, era el rock. Asimismo, compartían elementos estéticos e identitarios como una vestimenta concreta que desafiaba la moral estética femenina de la época o la filosofía de DIY (Hazlo tu mismo). Por otra parte, había un marcado cisma de género y edad en la formación de los grupos de grupis, siendo la mayoría mujeres en edades comprendidas entre los 12 y los 21 años. Asimismo, el consumo de drogas y alcohol era habitual entre ellas, así como compartir las parejas sexuales. De la misma forma, un grupo de grupis podía tener enfrentamientos con otro grupo de grupis local o de otra ciudad. Además, debido a la discriminación de género que imperaba en la época, muchas grupis encontraban en esta subcultura la única forma de acceder a una profesión en la industria de la música.

El contexto sociocultural de finales de la década de 1960 fue un momento de gran conciencia social en Estados Unidos. Esto fue debido a los movimientos contraculturales, antibélicos y el desarrollo de la Segunda Ola feminista. Al mismo tiempo que estas manifestaciones sociales y culturales se extendían por el país, los medios de comunicación de masas participaban en estos cambios sociales dándoles la cobertura mediática. Esa cobertura periodística cultural documentó los eventos y movimientos sociales que conformaron las bases de la cultura pop que continúa siendo importante.

En la escena del rock de finales de los sesenta, el movimiento fan que formaban las grupis cobraba popularidad entre músicos, periodistas y las propias grupis. Además, representaban todos los cambios ideológicos y sociales que estaban produciéndose: eran mujeres jóvenes y adolescentes, pertenecían a unas escenas musicales y contraculturales criticadas por sectores conservadores, y su sexualidad era el elemento diferenciador con las otras fans. Estas fans construyeron una subcultura desde los márgenes del movimiento fan popularizado años antes. Por lo tanto, este nuevo movimiento precisaba de un nombre que facilitara su mediatización a través de la prensa musical y los medios de comunicación. Considerando todo lo expuesto hasta ahora, resulta posible plantear que el término Grupi fue acuñado por la prensa musical para denominar a una subcultura de las

fans que iba en aumento y que no era fácil definir por lo que conllevaba ser etiquetada como tal.

Más de cincuenta años después de la publicación de “The Groupies and Other Girls”, es posible encontrar artículos periodísticos internacionales que realizan una lectura sexista de las grupis. Algunas de las temáticas abarcan desde clasificaciones de las mejores amantes o, incluso, dudando de sus experiencias (Méndez, 2021). Holly Kruse en su capítulo *Abandoning the absolute: Transcendence and gender in popular music discourse* y Brenda Johnson-Grau en *Sweet nothings, presentation of women musicians in pop journalism* (Jones, 2002) exponen el tratamiento de la información relativa a mujeres profesionales de la música en la prensa musical y cultural. En la era post #MeToo, la revisión del trabajo periodístico para poder realizarlo desde una perspectiva feminista está facilitando este cambio en la difusión de información. Holly Kruse, tras analizar las narrativas de mujeres en la prensa musical, en la crítica musical y en los artículos académicos sobre música popular, realiza un alegato que resume el trabajo que precisan esos textos: “Las prácticas críticas feministas deberían buscar cuestionar este tipo de límites sobre lo que continúa siendo formas de expresión genéricas aceptables y significativas.” (Kruse, 2002: 148).

En relación con lo citado, podríamos cuestionarnos los relatos en torno a las grupis. Sirva de ejemplo la siguiente pregunta: ¿Qué hubiese sucedido si, en vez de presentarlas a ellas como fans hipersexualizadas y fomentar conceptos machistas y sexistas, hubiese trascendido que músicos de rock mayores de edad tenían sexo con menores? Cabe plantearse que, quizás, la historia del rock y de la música pop de la segunda mitad del siglo XX hubiese sido muy diferente.

El material histórico sobre las grupie es amplio y muy variado. Es posible acceder a entrevistas escritas y grabadas con las grupis supervivientes, también a las autobiografías de las grupis que han querido redactar su versión de aquellos años, o recurrir a recopilatorios de testimonios como *Por favor, Mátame* (McNeil, y McCain, 2008). En el proceso de esta investigación, resultó de gran valor leer las entrevistas realizadas en los años posteriores al #MeToo a grupis míticas. En esas entrevistas

comparan las conciencias sociales de su época con las actuales y se cuestionan lo que una vez era considerado cotidiano y ahora es delito (de Gallier, 2018). En el documental *Look Away* (Sky Documentaries, 2021) también se plantean la estandarización de los abusos y denuncian el silencio en torno a los músicos y cantantes. Los relatos sexistas que hemos recibido y que han romantizado a las grupis como iconos de la cultura pop ejemplifican los efectos que puede albergar la construcción estereotipada de una identidad.

Avanzando en este razonamiento, es factible partir de la hipótesis de que estos estereotipos sexistas y heteropatriarcales han repercutido en las siguientes generaciones de mujeres profesionales de la música. Esta hipótesis se puede ver corroborada de forma más detallada a lo largo de esta tesis. Para dar inicio a este planteamiento, cito a Mavis Bayton y su celebrado libro *Frock rock: women performing popular music* (1999). Bayton pudo constatar este supuesto mediante una serie de entrevistas a mujeres músicas del movimiento Riot Grrrl en Inglaterra, demostrando las discriminaciones que sufren las mujeres en escenas como el rock, el punk y el indie. Una de las afirmaciones que Mavis Bayton incluyó demuestra el significado discriminatorio y sexista que conlleva el término grupi para las mujeres que se dedican a la música: “Siempre que su identidad como músico se conozca o se haga evidente al comienzo de la conversación, no se la colocará en la categoría de grupi¹⁷.” (Bayton, 1999: 97).

En la actualidad, es posible encontrar situaciones como la citada denunciadas en los medios de comunicación. Para ser breve en este apartado, y puesto que se desarrollará esta hipótesis en los capítulos posteriores, solo haré alusión a un par de ejemplos actuales. En el primero, recupero la entrevista de la Asociación de Promotores Musicales (APM) al grupo Las Odio, en la que declararon haber sido tomadas por grupis y no por músicas (APM, 2017). En el segundo ejemplo, la cantante Mon Laferte reivindica ambas identidades: “Antes sólo éramos la groupie pero ahora también tocamos, y somos groupies y hacemos todo.” (del Real, 2021)

Pese a lo anacrónico del reportaje “The Groupies and Other Girls”, el estereotipo peyorativo de la grupi y la discriminación de género de las mujeres abarca cualquier género musical y es habitual. Si hacemos un ejercicio retrospectivo, podremos advertir

¹⁷ El original: “So long as her identity as musician is known or made apparent at the start of the conversation, she will not be placed in the groupie category.” (Bayton, 1999: 97).

que estas situaciones han sido constantes en la música. Géneros musicales como el punk, el pop, el heavy metal, el hip hop, el indie, etc., continúan perpetuando estas dinámicas discriminatorias hacia las mujeres profesionales de la industria musical y las fans de una escena musical.

En el punk, género y escena que inspiró a las Riot Grrrls como veremos en los siguientes capítulos, sucedió igual. Si bien, en la escena inglesa y en la estadounidense aparecen bandas con mujeres como Gaye Advert, Patti Smith, Debbie Harry, Joan Jett y The Runaways, The Slits, Tina Weymouth, The Raincoats, etc., eso no las exime de la presunción de ser grupis. Como lo fueron Sable Starr, Nancy Spungen, y Bebe Buell. Con estas referentes es donde comienza a verse ambas facetas de mujeres tanto en los escenarios como en los backstages. Por un lado, son mujeres que irrumpen en la música reclamando su sitio como letristas, instrumentalistas y como sujetos activos de una escena musical. Por otro lado, estas mujeres verbalizan públicamente sus deseos, sus sexualidades y sus experiencias en las periferias del rock y el punk.

En palabras de Laura Viñuela:

En conclusión, aunque el rock puede ser para las chicas una vía de escape temporal de la esfera doméstica, en el fondo no supone una liberación ideológica porque, incluso en ese ámbito público que proporciona el rock, seguirán siendo conducidas hacia los roles femeninos tradicionales a través de la interiorización de la ideología del romance. En el fondo, la revolución del rock es sólo aparente para ellas, ya que no subvierte los estereotipos de género. (Viñuela, 2004: 80).

Una situación que, como veremos a continuación, cambia en los años noventa con la aparición de las Riot Grrrls.

Capítulo 1. Riot Grrrls y Tercera Ola Feminista: Surgimiento, desarrollo y desaparición

“I believe Anita Hill”

El siguiente capítulo servirá como punto de partida del tema central de la tesis: la representación femenina en la cultura pop musical y sus diálogos con los feminismos y la sociedad a través de los medios de comunicación. Por lo que se refiere a la década escogida para esta investigación, sitúo los años noventa como eje principal del cambio de representaciones que observaremos de aquí en adelante. Esta elección es debida al surgimiento del movimiento musical y social de las Riot Grrrls y al inicio de la Tercera Ola feminista, ambos a principios de la década de 1990.

De modo que, una vez establecidos los años noventa como etapa inicial de mi hipótesis, es conveniente ubicar brevemente el contexto sociocultural del final del siglo XX. A través de una mirada retrospectiva, es posible dividir en dos partes los acontecimientos que se sucedieron en la década de 1990 y que son relevantes para localizar el contexto de esta tesis.

Por un lado, en cuanto a política internacional se refiere, los años noventa resultaron convulsos. Sirvan de ejemplos estos acontecimientos: 1990 se inició con la crisis sociosanitaria del VIH, se sucedieron guerras como la del Golfo y en Kosovo, se llevó a cabo la reunificación de Alemania, el Tratado de Maastricht fue firmado, la crisis económica y de paro juvenil en España se consideró similar a la de los años de posguerra, Ana Orantes¹⁸ fue asesinada por su marido tras denunciarle en televisión, los ataques

¹⁸ Recomiendo el trabajo de investigación sobre Ana Orantes que hizo la periodista Noemí López Trujillo en 2017 y relató como una serie documental en un podcast: *Lo conocí en un Corpus*. Podium Podcast (<https://bit.ly/2SOCFR9>) Con motivo del veinte aniversario en 2017 del asesinato de Ana Orantes muchos fueron los artículos periodísticos recordándola a ella y la repercusión del caso de violencia machista. June Fernández (Píkara Magazine) lo analiza junto con otros casos similares, su repercusión mediática y la inacción de la justicia en su artículo *Contar mi historia para honrar mi vida* (<https://bit.ly/3UiHALr>) Ana Orantes fue también recordada por el periodista Raphael Minder en el periódico norteamericano The New York Times, *Ana Orantes, la mujer cuyo asesinato atroz hizo que España cambiara sus leyes* (<https://nyti.ms/3qRaFjt>)

incels comenzaron a divulgarse, las violencias contra las mujeres (Faludi, 1993) y el colectivo LGTBI+ incrementaron, etc.

Por otro lado, en lo que respecta a eventos culturales y la formación de iconos de la cultura pop, podríamos considerar algunos de los ejemplos siguientes: Freddy Mercury falleció a causa del SIDA, Lady Di falleció en un accidente automovilístico, el Apartheid llegó a su fin, se celebran los juegos olímpicos de Barcelona 92, la oveja Dolly es clonada, se puso a la venta el sistema operativo Windows 95, nace Google, las videoconsolas de PlayStation y Nintendo 64 llegan al mercado, empieza el movimiento Riot Grrrl, el grunge triunfa con Nirvana y Kurt Cobain se suicida, el pop resurge con las Spice Girls y los Backstreet Boys, se investiga el caso de Monica Lewinsky, ocurren las matanzas de Waco y de Columbine, etc.

La particularidad que presentan los ejemplos citados es que fueron acontecimientos con una gran cobertura mediática, especialmente por la televisión. Esta difusión masiva y global, previa a Internet, facilitó unas informaciones y conciencias comunes entre diferentes sociedades. A su vez, propició una universalización de elementos de la cultura pop *mainstream* de gran influencia en las generaciones X y *millennials*. Esta hipótesis sobre la resonancia de unas representaciones pop comunes será desarrollada y ejemplificada en los capítulos siguientes.

Todavía cabe señalar que, simultáneamente los sucesos referidos, a finales de los años ochenta y principios de los noventa se estaban desarrollando la Tercera Ola feminista y las teorías queer. Podría afirmarse que, ante los cambios políticos y sociales de esos años, la reacción social fuera colectivizarse y analizar lo que estaba sucediendo.

En primer lugar, a finales de la década de 1980, las nuevas generaciones de feministas estaban organizándose ante la advertencia de una pérdida de los derechos para las mujeres conseguidos por la Segunda Ola feminista de los setenta. Al mismo tiempo, se empezaron a plantear otros feminismos que hicieran al movimiento más inclusivo, como el feminismo interseccional.

En segundo lugar, los debates en torno a las identidades disidentes a la heteronorma¹⁹, como el colectivo LGTBI+, las queer, les enfermes de SIDA, las prostitutas y las migrantes, estaban extendiéndose entre el activismo y la academia. De esta forma, crece el movimiento queer como la expresión política y contestataria de esas subjetividades. Paralelamente y junto a la comunidad queer, se impulsan las teorías queer que cuestionan, entre otras cuestiones, el binarismo de género, las identidades sexuales o la performatividad.

A continuación, contextualizaré y explicaré la Tercera Ola feminista, expondré brevemente en qué consisten las teorías queer. Además, observaremos los diálogos teóricos y culturales que estos movimientos tuvieron con el surgimiento de las Riot Grrrls.

1.1. “I am the Third Wave”. Origen y desarrollo de la Tercera Ola Feminista

[...] la lucha está lejos de terminar. Deja que este rechazo de la experiencia de una mujer te haga rabiar. Convierte ese ultraje en poder político. No votes por ellos a menos que trabajen para nosotras. No tengas sexo con ellos, no colegees, no los alimentes si no priorizan nuestra libertad para controlar nuestros cuerpos y nuestras vidas. No soy una feminista posfeminista. Soy la Tercera Ola.²⁰ Rebecca Walker, *Ms.* (enero, 1992)

Partiendo de este alegato de Rebecca Walker, sacado de su breve artículo para la revista *Ms.* de enero de 1992, la Tercera Ola feminista empezó a llamarse como tal. Rebecca Walker, como mujer negra, como periodista y como hija de Alice Walker²¹

¹⁹ Gracia Trujillo explica el origen del concepto de “heteronormatividad en su libro *El feminismo queer es para todo el mundo* (2022): “Michael Warner (1993: xxi) definió la heteronormatividad como “los procesos normalizadores que mantienen la heterosexualidad como la forma elemental de asociación humana, como el modelo de las relaciones entre los géneros, como la base indivisible de toda la comunidad y como los medios de reproducción sin los cuales la sociedad no existiría.” (Trujillo, 2022: 22).

²⁰ El original: “[...] the fight is far from over. Let this dismissal of a woman’s experience move you to anger. Turn that outrage into political power. Do not vote for them unless they work for us. Do not have sex with them, do not break bread with them, do not nurture them if they don’t prioritize our freedom to control our bodies and our lives. I am not a postfeminism feminist. I am the Third Wave.” Rebecca Walker, *Ms.* (enero, 1992)

²¹ Alice Walker (1944), es una influyente feminista de la Segunda Ola y la primera mujer afroamericana en ganar el Premio Pulitzer de literatura (1983) por su novela *El color púrpura* (1982).

(escritora y feminista de la Segunda Ola), se vio fuertemente interpelada por la mediación (Hjarvard, 2016) del caso de Anita Hill contra Clarence Thomas.

El objetivo de Rebecca Walker era denunciar el fuerte sesgo de raza y género en las preguntas que realizaron los jueces del Senado a Hill y Thomas. De igual forma, relata la dificultad que ha encontrado para hablar con hombres negros acerca del acoso sexual a raíz del caso. A estos hombres (compañeros, amigos, conocidos) les reprocha sus valoraciones del juicio, siendo más importante para ellos la trayectoria profesional del acusado y su raza que la cuestión del género: “¿Cuándo los hombres negros progresistas priorizarán mis derechos y mi bienestar? ¿Cuándo dejarán de hablar tanto de ‘la raza’ como si girase exclusivamente en torno a ellos²²?”. (Walker, 1992).

También describe casos de acoso sexual vividos por ella misma y cómo la rabia y el hartazgo la están consumiendo:

Estoy harta de la forma en que las mujeres son negadas, violadas, devaluadas, ignoradas. Estoy lívida, implacable en mi ira contra aquellos que invaden mi espacio, que desean quitarme mis derechos, que se niegan a escuchar mi voz.²³ (Walker, 1992)

Por esa frustración, la autora se cuestiona la persistencia de la lucha feminista de la Segunda Ola y el futuro de los feminismos. Sobre todo, considerando su propio contexto sociocultural donde los derechos de las mujeres están siendo derogados por leyes conservadoras y por la impunidad del acoso y la violencia sexual.

Luego, Rebeca Walker cierra el artículo con su sentencia “I am the Third Wave” reconociendo el nuevo movimiento feminista que estaba estimulándose entre las mujeres de la Generación X a principios de los noventa.

Pero, avanzando en el análisis y las representaciones mediáticas, veamos los motivos por los que Walker escribió ese artículo.

²² El original: “When will progressive black men prioritize my rights and well-being? When will they stop talking so damn much about ‘the race’ as if it revolved exclusively around them?” (Walker, 1992).

²³ El original: “I am sick of the way women are negated, violated, devalued, ignored. I am livid, unrelenting in my anger at those who invade my space, who wish to take away my rights, who refuse to hear my voice.” (Walker, 1992).

1.1.1. Anita Hill y la mediatización feminista

Ser feminista es integrar una ideología de igualdad y empoderamiento femenino en la fibra misma de mi vida. Es buscar la claridad personal en medio de la destrucción sistémica, hermanarnos con las mujeres cuando muchas veces estamos divididas, entender las estructuras de poder con la intención de desafiarlas²⁴. (Walker, 1992).

Por lo que se refiere al artículo de Rebeca Walker, el episodio que propicia una vuelta de las olas feministas fue el juicio de la abogada Anita Hill contra el juez Clarence Thomas por acoso sexual. Los hechos ocurrieron mientras Anita Hill, mujer negra abogada del departamento de educación de la EEOC²⁵ (Equal Employment Opportunity Commission), trabajó con el juez negro Clarence Thomas. Este, aprovechando su posición de poder, acosó a Anita Hill durante los dos años que trabajaron juntos. Ante las negativas de Anita Hill para quedar fuera del trabajo, el acoso de Clarence Thomas continúa con comentarios e insinuaciones de índole sexual.

El juicio fue llevado a cabo por jueces varones heterosexuales blancos. Estos jueces se posicionaron a favor de su compañero, Clarence Thomas, refutando la credibilidad del testimonio de Anita Hill, alegando que actuaba llevada por el despecho y la venganza por haber sido rechazada. Estos argumentos, además, invertían la incriminación hacia Anita Hill situándola como la acosadora de Clarence Thomas. Asimismo, cuestionaron la tardanza en la denuncia de Anita Hill ya que los hechos habían ocurrido diez años antes.

A pesar de las acusaciones y el juicio, Thomas contó con el apoyo del Senado y llegó a ser juez de la Corte Suprema ese mismo año. Pero, Anita Hill logró que el abuso y el acoso sexual llegaran a la esfera pública nacional, creando una nueva conciencia social en torno a la igualdad y la violencia sexual (Lindo 2017) (Bennett, 2019). Mediar a través de la televisión y la posterior mediatización (Hjarvard, 2016) del caso provocó un cambio en la opinión pública acerca de los comportamientos sexistas que las mujeres

²⁴ El original: "To be a feminist is to integrate an ideology of equality and female empowerment into the very fiber of my life. It is to search for personal clarity in the midst of systemic destruction, to join in sisterhood with women when often we are divided, to understand power structures with the intention of challenging them." (Walker, 1992).

²⁵ La EEOC (Equal Employment Opportunity Commission) es el órgano estadounidense encargado de regir las leyes de derechos civiles contra cualquier tipo de discriminación (raza, sexo, edad, orientación sexual, religión, identidad de género, etc) en el lugar de trabajo.

sufrían a diario en cualquier ámbito de su vida. Al mismo tiempo, esa popularidad mediada y mediatizada la convirtió a ella y a su caso en parte de la cultura pop estadounidense (Felsenthal, 2016) (Ruiz, 2021).

Avanzando en nuestro razonamiento, podríamos señalar que las mujeres de la generación de Rebecca Walker se encuentran a finales de los ochenta y principios de los noventa en un contexto totalmente diferente al de la Segunda Ola. No solo por el retroceso de los derechos de las mujeres, sino también por las controversias con el feminismo de Segunda Ola y su blanquitud y heteronorma (Warner, 1991) que dejaba fuera a muchas mujeres. En vista de estas revisadas problemáticas, las nuevas feministas se plantearon unos tipos de feminismos más inclusivos, más racializados, más periféricos, más *queer*, que les representara de manera real y efectiva.

Este debate generacional expuso las dificultades de entendimiento de los discursos entre *Baby Boomers* y Generación X. Así, las feministas de la Tercera Ola subrayaron cuestiones eludidas por algunas feministas de la Segunda Ola, como la raza, la clase, las identidades sexuales, o los debates en torno al porno y la prostitución:

Es un tanto irónico que aquellos preocupados por aliviar los males del racismo y el sexismo adopten un enfoque de arriba hacia abajo para la discriminación. Si, en cambio, sus esfuerzos comenzaran por abordar las necesidades y los problemas de los más desfavorecidos y reestructurar y rehacer el mundo donde sea necesario, entonces también se beneficiarían otros que están singularmente en desventaja. Además, parece que colocar en el centro a quienes actualmente están marginados es la forma más efectiva de resistir los esfuerzos por compartimentar las experiencias y socavar la acción colectiva potencial²⁶. (Creinshaw, 1989: 167)

Podríamos señalar que este cambio de perspectivas en los feminismos se planteó por la necesidad de apertura hacia otras vivencias. Es decir, como una reconfiguración y actualización de las demandas de justicia, inclusión y libertad.

Dicho lo anterior, al caso de Anita Hill hay que añadirle el contexto de las restricciones a los derechos reproductivos de las personas gestantes estadounidense. A principios de 1990 el movimiento antiabortista consiguió notoriedad mediante el acoso

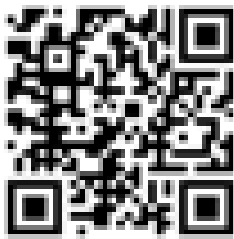
²⁶ El original: “It is somewhat ironic that those concerned with alleviating the ills of racism and sexism should adopt such a top-down approach to discrimination. If their efforts instead began with addressing the needs and problems of those who are most disadvantaged and with restructuring and remaking the world where necessary, then others who are singularly disadvantaged would also benefit. In addition, it seems that placing those who currently are marginalized in the center is the most effective way to resist efforts to compartmentalize experiences and undermine potential collective action.” (Creinshaw, 1989: 167)

en las clínicas abortistas y por el apoyo de los partidos republicanos. Esto provocó movilizaciones *prochoice* en el país, así como la vuelta del cuestionamiento político de mujeres que, se consideraran o no feministas, retomaron sus posiciones como sujetos políticos (Faludi, 1993).

Frente a este contexto social y político, los feminismos de la Tercera Ola tuvieron una tendencia mayor a apoyarse en la intervención cultural como poder transformador y concienciador que en la Segunda Ola. Con esto quiero recalcar la incumbencia de enmarcar cada elemento cultural dentro del contexto social y geopolítico en el que se produce para, luego, comprender su alcance.

Así, podríamos advertir el caso de Anita Hill de 1991 como uno de los componentes que suscitó la eclosión de la Tercera Ola Feminista y sus reacciones socioculturales como el movimiento *Riot Grrrl*. Para ilustrar mejor los diálogos entre la sociedad y la cultura pop, comenzaré exponiendo el ejemplo de Sonic Youth y su apoyo a Anita Hill.

En 1991, durante el proceso del juicio a Anita Hill, el grupo neoyorkino Sonic Youth compuso la canción “Youth Against Fascism” del álbum que publicarían en 1992, *Dirty*. La canción hace una comparativa entre las nuevas formas de fascismo de finales del siglo XX, con el fascismo y el nazismo de la Segunda Guerra Mundial. En la siguiente estrofa, equiparan al que fuera presidente de Estados Unidos, George H.W. Bush, la Guerra del Golfo y al Ku Klux Klan con Adolf Hitler y los guetos de judíos:



*You got a stupid man/ You got a Ku Klux Klan/ Your
fuckin' battle plan/ It's the song I hate/ A sieg heil-in' squirt/
You're an impotent jerk/ Yeah a fascist twerp.*

*Yeah a cross on fire/ By a Christian liar/ A black
attack and fire/ [...] Yeah the president sucks/ He's a war pig
fuck/ [...] Another Nazi attack/ Skinhead is cracked/ My blood
is black*

De esta forma, componen un relato de cómo la juventud es consciente de todo el odio que conlleva el fascismo y cómo van a luchar contra ello

*We're banging pots and pans/ To make you understand/ We gonna bury you
man/ It's the song I hate.*

Con todo, la estrofa de la canción que respalda la hipótesis planteada es la que hace referencia al juicio de Hill y Thomas de la siguiente forma:



Imagen 1. Captura de pantalla del videoclip “Youth against fascism” de Sonic Youth. Caricatura de Clarence Thomas.
Fuente: YouTube.

*Black robe and swill/ I believe Anita Hill/ The judge will rot in hell/ It's the song
I hate/ It's the song I hate.*



Imagen 2. Captura de pantalla del videoclip “Youth against fascism” de Sonic Youth. Momento en el que Thurston Moore canta “I believe Anita Hill”. Fuente: YouTube.

Este *I believe Anita Hill* fue uno de los lemas que inundaron la esfera pública en apoyo tanto a Hill como a todas las víctimas de acoso y abuso sexual. Como veremos en los siguientes capítulos, la consigna *I Believe* (Yo te creo) continuará utilizándose en apoyo a las víctimas cuestionadas por la sociedad patriarcal y por la justicia. Estamos, pues, ante un elemento cultural rizomático (Guattari, y Deleuze, 1985) que ha ido creciendo y prolongándose hasta nuestros días, desencadenando todo tipo de emociones.

1.1.2. La interseccionalidad de Kimberlé Creinshaw

Consideremos ahora otro punto de la Tercera Ola feminista con respecto a las demandas de feminismos inclusivos. Años antes del artículo de la periodista Rebecca Walker, la jurista Kimberlé Crenshaw y su concepto de “interseccionalidad” ya reformulaban las formas de pensar en los feminismos. Con la interseccionalidad se nombran todas las opresiones, o privilegios, que una persona sufre, o disfruta, según las diferentes categorías sociales a las que pertenezca. Esto es, dependiendo de la raza, el género, la identidad sexual, la religión, el lugar de procedencia, el sexo, el nivel adquisitivo, cultural, etc., va a tener unas experiencias discriminatorias, otras o ninguna (Crenshaw, 1989).

En 1989, Crenshaw desarrolló la teoría de la interseccionalidad en su artículo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of*

Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics para explicar la distribución de poderes y privilegios a través de diferentes ramificaciones, resignificando así las políticas de identidad y criticando al feminismo blanco que imperaba en la sociedad:

Las feministas han intentado exponer y dismantelar la ideología de esferas separadas al identificar y criticar los estereotipos que tradicionalmente han justificado los roles sociales dispares asignados a hombres y mujeres. Sin embargo, este intento de desacreditar las justificaciones ideológicas de la subordinación de las mujeres ofrece poca información sobre la dominación de las mujeres negras. Debido a que la base experiencial sobre la que se basan muchas ideas feministas es blanca, las declaraciones teóricas extraídas de ellas están sobregeneralizadas en el mejor de los casos y, a menudo, son incorrectas.²⁷ (Crenshaw, 1989: 155).

La autora pone como eje central todas las formas en las cuales el cuerpo de una mujer negra sufre racismo y cómo estas violencias moldean sus vidas:

Este es el dilema político y teórico paradigmático creado por la intersección de raza y género: las mujeres negras están atrapadas entre corrientes ideológicas y políticas que se combinan primero para crear y luego para enterrar las experiencias de las mujeres negras²⁸. (Crenshaw, 1989: 160).

Si los feminismos luchan contra todas y cada una de las opresiones, no puede concebirse que forme parte de ellas. El feminismo de Segunda Ola se presentó en su contexto histórico como una liberación de la mujer, pero ese singular no incluía a todas las mujeres. Podríamos decir que fue un feminismo más centrado en las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media-alta, dejando en el ostracismo a las lesbianas, las prostitutas, las chicanas, las negras, las musulmanas, las transexuales, las pobres, las explotadas, etc.

Como podemos apreciar ahora de forma retrospectiva, esas exclusiones, aunque fueran inconscientes, perjudicaron a muchas mujeres. Es por esto por lo que la nueva generación de feministas reclamaba una inclusión real para no repetir esos errores:

²⁷ El original: "Feminists have attempted to expose and dismantle separate spheres ideology by identifying and criticizing the stereotypes that traditionally have justified the disparate societal roles assigned to men and women. Yet this attempt to debunk ideological justifications for women's subordination offers little insight into the domination of Black women. Because the experiential base upon which many feminist insights are grounded is white, theoretical statements drawn from them are overgeneralized at best, and often wrong." (Crenshaw, 1989: 155).

²⁸ El original: "This is the paradigmatic political and theoretical dilemma created by the intersection of race and gender: Black women are caught between ideological and political currents that combine first to create and then to bury Black women's experiences." (Crenshaw, 1989: 160)

Estos problemas de exclusión no pueden resolverse simplemente incluyendo a las mujeres negras dentro de una estructura analítica ya establecida. Debido a que la experiencia interseccional es mayor que la suma del racismo y el sexismo, cualquier análisis que no tenga en cuenta la interseccionalidad no puede abordar suficientemente la forma particular en que las mujeres negras están subordinadas.²⁹ (Creinshaw, 1989: 140).

Razón por la cual, la interseccionalidad formó parte de la agenda de la Tercera Ola Feminista de principios de los noventa, facilitando que las mujeres que antes no se habían identificado con los feminismos lo hicieran entonces.

De hecho, este feminismo interseccional junto con el transfeminismo, se ha convertido en la crítica a aquellas feministas que todavía se niegan la idea de que el sujeto político del feminismo va más allá de la mujer blanca cisheterosexual. De esta forma, los feminismos interseccionales, los transfeminismos, el ecofeminismo, etc., extrapolan la lucha por los derechos humanos y por el medio ambiente como intersecciones que también afectan a cualquier persona.

Simultáneamente a la Tercera Ola Feminista y el concepto de interseccionalidad, surgen también las conocidas como Teorías Queer. Estas teorías defienden las diversas identidades sexuales y de género frente al heteropatriarcado imperante. De esta forma, los noventa quedan marcados por tres eventos socioculturales y teóricos que se retroalimentan y se sustentan entre sí: la Tercera Ola Feminista, el concepto de interseccionalidad y las teorías queer.

1.1.3. ¿Qué son las teorías queer?

En este apartado examinaremos brevemente las bases teóricas y el contexto en el que se desarrollaron las teorías queer. En primer lugar, realizaré una aproximación a la etimología del concepto *queer* para comprender por qué se utiliza ese anglicismo, aunque ahora también se haya traducido al vocablo *cuir*. De esta forma, entenderemos la evolución de su significado social y cultural.

²⁹ El original: "These problems of exclusion cannot be solved simply by including Black women within an already established analytical structure. Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated." (Creinshaw, 1989: 140).

Históricamente, *queer* era el término despectivo para referirse a lo extraño, lo desviado, aquello al margen de lo hegemónico que provocaba incomodidades:

En lengua inglesa, desde su aparición en el siglo XVIII, “queer” servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. [...] Ni esto, ni aquello, ni chicha ni limoná... “queer”. Lo que de algún modo equivale a decir: aquello que llamo “queer” supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria. (Preciado, 2009).

Como señala Preciado, esta connotación estigmatizadora ha seguido vigente durante siglos para aislar a todas aquellas sexualidades y deseos nonormativos. Tener una actitud *queer* fue el motivo de encarcelamiento de Oscar Wilde porque su conducta no era heteronormativa, por lo tanto, era pervertida. Es decir, señalaba a lesbianas, gays, transexuales, travestis y demás cuerpos que desestabilizaban la hegemonía sexual e identitaria.

Las revueltas de Stonewall en 1969 fue un estallido subversivo donde las travestis, las trans, las *butch* se enfrentaron a los ataques y el acoso de la policía de Nueva York. En el bar Stonewall se reunían diferentes identidades del colectivo LGTBI y queer, al margen de una sociedad esencialista que les oprimía y les patologizaba como enfermes. Como explica Teresa de Lauretis sobre la resignificación del término *queer*:

Fue el movimiento de liberación gay de la década de 1970 el que la convirtió en una palabra de orgullo y en un signo de resistencia política. Al igual que las palabras gay y lesbiana, queer ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal. (de Lauretis, 2015)

En consonancia con la cita de Teresa de Lauretis, en las décadas de 1980 y 1990 se produce una reapropiación y resignificación total del término. Estos procesos denotativos y connotativos (Castelán, y Matzner, 2019) sucedieron en un contexto social en el que la comunidad LGTBI y queer estaba siendo duramente marginada y criminalizada por la pandemia del VIH/SIDA. Ante esta situación de discriminación y opresión, surgieron movimientos sociales y políticos formados en las periferias por aquellas a las que violentaban:

Un grupo de militantes bolleras, negras, chicanas, de trans*, de maricas, seropositivos, pobres, migrantes, paradas, con sexualidades disidentes de la norma heterosexual van a apropiarse del insulto y autodenominarse queer para tomar distancia del término gay, que a finales de los ochenta representaba solamente una realidad de varones homosexuales, blancos, de clase media o alta, con un proyecto político de integración normalizada en el sistema social y de consumo, y que excluía toda esa diversidad de sexualidades minoritarias articuladas con posiciones de raza, clase, edad, enfermedad, migración, pobreza, etc. (Platero, Rosón, y Ortega, 381: 2017).

Por lo tanto, el activismo queer nace como respuesta contestataria al heteropatriarcado y al capitalismo que continúa oprimiendo a parte de la sociedad. Estas acciones subversivas devienen en teorías y manifiestos en los que esos colectivos abyectos rechazan la subjetividad hegemónica y reclaman sus propias subjetividades. Como explica Gracia Trujillo: “Las teorías queer, que beben de los activismos (y viceversa), nos han aportado muchas claves para entender cuestiones relativas a los géneros, las sexualidades, identidades y corporalidades, más allá de los binarismos, más fluidas.” (Trujillo, 2022: 12)

Por otra parte, estas disidencias comienzan también a suscitar interés académico, a proporcionar otras metodologías de investigación y a ampliar los objetos de estudio:

Los análisis teóricos queer no solo giran en torno a esas otras identidades sexo-genéricas y otras expresiones de género, sino que lo hacen con una mirada interseccional: cómo la clase social, el estatus migratorio, la capacidad, la raza, la etnia, la edad, se entrecruzan en nuestros cuerpos y vidas, y cómo estos cruces se traducen en que haya unas vidas más vivibles que otras, dependiendo de los privilegios (o no) que tengamos. (Trujillo, 2022:43)

En 1991, Teresa de Lauretis acuñó el término “Teoría Queer” (Queer Theory) en el especial de la revista *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* (1991), aunque, como ella misma indica: “La expresión “teoría queer” nació en 1990 como tema de un workshop que organicé en la Universidad de California en Santa Cruz.” (de Lauretis, 2015). El mismo año de ese *workshop*, Judith Butler publica el libro que se convertiría en el ensayo por antonomasia de la teoría queer y la performatividad, *El género en disputa* (Gender Trouble) (1990).

Butler establece una aproximación a las políticas de género a partir de la famosa frase de Simone de Beauvoir en el Segundo Sexo, “no se nace mujer, se llega a serlo”.

De esta forma desarrolla su teoría performativa diferenciando “sexo” (la asignación que se nos otorga al nacer, mujer/hombre/intersexual) y “género” (estereotipos asociados al sexo, femenino/masculino/trans), y argumenta cómo esos actos performativos aparecen en los discursos como constructos socioculturales. Además, la autora establece al sujeto emancipador como una disidencia y resistencia ante el binarismo y el heteropatriarcado.

A modo de síntesis, las teorías queer surgen como teorías cuestionadoras de la norma que posibilita una integración y creación de subjetividades. Sus aportaciones sugieren tanto la fluidez de las categorías sexuales, como que las identidades sexuales pueden experimentarse de forma continuada, variable y deconstruibles.

De esta forma, se plantea que la identidad no es estática puesto que ésta se mueve dependiendo de los contextos, experiencias y dinámicas socioculturales a las que se ve expuesta. Defienden que los cuerpos son receptores y emisores de significados que posibilitan más mecanismos de interpretación que el binarismo. Es decir, todo está sujeto a la resignificación de sus categorías, siendo los cuerpos, el sexo y el género susceptibles de crear nuevos sentidos y nuevas lecturas. Así, las identidades se alejan del orden heteronormativo que encasillan los deseos, placeres y subjetividades.

1.2. Riot Grrrls: Punk y feminismos en los 90.

“BECAUSE doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strength and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, able-bodiedism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives.

BECAUSE we see fostering and supporting girl scenes and girl artists of all kinds as integral to this process.

BECAUSE we hate capitalism in all its forms and see our main goal as sharing information and staying alive, instead of making profits of being cool according to traditional standards.

BECAUSE we are angry at a society that tells us Girl = Dumb, Girl = Bad, Girl = Weak.

BECAUSE we are unwilling to let our real and valid anger be diffused and/or turned against us via the internalization of sexism as witnessed in girl/girl jealousy and self defeating girltype behaviors.

BECAUSE I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real³⁰.” Riot Grrrl Manifesto, 1991

En el siguiente apartado abordaremos el nacimiento del movimiento Riot Grrrl analizado de dos formas. Por un lado, veremos sus orígenes como movimiento feminista y social. Por otro lado, observaremos su auge como escena musical donde convergen los feminismos, el punk y la representación femenina en los medios. Hay que mencionar, además, las relaciones entre las Riot Grrrls y sus coetáneos del grunge, para quienes fueron una influencia importante en los feminismos.

Desde el surgimiento del punk, la participación de grupos de mujeres en esta subcultura ha sido motivo de investigaciones académicas (Leblanc, 2008), libros (Goldman, 2020), artículos de prensa (Mohdin, 019), películas (Sigismondi, 2010) y documentales (Anderson, 2013). Algunas de las punks veteranas se identificaban como feministas, pero, otras, rechazaban esa etiqueta o desconocían lo que implicaba. Partiendo de las Riot Grrrls veremos cómo estas dos formas de subversión, los feminismos y el punk, empezaron a reconocerse en estas punks, como indican las investigadoras Elke Zobl y Kristen Schilt: “La participación en subculturas punk rock y grupos de activistas feministas han sido dos caminos separados hacia el empoderamiento y la liberación para las mujeres jóvenes que buscan desafiar las normas opresivas de la feminidad.³¹” (Schilt, y Zobl, 2008: 171)

³⁰ Traducción: “PORQUE hacer/leer/ver/escuchar cosas geniales que nos validan y nos desafían puede ayudarnos a obtener la fuerza y el sentido de comunidad que necesitamos para descubrir cómo son las tonterías como el racismo, la discapacidad física, la discriminación por edad, el especismo, el clasismo, la delgadez, el sexismo, el antisemitismo y el heterosexismo figuran en nuestras propias vidas.

PORQUE consideramos que el fomento y el apoyo a las escenas de chicas y a las chicas artistas de todo tipo son parte integral de este proceso.

PORQUE odiamos el capitalismo en todas sus formas y consideramos que nuestro objetivo principal es compartir información y mantenernos con vida, en lugar de obtener ganancias de ser geniales de acuerdo con los estándares tradicionales.

PORQUE estamos enfadadas con una sociedad que nos dice Chica = Tonta, Chica = Mala, Chica = Débil. PORQUE no estamos dispuestas a permitir que nuestra ira real y válida se difunda y/o se vuelva contra nosotras a través de la internalización del sexismo como se ve en los celos de niña/niña y los comportamientos autodestructivos de niña.

PORQUE creo con todo mi corazónmentecuerpo que las niñas constituyen una fuerza revolucionaria del alma que puede cambiar el mundo de verdad y lo hará”. Riot Grrrl Manifesto (1991)

³¹ El original: “Participation in punk rock subcultures and feminist activist groups have been two separate pathways to empowerment and liberation for young women seeking to challenge oppressive norms of femininity.” (Schilt, y Zobl, 2008: 171)

Por lo que se refiere a la relación entre las Riot Grrrls y la Tercera Ola feminista, también examinaremos los diálogos que hubo entre las jóvenes punks y estos feminismos. En cuanto a las teorías queer, nos servirán para entender las performances y las identidades representadas en esa escena. Esto nos aproxima, a su vez, a la relación hubo entre las Riot Grrrls, las identidades disidentes y el *queercore* (Yonny Leyser, 2017) de la década de 1990.

El siguiente aspecto que trataremos en este capítulo son las manifestaciones culturales feministas que influyeron en las Riot Grrrls. Considerando que esta investigación indaga en las representaciones e identificaciones feministas en la cultura pop, es relevante citar a las referencias de las Riot Grrrls. Estas plantean a las W.I.T.C.H de los años setenta y a las Guerrilla Girls como sus referentes culturales y performativos. Veremos, además, la conexión de ambos colectivos con las olas feministas de sus épocas. De esta forma, identificaremos estos ejemplos donde los feminismos y la cultura entablan una estrecha relación para llevar a cabo sus demandas.

1.2.1. Grunge y Riot Grrrls: música y activismo

Para comprender cómo se materializa la convergencia entre los feminismos y el punk, es necesario relatar la historia de las Riot Grrrls. Así, ubicamos este capítulo en la ciudad estadounidense de Seattle donde se forman el grunge y el punk feminista durante la última década del siglo XX.

A principios de los años noventa, un grupo de estudiantes del noroeste de Estados Unidos, comienzan a descubrir a autoras feministas a través de sus madres y coloquios estudiantiles en la universidad. Entre sus influencias destacan a autoras de la Segunda Ola como Gloria Steinem, las nuevas corrientes de pensamiento con Judith Butler y escritoras como Kathy Acker. Muchas de estas estudiantes provenían de los *college* y facultades de arte, donde desarrollaron sus obras basadas en la filosofía DIY³² (Do It Yourself), y

³² Desde el surgimiento de la cultura del bricolaje (Hebdige, 2004) y el punk a mediados de la década de 1970, las subculturas han estado creando nuevas formas de identidad y comunicación a través de la resignificación y la reapropiación de objetos y materiales comunes. Así, quienes conforman la cultura *underground* han generado discursos y prácticas que difunden ideas de rebelión y subversión, especialmente entre grupos socialmente marginados y discriminados. Los *Do It Yourself* (Hazlo tú mismo o como siglas DIY) retumbaron nuevamente con los Riot Grrrls de principios de los 90, cuando

tocaban en grupos con influencias del punk británico de los setenta. (Anderson, 2013), (Koch, 2005).

Pero, a pesar de compartir aficiones y asignaturas, no fue la cultura la que las unió. A través de reuniones de estudiantes y coloquios feministas ajenos a la universidad, comienzan a tomar conciencia de las discriminaciones de género y sexuales que sufren. No solo eso, sino que, en esas reuniones no mixtas, ponen en común las violencias y abusos sexuales que han sufrido, el miedo, la rabia, la indignación que experimentan en su cotidianidad por ser mujeres.

Para canalizar esas experiencias violentas y su frustración, optan por formar grupos de punk y cantar esas agresiones. Sus influencias pasaban por grupos de punk como las Slits, las Raincoats o Patti Smith (Sheffield, 2020). Paralelamente, también plasmaban sus canciones y sus denuncias en fanzines para divulgarlas como revistas. Es mediante los fanzines de donde adoptan un nombre y se inicia su popularidad y su evolución en una escena musical *underground*.

Las conocidas como Riot Grrrls, término que adoptaron tras la publicación del fanzine homónimo, pusieron en circulación la teoría y las preocupaciones feministas mediante las letras de sus canciones y sus fanzines:

Ellas [Allison Wolfe, Molly Neuman y Jen Smith de Bratmobile, y Kathleen Hannah de Bikini Kill] habían decidido sacar un número por semana durante el resto del verano, así tendrían algo para repartir en los *shows*, una manera para hacer conexiones con otras chicas que vivían en DC. Llamaron al zine Riot Grrrl.³³ (Marcus, 2010: 80).

Cabe señalar que previamente a la formación de las Riot Grrrls, muchas de las integrantes de estas bandas ya eran activas en otra escena musical. El grunge comenzó a mediados de 1980 en Seattle y el circuito de conciertos en la ciudad era popular entre la

desarrollaron medios autogestionados de comunicación a través de fanzines hechos por los mismos grupos y bandas femeninas que originaron esa escena musical feminista.

³³ El original: “They [Allison Wolfe, Molly Neuman and Jen Smith from Bratmobile, and Kathleen Hannah from Bikini Kill] had decided to put out one issue per week for the rest of the summer, so they’d have something to pass out at shows, a way to make connections with other girls who lived in DC. They named the zine Riot Grrrl.” (Schilt, y Zobl, 2008: 171)

juventud del estado de Washington. Sin embargo, fue el grunge se veía como una escena demasiado masculinizada, lo que fomentó que las jóvenes músicas se alejaran:

Una cosa realmente importante sobre riot grrrl es que todas estábamos realmente inspiradas por el punk rock y la idea de que el punk rock trataba de tener acceso a los medios de producción y hacer las cosas a tu manera y hacerlo tú misma... Pero parecía que a pesar de que la gente estaba haciendo todas estas cosas creativas, no había suficientes mujeres haciendo bandas y fanzines y ocupando posiciones de poder, incluso en esa escena... Había muchos espectáculos que eran bandas de hombres... Me sentí realmente alienada de eso, y por eso creo que gravitábamos unas hacia otras.³⁴ (Monem, 2007: 18)

Como hemos visto al principio de este capítulo, la última década del siglo XX se presentaba como unos años de inestabilidad política, social y económica a nivel internacional. La juventud de finales de los ochenta y de los noventa se conoce como la Generación X³⁵ y se enmarcan en las nacidas entre 1965 y 1985. Esta generación se encontraba ante una precariedad y unos malestares diferentes a los de sus progenitoras.

Ante este descontento generalizado de la juventud de principios de los noventa, algunas escenas musicales nacen motivadas por la rabia, la desesperación y el desconcierto ante el cambio milenio. Además, debido a esa inestabilidad, rechazan los estilos de vida de sus progenitores al percibirlos ajenos a sus posibilidades. En vista de este contexto, los noventa dan comienzo como la década del grunge y las Riot Grrrl, de las *Dr.Martens* y la franela, del queer punk y del hartazgo:

Los 90' (y el grunge en particular) fueron retratados como una revisión de los ideales de los 60, pero de una manera desilusionada y cínica que centró la atención en una misma en lugar de buscar un cambio social más amplio (Weinstein, 1995). De la misma forma que el grunge se ha construido como un rechazo al hedonismo y la inautenticidad del hair metal, los 90' se han construido como una vuelta a valores más sencillos tras la frivolidad y el exceso de los 80'³⁶. (Strong, 2011: 141)

³⁴ El original: "A really important thing about riot grrrl is that we were all really inspired by punk rock and the idea that punk rock was all about like getting the access to the means of production and doing things your own way and doing it yourself... But it seemed like even though people were doing all these creative things, there weren't enough women doing bands and fanzines and getting into positions of power, even in that scene... There were a lot of shows that were all these guy-bands... I felt really alienated from that, and that's why I think we were gravitating towards each other." (Monem, 2007: 18)

³⁵ "Any generation that would pick Kurt or me as its spokesman – that must be a pretty fucked up generation." (Eddie Veder en el documental *Hit so hard*, 2011).

³⁶ El original: "'the 90s' (and grunge in particular) were portrayed as a revisiting of 1960s ideals, but in a disillusioned and cynical way that turned the focus onto the self rather than seeking wider societal change (Weinstein, 1995). In the same way that grunge has been constructed as a rejection of the hedonism and

Como señala la experta en grunge Catherine Strong, el grunge fue coetáneo de las Riot Grrrl. De las Riot Grrrls tomaron su conciencia feminista y así lo manifestaban públicamente, como veremos más adelante. A pesar de su apoyo, continuaba siendo una escena mayoritariamente masculina, heterosexual y blanca:

[...] existe una fuerte evidencia de que el grunge estuvo estrechamente asociado con el movimiento Riot Grrrl. Ambos surgieron del mismo 'mundo del arte' que se centró en Seattle a fines de la década de 1980, y el grunge tenía importantes conexiones culturales con lo que Bikini Kill ha llamado "REVOLUTION GIRL STYLE NOW" (Shevory, 1995, p. 43). La etiqueta Riot Grrrl se negaría a la mayoría (si no a todas) las bandas exclusivamente masculinas, pero las bandas femeninas involucradas podrían ser, y han sido, clasificadas como Riot Grrrl, grunge o incluso punk.³⁷ (Strong, 2011: 110).

La retroalimentación entre grupos de grunge y las Riot Grrrls fluyó de los inicios de una escena a un movimiento feminista musical. Las Riot Grrrls, mientras estaban en el grunge, estaban formando simultáneamente el movimiento Riot Grrrl. Un ejemplo de esta convivencia la encontramos con Tobi Vail y Kathleen Hanna, de Bikini Kill, y Kurt Cobain, de Nirvana, debido a la relación sentimental de Vail con Cobain.

Lo anterior no quiere decir que el grunge no tuviera una trayectoria independiente a las Riot Grrrls. En efecto, igual que sucede con los colectivos y los movimientos culturales, a veces es difícil encontrar el origen de su formación y de su nombre. De acuerdo con el recopilatorio de entrevistas de Mark Yarm (2015) sobre el grunge, el término *grunge* se le atribuye a Bruce Pavitt, el fundador del sello *Sub Pop*:

Creo que es la primera vez que la palabra [grunge] se usa más como una descripción de marketing. Como cualquier adjetivo, puedes ir atrás y decir: "Bueno, esto se usó en tal o cual zine", pero ese me vino intuitivamente cuando abrimos la oficina y estábamos armando nuestro primer catálogo.³⁸ (Bruce Pavitt en *Todo el mundo ama nuestra ciudad*, Yarm, 2015:194).

inauthenticity of hair metal, 'the 90s' have been constructed as a return to simpler values after the frivolity and excess of 'the 80s'." (Strong, 141: 2011)

³⁷ El original: "[...] there is strong evidence that grunge was closely associated with the Riot Grrrl movement. Both grew out of the same 'art world' that was centred around Seattle in the late 1980s, and grunge had 'important cultural connections to what Bikini Kill has called "REVOLUTION GIRL STYLE NOW"' (Shevory, 1995, p. 43). The Riot Grrrl label would be denied to most (if not all) exclusively male bands, but the female bands involved could be – and have been – classified either as Riot Grrrl, grunge or even punk." (Strong, 110: 2011).

³⁸ El original: "I believe that's the first time the word [grunge] was used more as a marketing description. As with any adjective, you can go back and say, "Well, this was used in such-and-such zine", but that came to me intuitively when we opened the office and were piecing together our first catalog." (Bruce Pavitt en *Todo el mundo ama nuestra ciudad*, 2012:194).

El grunge destaca con un sonido especialmente característico por la técnica punk del DIY, grabando de forma *amateur* los instrumentos sonando estridentes y con distorsiones. Este estilo musical se consideraba como sucio (*grunge*), feo y desagradable, al compararlo con el *heavy metal* y el *sleaze rock* predominantes en esos años, donde sobresalía el virtuosismo con punteos largos y bien ejecutados.

Melvins, Soundgarden, The U-Men o Alice in Chains fueron las bandas que empezaron a desarrollar ese sonido. Junto con unas letras más críticas y desalentadoras sobre la sociedad del momento, presentaban un mayor inconformismo que la década anterior, más semejantes al punk, pero con un mensaje menos hedonista.

Se debe agregar que el desasosiego generalizado por el contexto global de la época no era lo único que reflejaban las composiciones grunge. El grave problema que estaba teniendo Estados Unidos en general, y Seattle en particular, con la heroína era similar al que ya ocurrió en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (Yarm, 2015) (Strong, 2011).

Varios miembros de grupos grunge emergentes fallecieron³⁹ por sobredosis de esta droga, pero no fueron los únicos. La heroína corría por la zona noroeste del país enganchando sobre todo a jóvenes de clase media, habituales en la escena grunge. El paro, los abusos, la soledad, la ansiedad o la depresión eran atenuantes para que muchos cayeran en esta adicción.

1.2.2. Nirvana, Kurt Cobain y el grunge mainstream

Con el apoyo de discográficas *underground* como *Sub Pop* muchas bandas del noroeste de Estados Unidos fueron cobrando fama y captando fans en lo que se conocería como “sonido de Seattle”:

³⁹ El grupo Mother Love Bone prometía ser un éxito cuando su cantante Andrew Wood murió por sobredosis de heroína. Chris Cornell de Soundgarden, junto con el resto de los miembros de Mother Love Bone, y posteriormente con Eddie Vedder, formaron Temple of the Dog. Años después se formaría Pearl Jam con algunos de ellos.

No es hasta 1987 cuando Bruce Pavitt conoce al promotor Jonathan Poneman, quien le propone financiar juntos el EP de una banda nueva de Seattle que empezaba a tener éxito entre el público joven de la zona: el EP *Screaming Life* de Soundgarden se convierte en el primer disco de la discográfica independiente Sub Pop, dando comienzo así a toda una trayectoria de descubrimientos musicales y éxitos como Mudhoney y Nirvana, entre otros. Tanto Pavitt como Poneman buscaban diferenciarse del resto de discográficas no sólo por apostar por bandas de rock independiente y por hacer ellos mismos los EP, siguiendo con su estilo DIY inicial, sino porque aspiraban a crear un movimiento musical y cultural que rompiera con los estilos predominantes en la industria de finales de los años ochenta.” (Fellone, y Marinas, 2020: 115).

En 1988, tras firmar un contrato discográfico con Sub Pop, Nirvana publica álbum *Bleach* y consiguen afianzarse como una de las bandas más prometedoras del grunge. En ese año Nirvana todavía era un dúo formado por Kurt Cobain como el cantante y guitarra principal, y el bajista Krist Novoselic. Poco después, conocerían a su futuro batería, Dave Grohl, a través de su colega Buzz Osborne, cantante del grupo Melvins.

Por otro lado, las futuras Bikini Kill ya eran conocidas en el entorno grunge. Tobi Vail y Kurt Cobain eran pareja, y Kathleen Hanna era amiga de ambos. De esa relación de amistad surgirían las primeras conexiones entre las Riot Grrrls y el grunge. Para ilustrar mejor el círculo de amistad entre ambas escenas, el título del *greatest hit* por antonomasia de Nirvana, *Smells like teen spirit*, está inspirado en un grafiti que Kathleen Hanna pintó en una fiesta junto a Kurt Cobain.

Como vemos, los orígenes tanto de las discográficas independientes, del grunge y de las Riot Grrrls no distan de los de otras escenas musicales predecesoras como el punk. Además, presentan en común sus orígenes *underground* de *DIY* y de fanzines, y su rabia hacia el sistema capitalista.

El circuito de locales y casas okupas en Seattle por el que las bandas se movían fue aumentando a la vez que su fama lo hacía. El estado de Washington se vio influenciado por esta escena, siendo su capital Olympia y The Evergreen State College las ubicaciones clave para la propagación del grunge, y los puntos de encuentro entre el feminismo y las Riot Grrrl.

En 1991, Nirvana alcanzó el número uno en la lista de *Billboard* con el álbum *Nevermind*. Poco después, consigue el segundo puesto el álbum *Ten* de Pearl Jam. Como consecuencia de estos éxitos musicales, el grunge dio el salto definitivo al *mainstream* convirtiéndose oficialmente en la banda sonora de los noventa:

De repente, el grunge estaba en todas partes. A medida que los álbumes y actuaciones de Soundgarden, Nirvana y Pearl Jam se filtraban en la radio, la televisión y las salas de conciertos, no faltaba la cobertura de los medios. Desde 1992 hasta 1994, las bandas de grunge se mencionaron o aparecieron en la portada de *RollingStone* 33 veces (Hillburn). Ese mismo año, *The New York Times* publicó el artículo "Grunge: A Success Story" que presenta una breve historia del sonido de Seattle, junto con un "léxico del lenguaje grunge" (Marin), una broma perpetrada por una empleada de 25 años de Sub Pop, Megan Jasper, quien nunca imaginó que la lista de vocabulario inventado que le dio a un reportero del *The New York Times* adornaría la portada de la sección de estilo (Yarm). En su prisa por mantenerse al día con la omnipresencia de la cultura grunge, incluso *The New York Times* fue víctima del cinismo cómico de la Generación X.⁴⁰ (Stafford, 2018).

Las industrias culturales (la televisión, la publicidad, el cine, la moda, etc.) recurrían al grunge y a sus integrantes para sus productos. Por ejemplo, los cameos en películas como *Singles* (1992) de Cameron Crowe, que contó con Alice in Chains, Pearl Jam y Chris Cornell, además de incluir varias canciones de esos grupos. En televisión, la MTV ponía los videoclips de las bandas de grunge de forma constante, además de invitarles a programas de conciertos como *Unplugged*. En cuanto a la moda, Marc Jacobs diseñó la colección *Grunge* de primavera de 1993 para la marca estadounidense de ropa Perry Ellis. El grunge llegó también a la literatura con escritores como Bret Easton Ellis cuyas novelas referenciaban canciones grunge.

Antes de desarrollar el movimiento Riot Grrrl en profundidad, añado a continuación un breve inciso sobre su coexistencia con el grunge. Al mismo tiempo que el grunge se hacía *mainstream*, en la ciudad de Olympia (Washington), jóvenes activistas,

⁴⁰ El original: "Suddenly, grunge was everywhere, As Soundgarden, Nirvana, and Pearl Jam albums and performances infiltrated radio, television, and concert halls, there was no shortage of media coverage. From 1992 through 1994, grunge bands were mentioned or featured on the cover of Rolling Stone 33 times (Hillburn). That same year, The New York Times ran the article "Grunge: A Success Story" featuring a short history of the Seattle sound, along with a "lexicon of grunge speak" (Marin), a joke perpetrated by a former 25-year-old Sub Pop employee, Megan Jasper, who never imagined her list of made-up vocabulary given to a New York Times reporter would grace the front page of the style section (Yarm). In their rush to keep up with pervasiveness of grunge culture, even The New York Times fell prey to Gen Xer's comical cynicism." (Stafford, 2018).

feministas, músicas, artistas y estudiantes, comenzaron a moverse por una misma escena. A través de quedar en coloquios y poner en común sus intereses y problemas, deciden proyectarlos a través del arte. Así, se organizan en bandas de punk y rock, y crean sus propios fanzines en respuesta al heteropatriarcado:

Las mujeres involucradas en estas comunidades alternativas en Olympia y Washington DC comenzaron a expresar sus sentimientos, frustraciones y enfado con palabras, creando una cultura de fanzine de lo que más tarde se llamaría “angry grrrl zines”. Estos fanzines (o zines: revistas fotocopias autoeditadas) se convirtieron en un sitio clave para que mujeres y niñas discutiesen, examinasen y resistiesen la devaluación cultural de las mujeres entre sí en un espacio seguro⁴¹. (Monem, 2007: 18).

Ante la falta de espacios seguros en la escena punk rock, y posteriormente en la escena grunge, centraron sus objetivos en abordar el sexismo, el machismo y la violencia sexual en esos ambientes. De esta forma, comenzaron a articular su propio movimiento reivindicativo y *underground*.

Las experiencias de violencias que describían en los fanzines y en las canciones relataban situaciones de violencia sexual, violencia de género, lesbofobia, etc. Eran *angry girls*⁴² que además de rabia compartían su vocación por la música y por el arte. En los fanzines, además de sus biografías, incluían teorías feministas, componían collages, hablaban del aborto, del racismo, de la lgbtifobia, y de todas las problemáticas a las que se enfrentaban diariamente.

Sharon Tesla, Corin Tucker, Allison Wolfe, Tobi Vail, Donna Dresch, Kahleen Hanna, Dasha Bikceem, y otras Riot Grrrls organizaban encuentros en sus propias casas y centros sociales para conocerse. Esos encuentros empezaron en la ciudad de Olympia y se extendieron por todo el estado de Washington. Viendo que cada vez más mujeres se unían y compartían las mismas experiencias violentas e inquietudes, fundaron secciones

⁴¹ El original: “Women involved in these alternative communities in Olympia and Washington DC, began to put their feelings, frustrations and anger into words, creating a fanzine culture of what would later be dubbed “angry grrrl zines”. These fanzines (or zines: self-published photocopied magazines) became a key site for women and girls to discuss, examine and resist the cultural devaluation of women with each other in a safe space.” (Monem, 2007: 18)

⁴² Documental *Don't Need You - The Herstory of Riot Grrrl* (2006)

en diferentes zonas geográficas del país para extender las redes de apoyo y extender el movimiento:

A medida que se desarrollaban los años 90, las bandas punk feministas clandestinas del movimiento riot grrrl como Bikini Kill, L7 y Babes in Toyland expresaron el empoderamiento femenino con voces embravecidas y guitarras que allanaron el camino para Hole, Sleater-Kinney y otras bandas exitosas de la era grunge con mujeres al frente⁴³. (Stafford, 2018).

Gracias a bandas como Bratmobile, Bikini Kill, Babes in Toyland, 7 Year Bitch, Calamity Jane, Excuse 17 y Heavens to Betsy, el movimiento Riot Grrrl cobró más popularidad, difundiendo un movimiento feminista a través de la música.

1.3. GRRRLS TO THE FRONT. NOW!

Una vez contextualizadas la escena grunge de Seattle y su estrecha relación con sus compañeras Riot Grrrls, ahora indagaremos de forma detallada en el desarrollo de estas punks feministas.

A finales de los años ochenta, Kathleen Hanna estudiaba fotografía en la Evergreen State College, en Olympia. Allí, presentó un trabajo sobre el sexismo y la educación visual en valores heteropatriarcales en el que yuxtaponía imágenes de niñas con las de amas de casa. Debido a una posible polémica, la universidad, siguiendo con unas normativas conservadoras, no aceptó su trabajo. (Anderson, 2013).

Tras esa censura⁴⁴, ella y otras estudiantes decidieron montar su propia galería de arte para poder exponer sus obras. Un espacio de arte con valores feministas y seguro. No obstante, Kathleen Hanna⁴⁵ describe el intento de violación de su amiga en el piso que ambas compartían como el suceso que propició la apertura de ese local artístico y su implicación activa en el movimiento artístico feminista. Más tarde, reflejaría ese intento

⁴³ El original: “As the ‘90s unfolded, underground feminist punk bands of the riot grrrl movement like Bikini Kill, L7, and Babes in Toyland expressed female empowerment with raging vocals and buzz-saw guitars that paved the way for Hole, Sleater-Kinney and other successful female-fronted grunge-era bands.” (Stafford, 2018).

⁴⁴ Sobre censura de obras políticas y reivindicativas hechas por mujeres y colectivos hay una larga historia. A modo de resumen, está el caso del “Coño Insumiso” (Cenizo, 2020). O este artículo de Ctxt Las mujeres en el arte: censura y precariedad (Ruiz, 2018).

⁴⁵ Testimonio de ella misma para el documental *The Punk Singer* (2013).

de violación en otro trabajo basado en un desfile de moda cuyos vestidos tenían serigrafiadas las frases que el violador le decía a su amiga mientras la agredía.

Como hemos visto previamente en el resumen de la Tercera Ola Feminista, las jóvenes de finales de los ochenta y de los noventa empiezan a sentir la necesidad de retomar con la teoría y la lucha feminista. Esa urgencia de colectivizarse se debía a diferentes motivos. Por un lado, la aprobación de leyes contra los derechos sexuales y reproductivos de las personas gestantes, así como un aumento de las violaciones (Faludi, 1993). Por otro, tanto en Canadá como en Estados Unidos se estaban sucediendo diversos atentados contra mujeres. Los más tarde autodenominados como incels, hombres que odian a las mujeres, estaban empezando a formarse. Ante ese marco de violencias misóginas, las jóvenes clamaron la necesidad de un movimiento que las represente, por lo que toman lo aprendido de la Segunda Ola feminista y lo actualizan a su generación⁴⁶.

Uno de los hechos violentos que marcó a las mujeres norteamericanas y canadienses fue la masacre misógina en The École Polytechnique, de la Universidad de Montreal en diciembre de 1989.

Marc Lépine, un declarado antifeminista e incel⁴⁷ de veinticinco años, asesinó a tiros a catorce mujeres estudiantes de esa universidad e hirió a otras diez. El motivo de este feminicidio⁴⁸ fue que él se consideraba antifeminista y creía fervientemente que el

⁴⁶ “Riot Grrrl rewrote feminism and activism into a punk rock rebellion and youth-centred voice that was felt to be missing from forms of feminism available in the 1990s. Feminism was seen to be addressing the concerns of older, middle-class, heterosexual and educated women and riot grrrl was seen to be a re-working of feminism to work through the needs, desires and issues in the situations specific to young girls and women in 1990s America.” (Monem, 2007: 26)

⁴⁷ “Los *incels* son una comunidad virtual de hombres que se llaman a sí mismos así: célibes involuntarios. Dicen que la dictadura de la corrección política, las feminazis y los *planchabragas* que les hacen el juego son los causantes de su desgracia. Que la caída de la decencia, la libertad sexual y el marxismo cultural han provocado que vivamos en una sociedad sin valores que únicamente premia a los que están en lo alto de la cadena trófica.” (Proyecto UNA, 2019: 17). Para más información sobre *incels*, cultura friki y feminismo mainstream recomiendo el libro colectivo millennial Proyecto Una, *Leia, Rihanna y Trump. De cómo el feminismo ha transformado la cultura pop y de cómo el machismo reacciona con terror*. Barcelona: Descontrol. (2019). Sus redes sociales en Instagram y Twitter: @ProyectoUna

⁴⁸ Este crimen ha sido recordado en atentados similares posteriores puesto que Lépine es considerado un adalid del grupo terrorista incel. En 2014, Elliot Rodger mató a tiros a seis personas en California. En Toronto, en 2018, Alek Minassian asesinó a diez personas e hirió a otras dieciséis en un atentado *incel*. En 2020, un adolescente de diecisiete años asesinó por el mismo motivo a una mujer. (BBC News, 2020)

feminismo iba a acabar con la humanidad. Odiaba a las mujeres por el mero hecho de serlo y las consideraba seres inferiores, como dejó por escrito en su carta de suicidio.

Durante los últimos años de la década de 1980 y los primeros de la década de 1990 los ataques misóginos, machistas y sexistas mediatizados aumentan considerablemente, sumándole los intentos de retroceso en los derechos reproductivos de las personas gestantes, los delitos de violencia de género no denunciados, etc. (Faludi, 1993)

Como he mencionado anteriormente, el caso de Anita Hill puso de relieve los abusos racistas y sexistas en el entorno laboral. El conjunto de estos ataques a las libertades de las mujeres y, en ocasiones, al colectivo LGTBI+ y las migrantes, generó miedo, rabia, impotencia e indignación entre muchas mujeres. Fue, como las propias Riot Grrrls aseguran, el motivo de su formación.

Además de esas violencias, otra de las motivaciones para movilizarse fueron las imágenes y representaciones sexistas que imperaban en las industrias culturales. Con sus performances y los fanzines, denunciaban que esas producciones educaban en el sexismo y eran un modo de perpetuar unos estándares femeninos contruidos por y para los hombres heterosexuales.

La objetivación del cuerpo femenino para uso y disfrute del hombre heterosexual era una de las críticas principales tanto en las letras como en las actuaciones de las Riot Grrrls. La discriminación de los cuerpos si no estaban dentro del modelo heteronormativo (mujer, blanca, heterosexual, delgada, occidental) era sistemática tanto en la sociedad como en las industrias culturales y la moda.

En los capítulos siguientes veremos cómo estos mensajes afectaban y afectan a mujeres de cualquier edad. Asimismo, observaremos las herramientas que utilizan artistas feministas y LGTBI+, concretamente en la música popular, para frenar estas narrativas machistas mediante performances, entrevistas, festivales de música y canciones.

Las futuras Riot Grrrls se sentían furiosas ante estos acontecimientos abiertamente misóginos. Querían *riots* y sororidad. Porque, como exclamamos en las manifestaciones:

“a nosotras nos protegen nuestras amigas, no la policía”⁴⁹ (Nurit Shabel, 2022). Y así formaron el fanzine de nombre *Riot Grrrl* entre Kathleen Hanna, Molly Newman, Jenny Smith, Tobi Vail y Allison Wolfe.

Empezaron a quedar a través de unos panfletos que repartían en los conciertos⁵⁰, para hablar de temas que concernían a la salud y seguridad de las mujeres como el abuso, la violación, etc, pero también sobre la situación de muchos del colectivo LGTBI, control de natalidad, y más cuestiones vitales que se mantenían en silencio.

En comparación, las feministas de la Segunda Ola se centraban más en cuestiones como la economía y el salario igualitario, la conciliación familiar y la liberación de la mujer. Sin embargo, obviaban cuestiones como las luchas racista y LGTBI+. Las feministas de la Tercer Ola ampliaron la protesta a través de la interseccionalidad y hacia la mujer creativa/artista, mujeres que no aspiran a ser madres como (único) objetivo en la vida, sino que buscan una independencia real de esos estándares heteropatriarcales. Seguían luchando por la equidad salarial y el trabajo igualitario, pero añadían la posibilidad negada de la maestría (Mayhew, 2001) de ser creadoras, inventoras, artistas, músicas.

Formaron así una escena donde ellas tenían el control, donde ellas decidían, ellas tocaban, ellas creaban. Empezaron como una organización juvenil de Washington y las primeras reuniones eran espacios seguros exclusivos para mujeres. Hicieron pues el *Riot Grrrl* manifiesto que se propagó por todo el país mediante fanzines.

⁴⁹ Esta frase, tan repetida en las manifestaciones feministas, se atribuye a las feministas de América Latina debido a que la gritaban durante sus manifestaciones como reacción al abuso policial que sufren. El colectivo chileno Las Tesis también utilizan una proclama similar: “el Estado no me cuida, me cuidan mis amigas”. (Tremending, 2019)

⁵⁰ “They [Allison Wolfe, Molly Neuman and Jen Smith from Bratmobile, and Kathleen Hannah from Bikini Kill] had decided to put out one issue per week for the rest of the summer, so they’d have something to pass out at shows, a way to make connections with other girls who lived in DC. They named the zine *Riot Grrrl*.” (Marcus, 2010: 80)

La gran influencia de la cultura DIY y del fanzine de Tobi Vail⁵¹, *Jigsaw*⁵², fue clave para que la propia Vail, Kathleen Hanna y Kathi Wilcox decidieran formar Bikini Kill. *Jigsaw* era el fanzine en el que Tobi Vail hablaba de feminismo y punk rock, temáticas poco comunes en publicaciones femeninas y que incitaron a muchas jóvenes a seguir las periódicamente.

Hanna, Vail y Wilcox comprendieron la magnitud de llevar sus ideas feministas y sus experiencias a la música, por lo que comenzaron a componer canciones. Bikini Kill ensayando en la casa familiar de Tobi Vail. Poco después incluyeron como guitarrista a Billy Karren.

Siguiendo con la filosofía DIY y su rechazo al capitalismo y el mercado musical, Bikini Kill y el resto de las bandas Riot Grrrl no estaban ahí para lucrarse, sino que querían divulgar sus letras, construir una escena donde las mujeres pudieran sentirse libres y seguras y donde promocionaran sus propias bandas y fanzines.

El propósito de seguir con esa línea anti mercado les otorgó la libertad de hacer, crear y tocar su propia música, sus propias letras, sin que dependieran de discográficas que las censurara o intervinieran en sus ideas. Tenían claro qué querían y cómo lo querían: “Simplemente tratamos de coger cosas, material feminista, que leemos en los libros y luego filtrarlas a través de una lente punk rock.” (Kathleen Hanna en *The Punk Singer*, 2013).

Lo que sucedió con Bikini Kill y Kathleen Hanna no había tenido precedentes puesto que como movimiento feminista artístico devino en una auténtica escena musical que, a pesar de lo que deseaban, fue mundial. Tampoco se había visto hasta el momento mujeres sobre los escenarios rabiando y gritando explícitamente contra el heteropatriarcado y las violencias generadas por el sistema. Incluso entre amigos y

⁵¹ “Tobi Vail [...] was inspired to create a band and youth movement which combined feminist politics, punk and style to resist the stale male-dominated punk underground culture of which she had become famously critical.” (Monem, 2007: 23)

⁵² “In Olympia, Tobi Vail’s punk feminist zine *Jigsaw* and Donna Dresch’s queer girl zine *Chainsaw* began in 1988 alongside Laura McDougell’s *Sister Nobody*. The intentions behind starting a zine were simple for Tobi. “To try and meet other girls [and] express some kind of feminism. To try and put it out there. I felt like there was a void of females expressing themselves about music.” Fanzines soon became regular dreaming spaces and love letters exchanged between girls and women who yearned for an underground punk revolution they could call their own.” (Monem, 2007: 18)

miembros de la escena grunge, hardcore, indie y artística admitían que era la primera vez que veían en directo a una mujer sobre el escenario gritando, completamente cabreada, agresiva, comportándose como sólo habían visto hacerlo a ellos mismos y a sus colegas masculinos.

El privilegio de la rabia y su expresión sólo estaba reservada para los hombres. Que ese privilegio de exteriorización lo adopte una mujer y encima tenga que hacerlo por la fuerza, reclamándolo, es algo que les descolocaba y descoloca. Era el momento en el que el feminismo estaba tomando la escena punk norteamericana.

Podría decirse que el año 1991, fecha de la publicación del fanzine *Riot Grrrl*, fue crucial para el movimiento homónimo. Ese fanzine feminista devino en un reclamo social que congregó a un grupo de jóvenes mujeres en el lugar correcto, en el momento necesario y en la escena adecuada: “Fue un momento emocionante para muchas mujeres jóvenes, especialmente ella estaba hablando a mujeres y queriendo conectarse con ellas y creo que es por eso por lo que la intervención de Bikini Kill fue realmente necesaria”. (Ann Powers en *The Punk Singer*, 2013).

Todo esto coincide con la explosión del grunge. Tanto el grunge como el punk son escenas donde el *mosh* o pogos son los bailes de los conciertos. Y en estas coreografías donde lo principal es pegarse unos con otros, saltar unos contra otros y empujarse, los hombres siempre sacan ventaja física y verbal mediante violencia y abusos contra las mujeres presentes.

Física y psicológicamente, estas dinámicas imposibilitaban la participación de mujeres y queers en la escena, por mucho que desearan asistir. Era una barrera física por los cuerpos, los golpes, los toques, y también una barrera psíquica por el sentimiento de inferioridad, de frustración, de querer ser y estar y que no te dejen.

Podían devolver los golpes, pero, sabían que saldrían peor paradas que la marabunta masculina. No solo eso, sino que también estaba el riesgo de ser abusadas sexualmente. En el documental *The Punk Singer* (Sini Anderson, 2013) Kathleen Hanna relata cómo en un concierto una de sus compañeras sufre una agresión verbal y ella y

otras más cogieron el micro para contarlo en mitad del *show* y para anunciar que estaban haciendo quedadas de mujeres para los fanzines y conocerse.

Las siguientes reuniones fueron un éxito. Allison Wolfe, de Bratmobile, denunciaba que en algunos conciertos las chicas siempre terminaban fuera del foro, arrinconadas contra las paredes laterales o detrás cerca de la entrada debido a los empujones del público masculino, el acoso y el ambiente tóxico que eso provocaba.

Estas situaciones llegaron a un punto en el que el simple enfado e indignación ya no calmaban a las presentes, por lo que comenzaron a reclamar su espacio, el mismo espacio que el resto del público para disfrutar de los *shows*. Corin Tucker, de Sleater Kinney, denuncia que ser una chica en esos conciertos era muy incómodo y siempre se creaba una atmósfera violenta, de agresiones (Anderson, 2013).

En entrevistas y videos posteriores a aquellos años, muchas de las participantes del movimiento Riot Grrrl aseguran haber sentido que ese momento era el idóneo para organizarse. El sentimiento de hartazgo ante las agresiones sexistas y la indulgencia de la sociedad ante estas, sumado al aumento de la conciencia feminista fueron los detonantes de principios de los noventa para colectivizarse.

Todo esto motiva el famoso lema *GIRLS TO THE FRONT*⁵³ ante un público mayoritariamente de hombres cis con comportamientos machistas y abusivos que genera un espacio inseguro para chicas y queers. Es lo que Lisa A. Lewis denomina como “signos de acceso” (Lewis, 1990), cuando las mujeres se apropian estética y visualmente de las experiencias que los hombres tienen debido a sus privilegios heteropatriarcales. La relación de los signos de acceso de Lewis con las Riot Grrrls radica en las representaciones textuales que estas músicas hacen al incorporarse a los espacios físicos y simbólicos dominados por hombres. Así, las performances, las canciones, las actitudes, la estética, la sexualidad, el vocabulario, en suma, las representaciones de las Riot Grrrls y cualquier mujer en el rock conforman unas imágenes que subvierten las “suposiciones sobre los límites del género como construcción social” que se imponen a mujeres y hombres (Lewis, 1990). Si leemos estas experiencias como textos audiovisuales

⁵³ En el documental *The Punk Singer* (2013) se ve a Kathleen Hanna echando a un hombre del concierto por acosar a las asistentes.

extraemos, entre otras significaciones, actos como la reivindicación de los espacios, la abolición del privilegio masculino y los roles de género en estas escenas musicales y una reclamación de la participación paritaria en la música (y en cualquier ámbito de la vida).

La sacudida a su masculinidad⁵⁴ que les supuso a muchos hombres que una mujer tuviera el poder sobre el escenario, lo mostrara rabiosamente y encima les amenazara con la expulsión del concierto si ejercían cualquier abuso contra alguna de las mujeres presentes marcó un hito en la conciencia y en la concepción de la necesidad de los espacios en las escenas musicales *underground*. Historias de violencias, de abuso emocional, sexismo, etc., convergían en cada una de las Riot Grrrls de forma privada. Mediante su música, esos relatos llegaron a la esfera pública internacional. Como dice Carrie Brownstein “Estaba haciendo de la música una voz para mucha gente que no había sido escuchada antes.” (Carrie Brownstein en *The Punk Singer*, 2013)

1.4. Denuncias performativas

Una interpretación musical puede crear un sentimiento de comunidad y dar una idea de cómo se vería y se sentiría una sociedad y una cultura radicales, como observó Hanna: “los conciertos crean un sentido inmediato de comunidad. Descubrí que la única forma en que ocurre el cambio es si lo saboreamos por momentos y luego buscamos que sea parte de nuestro día a día⁵⁵. Kathleen Hanna entrevistada por email el 22 de enero de 2008. (Downes, 2014: 108)

Somos las mujeres acerca de las cuales los hombres nos han advertido. (W.I.T.C.H. 2015: 130)

A lo largo de los años 60 y 70, las mujeres habían estado convirtiendo sus cuerpos en sitios de arte, llamando la atención sobre los roles que los cuerpos de las mujeres habían jugado a lo largo de la historia del arte y usando sus propios cuerpos para ver cómo las culturas usan a las mujeres. En los años 80, algunas artistas feministas, como Barbara Kruger y Jenny Holzer, introdujeron el lenguaje en sus imágenes, mientras que los miembros del grupo activista contra el sida ACT UP [...] crearon imágenes llamativas que colocaron el mensaje de sus protestas en el centro y de

⁵⁴ Mark Andersen, historiador e investigador de punk cuenta un incidente que él mismo presencié en 1992: la audiencia masculina gritando “Girls are poop” (las chicas son caca) durante un concierto de hardcore en Washington DC. Ian Mackaye, de Fugazi, también afirma que en escenas como el hardcore y el punk de mediados de los 80 en adelante las mujeres fueron violentamente apartadas.

⁵⁵ El original: “A music performance can create a feeling of community and provide a glimpse of what a radical society and culture could look and feel like, as Hanna observed: ‘concerts create an immediate sense of community. I’ve found that the only way change occurs is if we taste it for moments and then seek to make it a part of our everyday’.” Kathleen Hanna entrevistada por email el 22 de enero de 2008. (Downes, 2014:108)

manera imparable. en el marco. Kathleen, al escribir palabras en su cuerpo (SLUT en su estómago era el mensaje más común, pero a veces también inscribía saludos a amigos en sus brazos), estaba fusionando conscientemente estas corrientes de arte feminista y visuales activistas⁵⁶. (Marcus, 2010: 146)

En el mundo de la cultura el uso de la performance y el arte como medio de protesta es uno de los métodos más eficaces e impactantes para crear conciencias. El poder transformador de la cultura se debe a su impacto en los cuerpos y en las emociones. La cultura puede educar, incomodar, interpelar, construir identidades o deconstruirlas.

El ethos de les *artivistes* (Frontino, 2019) (Aladro-Vico, Jivkova-Semova, y Bailey, 2018) se encuentra en la interpelación mediante sus creaciones. De esta forma, transmiten sus reivindicaciones a través de esas expresiones artísticas donde proyectan sus malestares, cambiando así el discurso tradicional de protesta. En el artivismo cohesionan la mirada crítica que el arte y la cultura otorgan, junto a la rebelión del activismo para desarrollar actos de resistencia a través de prácticas estéticas y disidentes.

Los feminismos son el cuestionamiento y el rechazo de cualquier tipo de opresión. Con su activismo contra la dominación heteropatriarcal y racista, parte del movimiento feminista ha desarrollado durante décadas acciones que podrían clasificarse de artivismo. Valiéndose de cualquier expresión artística, desde la performance a la música, sumaron la “innovación simbólica y la espontaneidad” (Tarrow, 1997) a los movimientos tradicionales de protesta pública. Cabe señalar que, desde finales de los noventa y la expansión de Internet, el ciberfeminismo ha ampliado las posibilidades de protesta.

Las nuevas artivistas recurren a las redes sociales para convocarse y conocerse, no necesariamente en este orden. No sólo performan su artivismo en el espacio público convencional, sino que llegan a un espacio público global en el que los ideales de la

⁵⁶ El original: “Throughout the 60s and 70s, women had been making their bodies into sites of art, bringing attention to the roles women’s bodies had played throughout the history of art, and using their own bodies to look at how cultures use women. By the 80s, some feminist artists, such as Barbara Kruger and Jenny Holzer, were bringing language into their images, while members of AIDS activist group ACT UP [...] created eye-catching visuals that placed their protests’ message centrally and unstoppably in the frame. Kathleen, by writing words on her body (SLUT on her stomach was the most common message, but sometimes inscribed shout-outs to friends on her arms as well), was consciously merging these streams of feminist art and activist visuals.” (Marcus, 2010: 146)

sociedad red (Castells, 2009) se esparcen con mayor rapidez y facilidad. Estos colectivos de mujeres feministas encuentran en la convergencia entre arte, activismo, feminismo y comunicación la fórmula perfecta para expresar sus demandas en los espacios públicos.

En relación con eso, en este capítulo veremos de forma cronológica los ejemplos de activismo feminista de las W.I.T.C.H y las Guerrilla Girls. Asimismo, observaremos en capítulos posteriores que sus acciones trascienden a otras formas de protesta, influenciando en las actuaciones musicales de las Riot Grrrls, las Pussy Riot o Las Tesis.

1.4.1. W.I.T.C.H.: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell

“W.I.T.C.H. ES UN TODO DE TODAS LAS MUJERES. Es teatro, magia de la revolución, terror, alegría, flores de ajo, hechizos. Es la conciencia de que las brujas y las gitanas fueron las primeras guerrilleras y luchadoras de la resistencia contra la opresión -especialmente la opresión contra la mujeres- a través de la historia. Las brujas siempre han sido mujeres que se han atrevido a ser geniales, valientes, agresivas, inteligentes, inconformistas, exploradoras, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias.” (W.I.T.C.H., 2015: 75)

Tal y como he indicado previamente, este apartado se presenta como una revisión cronológica. Por lo tanto, comenzaremos con las W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell), las precursoras del activismo feminista que performaban aquelarres en el espacio público. Como ellas mismas escribieron en su libro de comunicados y hechizos: “[...], la bruja fue elegida por las mujeres como una imagen revolucionaria porque lucharon con fuerza y en su lucha rechazaron aceptar el tipo de pelea que la sociedad consideraba aceptable para su sexo.” (W.I.T.C.H., 2015: 84).

A finales de la década de 1960 en Estados Unidos, durante el apogeo de la Segunda Ola feminista, se produjeron escisiones feministas por todo el país. Ya fuera por diferencias ideológicas, o por considerar distintos objetivos del feminismo o por discrepancias en las acciones de protesta. De estas escisiones, surgió el Movimiento de Liberación de la Mujer, una alineación política de mujeres e intelectuales feministas. Estas defendían el cuestionamiento tanto de la validez cultural y jurídica del patriarcado, como de las jerarquías sociales y sexuales que controlaban y limitaban la independencia jurídica y física de las mujeres en la sociedad.

No obstante, en el Movimiento de Liberación de la Mujer hubo un cisma. Por un lado, las feministas socialistas señalaban al capitalismo como causante de la opresión de las mujeres. Para ellas, la revolución debía hacerse con la unión de fuerzas de izquierda, como el movimiento de liberación negra y el movimiento estudiantil. Por otro lado, las feministas radicales que achacaban al patriarcado y a la supremacía masculina como principales opresores de las mujeres y pretendían una liberación de las mujeres separatista de otros movimientos políticos.

De este cisma, el grupo *New York Radical Women* (NYRW), el cual estaba posicionado con las feministas políticas, se compuso el primer aquelarre de W.I.T.C.H. Robin Morgan, una de las fundadoras de la banda y autora a la que se le atribuye el término *herstory* por la antología *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* (1970), calificó W.I.T.C.H. como un fenómeno en sí mismo dentro del movimiento de Liberación de la Mujer, donde cada aquelarre de cada ciudad tenía su propio estilo y enfoque para la protesta. Lo que las unía no era solo la lucha feminista sino la convicción de que el diálogo con los opresores no era suficiente. Tanto es así que encontraron en las performances grupales la forma de evitar el *mansplanning* (Solnit, 2016) que recibían a través del debate.

Las W.I.T.C.H. fueron otro ejemplo del poder subversivo de la reapropiación del insulto (Butler, 2004). La reapropiación, resignificación y redefinición del léxico como acto político ayuda a eliminar las asociaciones peyorativas del vocabulario y eliminar los estigmas contruidos en torno a los vocablos. Por tanto, la formación de las siglas W.I.T.C.H. no fue una coincidencia sino la resignificación premeditada de la palabra “bruja”. Conviene señalar la narrativa histórica y cultural en torno a la bruja, la puta y la loca como mujeres perversas que seducen y engañan a los hombres. Asimismo, el imaginario colectivo del aquelarre como una “reunión política subversiva” (Federici, 2010: 243) de mujeres aisladas de la sociedad y de los hombres. Este relato y su repercusión social ha sido ampliamente investigada por las feministas. Así, podemos encontrar los vestigios de esa narración tanto en el uso de los términos “bruja”, “puta” y “loca” como descalificativos hacia las mujeres, o en la cultura pop en películas como *Jóvenes y Brujas* (Zoe Lister-Jones, 1996) y *Prácticamente magia* (Griffin Dunne, 1998),

o en series de televisión como *Embrujadas* (Constance M. Burge, 1998) y *American Horror Story: Coven* (Ryan Murphy, 2013).



Imagen 3. Las W.I.T.C.H. haciendo un conjuro. Fuente: <http://occultchicago.blogspot.com.es>

Silvia Federici, en su obra *Calibán y la bruja* (2010), expone el vínculo entre el asesinato de miles de mujeres consideradas “brujas” y la acumulación primitiva del capital. La autora señala el uso que el capitalismo hace del cuerpo de las mujeres y la semejanza que ya se realiza entre la prostituta y la bruja para etiquetar a las mujeres:

Es particularmente significativa la relación que la caza de brujas estableció entre la prostituta y la bruja, en tanto refleja el proceso de devaluación que sufrió la prostitución durante la reorganización capitalista del trabajo sexual. Como dice el dicho, «prostituta de joven, bruja cuando vieja», ya que ambas usaban el sexo sólo para engañar y corromper a los hombres, fingiendo un amor que sólo era mercenario (Stiefelmeir, 1977: 48 y sg.). Y ambas *se vendían* para obtener dinero y un poder ilícito; la bruja (que vendía su alma al Diablo) era la imagen ampliada de la prostituta (que vendía su cuerpo a los hombres). Tanto la (vieja) bruja como la prostituta eran símbolos de esterilidad, la personificación misma de la sexualidad no procreativa. (Federici, 2010: 271)

Por su parte, Annarita Buttafuoco añade la asociación negativa de esos términos a una cuestión de transgresión femenina:

[...] reencontrar en el pasado las huellas de las semejantes a nosotras, identificadas con las figuras de la transgresión femenina: la bruja, la loca, la prostituta, como expresión de lo femenino rebelde e indomado al que se le consignaba el mensaje sobre irreductibilidad del feminismo al pensamiento dominante. (Buttafuoco, 1990)

De esta forma, basándose en la narrativa de las brujas y conscientes de su significado relacionado con la subversión femenina, las W.I.T.C.H. se reapropiaron del término. Mas aún, la resignificación de *witch* (bruja) la realizaron a través de las performances reivindicativas y de la palabra de cada sigla: *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*. La identidad que adjudicada por el capitalismo y el heteropatriarcado a las brujas fue redefinido para las protestas feministas de finales de los sesenta.

Una vez establecida la primera acción reivindicativa de las W.I.T.C.H., analizaremos ahora sus performances. La actuación con la que se iniciaron tuvo lugar la noche de Halloween de 1968, en la plaza de Wall Street de Nueva York. En ese espacio público se formó organizó un grupo de mujeres con vestidos negros y sombreros de pico, imitando un aquelarre de brujas, para corear “Up Against the Wall Street” y “Wall Street is War Street” contra el distrito financiero y el capitalismo. Poco después los aquelarres empezaron a formarse por todo el país con “un cierto estilo común (despreocupación, teatralidad, humor y activismo)” y siendo “[...]totalmente autónomos y antijerárquicos hasta llegar a la anarquía.” (W.I.T.C.H., 2015: 69).

Sus performances tenían objetivos y lugares específicos donde sabían que la repercusión social y mediática sería importante, como Wall Street, las universidades, eventos de Miss América, etc. En esos actos reclamaban, entre otras demandas feministas, el reconocimiento de la historia de las mujeres y sus aportaciones tanto científicas como artísticas y sociales. También querían acabar con la institución del matrimonio a la que consideran como la “prostitución legal de las mujeres”. Otro rasgo que las caracteriza es su unión con otros grupos de izquierda y su participación en diversas luchas sociales. Así lo demostraron durante el juicio de los “Ocho de Chicago”, acusados de conspiración e incitación a la revuelta durante la Convención Nacional Demócrata de 1968, cuando hicieron un exorcismo por ellos en la puerta de los juzgados.

Las actuaciones públicas de las W.I.T.C.H no fueron lo único que influyó a las siguientes generaciones de activistas feministas. Sus métodos de organización, apoyo y divulgación podemos advertirlos en las Riot Grrrls. Además de ser mediadas por la prensa debido a sus performances, su popularidad también se expandió a través de folletos y fanzines con hechizos y denuncias que repartían en sus actuaciones. Al mismo tiempo, crearon redes de apoyo mediante las *Consciousness Raising*, reuniones en las que las mujeres hablaban de sus experiencias, compartían sus testimonios y comprendían que sus luchas y sus opresiones no eran individuales sino sociales.

En 1970, W.I.T.C.H se disolvió cuando la mayoría de sus activistas pasaron a otros grupos y a acciones como la lucha armada. Sin embargo, años después, la influencia de su activismo se ha visto reflejado en las acciones de otras artistas feministas. Actualmente, el colectivo W.I.T.C.H. ha vuelto a realizar actuaciones de protesta en Estados Unidos durante el mandato de Donald Trump.



Imagen 4. W.I.T.C.H en una protesta contra Donald Trump (2017). Fuente: <https://bit.ly/3BUcFxx>. Foto: Lauren Lancaster.

1.4.2. Guerrilla Girls

Las Guerrilla Girls son un extenso colectivo de mujeres anónimas creado en 1985 que utilizan seudónimos de artistas muertas, máscaras de gorila y humor para producir carteles, acciones, vallas publicitarias, obras de teatro, actuaciones y proyectos que denuncian y protestan contra el sexismo, el racismo y la injusticia social en el arte, la cultura y la política. Las Riot grrrl buscaron construir sobre este rico legado de subversión cultural DIY politizada para exponer y así resistir las experiencias contradictorias y marginadas de la niñez moderna.⁵⁷. (Monem, 2007: 14)

Continuando con el estudio cronológico de las protestas feministas artísticas, el siguiente grupo de activistas que vamos a citar son las Guerrilla Girls. Llegadas a este punto, podemos dilucidar que los motivos de estas manifestaciones son cíclicos. En un lapso que no me atrevería a establecer, pero, podría acercarse a la década, se intenta realizar una merma en los derechos de las mujeres. Como respuesta, se produce una serie de protestas y manifestaciones trascendentales para impedir esos retrocesos sociales.

En 1985, Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) organizó la exposición *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* que pretendía recoger las obras de las y los artistas internacionales de arte contemporáneo del momento. La controversia que conllevaba esta exposición fue expuesta por un grupo de mujeres artistas que se había percatado de lo siguiente: de 165 artistas solo habían incluido a 13 mujeres y 8 artistas negros. Todos los demás artistas eran hombres blancos.

Ante este acto discriminatorio, el grupo de mujeres artistas acusó a la hegemonía blanca masculina del arte como perpetuadora de estas marginaciones. De tal modo que se organizaron para denunciar el sexismo y el racismo en el mundo artístico. Para ello, el grupo acordó portar unas máscaras de gorilas para mantener su anonimato y utilizar como pseudónimos los nombres de otras mujeres artistas ya fallecidas. Su propósito era actuar contra el heteropatriarcado y las instituciones que lo perpetuaban, por lo que escogieron

⁵⁷ El original: “The Guerrilla Girls are a longrunning collective of anonymous women set up in 1985 who use the pseudonyms of dead artists, gorilla masks and humour to produce posters, actions, billboards, plays, performances and projects which expose and protest against sexism, racism and social injustice in art, culture and politics. Riot grrrl sought to build upon this rich legacy of politicised DIY cultural subversion to expose and resist the contradictory and marginalized experiences of modern-day girlhood.” (Monem, 2007: 14)

el nombre de Guerrilla Girls para su grupo activista basada en la parodia, el teatro callejero y las performances influenciadas por las W.I.T.C.H.

Sus acciones se basaban en las prácticas *DIY* para plasmar en carteles, lonas y vallas publicitarias los recuentos y estadísticas que demostraban el sexismo y el racismo en el arte y la cultura. De esta forma, pretendían hacer pública la masculinización en el gremio artístico. Entre sus objetivos se encontraba terminar con el techo de cristal en el arte y, especialmente, con la brecha de género en los museos y galerías de arte.

Defensoras de la *herstory* reivindicaban el reconocimiento histórico de las mujeres artistas y el fin de la hegemonía de la genialidad, la autoría y la maestría asociadas exclusivamente a hombres blancos (Battersby, 1990). También denunciaban la disparidad en cuanto a los orígenes de las obras expuestas en las galerías y museos. Es decir, planteaban el arte como proyección de las experiencias vitales de cada artista, resaltando las posiciones privilegiadas de los artistas hombres blancos sobre cualquier otro. Por lo tanto, defendían que las obras realizadas por colectivos y personas discriminadas (por raza, por sexo, por género, etc.) debían ser aceptadas por los procuradores de arte igual que lo hacían con las obras de hombres blancos.

Como organización, identificaban eventos artísticos, salas de exposiciones y galerías de arte para analizar si cumplían con la igualdad y paridad esperadas. Pero, generalmente, los resultados de esas pesquisas demostraban un nivel alto de desigualdad, lo que permitía a las Guerrilla Girl realizar sus performances reivindicativas. Además, entre ellas también animaban a otras artistas a participar en los actos de protesta y a exigir a los comisarios de arte, así como a otras instituciones artísticas, que les permitiesen participar igual que a sus compañeros masculinos.



Imagen 5. Los datos recopilados en 1989 por las Guerrilla Girls de las colecciones públicas del Met mostraron que las mujeres artistas habían producido menos del 5% de las obras en el Departamento de Arte Moderno, mientras que el 85% de los desnudos eran mujeres. Fuente: Imagen escaneada.

A pesar de que las Guerrilla Girls emergieron del gremio artístico, mujeres de otros ámbitos de la cultura se unieron a sus demandas y las expandieron a otros campos creativos y artísticos, como explican en su web:

Usamos máscaras de gorila en público y usamos datos, humor y visuales escandalosos para exponer los prejuicios étnicos y de género, así como la corrupción en la política, el arte, el cine y la cultura pop. Socavamos la idea de una narrativa dominante al revelar el trasfondo, el subtexto, lo pasado por alto y lo francamente injusto. Creemos en un feminismo interseccional que luche contra la discriminación y apoye los derechos humanos para todas las personas y todos los géneros.⁵⁸

Como defensoras del feminismo interseccional, sus acciones también han abarcado otras problemáticas como la discriminación racial y del colectivo LGTBI+, el aborto, la violencia sexual y la guerra, y colaboraciones con otros grupos activistas como Act Up.

Desde 1985, Guerrilla Girls ha trabajado por promover el feminismo en las artes y exigir el fin del dominio masculino y blanco en la cultura. A estas activistas se les

⁵⁸ El original: “We wear gorilla masks in public and use facts, humor and outrageous visuals to expose gender and ethnic bias as well as corruption in politics, art, film, and pop culture. We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understorey, the subtext, the overlooked, and the downright unfair. We believe in an intersectional feminism that fights discrimination and supports human rights for all people and all genders.” (<https://www.guerrillagirls.com/>)

atribuye, sobre todo, el inicio de una lucha contra la corrupción y discriminación en las artes y el acercamiento del arte museístico al activismo. En 2021 se manifestaron durante semanas frente al MoMA por varias causas: su continua demanda de aumentar la presencia de autoras en el museo, y también en apoyo a Palestina y contra el arte colonial. Pero, una de sus protestas más controvertidas fue contra Leon Black, presidente del MoMA. Durante dos años pusieron en marcha sus acciones frente al museo para pedir el despido de Black por su implicación en el caso de Jeffrey Epstein (Kosman, 2019). El 14 de marzo de 2021 lograron su cese.

1.4.3. EAT MY USED TAMPON, FUCKERS!



Después de haber ilustrado los ejemplos de artivismo de las W.I.T.C.H. a principios de la década de 1970 y de las Guerrilla Girls en los años ochenta, es necesario subrayar una aclaración. Aunque solo se haya mencionado a las W.I.T.C.H. y a las Guerrilla Girls por su relevancia y vínculo con esta tesis, los referentes artivistas de la Generación X son amplios. Las acciones del colectivo Act Up⁵⁹ en los ochenta y los noventa, así como de las asociaciones por los derechos LGTBI+, han pasado a la historia por su impacto social y son parte de las genealogías de las personas LGTBI+ y queer.

Todas estas observaciones se relacionan también con los ejemplos representativos que abordaremos a continuación y en los capítulos siguientes. En este punto, identificaremos en los actos performativos de Donita Sparks, Kathleen Hanna y Courtney Love ciertas similitudes con las acciones y las proclamas de las W.I.T.C.H. y las Guerrilla Girls.

⁵⁹ Para más información acerca del arte y el activismo generados por la pandemia del VIH/SIDA, recomiendo el libro de Andrea Galaxina, *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIH/sida.* (2022)

Antes de comenzar a comprobar estas referencias, vamos a introducir el primer ejemplo: el caso de Donita Sparks durante dos actuaciones de su grupo de rock L7. La primera de ellas sucedió durante su concierto en el festival británico de música Reading Festival de 1992. La segunda ocurrió ese mismo año en el programa de la televisión británica *The Word*.

A pesar de que L7 eran contemporáneas del grunge y las Riot Grrrls, no se identificaban con esos sonidos ni escenas. L7, oriundas de Los Angeles, tenían un sonido característico de su ciudad natal, entre el heavy metal de finales de los ochenta y un punk rock afín a The Runaways. Igualmente, compartían giras, festivales e ideología con Nirvana, Pearl Jam y Bikini Kill.

Con una actitud desafiantemente masculina en un estilo musical dominado por hombres como es el rock y el heavy metal, las L7 desmontaban los prejuicios tanto sociales como de la crítica musical sobre las mujeres y el rock. Especialmente a través de sus letras, sus actitudes, sus declaraciones y sus conciertos. Eran, en definitiva, un grupo de mujeres que tocaban instrumentos y componen sus propias letras, pero que además lo hacen con actitudes asociadas a la masculinidad.

El domingo 30 de agosto de 1992, durante el último día del *Reading Festival* de ese año, las californianas L7 tocaban por primera vez en dicho evento. Su turno era a primera hora de la tarde y el grupo ya había alertado no haber tenido prueba de sonido. Durante el concierto, L7 tuvo problemas técnicos de sonido, teniendo que parar en mitad de la actuación para intentar solucionarlos.

El público, mayoritariamente masculino, las había abucheado desde el inicio del concierto gritándoles insultos sexistas. En el momento en el que L7 pausan el concierto, los insultos y la violencia aumentan entre el público llegando a lanzar barro y objetos contra el grupo. Donita Sparks, cofundadora del grupo y guitarra y vocalista, harta de la situación de violencia contra ella y sus compañeras Suzi Gardner, Jennifer Finch y Dee Plakas, optó por defenderse.

Desde el escenario y a modo de respuesta a los abucheos y lanzamientos de objetos, Donita Sparks introdujo su mano en sus pantalones y, seguidamente, la sacó junto

al tampón que había estado utilizando. Tras esto, muestra de manera más evidente el algodón ensangrentado y dice a través del micrófono: “I got a Little present to you all”. Es entonces cuando lanza el tampón al público y exclama: “Eat my used tampon, fuckers!”⁶⁰, advirtiéndole a la audiencia: “Watch out for tuberculosis!”.



Imagen 6. Donita Sparks sujetando su tampón ensangrentado en el escenario del Reading Festival, 1992. Fuente: <https://bit.ly/3qQZSFM>



El siguiente hecho ocurrió en noviembre de ese mismo año. En el transcurso de su actuación en el programa de televisión *The Word*, del canal británico *Channel 4*, Sparks se bajó los pantalones al final de la canción *Pretend We're Dead*⁶¹. El gesto de la cantante sorprendió a las cámaras que no pudieron parar la secuencia de las nalgas de Donita Sparks, retransmitidas en directo ante miles de británicas y británicos.

⁶⁰ L7 - Donita Sparks «eat my used tampon fuckers!» (Reading, 1992)

⁶¹ L7 - Pretend We're Dead (The Word, 1992)



Imagen 7. Momento en el que Donita Sparks se baja los pantalones en el plató de *The Word* (1992). Fuente: <https://bit.ly/3DELJU0>

La escena provocó una protesta pública contra el programa, lo que añadió otro acto polémico a la lista del grupo y consolidó aún más el estatus de L7 como problemáticas (Price, 2016). Este hecho de penalizar la imagen de las nalgas de Donita Sparks constata la discriminación de género entre músicas y músicos que, desde las industrias culturales y los medios de comunicación, se proyecta a los públicos. A partir de la segunda mitad del siglo XX, es muy común ver actos similares en cantantes masculinos como Jim Morrison, Iggy Pop, Mötley Crüe, Red Hot Chili Peppers, Rage Against The Machine o Blink 182, entre otros. A pesar de haber sido hechos polémicos, no han trascendido como un problema sino como un acto de rebeldía masculina, admiración y popularidad. Los desnudos de los rockeros, en la cultura pop actual, podríamos considerarlos como actuaciones previsibles. Pero, cuando es una mujer o un cuerpo no normativo la que lleva a cabo la desnudez, la opinión pública cambia. La censura y los descalificativos se convierten en la respuesta mediática. En el caso del cuerpo de las mujeres y cuerpos no normativos, prima la crítica al desnudo a la consideración del trabajo y el talento.

1.4.4. Kathleen Hanna: *Slut*. La corporalidad como arma.

Como se ha mencionado previamente, las W.I.T.C.H. transformaron las dinámicas de protestas feministas en espacios públicos a finales de 1960, y las Guerrilla Girl a partir de 1985. Con unas reclamas similares a las de estos grupos, las Riot Grrrls también

llevaron a cabo una transformación en los conciertos de punk rock de los noventa. Dicho esto, prosigamos con el siguiente ejemplo.

El movimiento Riot Grrrl se desarrolló mediante la autogestión como forma de expresión valiéndose, incluso, de sus cuerpos como herramientas *DIY* (Wright, 2016). En la cultura pop, una de las imágenes más reconocible de las Riot Grrrls es el cuerpo semidesnudo de Kathleen Hanna, cantante de Bikini Kill, con las palabras *Slut* (zorra), *Whore* (puta) o *Rape* (violación) escritas en su estómago.

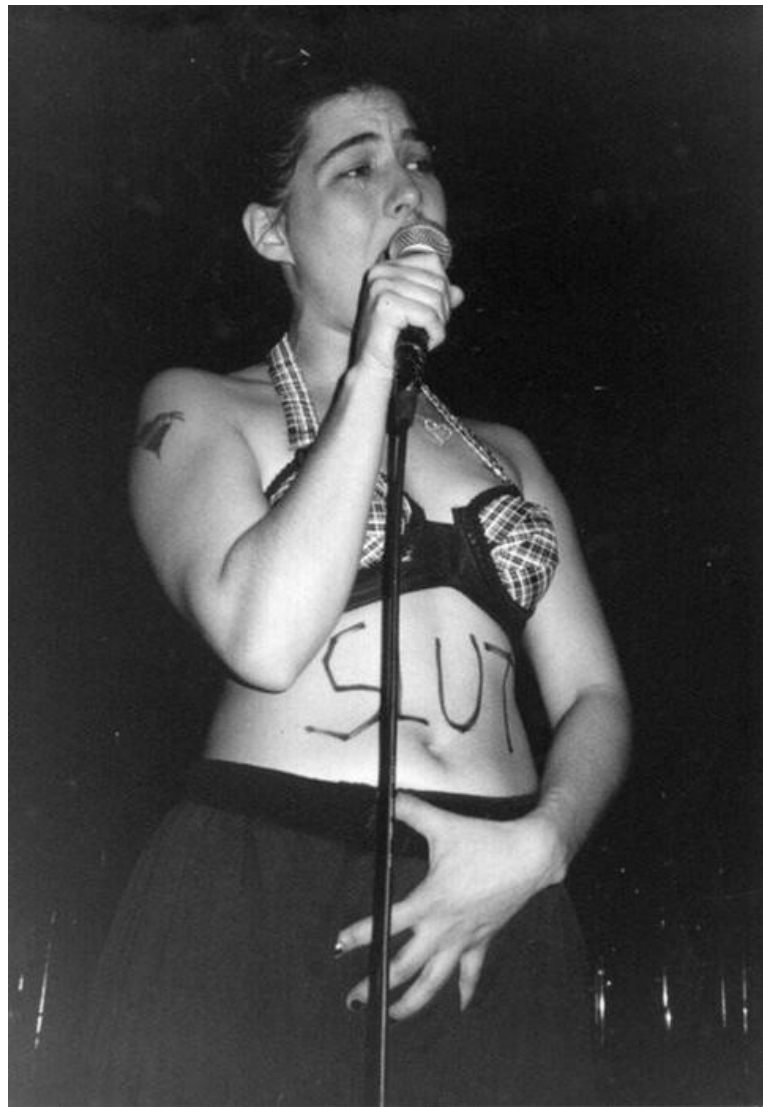


Imagen 8. Kathleen Hanna con la palabra *Slut* en su estómago. Fuente: <https://bit.ly/3Sk9Efg>

La Tercera Ola feminista amplió el debate en torno a la problemática de las imágenes y las representaciones del cuerpo de las mujeres en la cultura popular, la pornografía y prostitución (Waters, 2007). Kathleen Hanna, que había trabajado como

stripper, defendía la libre elección y rechazaba la dualidad que había protagonizado parte de la agenda feminista que negaba la posibilidad de ser feminista y pro-pornografía y prostitución.

Mediante las performances durante los conciertos, denunciaban lo que Laura Mulvey calificó de mirada masculina (Mulvey, 1988) en la cultura popular. Kathleen Hanna y las Riot Grrrls planteaban tergiversar la cosificación que se había estado haciendo de la feminidad, de los cuerpos de las mujeres y de los cuerpos no normativos. Enunciaban que el sexo, el placer y el deseo no eran exclusivos de los hombres heterosexuales, como tampoco lo eran los cuerpos de las mujeres.

La lectura heteropatriarcal que se hace de los cuerpos femeninos siempre ha sido interpretada como deseo puramente masculino. Por lo tanto, la interpretación de esa lectura está sujeta al contexto en el que se da, a la ropa que cubre o no esa corporalidad, a si es de noche o de día, a si lo va buscando o no. En cualquiera de los casos, siempre es leído como “puta”, “guarra”, “gorda”, “zorra”, etc., calificativos recurrentes para los cuerpos de las mujeres y no normativos.

Las actuaciones de Kathleen Hanna eran una explosión de rabia y feminidad insurrecta contra el *slut shaming*⁶². El uso de su cuerpo como arma de protesta subversiva y resignificadora tanto del mensaje de *Slut* como de la corporalidad femenina. Siendo consciente de lo que significa los cuerpos de mujeres libres, Hanna se contorneaba sobre el escenario bailando, performando a una niña pequeña gesticulando y poniendo voces como tal, fluyendo entre la construcción inocente de la sexualidad femenina y la de la

⁶² Miren Elorduy Cádiz explica en *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (2017) la genealogía, los usos y el objetivo heteropatriarcal del término *slut shaming*: “El Slut-Shaming o «tildar de puta o guarra» es una herramienta patriarcal heterosexista de control del deseo sexual femenino, a través del insulto y el uso de términos despectivos (no necesariamente puta o guarra en concreto) hacia una mujer, basados en su conducta y/o identidad sexual. Es heterosexista, en cuanto que obliga a la norma heterosexual sin importar las conductas, identidades o deseos propios. Así, también señala todo aquello que no encajan en el marco simple y binario, exponiendo a todas las mujeres en alguna medida a esta herramienta de control social.” (Platero, Rosón, y Ortega, 2017)

sexualidad perra, arrancándose prendas de ropa y mostrando su cuerpo en ropa interior pintado con lo que muchos hombres pensaban de ella y otras: *Slut*, puta.

Era una provocación hacia la dominación masculina del espacio público. Estamos ante otro caso de reappropriación y resignificación de términos comúnmente utilizados para reprimir y denigrar a un conjunto de la población, las mujeres, por parte del heteropatriarcado dominante. Una cantante, feminista y punk escribiéndose en su cuerpo el ataque verbal e identitario por su sexo y su género.

1.4.5. Courtney Love en babydoll

Por suerte, existe Courtney Love, en particular, y el punk-rock en general. Una tendencia a amar el conflicto. (Despentes, 2018)

Continuando con la sexualización del cuerpo de las mujeres en la cultura pop, observaremos ahora el otro tipo de sexualización: la infantilización del cuerpo adulto de las mujeres. En esta ocasión, veremos a través de Courtney Love cómo se llevó a cabo este proceso con las mujeres en el rock de los noventa.

En la década de los noventa, Courtney Love era una persona mediática por varias razones. Por un lado, era la cantante del grupo de punk *Hole*. Por otro, su adicción a la heroína y sus discrepancias con otros artistas eran ampliamente seguidos por los medios de comunicación. Además, en 1994 se convierte en la viuda de Kurt Cobain.

Pero, en este apartado, analizaremos la imagen de Courtney Love por medio del concepto de *dollification* (Anselmo, y Chandler, 2016). En su texto, Meghan Chandler y Diana Anselmo Sequeira comprueban la subversión de género a través de la estética de las muñecas en las Riot Grrrls y otras cantantes de rock de los noventa. Así, mostraron cómo se proyectaban los significados culturales atribuidos a las muñecas en las corporalidades de estas cantantes. Entre las artistas analizadas ponen de ejemplo a Courtney Love.

Asimismo, examinaremos el uso de este concepto en la música pop y rock y su problemática en la esfera pública. Como hemos visto con la corporalidad y la sexualización de Kathleen Hanna, la infantilización del cuerpo adulto de las mujeres como burla contra la sexualización de las niñas fue característico de Courtney Love (Yarm, 2015).

Entre las Riot Grrrls se popularizó la reapropiación y resignificación de la ropa infantil de niñas como burla a la feminidad pura e inocente asociada a las niñas:

[...] Courtney Love y otras Riot Grrrls se transformaron en parodias vivientes de juguetes sexuales femeninos. En lugar de jugar a la niña buena, las rebeldes Riot Grrrls jugaron con presentaciones alternativas de lo que podrían ser las niñas. Al hacerlo, transformaron la inocencia de una muñeca en una representación de la sexualidad femenina empoderada⁶³. (Anselmo Sequeria, y Chandler, 2016)

Mediante este acto de desmantelamiento del imaginario infantil, las cantantes transitaban de una corporalidad de mujeres adultas a ser leídas como muñecas o niñas por la vestimenta. No solo se presentaban como parodia del deseo y miradas masculinas hacia niñas, sino también como denuncia de la construcción del cuerpo ideal femenino a través de las muñecas. Muchas de estas cantantes y artistas habían sufrido abusos sexuales siendo niñas o conocían casos cercanos a ellas (Marcus, 2010). Con trajes *babydoll*, que recuerdan a los vestidos infantiles, Courtney Love performaba la imagen sexualizada de las niñas como reclamo para hombres adultos (Anselmo Sequeria, y Chandler, 2016).

⁶³ El original: “[...] Courtney Love and other Riot Grrrls dollified themselves into living parodies of sexual, girly playthings. Rather than playing the good girl, rebellious Riot Grrrls played with alternative presentations of what girls could be. In doing so, they transformed dollish innocence into a performance of empowered female sexuality.” (Anselmo, y Chandler, 2016)



Imagen 9. Courtney Love con vestido babydoll y estética kinderwhore. Fuente: <https://bit.ly/3qNKqKO>

También la performatividad en cuanto a la imitación del comportamiento infantil de una niña y al tono de voz utilizado en algunas canciones que emulan esa entonación aguda asociada a niñas (Anselmo, y Chandler, 2016). Esta performance se distancia de las letras de las canciones y la música punk y grunge, como una forma de alterar el imaginario de niña sumisa, inocente y accesible que se ha implantado desde la mirada masculina en las industrias culturales. Como indica Emma Mayhew:

El personaje de 'kinderwhore' de Courtney Love deconstruye las posiciones pasadas disponibles para las mujeres blancas en el rock, ya sea como el objeto sexual del rock sin problemas o como la rockera *tomboy* que resta importancia a su sexualidad, y se reapropia de la adolescencia femenina y la cultura juvenil como algo placentero y destructivo⁶⁴. (Mayhew, 2001:200)

Podríamos señalar que el potencial subversivo radica en el vestuario más, incluso, que en la actitud. Cabe añadir que, en la década de 1990, Courtney Love también popularizó la estética *kinderwhore*. Esta estética, que combina ropa infantil con una

⁶⁴ El original: "Courtney Love's 'kinder whore' persona deconstructs the past positions available for white women in rock, either as the unproblematic rock sex-object or the tomboy rocker who plays-down her sexuality, and re-appropriates female adolescence and youth culture as both pleasurable and destructivity." (Mayhew, 2001:200)

actitud adulta sexualizada, es definida por Meghan Chandler de la siguiente forma: “[...]el *look* de *Kinderwhore* buscaba explotar y problematizar las fantasías fetichistas construidas en torno a niñas inocentes. *Kinderwhore*, un estilo definido por el bricolaje y el *pastiche*, combinó la feminidad con la madurez, la pureza inocente con la sexualidad abierta⁶⁵.” (Chandler, 2011: 36).

En la cultura pop podemos encontrar este tipo de imaginería en diversos personajes femeninos como *Lolita* (Vladimir Nabokow, 1955) o Harley Queen (*Daddy’s Little monster*), como un tipo de vestuario infantil que se ha asociado a la seducción niña-adulto. Es posible ejemplificar que, en el imaginario cultural y audiovisual, esos vestidos son los que llevaban las niñas puestos en el momento de sufrir abusos. Esta estética asociada a la inocencia y a la niñez, es posible verla representada en escenas que aluden al abuso infantil. Por citar algunos ejemplos, la escena de la película *Forrest Gump* (1994) en la que la niña, Jenny Curran, huye de los abusos de su padre; o la escena de la película *Babysitter* (2022) y el diálogo entre la niñera y la familia sobre su uniforme. También podríamos poner como ejemplo el videoclip de Britney Spears en el video de *Baby One More Time* (1998); o incluso si buscamos en *Google* “vestidos de lolita”, veremos la infantilización de los cuerpos de mujeres adultas y la sexualización de los cuerpos de niñas.

A modo de síntesis, estos ejemplos de actitudes subversivas, desafiantes e interpeladoras por parte de cantantes y artistas femeninas podemos seguir viéndolas en la actualidad, pero con una actitud diferente. Al contrario que la esencia y el objetivo de rebelión y protesta de los ejemplos anteriores, todos inicialmente al margen del *mainstream* cultural, esta última década nos encontramos con una subversión de esa subversión. En otras palabras, una reapropiación de la protesta femenina por parte del *mainstream* y las nuevas cantantes femeninas impulsadas por la industria musical *mainstream*.

Como hemos podido ver a lo largo de este epígrafe, una de las formas de comunicación y conexión que han utilizado todas estas artistas feministas ha sido

⁶⁵ El original: “[...] the *Kinderwhore* look that sought to exploit and problematize the fetishistic fantasies constructed around innocent children. *Kinderwhore*, a style defined by bricolage and *pastiche*, conflated girliness with maturity, innocent purity with overt sexuality.” (Chandler, 2011: 36).

mediante sus propias creaciones: fanzines, canciones, performance, videos. Estas producciones DIY las pasaban entre ellas, unas por todo el territorio estadounidense en forma de panfletos y fanzines como las W.I.T.C.H y las Riot Grrrl, otras se hacían virales como las Pussy Riot y las Tesis, y otras se valían de su profesión de músicas como L7. La cuestión aquí es la cultura como motor de cambio y conciencia feminista y cómo a falta de unas industrias culturales que apoyasen a las mujeres, éstas se vieron obligadas a crear en la otredad y en la clandestinidad, en el *underground*, echando raíces que más tarde crecieron y se convirtieron en toda una fuente de referentes, referencias y conocimiento feminista, de pensamiento crítico desde las periferias a las que mandaron e intentaron mantener. Lo que la cultura hegemónica blanca, masculina y heterosexual no esperaba era que fueran a cambiarlo todo desde abajo, que llegaran a posicionarse donde siempre han debido estar y que se encararan cual perras rabiosas. Intentaron silenciarlas y ellas supieron gritar más alto que sus mordazas.

Capítulo 2. ¿Música de chicas y música para chicas?: bandas, canciones y festivales

¿Qué es esta música hecha por mujeres? Tristemente, no la he escuchado lo suficiente como para establecer pautas útiles, pero puede que tenga algo que ver con la forma en que las Raincoats se organizan, ellas mismas y sus instrumentos, sin voces o instrumentos principales; un cambio consciente del patrón líder/subordinado que establece la estructura patriarcal. (Goldman, 2020: 31)

Debido a que las niñas son tan musicales como los niños, y las mujeres tan musicales como los hombres, se esperaría que las mujeres constituyesen aproximadamente la mitad de los músicos de jazz o blues en un pub, el 50 por ciento de los instrumentistas en la televisión, la mitad de todos los DJ del club y la mitad de las personas en el escenario de los festivales de música, lo que evidentemente no es el caso y nunca lo ha sido⁶⁶. (Bayton, 1998: 1)

⁶⁶ El original: “Because girls are as musical as boys, and women as musical as men, you would expect women to comprise roughly half of the jazz or blues players in the local pub, 50 per cent of instrumentalists on TV, half of all club DJs, and half of the people on stage at music festivals, which is patently not the case and never has been.” (Bayton, 1998: 1)

Los conceptos de “música para chicas” y “música de chicas” han sido recurrentes en la prensa musical desde el momento en el que empezaron a segregar a las oyentes entre *girl fans*, *grupis* y cantantes. Por un lado, el fenómeno fan, proyectado en el imaginario colectivo como grupos de chicas adolescentes que admiran y siguen a sus ídolos y coleccionan su *mechandising*. Por otro lado, las grupis como fans cuyo objetivo es codearse con los músicos masculinos y/o tener sexo. El tercer nicho ocupado por mujeres sería el de las cantantes debido a que es la posición más asociada a las mujeres en la música.

¿Es la escena musical la que define a estas bandas como femeninas/masculinas o es la prensa? ¿Depende del estilo estético o del musical? ¿Qué convierte a esas bandas en bandas de chicas si su sonido está asociado a las creaciones/canciones tradicionalmente de hombres?⁶⁷ La problemática que se manifiesta desde esas cuestiones es lo arraigada que tiene la sociedad la diferencia binaria de género y sexo. Es posible respalda este planteamiento referenciando a comentarios discriminatorios pero normalizados.

Por ejemplo, las alusiones hacia las prendas de ropa (“esta ropa es de chico, esta ropa es de chica”), el señalamiento de los comportamientos y las actividades (“No hagas esto que es de chicos”, “compórtate como una chica”, “las chicas no tocan ese instrumento”), incluso el sesgo por conocimientos y desarrollo emocional (“los chicos son de ciencias, las chicas son de letras”, “las chicas son más maduras que los chicos”). En contraste, cuando se acepta a las mujeres o a cualquiera que no sea un hombre blanco cishetero, se espera de ellas que imiten el modelo dominante de sus compañeros.

Cabría, pues, plantearnos la agencia (Hall, y Du Gay, 2003) en las artistas musicales. ¿Qué sucede si las artistas no quieren componer como sus compañeros? Mas aun, grupos como Las Odio (Rey, 2017), Ginebras (Palao Murcia, 2020) o Mourn (Fernández Abad, 2021) han manifestado que quieren que dejen de catalogarlas como “grupo de chicas” como si “de chicas” fuera un género musical. O, ¿por qué desde el periodismo musical se insiste en buscar la analogía y la comparativa con los artistas hombres? (Navarro, 2021).

⁶⁷ Kristin J. Lieb, en su libro *Gender, branding, and the modern music industry* (2018) lo resume así: “The sociological factors that influence the relationship between pop star and fan contribute significantly to the way in which these women are marketed to the public.” (Lieb, 2018: 31)

Esta dicotomía debería estar obsoleta. Pongamos de ejemplo las habilidades musicales. Si a bandas con mujeres como Amyl and the Sniffers, Bikini Kill, L7, Courtney Barnett, etc., les elimináramos las voces y escuchásemos solo la composición instrumental, la calidad de su sonido no dista de grupos masculinos como los Stooges, Lou Reed, Nirvana o Slaves. Si esta discriminación ha sido denunciada durante años (Bayton, 1998) (Marinas, 2019) y se ha demostrado que los grupos mixtos o compuestos por mujeres tienen éxito, deberíamos plantearnos qué sucede en la industria musical nacional e internacional. Podría proponer las siguientes preguntas al respecto de esa falta de referentes mixtos y de mujeres:

- ¿Por qué todavía existen resistencias para la entrada de grupos mixtos y de mujeres en los circuitos musicales?
- ¿Por qué las contrataciones o participación de grupos mixtos o formados por mujeres en los festivales de música continúan siendo minoritarias a pesar de haber denunciado la desigualdad en los carteles?
- ¿Por qué ellas no pueden estar dentro del nicho de mercado masculino, pero ellos sí en el mercado femenino?

Como veremos en el siguiente apartado, esta división ha forzado a que se creen festivales solo para mujeres, que se realicen acciones subversivas para reclamar equidad tanto en la industria⁶⁸ como en la calle.

Además, plantearemos el origen mediático de la distinción entre “Música para chicas” y “Música de chicas”. De la misma forma que sucedió con las grupis, la etiqueta creada por la prensa musical de “Angry Young Women” condicionó la escucha de las cantautoras catalogadas así. Por un lado, están las producciones y composiciones realizadas por mujeres en un circuito predominantemente femenino, algo poco habitual que suele reducirse a movimientos y colectivos feministas como las Riot Grrrls. Por otro

⁶⁸ “Aunque las mujeres en el mainstream siempre han ocupado cargos de poder en áreas como el marketing o las rpp, cuando el punk empezó a aullar, y por tanto antes de la aparición de los sellos independientes blancos, apenas había mujeres que ejercieran de guardianas de nuevas tendencias o productoras que luchasen por chicas no convencionales.” (Goldman, 2020: 37)

lado, están las producciones y composiciones fabricadas con un propósito musical predeterminado, como los nichos binarios de mercado.

Adicionalmente, basándome en la metodología semiótica de la significación denotativa y connotativa ⁶⁹(Eco, 2000) (Barthes, 2009), examinaré la primera canción que introdujo al *mainstream* el *Girl Power* con su respectivo video musical, y a las dos principales “Angry Young Women”, sus dos canciones representativas de esa etiqueta y los videoclips de ambos temas. Veremos, pues, a las Shampoo con su tema “Girl Power” (1996), a Alanis Morisste y su canción “You Oughta Know” (1995), y a Meredith Brooks con “Bitch” (1997).

2.1. Bitch, You Oughta Know Girl Power: el rol de la prensa y la industria musical en la categorización de las mujeres

Las declaraciones de ira femenina tampoco parecían tan revolucionarias, ahora que los principales sellos discográficos se las estaban dando a las masas con los personajes de “angry women in pop”, sirenas tales como Fiona Apple, Meredith Brooks y Alanis Morisste. Incluso “girl power”, una frase que probablemente debutó en la portada de la segunda revista *Bikini Kill*, se transformó en el estribillo de una animadora cuando salió el primer disco de las Spice Girls a fines de 1996: estas chicas estaban tan empoderadas que, aparentemente, ni siquiera necesitaban tener nombres reales o tocar instrumentos. Algunos se preguntaron: ¿Era este el renacimiento del feminismo en el siglo XXI que habían traído las Riot Grrrls? Pero no fue así.⁷⁰ (Marcus, 327)

Desde la segunda mitad de los noventa, el lema *Girl Power* transitó por distintas etapas. En primer lugar, se acuñó como enunciado en un fanzine *Riot Grrrl*. En segundo

⁶⁹ De acuerdo con la teoría de Umberto Eco (2000), la semiótica de la connotación se constituye de la expresión y viceversa. La significación de la expresión misma se convierte en otra expresión. Es decir, una expresión X va a denotar o indicar algo, y al mismo tiempo, va a connotar un significado. Eco también resalta la importancia de los contextos socioculturales y la enciclopedia personal de cada persona para las relaciones entre los códigos denotativo y su connotación.

⁷⁰ El original: “Statements of female anger weren’t looking quite as revolutionary anymore either, now that major record labels were feeding it to the masses in the “angry women in pop” personas of such sirens as Fiona Apple, Meredith Brooks and Alanis Morisste. Even “girl power”, a phrase that had probably debuted on the cover of the second *Bikini Kill* zine, transmogrified into a cheerleader’s refrain when the Spice Girls’ first record came out in late 1996 - these girls were so empowered, apparently, they didn’t even need to have real names or play instruments. Some wondered, was this the twenty-first-century rebirth of feminism the riot grrrls had brought? But it wasn’t.” (Marcus, 327)

lugar, la industria musical *mainstream* se apropió del término y lo convirtió en una proclama feminista pop internacional. Así, evolucionó a un símbolo feminista para miles de niñas y adolescentes. Finalmente, a partir de la primera década del siglo XXI, el *Girl Power* podría señalarse como símbolo del feminismo capitalista.

Gracias a un sólido proceso de marketing y de *merchandising* como premisa del poder femenino, *Girl Power* aparece como lema feminista pop. Podemos encontrarlo serigrafiado en camisetas, enarbolado en las pancartas de manifestaciones feministas o explotado por el pop de las Spice Girls:

Con las Spice Girls como sus embajadoras más visibles, el marketing del *Girl Power* se introdujo de lleno en la cultura de masas a principios de la década de 2000, cada vez más posicionadas por cadenas de televisión, estudios de cine, sellos discográficos y ejecutivos de publicidad para vender a mujeres y niñas su propia influencia minorista e identidad de consumidoras. El empoderamiento de las consumidoras encajó muy bien con el feminismo de la tercera ola, cuya ideología consistía en parte en rechazar lo que muchas jóvenes feministas percibían como un dogma inflexible y, en cambio, abrazar identidades variadas y entrecruzadas.⁷¹ (Zeisler, 2016: 52).

Para ilustrar el alcance en la cultura pop del *Girl Power*, si buscásemos en *Google Imágenes* el término, se desplegarían en la pantalla una infinidad de fotos en tonos pastel o neones con ese término o *GRL PWR* en diferentes tipografías y en accesorios de todo tipo. Pero, es necesario señalar que el origen de la consigna se aleja mucho de esa idea del *pink washing*.

⁷¹ El original: “With the Spice Girls as its most visible ambassadors, Girl Power marketing moved squarely into mass culture by the early 2000s, increasingly positioned by TV networks, movie studios, record labels, and advertising executives to sell women and girls on their own retail influence and consumer identity. Consumer empowerment dovetailed nicely with third-wave feminism, whose ideology was in part about rejecting what many young feminists perceived as inflexible dogma and embracing varied, intersecting identities instead.” (Zeisler, 2016: 52).

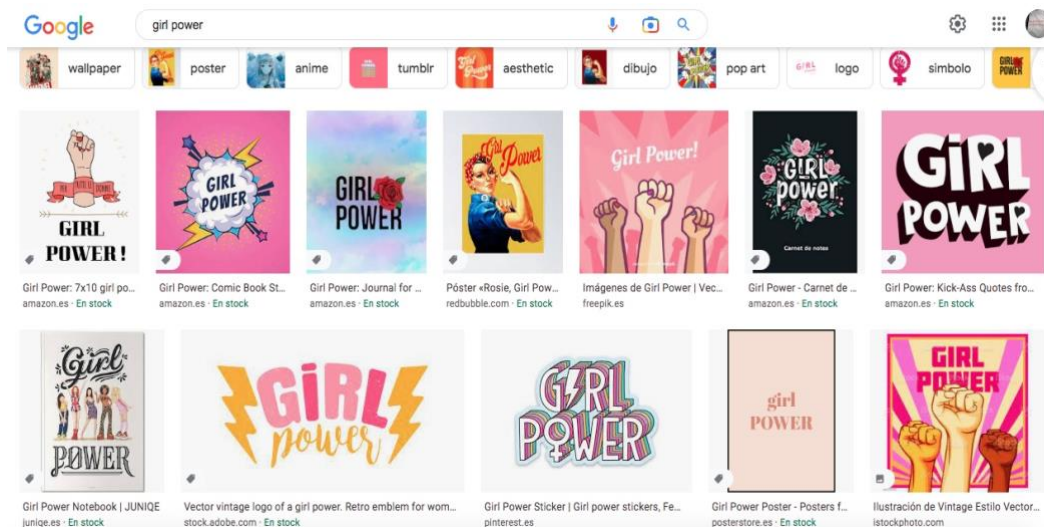


Imagen 10. Captura de pantalla de la primera página en la búsqueda en Google de “Girl Power”

La primera vez que se utiliza *Girl Power* como slogan reivindicativo de poder femenino es en el segundo número del zine *Bikini Kill*, creado por Kathi Wilcox, Tobi Vail y Kathleen Hanna en 1991. La propia Toby Vail, en una entrevista con la escritora Mariza Meltzer, relata cómo estaban montando ese número:

El segundo número de la revista *Bikini Kill* presentaba las palabras “girl power” en su portada. “Hasta donde yo sé, el término “girl power” no existía antes de que Kathleen y yo lo inventáramos”, señala [Toby] Vail. “No puedo recordar exactamente cuáles fueron las circunstancias, pero estoy bastante segura de que lo pensé y se lo dije a Kathleen, y luego ella hizo un *flyer* que decía “girl power” y luego ambas comenzamos a usar mucho el término en nuestra escritura y en la conversación con la gente⁷². (Meltzer, 2010: 17)

Como ya mencioné anteriormente, las Riot Grrrls sufrieron un ataque constante por parte de los medios de comunicación en cuanto comenzaron a lograr notoriedad. El feminismo que proclamaban, sus alegatos y su actitud resultaban incómodos para los sectores conservadores por su dureza. Debido a eso, de todos los discursos y narrativas que las Riot Grrrls generaban, el *girl power*⁷³ se consideró en un principio como una réplica más. Hasta 1996:

⁷² El original: “The second issue of the *Bikini Kill* zine featured the words “girl power” on its cover. “As far as I know, the term “girl power” didn’t exist before Kathleen and I made it up”, notes [Toby] Vail. “I can’t remember exactly what the circumstances were, but I am pretty sure I thought of it and told Kathleen, and then she made a flyer that said “girl power” on it, and then we both started using the term a lot in our writing and in conversation with people.” (Meltzer, 2010: 17)

⁷³ “By most accounts, the early *Girl Power* movement was a response to the sexism, elitism, and violence of local male-dominated punk scenes, in which girls were considered less than full members. The *Girl Power* of the Riot Grrrls encouraged young women to see themselves not as passive consumers of culture

[...] la década de 1990 se convirtió en una época de gran optimismo para las mujeres en la industria de la música. En 1996, por ejemplo, las solistas femeninas superaron a los artistas masculinos en las listas de ventas Top 20 de Billboard. Las mujeres también ganaron los premios Grammy a Grabación del año y Álbum del año seis de cada diez veces en esa década, dominando las dos categorías más prestigiosas. La industria de la música [...] anunció una nueva revolución feminista⁷⁴. (Lieb, 2018: 11).

Las Riot Grrrls y la incursión independiente de mujeres en la industria musical de principios de los noventa⁷⁵ no agradaba a un sector predominantemente masculino⁷⁶. Es en ese momento de desintegración del movimiento Riot Grrrl y de la escena grunge, propulsores del feminismo de Tercera Ola en la música, cuando entran otros discursos feministas en la industria musical. A pesar de las críticas hacia el *Girl Power* por considerarlo capitalista, muchas mujeres se vieron identificadas. Es preciso advertir que ni los discursos Riot Grrrl representan a todes les feministas, como tampoco lo hace el discurso *Girl Power*. Pero, las narrativas feministas y musicales que aparecen con las solistas y *Girl Groups* del *Girl Power* sí lograron una mayor notoriedad en el pop y el *mainstream*.

En los últimos años de los noventa, cuando la mayoría de los grupos de Riot Grrrls se habían disuelto, muchas de las pertenecientes al movimiento habían hecho público su rechazo a hablar con medios de comunicación. Otras, en cambio, se habían retirado de toda esa escena, y el *Girl Power* toma otro tipo de rumbo:

but as producers and creators of knowledge. They became vocal dissenters; their critiques addressed both their own and others' experiences as women. However, the Girl Power movement was also concerned with experiences of race, class, and sexuality." (Mitchell and Walsh, 311)

⁷⁴ El original: "[...] the 1990s became a time of great optimism for women in the music industry. In 1996, for example, female solo artists outperformed male artists on Billboard's Top 20 sales charts. Women also won the Record of the Year and Album of the Year Grammy Awards six out of ten times that decade, dominating the two most prestigious categories. Music industry [...] announced a new feminist revolution." (Lieb, 2018: 11).

⁷⁵ En esta tesis me centro en el movimiento Riot Grrrl y escenas musicales rock y pop porque es en lo que me he especializado y lo que me gusta. Pero es necesario hablar de las cantantes negras y racializadas de pop y de Hip Hop de aquella época. De Missy Elliott a En Vogue, sus discursos, sus letras y su actitud son iguales a las que investigo, simplemente en otro estilo musical que desconozco. Que no se nos olvide que el discurso contra el racismo y el sexismo de los noventa caló en muchas mujeres gracias a ellas. Ojalá alguien que haga tesis y escritos sobre las mujeres del hip hop de aquellos años.

⁷⁶ Kristin Lieb resalta que 1990 fue una década de gran impulso para las artistas femeninas en la música. Pero bajo control. Seguía habiendo filtros que se requerían pasar para poder participar en esa industria. Más adelante veremos que otros artistas de la industria musical de los noventa también indican esa sensación de apertura a la feminización de la música.

Riot Grrrl experimentó su propio “síndrome del falso feminismo” cuando los medios declararon a las Riot Grrrl un fracaso político, un género de mala música y una reinención simplista del punk (masculino). Irónicamente, los mercados juveniles estadounidenses se inundaron con productos impulsados por chicas, mientras que una nueva generación de cantautoras enfadadas pero aceptables como Fiona Apple, Lisa Loeb y Alanis Morissette se convirtieron en las nuevas caras de las “mujeres en el rock”. En Gran Bretaña, grupos como Shampoo y las Spice Girls personificaron la versión limpia y amistosa de las grandes discográficas de Riot Grrrl⁷⁷. (Monem, 2007: 41).

Como podemos observar, a pesar de que se le atribuye el término *Girl Power* a las Spice Girls, nació años antes con las Riot Grrrls. En cambio, las Spice Girls lo adaptaron a su estilo musical y a su *merchandising*, resignificando así el *Girl Power* combativo de las Riot Grrrls en un *Girl Power* pop:

En términos de género, la década de 1990 dio un giro interesante cuando las Spice Girls irrumpieron en escena en 1996, gritando (literalmente) sobre el 'poder femenino' en cada oportunidad. Mezclando el glamur convencional con un enfoque combativo, ultra confiado y 'in your face', las Spices, impulsadas por Geri Halliwell, realmente impulsaron la agenda del 'Girl Power' durante un tiempo. (Después de la marcha de Geri en 1998, se convirtieron en otra banda de chicas).⁷⁸ (Gauntlett, 2002: 162).

Ahora bien, en el interludio entre el *Girl Power* del zine *Bikini Kill* (1991), y el *Girl Power* de los conciertos *Girl Power! Live in Istanbul* de las Spice Girls en 1997 patrocinados por Pepsi, el *Girl Power* también fue adoptado por el dúo británico Shampoo⁷⁹. En 1993 las británicas Jacqui Blake y Carrie Askew eran habituales en la escena musical londinense. Tras conocerse haciendo un fanzine del grupo Manic Street

⁷⁷ El original: “Riot Grrrl experienced its own “false feminist syndrome” as the media declared riot grrrl a political failure, a genre of bad music and a simplistic reinvention of (male) punk. Ironically the American youth markets became flooded with girl-powered commodities whilst a new generation of angry yet acceptable singer songwriters like Fiona Apple, Lisa Loeb and Alanis Morissette became the new faces of “women in rock”. In Britain, acts like Shampoo and the Spice Girls epitomised the cleaned-up major-label friendly version of riot grrrl.” (Monem, 2007: 41).

⁷⁸ El original: “In gender terms, the 1990s took an interesting turn when the Spice Girls burst onto the scene in 1996, shouting (literally) about 'girl power' at every opportunity. Mixing conventional glamour with a feisty, ultra-confident, 'in your face' approach, the Spices – driven by Geri Halliwell – really did push the 'girl power' agenda for a while. (After Geri's departure in 1998, they became just another girl band.)” (Gauntlett, 2002: 162).

⁷⁹ A pesar del éxito que Shampoo logró participando en la película de los Power Rangers con el tema Trouble (1995), no pudieron impulsar al mismo nivel ni su álbum Girl Power ni el término. Marisa Meltzer lo argumenta en base a que fueron un grupo de “one-hit wonder”: “Shampoo’s wink-wink, arch take on girl power may not have been obvious enough for mass audiences. Their next album, in 1996, was called *Girl Power*, though by then many of their fans had moved on and they were considered a bit of a one-hit wonder.” (Meltzer, 2010: 73)

Preachers y compartir una estética “[...] kitsch de babydoll punk peróxido (que más tarde generaría un ejército de imitadoras).” (PussyRock Fanzine, 2010), decidieron unirse como Shampoo, logrando rápidamente la atención de la prensa musical londinense.

Con apenas veinte años consiguen entrar en las listas británicas con la canción *Trouble* de su álbum debut *We Are Shampoo* (1994), famosa por aparecer en la banda sonora original de la película de los Power Rangers *Mighty Morphin Power Rangers: The Movie* (1995). Pero, es con el álbum *Girl Power* (1996) y la canción de mismo nombre cuando el concepto de *Girl Power* comienza a ser *mainstream*. Observemos a continuación el videoclip y qué dice la letra.

2.1.1. “Girl Power” - Shampoo (*Girl Power*, 1996)



El video contiene la idiosincrasia pop kitsch de Shampoo, sumada a la recreación de un juego de carreras de motos de arcade al estilo de la película *Tron* (1982) pero con los efectos pixelados característicos de los videojuegos de los noventa⁸⁰. Comienza con la pantalla de una máquina de arcade con el juego “Girl Power” y la opción de “insert coin” para comenzar. Le siguen rápidamente imágenes con las palabras *girl*, *warning* y *power* en colores neón y fluorescentes mientras aparecen las Shampoo, con una estética pop de videojuego de los noventa, y pulsan el botón que las introduce en el juego de carreras de motos.

⁸⁰ Con el estreno de videojuegos como *Mortal Kombat* (1992) o *Tekken* (1994), así como películas futuristas, de temática informática y cyberpunk como *The Lawnmower Man* (1992), *Arcade* (1993), *Hackers* (1995), *El quinto elemento* (1997), etc., o series para adolescentes como *Weird Science* (1994), esta referencia que hacen Shampoo en su videoclip de *Girl Power* a los videojuegos y la estética píxel y neón fue muy común en la década de los noventa, alimentada por el fin del siglo XX, el desarrollo de Internet y el miedo al efecto 2000.



Imagen 11. Captura de pantalla del videoclip “Girl Power” de Shampoo. Fuente: YouTube.

Se presentan ambas como personajes del videojuego que puedes escoger entre varias opciones. Se montan en las motos y la pantalla indica “Girls Start. Your engines” y comienzan a circular por el circuito, cuyo paisaje parecen las calles de Londres, mientras cantan:

*I don't wanna be a boy/ I wanna be a girl/ I wanna do things/ That'll make ya
hair curl/ I wanna play with knives/ I wanna play with guns/ I wanna smash your place
up just for fun*



Imagen 12. Captura de pantalla del videoclip “Girl Power” de Shampoo. Fuente: YouTube.

El argumento de la canción es el axioma mismo del término “Girl Power” y el feminismo que sostiene: es que quieren poder hacer lo mismo que hacen los chicos, quieren poder pasarlo bien libremente, ser gamberras, hacer todo aquello que ese binarismo y heteropatriarcado les ha enseñado que no es para ellas sino para ellos.

Todo el videoclip es la carrera de Jacqui y Carrie cantando mientras conducen sus motos y detrás de ellas sus contrincantes se van chocando y eliminando del videojuego, mientras se ven carteles de neón con la palabra “Girl Power”. Hay un momento en el que mientras conducen sus motos se cogen de la mano en un gesto de equipo y continúan la letra

*I wanna go out/ I wanna go out/ I wanna party/ Yeah!/ And act like a child/ And
act like a child/ If it suits me/ 'Cause we've got/ 'Cause she's got/ Girl Power, we
glower/ Coming home drunk in the midnight hour/ Girl Power, we glower/ We might
look sweet, but we wanna be sour*



Imagen 13. Captura de pantalla del videoclip “Girl Power” de Shampoo. Fuente: YouTube.

Con esta estrofa prosiguen desarrollando la noción *girl power* y su lucha por la paridad enfocada al hedonismo y a un feminismo con las preocupaciones que atañían a las adolescentes que se veían representadas en estos discursos pre Spice Girls. Quieren tener la libertad de poder comportarse como si fueran crías, de no tener que madurar antes que sus compañeros a los cuales se les suele excusar sus comportamientos (*boys will be boys*, o son cosas de chicos). También aquí hacen referencia a la proclama que años después veríamos en las manifestaciones feministas que clama “Sola, borracha, quiero llegar a casa” y al hecho de que la calle como espacio público, especialmente durante la noche, nos han enseñado que “no” es nuestra sino del miedo a que te violen, te maten, te roben, te asalten. Mientras que los chicos (siempre y cuando no se salgan de la norma) pueden pasear tranquilamente por la noche yendo o no borrachos.

Continúan con sus demandas en forma de comparativa con lo que se espera de ellas y lo que (no) se espera de ellos, estando todas las actividades y experiencias que vindican muy ubicadas en las edades de la adolescencia y los primeros veinte

*I don't wanna go to.../ I don't wanna go to college/ Don't wanna get a job/
Wanna sit 'round the house/ And act like a slob/ I wanna be evil/ I wanna be bad/ I
wanna drive my next door neighbors mad*

En esta parte el ritmo de la música cambia y se hace más lenta, como la parte del estribillo que el público cantaría en conjunto a capela. Se ve a la dupla británica cantando mientras en pantalla se ven a las motos rivales estrellándose y una pestaña con la cara del personaje que ha perdido, mientras el ritmo de la canción va in crescendo hasta terminar *'Cause we've got/ 'Cause she's got/ 'Cause we've got, Girl Power/ Girl Power*

La forma en la que Shampoo utilizan el término *Girl Power* denota que es un sintagma sencillo de memorizar, corto y rápido, formado por dos términos con los que es cómodo identificarse y con los que se nos ha hecho empatizar. La connotación (Eco, 2000) que asociamos a *Girl*, simbolizando la juventud, junto a *Power* como rebeldía, lo convierten en un lema fácilmente comercializable:

A pesar de las objeciones de Riot Grrrls, ciertos aspectos del fenómeno *Girl Power* se volvieron omnipresentes, entrando en la cultura dominante a través de una increíble variedad de productos y servicios. En la industria de la música, por ejemplo, *Girl Power* ha sido llamada la nueva palabra de moda para indicar el surgimiento de jóvenes estrellas cuya popularidad puede competir y superar a la de sus contrapartes masculinas⁸¹. (Gonick, 2006: 8)

Además de esa efectividad desde el punto de vista del marketing, el trabajo que se realizó en torno al concepto del *Girl Power* para alejarlo de cualquier discurso interseccional y reivindicativo fue lo que provocó el debate de si era o no feminista. Mientras el feminismo que se reivindicaba con las canciones de, por ejemplo, Bikini Kill o Babes in Toyland, era desde la rabia, el hartazgo ante el heteropatriarcado y el ansia por vivir libres de opresiones, el feminismo que vindica el *Girl Power* se consideraba más banal, más heterocentrado⁸² e inmediato.

⁸¹ El original: “Despite the objections of the Riot Grrrls, certain aspects of the *Girl Power* phenomenon became ubiquitous, entering mainstream culture through an incredible range of products and services. In the music industry, for example, *Girl Power* has been called the new buzzword to indicate the emergence of young female stars whose popularity can compete with and surpass that of their male counterparts.” (Gonick, 2006:8)

⁸² Emma Mayhew en su tesis *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* (2001) incide en la importancia de la apropiación que se hizo de la etiqueta “girl power”. A pesar de que el girl power prioriza el pasarlo bien (girls just wanna have fun) y el placer (Mayhew, 2001) como el epítome de la liberación femenina, también conllevaba la aceptación de otros preceptos feministas: “The emphasis on freedom of self expression is juxtaposed with the label of feminism, making girl power a label that carries with it traditional feminist messages of self-reliance, female friendship, and sexual freedom, whilst also containing the pleasure of feminine commodities including heterosexual romance, sexy fashions and a discourse of individualism.” (Mayhew, 2001: 194)

Esta distancia entre el *Girl Power* y el feminismo Riot Grrrl es apreciable si comparamos las letras y las actitudes. Dos ejemplos de las vertientes que aparecieron alrededor de la autenticidad (Moore, 2002) del término como lema feminista podemos encontrarlos en los escritos de Emma Mayhew y Andi Zeisler.

De acuerdo con Emma Mayhew, podría analizarse el *Girl Power* como un tipo de feminismo pop o comercial enfocado al consumo femenino occidental y basado en las paradojas del paso de chica adolescente a mujer adulta:

[...] el éxito del *girl power* puede analizarse como una representación positiva, popular y divertida de la política feminista, en contraste con el estereotipo patriarcal de una feminista. [...] Sin embargo, el *girl power* es una etiqueta para el feminismo que conlleva las contradicciones que enfrentan las niñas y las mujeres jóvenes en la cultura occidental actual⁸³. (Mayhew, 2001: 195).

Por el contrario, para Zeisler, co-fundadora del magazín Bitch Media, el Girl Power no fue otra cosa que la introducción de chicas adolescentes en el mercado patriarcal:

No es como si las niñas de diez años hubieran estado poniendo a tope Bratmobile si las Spice Girls no existieran, aunque podrían haberse sintonizado con las artistas Angry Girl un poco mayores, como Alanis Morissette, Fiona Apple y Meredith Brooks, cuyo ascenso también había sido refinado por Riot Grrrl. Pero la diferencia significativa fue que donde la visión de empoderamiento de Riot Grrrl era inherentemente autosuficiente (¿Por qué no comenzar una banda o hacer un fanzine con tus amigas?), el Girl Power se centró en el empoderamiento a través del mercado. Lo que significaba Girl Power en un mundo posterior a Riot Grrrl era simplemente cualquier cosa que elevara a las chicas como consumidoras.⁸⁴ (Zeisler, 2016: 51)

El imaginario pop del *Girl Power* vendría a representar lo que Lisa A. Lewis define como “signos de descubrimiento” (Lewis, 1990), una aportación al análisis

⁸³ El original: “[...] the success of girl power can be analysed as a positive, popular and fun representation of feminist politics, in contrast to the patriarchal stereotype of a feminist. [...] However, girl power is a label for feminism which carries with it the contradictions that young girls and women face in today’s Western culture.” (Mayhew, 2001: 195).

⁸⁴ El original: “It’s not as though ten-year-old girls would have been cranking up Bratmobile if the Spice Girls didn’t exist, although they might have tuned into the slightly older-skewing angry-girl artists, like Alanis Morissette, Fiona Apple, and Meredith Brooks, whose rise had also been finessed by Riot Grrrl. But the significant difference was that where Riot Grrrl’s vision of empowerment was inherently self-sufficient—Why not start a band or make a zine with your friends?—girl power was centered on empowerment by way of the market. What girl power meant in a post-Riot Grrrl world was simply whatever elevated girls as consumers.” (Zeisler, 2016: 51)

semiótico de los personajes femeninos donde la autora disecciona las referencias y las actitudes asociadas a una expresión y una experiencia femenina en la cultura. Lo que los signos de acceso de Lewis exponen es la exclusión social de la feminidad y de las mujeres en actividades culturales o subculturales, separando de forma binaria a mujeres y hombres tanto en las formas de ser y en las formas de estar en la cultura. Las cantantes *Girl Power* celebrarían, pues, su reclamación en el espacio cultural que les pertenece y su inserción en él haciendo, además, de su diferencia con los hombres una actitud pop.

Sin embargo, los discursos feministas en la industria musical de finales del siglo pasado no terminaron con las Riot Grrrls y el *Girl Power*. Esa industria⁸⁵ junto con los medios de comunicación y la prensa musical necesitaban encasillar a las cantautoras y solistas que estaban ocupando los escenarios y con las cuales se estaba viendo una alta identificación entre mujeres blancas occidentales con ellas.

A ese conjunto de artistas femeninas las etiquetaron como “Angry Women”: “Después de la supuesta muerte de las Riot Grrrl, la prensa popular pronto encontró un nuevo enfoque⁸⁶.” (Schilt, 2003:9). La prensa musical⁸⁷ se basó en las letras de sus canciones y en la alta carga emocional que desprendían si bien trataban igualmente temas como abuso sexual, violación y violencia de género, pero también hablaban de rupturas amorosas, de cómo se pasa una separación, de las violencias que también se suceden en la pareja.

Es esta idea de la mujer desechada la que utilizaron los medios para categorizarlas. No fue tanto que las identificaran como feministas, sino que, por lo que interpretaban de sus composiciones, eran mujeres que entendían la libertad y el

⁸⁵ Como describe Jon Pareles (1996): “Somewhere between calculation and desperation, the music business has decided to get behind the Angry Young Woman. [...] what college radio stations and music critics have been proclaiming for years: that a new female archetype -- uninhibited and smart, bruised and resilient, unorthodox and proud of it -- has finally established itself. A long line of defiant, cranky, stereotype-defying individualists has built something that the music business now feels ready to sell: a new and definitely improved version of that pop staple, the sweet young object of desire. This time, she's as confessional as 1970's singer-songwriters, as assertive as punk-rockers and as determined to draw lessons from damage as a guest on Oprah.”

⁸⁶ El original: “After the supposed death of Riot Grrrl, the popular press soon found a new focus.” (Schilt, 2003:9).

⁸⁷ “More important, though, was that by reducing the emotional richness of this body work to a single emotional state, that of “anger”, critics managed both to trivialize the content of many of these songs and, perhaps more worrisome, to refuel the ongoing marginalization of women who sought equal footing with their male counterparts in rock.” (Fournier, 2015: 4)

feminismo siendo independientes del hombre como pareja. Dicho de otra manera, resaltaban la pareja heterosexual como la única opresión o desesperación de una mujer:

La Angry Young Woman es articulada y sexualmente explícita, tanto como una amante como una luchadora. Ella está tratando de no permitir que algunos hombres malos, o muchos de ellos, dañen su autoestima de forma permanente. Su ira no es generalizada o (normalmente) canalizada hacia la política convencional; es personal, egoísta. Está disgustada con la insuficiencia y las mentiras de los hombres, pero rechaza la autocompasión y se niega a definirse únicamente en términos de su conexión con los hombres. Si va a depender de alguien más, es probable que sean los miembros de su banda. Ella tampoco es solo uno de los chicos; el machismo invertido sería una trampa tanto como la feminidad tonta.⁸⁸” (Pareles, 1996)

Que la prensa⁸⁹ musical de los años noventa intentara hacer una tendencia o estilo musical de mujeres enfadadas que expresaban su rabia como algo novedoso, destacable o criticable en una mujer, denota el machismo y lo hipermasculinizada que estaba la industria musical y los medios especializados. Este párrafo del artículo del crítico cultural Jon Pareles para el *The New York Times* lo resume:

Y después de décadas de actitudes en el negocio de la música que van desde el paternalismo hasta la explotación y la completa incompreensión, ha llegado su momento. Es posible que el movimiento riot grrrl no haya producido un abanderado del pop, pero ha ayudado a cambiar las ideas corporativas de lo que las artistas femeninas pueden decir y lo que los oyentes, hombres y mujeres, quieren escuchar. Tardía pero vigorosamente, las compañías discográficas han decidido que una vida amorosa problemática más una guitarra eléctrica es igual a ganancias potenciales.⁹⁰ (Pareles, 1996)

⁸⁸ El original: “The Angry Young Woman is articulate and sexually explicit, both a lover and a fighter. She’s trying not to let a few bad men, or a lot of them, do permanent harm to her self-esteem. Her anger isn’t generalized or (usually) channeled into conventional politics; it’s personal, self-involved. She’s disgusted with men’s inadequacy and lies, but she rejects self-pity and refuses to define herself purely in terms of her connection to men. If she’ll depend on anybody else, it’s likely to be her band members. She’s not just one of the boys, either; inverted machismo would be as much a trap as simpering femininity.” (Pareles, 1996)

⁸⁹ “More importantly and immediate for women within the music world, however, was an ongoing hostility expressed by a number of media sources and writers during the mid- 1990s as the visibility of women increased. This was especially true as the women singer-songwriters’ movement reached mainstream. The musical style including folk, folk-pop, and light pop-rock was seen as lacking authenticity, and the social and political content was seen as lacking substance.” (Lankford Jr, 2009: 114)

⁹⁰ El original: “And after decades of music-business attitudes ranging from paternalism to exploitation to complete misunderstanding, her time has come. The riot grrrl movement may not have yielded a pop standard-bearer, but it has helped shift corporate ideas of what female performers can say and what listeners, male and female, want to hear. Belatedly but vigorously, recording companies have decided that a troubled love life plus an electric guitar equals potential profits.” (Pareles, 1996)

Si consideramos los motivos de por qué las llamaron “Angry Women”, observaremos que carecen de sentido puesto que, como mujeres enfadadas que hacen música⁹¹, cualquier artista musical femenina formaba parte de ese conjunto.⁹² No era una cuestión del estilo musical sino de la queja femenina que realizaban tanto las Riot Grrrls, como las raperas, las *girl groups* o las cantautoras. Por el contrario, el enfado que proyectaban las *Angry Women* era menos agresivo que el de las Riot Grrrls, a la vez que más serio que el *Girl Power*. Era el enfado aceptable en una mujer. Kristen Schilt alegaba que, para los medios de comunicación, el formato y la forma de la queja importaban:

Muchos de los temas de las “Angry Women” eran similares a los de las bandas de Riot Grrrl que las precedieron, como reclamar términos misóginos o abordar el abuso sexual en sus letras. Sin embargo, las nuevas “heroínas” feministas tuvieron mucho más éxito. Sus álbumes recibieron buenas críticas y sus sencillos se mantuvieron en lo más alto de las listas. Una razón detrás de la recepción positiva se puede encontrar en su presentación⁹³. (Schilt, 2003: 10)

En este “género” incluían a Alanis Morissette⁹⁴ como máxima estandarte de la mujer cabreada Fiona Apple⁹⁵, Meredith Brooks⁹⁶, PJ Harvey, Tori Amos e incluso Courtney Love entre otras cantautoras y vocalistas principales. Si analizamos la denotación del término “Angry Young Woman” que la prensa utilizó para englobar a esas artistas, apreciaremos el paternalismo, edadismo y sexismo de cada uno de los vocablos utilizados. La palabra *Angry* (enfado) connota una faceta no reconocida como femenina y penalizada en las mujeres como es la expresión pública del enfado y la rabia. El

⁹¹ Declaraciones de Joan Jett en 2010 en el artículo *What happened to angry female music stars?* para The Guardian: "Anger for women in music, for me, stemmed from the fucking principle. It was about being told that a girl couldn't play guitar when you're sitting in school next to girls playing violin and cello and Beethoven and Bach. The anger came from not been given a chance, from being told to shut up and sit down and act like a lady." (Rogers, 2010).

⁹² “Like the umbrella term that preceded it, the label of the “angry young women” was applied liberally across the spectrum of popular music and had the effect of whitewashing the notable differences between the artists to whom it was applied.” (Fournier, 2015: 4)

⁹³ El original: “Many of the “angry women’s” issues were similar to those of the Riot Grrrl bands who came before them, such as reclaiming misogynist terms or addressing sexual abuse in their lyrics. Yet the new feminist “heroines” were far more successful. Their albums were well reviewed and their singles stayed at the top of the charts. One reason behind the positive reception can be found in their presentation.”. (Schilt, 2003: 10)

⁹⁴ “Magazine covers portrayed her [Alanis Morissette] as the prototype of an “Angry White Female,” critics attributed her success to an ability to “tap into the inner frustrations and rage of females,” and music industry execs simply waited for her fifteen minutes of fame to tick away.” (Chainani, 1998)

⁹⁵ Son las mismas cantantes de la cita de Andi Zeisler de la página anterior ya que son las máximas exponentes de esa etiqueta musical.

⁹⁶ “I’m not an ‘Angry Young Girl’ -or whatever the phrase of the moment is- but I’m human.” Meredith Brooks para la revista Billboard en junio de 1997 (Bambarger, 1997).

concepto de *Young* (joven) como apreciación de la juventud, inocencia y la inexperiencia de las autoras. Incluso el interés y el recalco de que son mujeres jóvenes podemos aventurarnos a enlazarlo con la idea de pureza en términos de virginidad. Por último, el término *Woman* como etiqueta del estilo de las creaciones producidas, como marca diferente al genérico masculino y que enmarca al nicho.

Asimismo, dentro de un nuevo estilo musical tiene que haber rivalidades y equipos de fans y, si ese conjunto de artistas lo conforman mujeres, la rivalidad y la envidia femenina tiene que quedar patente, aunque no exista. Esta división entre artistas fue lo que la prensa de mediados de los noventa intentó hacer con Alanis Morissette y Meredith Brooks: “Cuando “Bitch” se escuchó por primera vez en la radio, algunos oyentes creyeron que era una nueva canción de Alanis Morissette, y más tarde, los medios frecuentemente encasillaban a Brooks como otra cantautora en el molde de Morissette.”⁹⁷ (Lankford Jr, 2009: 98). Las audiencias las confundían por el estilo y las voces, o atribuían la composición de una a la otra vinculando el mensaje a la persona. Mientras tanto, los medios de comunicación alentaron las comparaciones⁹⁸ entre ellas y la rivalidad.

Lori Burns hace una observación de la narrativa, la identificación y la musicalidad de las Angry Young Women en su capítulo *Vocal Authority and Listener Engagement. Musical and Narrative Expressive Strategies in the Songs of Female Pop-Rock Artists, 1993–95* (Spicer, y Covach, 2010). A lo largo de su breve ensayo, expone cuatro pautas (basadas en las que establecen los autores Seymour Chatman, Wayne Booth, Mieke Bal, Porter Abbott y Sniader Lanser) para analizar las voces femeninas de las cantautoras de los noventa. Esta fórmula ayuda a entender cómo a través de la voz narrativa se generan mecanismos de identificación con los espectadores, destacando los casos de varias cantautoras como PJ Harvey y Tori Amos, y las identidades de mujeres⁹⁹ con las que conectan. Veamos en qué consisten estas cuatro pautas:

⁹⁷ El original: “When “Bitch” was first played on radio, some listeners believed that it was a new track by Alanis Morissette, and later, the media would frequently pigeonhole Brooks as another singer-songwriter in the Morissette mold.” (Lankford Jr, 2009: 98).

⁹⁸ En una entrevista para EW Entertainment, el periodista comienza sacando el tema sobre Alanis Morissette y la propia Meredith Brooks le para con ironía haciéndose la sorprendida al escuchar el nombre de la cantante para contestarle seguidamente al periodista: “I laugh about this Alanis thing, because all along I was thinking I’m gonna get compared to Sheryl [Crow],” (Willman, 1997)

⁹⁹ Considero importante indicar que este “estilo” musical fue especialmente seguido por mujeres blancas occidentales a pesar de relatar situaciones vividas por cualquier mujer.

1. La primera pauta es la Agencia Narrativa (Narrative Agency), con la que distingue al/la Autora/a del/la Autor/a Implícito/a y del/la Narrador/a (Author - Implied Author- Narrator) para entender la agencia en la narrativa a través de la sensibilidad, los valores y las ideologías de quien canta: “This distinction of different agents within a narrative scheme is valuable for the interpretation of the popular music artist who engages the “personal” voice.” (Burns, 2010: 161).
2. La segunda es la Voz Narrativa (Narrative Voice), con la que la artista (en este caso son cantautoras) construye las líneas de significado de su voz para transmitir el mensaje de la letra. Dentro de la Voz Narrativa distingue entre Estatus del/la Narrador/a (Narrator Status), Identidad (Identity), Posicionamiento (Stance) y Voz (Voice). Fijando los estatus y posicionamientos de quien narra, establece los puntos de vista de las narradoras/cantantes y cómo les oyentes determinan qué historia, sobre quién y cómo se está contando, con lo cual la identificación es directamente con la cantante/protagonista como parámetro desde el cual se está relatando. Mediante el concepto de Voz y las tres opciones de voces narrativas (cogidas de Gérard Genette y Sniader Lanser) define la Voz de Autor/a (Authorial Voice) para narrativas en tercera persona, Voz Personal (Personal Voice) para narrativas en primera persona y Voz Comunitaria (Communal Voice) para narrativas colectivas o compartidas y voces que han sido designadas como representantes de esas colectividades.
3. La tercera pauta, Modos de Contacto (Modes of Contact) distingue entre los conceptos de Narrador/a-Narrado/a (Narrator - Narratee), donde el hablante se dirige a una persona concreta y la relación, o contacto, que se establece entre el hablante y lo narrado es imprescindible en el contexto de la canción. Por lo tanto, las formas en las que el narrador conduce la narración revelan la composición y los significados del mensaje, es decir, de la letra de la canción. Estas formas pueden ser de Discurso con voz pública o privada, (Address: Public versus Private Voice), Comunicativa directa o indirecta (Communication: Direct versus Indirect) o Locuciones

sinceras u opuestas (Expressions: Sincere versus Oppositional). En esta investigación que desarrollo y en la que reflexiono acerca de la discriminación de género de la industria musical y su repercusión en la esfera pública, resulta especialmente relevante lo que desarrolla sobre los discursos de la voz pública y la privada:

El narrador puede adoptar una forma de discurso público, a través de la cual se entiende que el narrado es un público amplio (lector histórico). Una dirección privada sugeriría que el narrador se está comunicando con un individuo específico dentro de la narración. La concepción de la voz pública frente a la voz privada es importante para la teoría feminista debido a la naturaleza de las historias que una mujer podría desear contar. Aunque las historias de desigualdad sexual pueden parecer tener solo un valor individual, el principio feminista de que lo personal es político sostiene que las historias privadas se desarrollan a partir de distribuciones institucionalizadas de poder y autoridad.¹⁰⁰” (Burns, 2010: 164)

4. La pauta final, Implicación del/la Oyente: Artista/Lector - Oyente (Listener Engagement: Artist- Reader/listener). Para explicar esta pauta, Burns se vale de la autora Andrea Schwenke Wyile y su concepto de narración atrayente (*engaging narration*) para explicar mediante la proximidad, la sinceridad y la temporalidad de una historia las interpretaciones que la audiencia hace de esa narración/canción y es atraída por ellas. “Las compositoras crean narrativas que involucran fuertemente al oyente¹⁰¹.” (Burns, 2010: 164).

A continuación, examinaremos algunas de las canciones de estas artistas que marcaron el hito de las “Angry young woman” y cómo sus confesiones se hermanaron con las experiencias del público femenino e incomodaron a parte de la prensa.

¹⁰⁰ El original: “The narrator might adopt a form of public address, through which a broad readership (historical reader) is understood to be the narrated. A private address would suggest that the narrator is communicating to a specific individual inside the narrative. The conception of public voice versus private voice is important to feminist theory because of the nature of the stories that a woman might wish to tell. Although stories of sexual inequality might appear to have only individual value, the feminist tenet that the personal is political holds that private stories develop from institutionalized distributions of power and authority.” (Burns, 2010: 164)

¹⁰¹ El original: “Female songwriters create narratives that strongly engage the listener.” (Burns, 2010: 164).

2.1.2. “You Oughtta Know”¹⁰² - Alanis Morissette (*Jagged Little Pill*, 1995)



Alanis Morissette nos cuenta de forma autobiográfica con “You Oughtta Know”¹⁰³ cómo está siendo la repentina ruptura con su exnovio¹⁰⁴, el cual la ha dejado por otra mujer. El comienzo de la canción puede tener una connotación cercana y amigable, pero, en el álbum *Jagged Little Pill* se describen relaciones interpersonales rotas (en ese disco está incluida la canción “Ironie”). Por lo tanto, podríamos pensar que esa llamada de atención a su ex para decirle cómo está ella y comunicarle su deseo de que la nueva pareja sea feliz, es un acto irónico e, incluso, malintencionado.

¹⁰² Taylor Swift invitó a Alanis Morissette a cantar con ella esta canción en su gira The 1989 World Tour en 2015 https://www.youtube.com/watch?v=l82_KhKdFE8. También ha sido versionada por Britney Spears en 2009, ese mismo año Beyoncé hace un sampler con su canción If I were a boy y You Oughtta Know y la interpreta durante su gira y años después en los Grammy y en el festival Glastonbury <https://www.youtube.com/watch?v=UqzKEMqKwf0>. En 2015, Demi Lovato y Alanis Morissette cantaron conjuntamente "You Oughtta Know" en los premios American Music Awards (AMA's)

¹⁰³ La propia Lori Burns (2010) examina la canción de Alanis Morissette para ejemplificar su teoría. De ese examen, tomo prestadas algunas reflexiones y citas para reiterar la importancia de la identificación y la representación en la música especialmente la que aborda problemáticas identitarias, de género y violencias silenciadas.

¹⁰⁴ Durante años la prensa especuló sobre quién podía ser el exnovio que describe Alanis Morissette en “You Oughtta Know”, pero ella nunca ha nombrado públicamente a ninguna de sus exparejas como protagonista. Los rumores se basan en las parejas que se le conocían a la cantante hasta la publicación de *Jagged Little Pill* en 1995. En 2022, Dave Coulier dijo ser el ex del que Alanis Morissette hablaba. (Robinson, 2022)



Imagen 14. Captura de pantalla del videoclip “You Oughtta Know” de Alanis Morissette. Fuente: YouTube.

De acuerdo con la letra, su ex la ha dejado por otra mujer más mayor, a lo que Morissette le pregunta si la nueva pareja le hace las mismas prácticas sexuales que solía hacer con ella. Seguidamente, le reclama saber si la nueva mujer es más madura en cuestiones de personalidad y maternidad, denotando que Alanis no estaba interesada en la maternidad.

Esta estrofa también termina con una frase que puede ser interpretada de forma literal, con Alanis admitiendo que la otra mujer será buena madre. O, por el contrario, la connotación irónica en la cual la cantante le envía a su ex la insinuación de que ella sería mejor madre:

I want you to know, that I'm happy for you/ I wish nothing but the best for you both/ An older version of me/ Is she perverted like me?/ Would she go down on you in a theatre¹⁰⁵?/ Does she speak eloquently?/ And would she have your baby?/ I'm sure she'd make a really excellent mother

¹⁰⁵ “The impact of this story is felt through its negotiation of the master plot of male sexual power. But while the raw specifics of this sexual betrayal make us keenly aware of the woman's suffering, in this case, the woman does not submit to it but instead resists through her anger and claim of injustice. In this regard, it is interesting that the song lyrics refer to public venues (a theater and a restaurant), taking public what was personal and private.” (Burns, 2010: 184)



Imagen 15. Captura de pantalla del videoclip “You Oughtta Know” de Alanis Morissette. Fuente: YouTube.

Resulta interesante indicar las interpelaciones directas a su ex y las preguntas retóricas como forma de diálogo unidireccional y de monólogo con su expareja, con ella misma y con los oyentes. Se puede interpretar como el momento en el que ya no puede hablar con él, pero ella se está torturando con la conversación que nunca va a darse, por lo que hace público ese diálogo y partícipe de él a la audiencia. Aunque no haya respuesta, Morissette interroga a la voz de su expareja y de la nueva novia (Burns, 2010).

Sigue reprochándole lo engañada que se siente al descubrir que el amor romántico que su ex le profesaba, o le dio, era mentira, que, aunque ella pusiera todo de su parte en la relación el otro nunca lo apreció, lo que afecta a Morissette en su autoestima. Las ilusiones que ella tenía puestas en él y en la relación se vieron fulminadas con su marcha. Sobre todo, cuando recuerda sus momentos juntos con las promesas románticas y ella se pregunta si se comporta igual con la nueva pareja. El ideal de amor romántico por antonomasia, o el amor para toda la vida, lo describe la cantante cuando menciona cómo su ex se compromete con ella hasta “su muerte”, a lo que Alanis le responde desde su posición de despecho y cabreo que él “sigue vivo” pero con otra mujer

*'Cause the love that you gave that we made/ Wasn't able to make it enough for
you to be open wide, no/ And every time you speak her name/ Does she know how you
told me/ You'd hold me until you died?/ 'Til you died, but you're still alive*

Aquí ella se reafirma y se sitúa en su posición de ex abandonada y enojada, especialmente por la forma de la ruptura. Las descripciones que hace tanto en la letra de la canción como en las referencias a la soledad en el video, se connota la práctica del *ghosting*, o la interrupción total de la comunicación, por parte de su ex. Ella le recuerda que sigue rota por su desplante, por lo nociva que fue esa ruptura y que no es justo que él reniegue de ella y de la relación. Alanis, con la maleta de ese malestar (maleta que se representa en el video y que ella carga todo el rato), siente que ha de decirle con toda claridad y crudeza cómo lo está pasando. Y no sólo decírselo a él sino siente que ha de hacer público cómo la trató y su dolor. Aquí encontramos el quid de la rabia cantada por mujeres y por qué las calificaron de *Angry Young Women*, así como la importancia de la identificación y la representación de la artista con les fans.



Imagen 16. Captura de pantalla del videoclip “You Oughtta Know” de Alanis Morissette. Fuente: YouTube.

Muchas mujeres se sintieron (y se sienten) identificadas con lo que describe Alanis Morissette en “You Oughtta Know”. Las interpeladas reconocen¹⁰⁶ esas dinámicas

¹⁰⁶ “The vocal address communicates and develops a relationship with the listener, and the narrative content explores specific experiences of women in society in a wide range of themes and social positions.” (Burns, 2010:159)

en este tipo de rupturas, así como el silencio y el comportamiento dañino que ha podido tener la expareja, o la toxicidad de la relación en sí. También podemos señalar la ruptura del estereotipo sexista en el que la exhibición pública del llanto y el enfado denota que una mujer es “histérica”. En la esfera pública, un dolor físico y mental tiene una connotación de la persona como “histérica” o “emocional”, una idea asociada con la feminidad. Estas representaciones de las emociones de enfado, tristeza o decepción también son características de las Angry Young Women.

Esta acción desde las industrias culturales de posicionar en la esfera pública un enfado en mujeres, podríamos relacionarlo con la Tercera Ola Feminista y las potentes voces enfadadas y desvergonzadas que surgieron en la industria musical de aquellos años. Junto a las cantautoras Angry Young Woman y las Riot Grrrls, otros ejemplos de artistas que expresaban su rabia fueron las raperas negras, los *Girl Groups*. Ese enojo y malestar se aprecia en los tonos de voz (McClary, 1991) de las cantantes, no solo en las letras

And I'm here, to remind you/ Of the mess you left when you went away/ It's not fair, to deny me/ Of the cross I bear that you gave to me/ You, you, you oughta know

La cantante continúa con su confesión pasivo-agresiva en la que compara su situación con la de él, reiterando que ella no lo está pasando bien tras la rápida sustitución que hizo con ella. Además, lo formula en forma de pregunta retórica, que puede denotar tanto una pregunta a él como a ella misma cuestionándose si la recordará todavía. Llamándole *Mr. Duplicity* indica lo hipócrita, mentiroso o falso que fue con ella y reprocha su pronta recuperación emocional debido al cambio de una pareja por otra, a lo fácil que ha sido pasar página para él. Al preguntarle a su exnovio si piensa en ella mientras se acuesta con la nueva pareja, reafirma su resentimiento mediante la demanda de saber sobre su nueva vida a la vez que le muestra su rabia.

You seem very well, things look peaceful/ I'm not quite as well, I thought you should know/ Did you forget about me, Mr. Duplicity?/ I hate to bug you in the middle of dinner/ It was a slap in the face how quickly I was replaced/ And are you thinkin' of me when you fuck her?

La canción termina con el estribillo y esta estrofa en la que vuelve a hablar de lo engañada y dolida que se siente, especialmente por la sensación de que para él la relación y ella fueron una broma, nada serio en su vida. Recalca lo importante que ha sido para ella la relación y su ex, al cual le niega que vaya a olvidarla con tanta facilidad como parece, pues su recuerdo va a perdurarle, igual que le pasa a ella. Que Alanis no haya olvidado a su exnovio lo enfatiza cuando le dice que mientras tiene sexo con otra persona y le araña la espalda espera que sea él quien lo sienta.

'Cause the joke that you laid in the bed that was me/ And I'm not gonna fade, as soon as you close your eyes/ And you know it/ And every time I scratch my nails down someone else's back/ I hope you feel it/ Well, can you feel it?

El videoclip, dirigido por Nick Egan y rodado en el Desierto de Mojave al sur de California, lleva la sensación de abandono y desorientación que siente Alanis Morissette tras la ruptura al audiovisual mostrándonos a la cantante con su maleta deambulando sin rumbo por el desierto. Durante los primeros minutos del video, Alanis aparece en un paisaje desértico de colores cálidos, vestida con ropa negra indicándonos su luto por la separación, gesticulando y haciendo muecas de tristeza y desesperación mientras canta hasta que llega el estribillo y aparece liderando a su grupo de música para desgañitarse con el estribillo. Al finalizar el estribillo, ella continúa cantando mientras el desierto pasa a ser blanco y Alanis aparece a lo lejos caminando con sus ropas negras, transmitiendo así mayor sensación de ansiedad y desorientación. Hasta que se para y saca de la maleta otras prendas, esta vez blancas, con las que se viste y comienza de nuevo el estribillo.



Imagen 17. Captura de pantalla del videoclip “You Oughtta Know” de Alanis Morissette. Fuente: YouTube.

Cuando sale cantando con su grupo, sigue con el vestuario negro pero esta vez llevando la camisa blanca sobre la camiseta negra. Aquí ha habido un cambio en la representación de Alanis Morissette conforme la letra de la canción avanza. Ha pasado de la representación de la tristeza y el duelo con el vestuario negro y la gama cromática calida del desierto, a portar ropa blanca como indicio de una renovación, una superación y resurgimiento de entre las cenizas de la cantante que brama con rabia por el exnovio que la ha abandonado por otra mujer. Nos muestra así las imágenes del antes y del después en sintonía con la letra, de cómo cuando comienza a cantar son preguntas y reproches sobre su pasado juntos, procesando el vacío, vestida de negro sentada resignada en un banco en el desierto.

Y, con el avance de la canción, ella se libera y la letra pasa a ser una reafirmación de su agencia, de que le va a superar y le va a hacer recordar este momento de dolor, aparece ella vestida de blanco bailando, saltando y corriendo en el desierto, entregándose a su música y desatando su enfado. Como elemento simbólico del efecto que ha tenido su expareja en ella, la maleta siempre aparece con Alanis mientras está en el desierto, llevando a cuestas su pasado del cual no puede deshacerse, pero sí cambiarse, como con la ropa, para su presente y futuro. El video termina con la cantante llegando a otro paisaje también perteneciente al desierto, pero, esta vez lleno de flores de colores vivos y follaje

verde en el cual ella se tumba en gesto relajado, en paz consigo misma, donde también se cambia de ropa y se enfunda unas botas moteras, pantalones de cuero negro y una chaqueta de cuero azul eléctrico, un *look* que la representa como fuerte.



Imagen 18. Captura de pantalla del videoclip “You Oughtta Know” de Alanis Morissette. Fuente: YouTube.

2.1.3. “Bitch” - Meredith Brooks (*Blurring the Edges*, 1997)



Bitch es un alegato al amor propio, a la aceptación de una misma, a entenderse y conocerse en todos los estados de ánimo y momentos por los que una pasa a lo largo del día. A la liberación de no estar siempre bien ni tener que fingir estarlo. Pero, sobre todo, es una reapropiación y resignificación de la palabra y el concepto de puta¹⁰⁷ (bitch). La canción comienza con el despertar de la cantante admitiendo lo harta que está, para luego explicar por qué: la idealización por parte de su pareja. Meredith ha sido puesta en un

¹⁰⁷ Casi veinticinco años después, Zahara hace un ejercicio similar con su álbum *Putas* (2021) porque, a pesar del tiempo y de no haber sido la primera en hacerlo, todavía es necesario resignificar palabras como Puta para que dejen de ser un insulto, un desprestigio y un arma del heteropatriarcado para cohibirnos.

pedestal en el cual ella no quiso estar ni pidió ser puesta y se siente presionada a mantener esas expectativas puestas en ella como mujer y como novia. Aunque pueda llegar a ser un ángel, ante todo es humana

I hate the world¹⁰⁸ today/ You're so good to me, I know, but I can't change/ Tried to tell you but you look at me like maybe/ I'm an angel underneath/ Innocent and sweet/ Yesterday I cried/ You must have been relieved to see the softer side/ I can understand how you'd be so confused/ I don't envy you/ I'm a little bit of everything all rolled into one



Imagen 19. Captura de pantalla del videoclip “Bitch” de Meredith Brooks. Fuente: YouTube.

Tras haber tenido una crisis emocional frente a su pareja, ésta se sorprendió de ver así a Brooks desarmándose un poco esa idealización que tiene de ella, a lo que ella le admite y normaliza el no ser siempre ni la misma ni la proyección que él espera.

Shelly Peiken¹⁰⁹, la coautora de la canción explica en una entrevista de 2018 cómo fue escribir dos mujeres una canción cuyo título es “puta” y, además, cómo se apropiaron

¹⁰⁸ A pesar de que esta cita pertenece al análisis de Lori Burns sobre la canción de Alanis Morissette *You Oughtta Know*, como vemos puede servir para cualquier composición de las cantautoras de mediados de los noventa y para cualquiera que relate las experiencias discriminatorias de género: “The themes that are explored are gender-specific stories that examine a female protagonist’s situation in relation to her social world.” (Burns, 2010:159)

¹⁰⁹ Shelly Peiken. <https://www.shellypeiken.com/>

del término para autoproclamarse como tales en un claro ejercicio de resignificación de las connotaciones negativas del término hacia unas nuevas. Dentro de esa resignificación importan el cómo y quién utiliza la palabra “puta”, y para qué. En este cambio de significado, las mujeres se llaman putas así mismas en respuesta a la idea de “puta” como un insulto utilizado por la sociedad para humillar a cualquier mujer cuya vida o ideología no cumpla con la heteronorma.

Ya sabes, sentimos un hormigueo. Estábamos muy emocionadas. Sabíamos que hicimos algo en lo que ambas nos sentimos muy bien. Pero ya me había sentido así antes, así que nunca me apresuré... Creo que fue único. La palabra ("Bitch") se había utilizado antes. Por los Stones, Elton John. Pero nadie se había referido nunca así a sí misma¹¹⁰. (Shelly Peiken para *The Tennessean*, Paulson, 2018)

En el estribillo, Brooks y Peiken utilizan “puta” como reclamo para llamar la atención mediante el lenguaje (Austin, 1971). Una vez obtenida esa atención del público expresar que no sienten vergüenza por ser calificadas con cualquier término utilizado para describir a una mujer:

I'm a bitch, I'm a lover/ I'm a child, I'm a mother/ I'm a sinner, I'm a saint/ I do not feel ashamed/ I'm your Hell, I'm your dream/ I'm nothing in between/ You know you wouldn't want it any other way

¹¹⁰ El original: You know, we felt tingly. We were really excited. We knew we did something that both of us felt very right about. But I had felt that way before, so I never jumped the gun. ... I think it was unique. The word (“bitch”) had been used before. By the Stones, Elton John. But nobody had ever referred to themselves.” (Shelly Peiken para *The Tennessean*, Paulson, 2018)



Imagen 20. Captura de pantalla del videoclip “Bitch” de Meredith Brooks. Fuente: YouTube.

Meredith, tras enumerarle todas sus facetas, le pide que la acepte como es porque estos cambios de estado no suceden siempre. Si lo analizamos en profundidad, la interpretación de esto puede ser más polémica que el hecho de utilizar la palabra “puta”. Puede denotarse como una relación tóxica en la que una de las partes utiliza el argumento de “es que yo soy así y no voy a cambiar” para excusar comportamientos dañinos. O puede interpretarse como una ruptura con los estereotipos femeninos, especialmente en la pareja, en la que una puede ser o “puta” o puede ser “santa” de acuerdo con las connotaciones sociales de ambos términos. Meredith Brooks se reivindica serlo todo, como Ronald Lankford Jr relaciona estas dualidades con el contexto sociocultural de los noventa y con la Tercera Ola Feminista:

[...] la Tercera Ola Feminista podría, si así lo deseara, adoptar roles tradicionales cuando lo deseara y ver estos roles como una identidad temporal, no permanente; podría ser una madre tradicional que cuida a los niños y prepara comidas caseras, y sexualmente disponible (una diosa de rodillas, para parafrasear a “Bitch”¹¹¹). (Lankford Jr, 2009: 98)

¹¹¹ El original: “[...] the third wave feminist could—if she chose—embrace traditional roles when she wished to and view these roles as temporary, not a permanent identity; she could be a traditional mother providing for children and preparing home-cooked meals, and sexually available (a goddess on her knees, to paraphrase “Bitch”).” (Lankford Jr, 2009: 98):

So take me as I am/ This may mean you'll have to be a stronger man/ Rest assured that when I start to make you nervous/ And I'm going to extremes/ Tomorrow I will change and today won't mean a thing

Por lo tanto, aceptar que las mujeres no son un prototipo estático de feminidad es también aceptar que, como en cualquier relación interpersonal, no siempre la otra persona nos va a agradar o vamos a tener momentos en los que nos apetecería compartir más o menos tiempo en común. Aquí eso es lo que Meredith Brooks le canta a su pareja, que todo es cambiante igual que ella y que no necesita salvación porque ella no está en peligro, está viviendo

Just when you think you got me figured out/ The season's already changing/ I think it's cool, you do what you do/ And don't try to save me

Toda la letra recalca la humanidad de Brooks, sus posibles fallos y sus posibles virtudes y que eso no la afrenta:

I'm a bitch, I'm a tease/ I'm a goddess on my knees/ When you hurt, when you suffer/ I'm your angel undercover/ I've been numb, I'm revived/ Can't say I'm not alive/ You know I wouldn't want it any other way

El video presenta una estética totalmente noventera, los estampados, el *look* de Meredith Brooks, el plano de la habitación resulta habitual en la cultura pop audiovisual de la década (recuerda al plano de la habitación de Renton en la película *Trainspotting*, 1996). Parece que estemos en la habitación de Meredith con ella, rodeadas de sus pertenencias como una bola del mundo, su cama y su mobiliario, su guitarra, y ella sentada en el suelo, mientras nos recita la canción. Seguidamente se incorpora y empieza a tocar la guitarra mientras canta, una forma de establecer quién es y qué hace, una referencia a su profesión y vida de cantautora. En el videoclip, además de la narrativa audiovisual de ella cantando en su habitación, hay escenas en las cuales aparecen imágenes de una mujer anciana, una niña vestida de hada, una mujer de mediana edad, una animadora, etc., en referencia a todas las mujeres que una puede ser y a todas las mujeres para quienes Meredith canta.



Imagen 21. Captura de pantalla del videoclip “Bitch” de Meredith Brooks. Fuente: YouTube.

Terminando el video, aparece más gente en la habitación de Meredith, mujeres y hombres bailando con ella. El video empieza como un alegato a las múltiples feminidades y a su reivindicación de la mujer independiente, libre, autosuficiente, mientras se muestra empoderada como cantautora solista tocando varios instrumentos y cantando sus propias letras.

A modo de cierre de esta parte, suscribo el párrafo final del artículo para el *The New York Times* que el crítico musical Jon Pareles escribió en 1996:

Una vez que la industria de la música crea que sabe lo que hace, construirá un nuevo estereotipo. A las mujeres que se sienten más cómodas con una sola guitarra acústica o un piano se les instará a que se pongan a bailar o de lo contrario; las mujeres que quieren una tregua en la batalla de los sexos serán ignoradas. Pero mientras tanto, las mujeres y sus amigas pueden escuchar algunas voces feroces y verdades sin vigilancia.¹¹²

Una vez asimilado el trato dado por parte de los medios a las artistas musicales, sus experiencias de violencia tanto fuera como dentro de la industria musical y la

¹¹² El original: “Once the music business thinks that it knows what it's doing, it will construct a new stereotype. Women who feel most comfortable with a lone acoustic guitar or piano will be urged to rock out or else; women who want a truce in the battle of the sexes will be ignored. But in the meantime, women and their friends can hear some fierce voices and unguarded truths.” (Pareles, 1996)

identificación que sentían (y sentimos) muchas de sus fans, es más fácil comprender que décadas después se reclamen espacios seguros para las mujeres de la industria musical y el público femenino. En el siguiente apartado veremos que estas reclamas de espacios públicos no son nuevas.

Quizás lo más importante es que promulgó uno de los sellos distintivos del feminismo al crear uno de los pocos espacios centrados en las mujeres para la corriente principal. Radicales, riot grrrls y mujeres de diversas subculturas tenían acceso a esos espacios separatistas solo para mujeres y se habían beneficiado de la experiencia de una vida sin hombres, ya sea que eso significara hablar más libremente, comportarse de manera diferente, sentir una sensación de seguridad o escapar. mercantilización sexual¹¹³. (Meltzer, 2010: 62)

2.2. Acciones y festivales por y para mujeres.

Las bandas feministas a menudo eligen emerger en un concierto de mujeres, donde no estarán expuestas al escrutinio y la crítica de los hombres¹¹⁴. (Bayton, 1998: 101)

Algunos conciertos son realmente asquerosos porque las chicas siempre son empujadas hacia atrás y siempre es como un chico con el pelo largo y sudoroso, con una barriga cervecera en el frente. Es realmente molesto, es como si las chicas intentaran reclamar lo mismo para ellas¹¹⁵. (Grabación de Allison Wolfe en 1990 utilizada para el documental *Don't Need You - The Herstory of Riot Grrrl*, 2005)

Quiero decir, es difícil ir a conciertos y ser una chica, incluso ir a un concierto era como, ya sabes, era una atmósfera realmente violenta estar allí como mujer¹¹⁶. (Corin Tucker para el documental *Don't Need You - The Herstory of Riot Grrrl* de 2005, min. 00:06:10)

¹¹³ El original: "Perhaps most important, it enacted one of the hallmarks of feminism by creating one of the few women-centric spaces for the mainstream. Radicals, riot grrrls, and women from various subcultures had access to such separatist women-only spaces, and had benefited from the experience of life without men, whether that meant speaking more freely, carrying oneself differently, feeling a sense of safety, or escaping sexual commodification." (Meltzer, 2010: 62)

¹¹⁴ El original: "Feminist band have often chosen to emerge at an all-women gig, where they will not be exposed to male scrutiny and criticism." (Bayton, 1998: 101)

¹¹⁵ El original: "Some shows are really gross because the girls always get pushed to the back and it's always like sweaty boy long hair, a beer belly thing in the front. It's just really annoying, it's like girls trying to reclaim the same for themselves." (Grabación de Allison Wolfe en 1990 utilizada para el documental *Don't Need You - The Herstory of Riot Grrrl* de 2005)

¹¹⁶ El original: "I mean, it's hard to go to shows and be a girl even just going to a show was like, you know, it was a really violent atmosphere to be in there as a woman." (Corin Tucker para el documental *Don't Need You - The Herstory of Riot Grrrl* de 2005)

Retomando brevemente lo visto hasta ahora en este capítulo, hagamos una serie de observaciones sobre las canciones hechas por y para “mujeres”. Los discursos y las narrativas feministas en la cultura pop no solo se materializaron en las artistas citadas sino también en sus eventos reivindicativas. En este apartado se enumerarán algunos de los eventos organizados como consecuencia de la asimilación de los feminismos en la música popular. Los ejemplos escogidos se deben a dos motivos:

- 1) Han sido llevados a cabo por artistas referenciadas en esta investigación. Con esta elección, tanto el movimiento Riot Grrrl, como las Angry Young Women y el *Girl Power*, evidencian la cultura como motor de cambios sociales. La convicción de que a través de la música podían acercar los feminismos a un público amplio y concienciar sobre la necesidad de igualdad las llevó a realizar festivales como mecanismo de denuncia, defensa y sensibilización.
- 2) En consonancia con la relación entre el auge de las violencias machistas y la respuesta feminista de la Tercera Ola, observaremos que estos festivales y asociaciones surgieron respuesta a los ataques. Asimismo, podremos ver las similitudes con algunos de los festivales surgidos en la actualidad por los mismos motivos.

Por lo tanto, habría que preguntarse: ¿qué llevó a que se produjeran estos festivales por los derechos de las mujeres? ¿Pueden considerarse eventos discriminatorios? Para poder responder a estas cuestiones, exploremos la repercusión de las violencias sexuales en festivales de música y en espacios de ocio nocturno.

Los festivales y los eventos musicales contra las violencias de género y sexuales tuvieron su punto álgido durante los años noventa como respuesta a la escalada de agresiones que estaban ocurriendo, así como a la merma de derechos de las mujeres. En particular, la violación y el asesinato en 1993 de Mia Zapata¹¹⁷, cantante de The Gits,

¹¹⁷ *Dead Again*, SPIN (White, 1995). *Rkcnry Concert Will Benefit Mia Zapata Fund*, The Seattle Times (Phalen, 1993). *The Art Of Self-Defense -- Driven By The Killing Of Singer Mia Zapata, Home Alive Fights Back With A Star-Studded CD*. The Seattle Times. (Rose, 1996).

movilizó a toda la escena musical¹¹⁸ de Seattle para denunciar la inseguridad de las mujeres que se dedicaban a la música en los circuitos locales.

De forma cronológica desde el 1991 hasta la actualidad, repasaremos algunos de los conciertos, festivales, organizaciones y eventos musicales cuya principal finalidad es concienciar de la inseguridad por cuestiones de género en estos certámenes. Igualmente, constataremos el hecho de que la creación de estos eventos propicia los espacios seguros, así como la promoción de las artistas femeninas en espectáculos de este tipo.

2.2.1. Rock for Choice (1991-2001)



A pesar de la fuerte lucha feminista de la Segunda Ola durante los setenta en Estados Unidos y la resistencia que ejercieron por el derecho al aborto libre y seguro, las décadas de 1980 y 1990 se presentaban bajo el mandato conservador y el riesgo de un retroceso en derechos sociales. Como Susan Faludi analizó en *Backlash* (1991), las dos legislaturas entre 1981 y 1989 del presidente republicano Ronald Reagan supusieron una pérdida de los derechos y la seguridad de las mujeres y el colectivo LGTBI+ estadounidenses. Abogando por los valores cristianos y la familia tradicional, Reagan instauró leyes contra los derechos reproductivos que generaron un aumento de fallecimientos de mujeres y adolescentes¹¹⁹ a las que se les practicaban abortos ilegales e inseguros.

¹¹⁸ Joan Jett y Kathleen Hanna compusieron la canción *Go Home* (1994) en honor a Mia Zapata (*Evil Stig featuring Joan Jett - Go Home - 1994, 2013*). Se incluye en el CD *Home Alive: the Art of Self Defense* que un total de 44 grupos y artistas (como Tribe 8, The Presidents of the United States of America, 7 Year Bitch, The Posies, etc.). Con las ventas recaudaron fondos para la asociación *Home Alive* que luchaba por la seguridad en las calles concienciando y enseñando defensa personal. Esta asociación la fundó un grupo de mujeres tras la violación y asesinato de Mia (*Home Alive: The Art of Self Defense - Various Artists, 1996*)

¹¹⁹ El caso de Becky Bell, una adolescente norteamericana que falleció en 1988 debido a un aborto séptico, fue mediatizado y causó gran revuelo social y entre asociaciones pro-aborto.

Para comprender mejor este contexto, hay que mencionar el apoyo reaccionario con el que el partido republicano contaba. Los grupos terroristas ultrareligiosos provida llevaron a cabo acciones directas violentas contra las mujeres que pedían abortar libremente, así como la detonación de explosivos en las clínicas abortistas de los Estados Unidos. La resistencia frente a estos violentos atentados fue la cultura y la música.

El 25 de octubre de 1991 se celebró en la sala de conciertos The Palace, California, el primer *Rock for Choice*¹²⁰ con Nirvana, L7, Hole y Sister Double Happiness. Este festival, organizado por el grupo L7 y la editora musical del periódico *LA Weekly*, Sue Cumming, pretendían recolectar dinero para la *Feminist Majority Foundation* encargada de proteger, ayudar y asesorar tanto a las mujeres que querían abortar como a les profesionales de las clínicas. En una entrevista para la revista SPIN de 1993 (Crist, 1993) Jennifer Finch, bajista de L7, explicaba cómo decidieron montar el Rock for Choice:

[...] nosotras [L7] estábamos sentadas alrededor del ensayo y discutiendo cosas que habíamos visto en las noticias sobre nuestro derecho cada vez menor a controlar nuestros propios destinos biológicos, y decidimos que queríamos hacer una ayuda por eso¹²¹. (Crist, 1993)

El Rock for Choice continuó celebrándose hasta 2001 y por su escenario han pasado bandas y artistas como Pearl Jam, Joan Jett, Kim Gordon, Fugazi, Lunachicks, Iggy Pop, Red Hot Cilli Peppers y más. Además de destinar a la organización el dinero de las entradas, en 1995 produjeron el recopilatorio de versiones interpretado por algunas de esas bandas llamado *Spirit of '73: Rock For Choice*¹²² en honor a la legalización del aborto en Estados Unidos en el año 1973. L7 también colaboraron en un concierto benéfico organizado por Nirvana celebrado en la ciudad de San Francisco en 1993 para recaudar fondos destinados a ayudar a mujeres violadas y detenidas en la antigua Yugoslavia por la guerra de los Balcanes. Chris Novoselic, bajista de Nirvana e ideólogo del concierto, defendía así la organización del evento benéfico: “La actitud de los

¹²⁰ (Cromelin, 1991)

¹²¹ El original: “[...] we [L7] were sitting around rehearsal and discussing stuff that we’d seen on the news about our diminishing right to control our own biological destinies, and we decide we wanted to do a benefit for that.”. (Crist, 1993)

¹²² *Spirit of '73: Rock for Choice* - Various Artists, (1991)

hombres en todas partes tiene que cambiar y Nirvana lleva un largo camino en eso¹²³.” (Keizer, 1993)

2.2.2. Lilith Fair (1997-1999 y 2010)

El *Lilith Fair* fue un festival itinerante de dos días formado única y exclusivamente por cantantes femeninas y músicas celebrado entre 1997 y 1999 y, posteriormente, recuperado en una sola edición en 2010. La artífice de este evento fue Sarah McLachlan, cantautora canadiense, junto a Paula Cole, cantautora estadounidense, después de que McLachlan clamara contra la invisibilidad que tenía como mujer en los carteles de los festivales y de sus escasas participaciones en la radio (Zeisler, 2008). Aunque, como señala Andi Zeisler, no era el primer festival íntegro de mujeres cantantes y músicas que se celebraba en Estados Unidos¹²⁴, Sarah McLachlan relató la siguiente circunstancia discriminatoria que la llevó a realizar el *Lilith Fair*:

[...] los programadores de radio y los promotores de conciertos admitieron libremente que no pincharían a dos artistas femeninas consecutivamente ni incluirían a más de una o dos artistas femeninas en la lista de un festival. El Lilith Fair fue otro ejemplo de mujeres que se abrieron paso a codazos en un espacio a pesar de que les dijeron que no se podía hacer¹²⁵. (Zeisler, 2008: 110).

De acuerdo con varios medios y la propia Sarah McLachlan, el nombre de *Lilith* viene por el personaje de diosa maligna que se niega a ser sumisa de Adán, lo que la hace ser una figura del mal y en la cultura popular convertirse en una femme fatal. Para McLachlan, fue la primera feminista y por ello el festival merecía llevar su nombre (Freydkin, 1998; Satenstein, 2018). En su primera edición en 1997, con un cartel de más de cuarenta músicas entre ellas las Indigo Girls, Jewel, las mismas Sarah McLachlan y Paula Cole, Dido y Meredith Brooks entre otras, fue el festival que batió récords de venta de entradas de ese año y logró posicionarse como el decimosexto festival en la lista Top 100 de festivales norteamericanos (Freydkin, 1998; Zeisler, 2008; Bruenger, 2016).

¹²³ El original: “Men’s attitude everywhere have got to change and Nirvana is in it for the long haul.” (Keizer, 1993)

¹²⁴ El Michigan Womyn’s Music Festival llevaba celebrándose desde 1976.

¹²⁵ El original: “[...] radio programmers and concert promoters freely admitted that they wouldn’t play two female artists back to back or book more than one or two female artists on a festival roster. The Lilith Fair was another example of women elbowing their way into a space despite being told it couldn’t be done.” (Zeisler, 2008: 110).

Parte de las ganancias las donaban a asociaciones de caridad locales de cada ciudad en la que se celebraba el festival. Las dos siguientes ediciones, de 1998 y 1999, no tuvieron tanto éxito a pesar de la calidad del cartel y de la fama lograda en 1997, pero se mantuvieron con buenas cifras de asistencia, reforzando la idea de que las mujeres sí venden entradas¹²⁶ y mueven al público de masas. A pesar de ello, la idea inicial de McLachlan era celebrar el festival por tres años (Skanse, 1999), y así se mantuvo hasta su resurrección en 2010, la cual no cumplió las expectativas de la organizadora:

[...] El cuarto festival de McLachlan, rebautizado como Lilith, fracasó el año pasado: la venta de entradas fue baja y algunas fechas se cancelaron o se trasladaron a lugares más pequeños. Según McLachlan, el renacimiento de Lilith de 2010 fue mal concebido. “Recuperar lo mismo del año pasado realmente no tenía ningún sentido, en retrospectiva, sin la debida diligencia sobre cómo han cambiado las mujeres”, dijo. “En 12 años, las mujeres han cambiado mucho. Sus expectativas han cambiado, la forma en que ven el mundo ha cambiado, y eso no se tomó en consideración, por lo que me culpo a mí mismo¹²⁷. (Perpetua, 2011)

2.2.3. Ladyfest (2000 - ...)

A finales de los años noventa, el movimiento Riot Grrrl apenas estaba activo musicalmente tras el boicot de varios grupos Riot Grrrl a los medios de comunicación por su cobertura sexista, difamatoria e incluso agresiva hacia las bandas. Esa protesta silenciosa generó el ruido suficiente para que los medios ignoraran a las bandas de Riot Grrrl pero, también, provocó la disolución de los grupos insignia y les participantes de la escena.

En 1999, Allison Wolfe¹²⁸, ex cantante del grupo Bratmobile y pionera Riot Grrrl, continuaba con su activismo feminista a la vez que formaba otros grupos de música y

¹²⁶ “In the end, Lilith was short-lived; the festival ceased after the summer of 1999, and subsequent all-women festival lineups seemed to return to a pre-Girl Power format of smaller, anticorporate, and do-it-yourself events, the most prominent of which were known as Ladyfest.” (Zeisler, 2008)

¹²⁷ El original: “[...] McLachlan’s fourth festival, rebranded as Lilith, flopped last year – ticket sales were poor, and some dates were either canceled or moved to smaller venues. According to McLachlan, the 2010 Lilith revival was poorly conceived. “Bringing the same thing back last year really didn’t make any sense, in retrospect, without due diligence being done on how women have changed,” she said. “In 12 years, women have changed a lot. Their expectations have changed, the way they view the world has changed, and that was not taken into consideration, which I blame myself for.” (Perpetua, 2011)

¹²⁸ Allison Wolfe – Arts journalist, musician and riot grrrl (<https://www.allisoncwolfe.com/>)

trabajaba como periodista para el periódico *The Washington Post*. Investigando las escenas rock, punk y pop del momento descubrió que, tras la separación de muchas bandas femeninas de esos estilos musicales, la dominación masculina sobre los escenarios volvía a ser la imperante. Los espacios culturales y musicales ya no eran lo seguros que habían sido solo unos años atrás para mujeres y gente LGTBI+.

La misoginia se exhibía en los conciertos de forma más habitual y agresiva que antes (como fue el caso de fue el festival Woodstock'99 celebrado ese mismo año y que examinaremos en el capítulo siguiente). Con este regreso a la inseguridad¹²⁹ y a la invisibilización del trabajo cultural femenino y LGTBI+, la rabia e indignación de las artistas resurgió. Fue en esa exasperación desde donde Allison Wolfe ideó el *Ladyfest*, celebrado el año 2000 en Olympia, Washington, la cuna del movimiento Riot Grrrl.

Como la propia Allison ha declarado en varias ocasiones, la base del *Ladyfest* es promover mediante la autogestión, el activismo y la creatividad los trabajos de mujeres y personas queer¹³⁰. De esta forma, las artistas participaban como creadoras y a la vez eran parte de la audiencia de otras compañeras, probando que en un festival pueden armonizarse la sororidad, el ocio y la cultura.

Igual que hiciera Sarah McLachlan con el *Lilith Fair*, el *Ladyfest* también recaudó fondos para organizaciones de mujeres en Olympia (Leonard, 2007). Desde su primera edición, el *Ladyfest* no ha dejado de celebrarse por ciudades de todo el mundo, incluidas

¹²⁹ “So yeah, I think it is important to be able to create safe spaces or just a special event especially for people who aren’t a part of whatever dominant culture you’re talking about. I could go to an all-women event, it’d be cool, but I don’t necessarily feel like it has to be that way. But I can see how the dynamics are different, even just with these Bikini Kill shows that are coming up. I was thinking it’d be so cool if women and LGBTQ people and people of color were given preference for buying tickets to the upcoming shows.” Allison Wolfe en una entrevista para el blog PleaseKillMe, (Crane, 2019).

¹³⁰ “Since 2002, Olympia, Washington, has hosted Homo A Go Go, a queer music, art, film, spoken-word, and radical activist festival that is part of a nonprofit organization, Queer Arts in Action. The biennial event continues in the tradition of other music festivals including Ladyfest, Yoyo a Go Go, and the International Pop Underground Convention. These events are aimed at “providing a venue for underground, DIY and independent artists” (“About HAGG”). While the Homo A Go Go festival situates itself within the broader North American independent music community, and more specifically within the Olympia scene, it places emphasis on fostering a welcoming community for queer- identified youth who remain outside of popular culture.” (Driver, 2008:58)

Madrid¹³¹ y Barcelona¹³². Cada evento es independiente uno del otro, pero el objetivo es el mismo: ser un punto de encuentro para la libertad y la creatividad femenina y LGTBIQ.

El impacto de actividades subversivas como montar un festival de forma autogestionada y formado tanto por el público como por una organización formada por mujeres, migrantes, LGTBIQ es algo que ha llegado hasta nuestros días. La herencia es innegable.

2.3. Acciones online y asociaciones

Entre 2015 y 2017, dos blogs de música evidenciaron la poca representación femenina en los carteles de festivales musicales a nivel internacional. El primero en mostrar esta discriminación fue el blog inglés *Crack in the Road* que eliminó con Photoshop todos los grupos de música del cartel del Reading Leeds Festival 2015 en los que no hubiese ni una mujer, salvándose solo 10. Dos años después fue el blog español *El Perfil de la Tostada* el que, valiéndose de la misma estrategia de borrado de carteles, Ana Isabel Cortés reveló cómo se quedarían los carteles de festivales nacionales de aquel año (Marinas, 2019). El resultado fue igual de indignante que en el primer caso. En la misma línea de denuncia de la discriminación y la falta de equidad en la música, el proyecto colaborativo MYM (Mujeres y Música) se encarga cada año de realizar gráficos con el porcentaje de presencia femenina en los carteles de diversos festivales de música españoles.

Las reacciones a estos datos fueron diversas: desde la iniciativa de Keychange lanzada en 2017 y que aspira a conseguir en 2022 la paridad real y total en la industria musical, pasando por las organizaciones como Shesaidso y MIM (Mujeres en la Industria Musical) encargadas, entre otras cosas, de concienciar sobre la desigualdad en este sector a través de estudios, conferencias, eventos, etc., y de ser un punto de encuentro tanto virtual como físico para mujeres trabajadoras de la música; hasta festivales hechos por y para mujeres.

¹³¹ Montaner, J. V. (2008, 14 mayo). Festival Ladyfest: ¡Tú Misma! Público. <https://www.publico.es/culturas/musica/festival-ladyfest-tu-misma.html>

¹³² Zas, R. (2016, 23 junio). pedagogía feminista y cultura «queer»: ya está aquí el ladyfest barcelona. I-d. <https://i-d.vice.com/es/article/ywpdwb/ladyfest-barcelona-2016>

Algunos ejemplos actuales que han heredado el activismo feminista Riot Grrrl son:

Nombre	Fecha	Localización	Descripción
Peineta Fest	31 de mayo – 1 de junio 2019	Centro Social Okupado La Casika, Móstoles, Madrid (España)	El Peineta Fest es un festival que pretende ser un lugar de encuentro y difusión para bandas, distris, proyectos y todo tipo de iniciativas compuestas por mujeres, bolleras y/o trans. La organización y gestión del festival se realiza de manera asamblearia, y por personas de las mismas características. El evento estará abierto a todo tipo de identidades, exceptuando algunos de los talleres que tendrán carácter no mixto. Nuestro objetivo es visibilizar la presencia de mujeres, bolleras y/o trans que forman parte de espacios y proyectos alternativos que habitualmente están copados por hombres CIS. El dinero que recaudemos irá destinado a cubrir gastos judiciales por una agresión machista y el mantenimiento de una biblioteca anarquista.”
She Rocks Fest	14 de diciembre 2018	Donostia (País Vasco)	SHE ROCKS FEST es la primera edición de un festival que nace en Donostia para dar visibilidad a grupos musicales formados principalmente por mujeres. Ellas son las protagonistas de este cartel, y las que

			tomarán el escenario del Dabadaba la noche del 14 de diciembre.”
Femme Rebellion Tour	2016 -...	Tour similar al Ladyfest. Tiene 4 localizaciones en Europa con cuatro fechas y cuatro grupos	Is a D.I.Y. Festival that wants to establish a non hierarchical space for musicians and music lovers of all gender. At the beginning of the 90s many bands within the Riot Grrrl movement started a rebellion in order to fight for equal rights for women on the stage. After so many years we still have a long way to go. Especially in punk scene, where people discuss sexism since long time, actually it is still no matter of course to truly live equality. Therefore, we want to join everyone who shares our quest and fight for a music world, in which – one day – there will be no more hierarchies and no more sexism. We want to abolish hierarchies and separation and empower people of all gender to enter to the stage and live their dream of a better world – with positive energy and a lot
Tremenda Fest	2015-...	Castellón	El Tremenda Fem Fest és un festival feminista de Castelló. També hem editat dos fanzines acompanyats de música #1 Hienes i #Ràbies.

Femme Soroll	2010?-...	Barcelona	FEMME SOROLL es un colectivo que defiende el feminismo activo en las diferentes formas de expresión relacionadas con el punk. La iniciativa de este colectivo ha motivado a realizar actividades en pro de esos ideales para reivindicar la participación de la mujer y transmitir, tanto a hombres como mujeres, que quedan muchas cosas por decir, hacer y luchar; que existen medios para manifestarlo, ya sea a través de la música, fanzines, radios, etc...; que existe una subcultura en la cual creemos que el mundo es lo que cada quién hace de él. El objetivo es levantar las voces, despertar consciencias, difundir y promover proyectos que compartan estos ideales y se solidaricen con el colectivo, totalmente alejado del lucro. Hacemos ruido para que se nos escuche sin prejuicios ni discriminación de ninguna clase. El conformismo y la ignorancia no nos hace libres..
Festival GRL PWR	2018-...	Argentina	No faltan bandas de pibas, faltan Festivales GRL PWR grrr!". Con una grilla integralmente de mujeres, el festival cae justo para demostrar el talento femenino. Este Festival Grl Pwr nace en Córdoba Capital en agosto de 2018 producido, gestionado y curado por diferentes mujeres y sus equipos de trabajos. A través de este evento se busca visibilizar a bandas de la escena nacional lideradas por mujeres y, en palabras de sus propias organizadoras <i>“contrarrestar tantos años de no haber sido partícipes de la escena y del imaginario</i>

LOUD WOMEN	2016-...	Londres	LOUD WOMEN is a group for all those who support putting women on stage, and turning up the volume. It's a not-for-profit initiative run by Cassie Fox of I, Doris, with help from some brilliant friends.

En otro sentido, siguiendo la estela del festival sueco *Statement Festival* de Gotemburgo organizado por y para mujeres como respuesta al acoso y la violencia sexual que sufren en los festivales en Suecia, en España se lleva a cabo la primera edición del *Empower Music Fest* en agosto de 2018 en Fuenlabrada, Madrid. Este festival surge como una iniciativa empoderadora contra la brecha de género (Marinas, 2019) en la industria musical del país consiguiendo vender la totalidad de sus entradas, 4.000, y con un cartel formado por bandas nacionales de mujeres o que, al menos, tenían mujeres en ellas, como Belako, Carmen Boza, Joana Serrat y Mourn, entre otras.

Lo que estas acciones constatan es que, a pesar de que estas violencias y discriminaciones ya se empezaron a denunciar a finales del siglo XX, aún hoy siguen sucediendo de una forma tan habitual y reincidente. Poco a poco, estas organizaciones, estos festivales, grupos y bandas femeninas o con integrantes femeninas, son las que están logrando que la sociedad se conciencie y no mire para otro lado ante la desigualdad. Después de más de treinta años luchando explícitamente contra estas violencias, es posible afirmar que la cultura, los feminismos y su retroalimentación, están llevando a cabo unos rituales de resistencia de gran relevancia.

Capítulo 3. Girl Bands vs Boy Bands: Discursos de feminismo y machismo pop en los noventa

Surgieron numerosas cantantes femeninas adolescentes, incluidas Britney Spears, Christina Aguilera, Beyoncé Knowles y Destiny's Child, Jessica Simpson, Hilary Duff y Avril Lavigne (aunque con una estética musical marcadamente diferente), todas dirigidas a un nuevo y enorme mercado adolescente junto con bandas de chicos adolescentes como Hanson, NSync y Backstreet Boys¹³³. (Warwick, 2007: 216)

En el siguiente capítulo continuaremos con los análisis de representaciones femeninas en la música popular. En concreto, este apartado está centrado en las imágenes de las *Girl Bands* de finales de la década de 1990. Mas aún, veremos también las representaciones de las *Boy Bands* de esos años. De esta forma, compararemos brevemente los discursos y los textos audiovisuales acerca de las feminidades y masculinidades que estos grupos de pop representaban.

Pero, antes de proseguir con el análisis de esos textos, es conveniente mencionar el contexto sociocultural y político de finales de los años noventa para comprender la impronta cultural que ocasionará en los primeros años del siglo XXI. Haciendo un breve repaso de lo que sucedía a finales del siglo XX alrededor del mundo y la cultura pop, podemos apreciar el giro gradual hacia un retroceso en cuanto a libertades sociales. Los 2000 se iniciaban como una época marcada por el miedo al “Efecto 2000” (González, 1999), la violencia en los institutos en Estados Unidos (García, 2001), el inicio de guerras alrededor del mundo, la incursión de Internet y la globalización. La difusión de imágenes y noticias inmediatas a través de Internet universalizó los sentimientos de incertidumbre hacia la entrada del nuevo milenio debido a la inestabilidad global. Se inicia así una época de simulacros (Baudrillard, 2002), telerrealidad y extensión de la esfera pública a la esfera virtual (Vázquez, 2018) sin precedentes.

¹³³ El original: “In their wake sprang up numerous girl singers actually in their teen years, including Britney Spears, Christina Aguilera, Beyoncé Knowles and Destiny’s Child, Jessica Simpson, Hilary Duff, and Avril Lavigne (albeit with markedly different musical aesthetics) all addressing a newly enormous teenage market alongside adolescent boy bands such as Hanson, NSYNC, and the Backstreet Boys.” (Warwick, 2007: 216)

A nivel sociocultural, podemos empezar citando hechos que se convirtieron en referencias para la cultura pop de finales de los noventa. En primer lugar, mencionemos la mediatización¹³⁴ del escándalo sexual entre Monica Lewinsky y Bill Clinton en 1998. Estos hechos ocurrieron mientras Monica Lewinsky era una becaria de 22 años trabajando en la Casa Blanca cuando Bill Clinton, de 49 años, ejercía como presidente de Estados Unidos (The Washington Post, 1998). Desde 1995 a 1997 mantuvieron varios encuentros sexuales, pero la noticia fue publicada en 1998 cuando Paula Jones, una trabajadora pública del estado, denuncia que fue acosada sexualmente por Clinton en 1994. Después de hacerse pública la noticia de la investigación de este caso, se celebró un juicio político o *impeachment*, siendo absuelto y continuando como presidente de Estados Unidos hasta 2001. Durante el proceso del juicio, Bill Clinton ofreció diversas ruedas de prensa y alegó: “I did not have sexual relations with that woman” (CBS NEWS, 2016).

Otros hechos que forman parte del imaginario colectivo de finales del siglo XX y se convirtieron en referencia de la cultura popular fueron la matanza de Columbine¹³⁵ y *Woodstock '99*¹³⁶. En abril de 1999 se los adolescentes Eric Harris y Dylan Klebold, asesinaron a 13 personas e hiriendo a otra veintena en su instituto en Columbine (Hierro, y Galán, 2018). En el mes de julio de ese año, se celebró el festival de música de Woodstock '99 el cual pasa a la historia por las denuncias de violación (Wyman, 1999) así como por la violencia y los destrozos ahí acontecidos (Kreps, 2021).

A nivel global, un sentimiento de inquietud se expande debido al conocido como “Efecto 2000” o Y2K (Rubio, 2019), según el cual iba a reinar el caos mundial provocado por un fallo de un sistema informático. El 1 de enero de 2000 se comprobó que no iba a ser el fin del mundo y se inauguró el siglo XXI.

Volviendo al tema que nos ocupa, en este apartado comprenderemos las diferencias tanto de composición como de definición entre las *Girls Bands* y los *Girls Groups*, términos surgidos de la prensa y la industria musical. Asimismo, y continuando

¹³⁴ En Netflix se puede encontrar la serie *Impeachment: American Crime Story* (Ryan Murphy, 2021) que relata la repercusión del caso Lewinsky.

¹³⁵ *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002).

¹³⁶ *Woodstock 99: Peace Love and Rage* (Garret Price, 2021).

con el desarrollo del Girl Power, veremos cómo debido a su apropiación por parte del pop se aleja de forma progresiva de sus orígenes Riot Grrrl. Esta resignificación pop del *Girl Power* impulsó su nuevo cambio de registro en la música *mainstream* y orientó al público hacia unas nuevas formas de interpretar el feminismo y a las artistas musicales.

Cabe señalar que los años noventa fue una década con una mayor difusión mediática de los géneros musicales que las anteriores y, por lo tanto, con un eclecticismo en la música popular considerable. Esto se debe al incremento de programas musicales en televisión, a la extensión global de cadenas como MTV y VH1, al avance tecnológico en el consumo de música y a la expansión de Internet. Esta universalización de los canales y soportes genera nuevas formas de adquisición, escucha e intercambio musical (de Aguilera et al., 2008). Junto a ese eclecticismo musical de la década de 1990, también hubo un aumento notorio de artistas femeninas. Marisa Meltzer en su ensayo *Girl Power: The nineties revolution in music* (2010) explica cómo el incremento representativo de mujeres en diferentes géneros musicales orientó algunas de las tendencias musicales de finales del siglo XX y principios del siglo XXI:

[...] los movimientos de contracultura se mercantilizan y lo underground se convierte en lo mainstream. Las mujeres rebeldes del punk adquirieron un tono más brillante con la nueva ola, que se volvió aún más amigable con las cantantes pop con tono feminista de los años ochenta. La ira de las Riot Grrrl engendró Hole y Babes in Toyland, más amigables con los medios, y luego el descontento más amortiguado de Alanis Morissette. [...] Las Spice Girls allanaron el camino para las mucho más agrias Pussycat Dolls. No habría Britney o Miley sin Madonna y Cindy Lauper. [...] Pero la industria de la música es un microcosmos muy visible de la forma en que los roles de las mujeres han cambiado radicalmente en las últimas dos décadas.¹³⁷ (Meltzer, 2010: 8).

Observaremos el apogeo de las *Boy Bands* y las *Girl Bands* del pop de finales de la década de 1990. Mediante el análisis de sus canciones más célebres y sus respectivos videoclips, podremos discernir las proyecciones de género que se dieron mediante esos

¹³⁷ El original: “[...] it’s that counterculture movements become commodified and the underground becomes the mainstream. The rebellious women of punk took on a shinier hue with new wave, which became friendlier still with the feminist-flavored pop singers of the 1980s. Riot grrrl’s rage begat the more media-friendly Hole and Babes in Toyland, then the more muffled discontent of Alanis Morissette. [...] The Spice Girls paved the way for the much tarter Pussycat Dolls. There wouldn’t be a Britney or a Miley without Madonna and Cindy Lauper. [...] But the music industry is one very visible microcosm of the way women’s roles have changed radically in the last two decades.” (Meltzer, 2010: 8).

discursos culturales. Así, analizaremos estas representaciones identitarias en Take That, los Backstreet Boys y *NSYNC, así como en En Vogue, Destiny's Child y las Spice Girls.

3.1. Boy Bands, Girl Bands y Girl Groups: conceptualización

El propósito de este apartado es esclarecer las diferencias entre *Girl Bands* y *Girl Groups* para, una vez las distingamos, hacer el análisis comparativo con las *Boy Bands*. Tras el examen de prensa musical española, parto de la hipótesis de que estos anglicismos no han sido aplicados como en sus lenguas de origen. En España existe la confusión terminológica de lo que es una *Girl Band* y lo que es una *Girl Group*. Mientras que aquí utilizamos el término *Girl Band* para definir a cualquier tipo de formación musical integrada por mujeres (Rodríguez Ruiz, 2019), (Redacción Vogue, 2017), apenas hay información sobre *Girl Groups*. Veamos, a continuación, en qué consisten ambas agrupaciones musicales.

Antes de comenzar con las *girls*, es conveniente hacer un inciso en su relación con los *boys* y el uso de ambas etiquetas. Como he señalado antes, en la prensa española la etiqueta *Girl Band* engloba a todas las formaciones musicales con mujeres independientemente del género musical al que pertenezcan y de si tocan o no instrumentos. Por lo tanto, una *Girl Band* serían tanto las Vulpes como las Ketchup, las Cariño o las Sweet California. Por el contrario, de acuerdo con el uso que hacemos en el castellano de *Boy Band*, esta etiqueta hace referencia a un género musical y a unas agrupaciones musicales de hombres concretas. Es decir, una *Boy Band*¹³⁸ sería una agrupación musical de hombres que cantan y coreografían música pop, como Backstreet Boys, One Direction o Auryñ.

La problemática aquí la encontramos en el uso del genérico de *girl* para enmarcar a cualquier producción y formación musical con mujeres. Como expresa Laura Torre, baterista de Melenas: “Una de las cosas que nos ha molestado es que a veces nos sentimos

¹³⁸ La única definición oficial, sin ser una traducción, que hay del término *Boy Band* es la que recoge el *Diccionario de Neologismos del Español Actual*, creado por el proyecto *Actualización del léxico del español en la prensa de Murcia y Alicante* (NEOMA), y que dice lo siguiente: Grupo de cantantes pop vocalistas, adolescentes o veinteañeros, que no suelen tocar ningún instrumento. Para los términos *Girl Band* y *Girl Group* no ofrecen definición (<https://bit.ly/3eWSZA5>)

un poco encasilladas por ser mujeres. Como si fuéramos un género. Lo nuestro no es un tipo de música por estar hecha por mujeres.” (Navarro, 2021) Mientras que, en la construcción sociocultural de estas etiquetas, las producciones y formaciones musicales son generalmente con hombres, no se indica que son grupos de hombres o de chicos. El matiz excepcional que hace que concretemos una formación musical de hombres se produce con las *Boy Bands* y a su género musical pop.

Los Bravos, Biznaga o The Parrots, por citar algunos ejemplos, son grupos de música que hacen música rock, punk o garaje. Las Grecas, las Chillers o Mourn se indica que son unas *Girl Bands* o grupos de mujeres como si fuera un género musical determinado, y que hacen flamenco-rock, pop o rock como mujeres. Esto, como desarrollaremos más adelante, también es frecuente en los medios anglosajones donde “a band” (una banda) suele ser un grupo de música integrado por hombres, y una “girl group” sería su homólogo con mujeres. Llegadas a este punto, podríamos afirmar la trascendencia del lenguaje y del uso del genérico en las obras hechas por unos y por otras es más que notable. La forma en la que nombramos importa.

En el ámbito anglosajón, donde nacieron estas formaciones, encontramos diversas definiciones de los anglicismos *Girl Band* y *Boy Band* pero todas coinciden en mayor o menor medida. El Diccionario de Oxford dictamina una descripción más genérica pero que matiza el género pop como estilo musical al que se asocian estas bandas: “a group of young women/men who sing pop music and dance, whose music and image are designed to appeal to a young teenage audience.”.

Por su parte, el Diccionario de Cambridge¹³⁹ define *Boy Band* como “a pop group consisting of attractive young men who sing and dance, and who are especially popular with teenage girls”. En cambio *Girl Band* como tal no tiene acepción, sino que aparece como suplemento del otro: “a group of young men or women who perform popular songs together and dance as a group”. En este caso, sí se incide en otros elementos asociados a las *Boy Bands* como su actuación de baile sobre el escenario, o su nicho de mercado formado por “chicas adolescentes”.

¹³⁹Enlace al Diccionario de Cambridge y la definición de Boy Band <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/boy-band>

Lo dicho hasta aquí evidencia las diferencias terminológicas y de uso que se atribuyen a *Girl Bands* y a *Boy Bands*. Ahora, veamos qué sucede con el vocablo menos recurrente en los medios españoles: *Girl Group*¹⁴⁰. De acuerdo con Claudia Mitchell-Kernan y Jacqueline Reid-Walsh (2008), las *Girl Bands* serían:

Las *girl bands* son grupos musicales en los que niñas y mujeres jóvenes cantan y tocan todos los instrumentos. Esto es diferente de un *girl group*, en el que las mujeres cantan, pero no tocan instrumentos. Aunque no se popularizó hasta la década de 1980, con el éxito comercial de bandas de pop como Go-Go's y Bangles, las *girl bands* tienen una rica historia que data de la década de 1960¹⁴¹. (Mitchell-Kernan, y Reid-Walsh, 2008: 306).

Citan a The Runaways (1975) como la primera *Girl Band* en conseguir éxito comercial (Mitchell-Kernan, y Reid-Walsh, 2008) por lo que, basándonos en su definición, podemos englobar cualquier grupo de cualquier género musical en los que sea imprescindible tocar instrumentos y componer¹⁴². En contraste, una *Girl Group* sería:

Una *girl group* es un grupo musical con varias cantantes jóvenes; se diferencia de una *girl band* en que presenta a mujeres jóvenes cantando y tocando instrumentos musicales. Un fenómeno de la música popular asociado a principios de la década de 1960, los *girl groups* involucraron a niñas preadolescentes y adolescentes como intérpretes y oyentes. La mayoría de los primeros *girl groups* incluían de tres a cinco adolescentes que generalmente vestían igual y realizaban coreografías simples mientras cantaban canciones sobre temas de importancia para la cultura de las chicas. En su mayor parte, las primeras canciones de los *girl groups* fueron escritas por compositores profesionales, y los instrumentos fueron tocados por músicos de sesión profesionales¹⁴³. (Mitchell-Kernan, y Reid-Walsh, 2008: 307)

¹⁴⁰ Anabel Vélez (2018) puntualiza que las *Girl Group* fueron un “fenómeno musical” y las define así: “Un género en el que, a pesar de todo, las mujeres llevaban la voz cantante y en el que consiguieron conectar con el público adolescente cantando sus miedos e inseguridades, reflejando una realidad que le era conocida y con la que se sentía totalmente identificado. [...] Hasta ese momento ellas habían sido el objeto de esas melodías, unas protagonistas secundarias. Ahora ellos pasaban a ser ese objeto, ese <<baby>> que a ellas les habían colocado demasiadas veces.” (Vélez, 2018: 56). Aquí un archivo con cientos de Girl Groups: <https://web.archive.org/web/20140529185656/http://www.girl-groups.com/groups.htm>

¹⁴¹ El original: “Girl bands are musical groups in which girls and young women sing and play all the instruments. This is different from a girl group, in which women sing but do not play instruments. Although not popularized until the 1980s, with the commercial success of pop bands such as the Go-Go's and the Bangles, girl bands have a rich history dating to the 1960s.” (Mitchell-Kernan, y Reid-Walsh, 2008: 306).

¹⁴² The Shaggs (1968), The Dum Dum Girls (2008), The Slits (1976), The Raincoats (1977), Vulpes (1982), L7 (1985), Bikini Kill (1990), Sleater-Kinney (1994), The Donnas (1993), Elastica (1992), DeapVally (2011), The Black Belles (2009), L.A. WITCH (2011), The Coathangers (2006), Big Joanie (2013), Goat Girl (2016).

¹⁴³ El original: “A girl group is a musical group featuring several young female singers; it differs from a girl band, which features young women both singing and playing musical instruments. A popular music phenomenon associated with the early 1960s, girl groups engaged tween and teen girls as both performers

Como ejemplos citan a The Ronettes, The Supremes o The Marvelettes entre otras *Girl Groups* míticas de la década de 1960.

Por consiguiente, tras la aclaración terminológica, cuando hago referencia a la redefinición de las *Boy Bands* y *Girl Groups* me refiero a que, en todas las décadas en las cuales ha habido una industria musical potente, han existido este tipo de formaciones musicales, tal y como indica Jacqueline Warwick:

El género de grupos de chicas ha estado a la vanguardia de la música popular en dos períodos históricos diferentes: la era del *rock'n'roll* de finales de los 50 y principios de los 60 y finales de los 90, cuando los hijos de la generación del *baby boom* estaban alcanzando la mayoría de edad. [...] Sin embargo, a pesar de su popularidad e importancia, la música de grupos de chicas ha sido uno de los repertorios menos investigados en la historia de la música popular¹⁴⁴. (Warwick, 2007:9)

Consideremos ahora la trayectoria tanto terminológica como de popularidad de las *Boy Bands*. Roy Shuker define así la carrera de las *Boy Bands* en la década de 1990:

Un término ampliamente utilizado en la década de 1990 para las bandas consideradas pop manufacturado, en el sentido de ser construcciones deliberadas de la industria dirigidas principalmente a audiencias adolescentes, aunque hubo ejemplos significativos desde la década de 1960 en adelante (en particular, los Monkees en la década de 1960: ver Stahl, 2002) y el nuevo pop británico de la década de 1970 (ver Hill, 1986¹⁴⁵). (Shuker, Roy., 2006:30).

Aunque siempre ha habido grupos de música formados por hombres, debido a las oportunidades y las facilidades que han tenido por las sociedades heteropatriarcales, las bandas coreografiadas creadas especialmente para una audiencia femenina son

and listeners. Most early girl groups included three to five adolescents who generally dressed alike and performed simple choreography while they sang songs about themes of importance to girl culture. For the most part, early girl group songs were written by professional songwriters, and the instruments were played by professional session players.” (Mitchell-Kernan, y Reid-Walsh, 2008: 307)

¹⁴⁴ El original: “El género de grupos de chicas ha estado a la vanguardia de la música popular en dos períodos históricos diferentes: la era del *rock'n'roll* de finales de los 50 y principios de los 60 y finales de los 90, cuando los hijos de la generación del *baby boom* estaban alcanzando la mayoría de edad. . [...] Sin embargo, a pesar de su popularidad e importancia, la música de grupos de chicas ha sido uno de los repertorios menos investigados en la historia de la música popular.” (Warwick, 2007:9)

¹⁴⁵ El original: “A term widely used in the 1990s for bands regarded as manufactured pop, in the sense of being deliberate industry constructions aimed primarily at teenage audiences, though there were significant examples from the 1960s onward (notably the Monkees in the 1960s: see Stahl, 2002) and 1970s British new pop (see Hill, 1986).” (Shuker, Roy., 2006:30).

relativamente nuevas. El movimiento fan, el mercado musical y las audiencias adolescentes promueven este tipo de formaciones, como indica Georgina Gregory (2019) citando a Matt Stahl (2002):

La naturaleza de la audiencia de la música convencional también evoluciona, de modo que lo que era aceptable en el pasado puede no resonar con los gustos contemporáneos: como observa Matthew Stahl, “los miembros de las bandas de chicos, los empresarios y empresarios detrás de ellos... deben competir en su trabajo y relaciones con las convenciones sociales y simbólicas de su momento histórico.”¹⁴⁶ (Gregory, 2019:16)

Por otro lado, los Beatles, The Monkees o los Jackson 5 son algunos ejemplos en los cuales, al margen de su trabajo como músicos, se les ha considerado *Boy Bands*. Esta consideración, que va más allá del género musical, podría deberse al movimiento fan de chicas adolescentes que lograron estos grupos. Además, estas bandas tuvieron la característica de que se les otorgó protagonismo de forma individual a cada uno de sus integrantes. De esta forma, cada fan podía escoger a su favorito, hacer clubs de fans tanto del grupo como del ídolo escogido y adquirir la misma cantidad de información tanto de uno de los miembros como de todo el grupo. En cambio, otras bandas de rock y pop han estado más jerarquizadas en cuanto a la popularidad de sus miembros, dificultando así la etiqueta de *Boy Bands*. Cabe señalar que esos casos fueron muy concretos y el término de *Boy Bands* posteriormente no continuó siendo identificativo de bandas similares a los Beatles.

Las *Boy Bands* están compuestas por un grupo de cuatro o cinco chicos, en el que cada uno performa un rol basado en diferentes estereotipos masculinos (el chico bueno, el chico malo, el chico deportista, el chico intelectual, etc.). En estas agrupaciones musicales, sus miembros cantan canciones pop, normalmente de temáticas romántica y de emancipación adolescente, cuyas melodías son fácilmente recordables.

A diferencia de otros grupos de música pop, la particularidad de estas *Boy Bands* es que ninguno de sus miembros toca un instrumento en sus actuaciones. Puede suceder

¹⁴⁶ El original: “The nature of the audience for mainstream music also evolves so that what was acceptable in the past may not resonate with contemporary tastes: as Matthew Stahl observes, “Boy band members, the impresarios and entrepreneurs behind them ... must contend in their work and relationships with the social and symbolic conventions of their historical moment.” (Gregory, 2019:16)

esto para interpretar una canción determinada, pero, sus performances son unas coreografías¹⁴⁷ perfectamente ejecutadas mientras cantan. Como hemos mencionado antes, cada uno de los miembros representa un tipo de masculinidad distinta en base a su estética. Ya no es sólo el estereotipo físico sino el de actitud masculina, no siendo siempre una masculinidad macho¹⁴⁸. Es necesario señalar la omisión premeditada o no, por parte de la industria musical que construye este tipo de bandas, de la identidad sexual pública¹⁴⁹ de sus miembros, dando por supuesto la heterosexualidad de todos los componentes. A pesar de esto, como indica Georgina Gregory, las *Boy Bands* y *Girl Groups*, así como los cantantes de pop en general, suelen atraer con mayor facilidad a fans fuera de la heteronorma:

Es probable que los fans homosexuales se sientan atraídos por las estrellas de rock o las leyendas del *grime* como por los cantantes pop, pero estos artistas se mostrarán reacios a dirigirse a ellos directamente debido al temor de alienar a los fanáticos heterosexuales o transgredir la tolerancia limitada de la sexualidad alternativa en estos géneros. Los cantantes de pop masculinos generalmente tienen menos miedo de acercarse a los fans homosexuales, incluso si eso implica codificar dos veces sus actuaciones, usando "doble dirección" para atraer a los fans homosexuales y heterosexuales al mismo tiempo¹⁵⁰. (Gregory, 2019:77).

¹⁴⁷ "It could also be argued that dancing distinguishes pop vocal bands from peers, as quite a few classic examples from the postwar era were major exponents. Among others, the Osmonds, Take That, East 17, the Backstreet Boys, Boyzone and the Jackson 5 incorporated dance routines into their acts." (Gregory, 2019:11)

¹⁴⁸ "His juvenility performs an important role in his sexualization, since he is man enough to be desired and desiring, and yet boy enough to be unthreatening. At the same time, the androgyny that underpins the boy's body—the hairlessness, his "pretty" face—also positions him at a point on the borderline between the sexes, and this borderline position is a dangerous one for the culture in which the boy operates. Androgyny disrupts the binarisms of sex and gender and upsets the structures of desire that are based on such binarisms. As such, it is quite often visibly important that the boys of the boy bands have normative masculinities maintained for them by their marketing machines: even as they operate in homosocial spaces, their masculinities are constructed primarily (but not exclusively) through bonds formed by the exchange of women, and their heterosexuality is thus assured. Their heterosexuality is tenuous, of course, and this—combined with the boys' thoroughgoing borderline operations—is why boy bands are embroiled in slippages between discourses of effeminacy and homosexuality." (Jarman-Ivens, 2007: 5-6)

¹⁴⁹ Famoso es el caso de Ricky Martin, cuya carrera empezó en la *Boy Band* puertorriqueña *Menudo* a finales de los setenta. Durante la trayectoria en solitario de Ricky Martin en la década de 1990, se especuló en los medios de comunicación sobre su sexualidad. En aquella época Ricky Martin siempre negó su homosexualidad. En 2010, tras décadas de rumores, Martin hace pública su homosexualidad en una carta en su web oficial y en su cuenta de Twitter ('Hoy acepto mi homosexualidad como un regalo que me da la vida. ¡Me siento bendecido de ser quien soy!'). (Pop, 2010)

¹⁵⁰ El original: "Homosexual fans are just as likely to be attracted to rock stars or grime legends as they are to pop singers, but these artists will be reluctant to address them directly due to a fear of alienating straight fans or transgressing limited tolerance of alternative sexuality in these genres. Male pop singers are generally less fearful of approaching homosexual fans even if it involves double coding their performances, using 'dual address' to appeal to gay and straight fans concurrently". (Gregory, 2019:77).

Pero, a pesar de ello, son los propios artistas los que se presentan más reacios a hablar de su sexualidad, especialmente en la década de los noventa, siendo las discográficas y los medios de comunicación los encargados de fomentar una heterosexualidad normalizada¹⁵¹.

Por otro lado, las *Boy Bands* se enfocaron en la proyección del paso de la adolescencia de los chicos a la madurez masculina. Pero ¿qué implicó esa idea de transición de adolescente a adulto por la industria de la música pop de los noventa? Georgina Gregory plantea la repercusión de esta transición del adolescente a la construcción sociocultural de la masculinidad hegemónica. Los miembros de las *Boy Bands* suelen comenzar su carrera musical siendo adolescentes. Mediante esta narrativa del paso a la madurez masculina, a las *Boy Bands* se les demanda proyectar unas actitudes que no se asemejan a las de su *target* de chicos adolescentes:

Si pasamos al análisis de los términos constitutivos 'niño' y 'banda', vemos cómo el lenguaje estructura la comprensión dentro del discurso musical. El legado del patriarcado considera a la juventud como un período fugaz en el camino hacia la masculinidad; por lo tanto, rara vez nos referimos a los adolescentes varones como niños porque hacerlo implicaría que todavía son niños. A los niños se les puede asignar un valor más alto que a las niñas en muchas culturas, pero ser niño sigue siendo una posición subordinada dentro de un orden jerárquico estratificado por edades¹⁵². (Gregory, 2019:13)

El prototipo¹⁵³ de chicos jóvenes escogidos, junto a las diferentes personalidades que representaban, proporcionaba a sus fans una identificación basada en el deseo y la imitación (Jarman-Ivens, 2013). La proyección que se hacía de los miembros de las *Boy Bands* era provocar el deseo sexual de las chicas adolescentes heterosexuales. En cambio, de forma tan explícita no sucedía lo mismo para sus fans chicos, para quienes se proyectaba una idea de imitación o del tipo de chico que podían ser.

¹⁵¹ El silencio en torno a la homosexualidad de cantantes y artistas de la industria musical es algo que ha pasado siempre en todos los géneros musicales. Aunque haya excepciones que sí han hablado de su sexualidad abiertamente, todavía se sigue especulando y/o negando la homosexualidad.

¹⁵² El original: “If we move to analysis of the constituent terms ‘boy’ and ‘band’ we see how language structures understanding within music discourse. The legacy of patriarchy views youth as a fleeting period on the road to manhood – hence, we rarely refer to male teenagers as boys because to do so would imply that they are still children. Boys may be assigned higher value than girls in many cultures, but being a child is still a subordinate position within an age-stratified pecking order.” (Gregory, 2019:13)

¹⁵³ “Each archetype is designed to bring about some kind of desire on the part of the audience, be that a desire for friendship, a desire to ‘understand’, a desire to ‘mother’, a desire to be, a desire to have, and so on” (Jarman-Ivens, 2013: 6).

3.2. Boy Bands y Girl Groups de los 90

Recurriendo a la misma técnica semiótica que utilicé con Alanis Morissette, Meredith Brooks y Shampoo, examinaré ahora los tres casos de *Boy Bands* más relevantes de la década de 1990. La elección de estas tres bandas en concreto se debe a su posición en las listas de éxitos y de ventas durante los noventa. Así, la primera *boy band* que analizaremos son los británicos Take That y su tema “Back for good” (1995), considerados la *boy band* británica de los noventa más importante tanto por venta de discos como por presencia en las listas de éxitos (Copsey, 2018). Las otras dos *boy bands* escogidas son los estadounidenses Backstreet Boys, catalogada como la *boy band* más importante de la historia (Feeney, 2010), y *NSYNC. Ambas ocupan las posiciones más altas en el *ranking* de ventas como *boy bands* de la década de 1990 (Dezzani, 1999) con canciones como “Get Down (You're the One for Me)” de Backstreet Boys (1996) y “It’s gonna be me” de NSYNC (2000) (Newman, 2017). Otro motivo que podemos señalar, además de ser las más conocidas, es por la repercusión mediática que las tres bandas tuvieron, así como lo hicieron sus miembros en solitario.

Aunque el pop *mainstream* no tenga el monopolio de las canciones de amor (Gregory, 2019), las letras de las composiciones de las *Boy Bands* son reconocibles por esta temática. Como veremos a continuación, se caracterizan por sus baladas pop que exaltan el amor romántico y en las que cantan a dos tipos de chica. Por un lado, suelen definir a la chica de sus sueños como un objeto de deseo al que conquistar. Además, algunas de estas canciones conllevan la connotación de la arrogancia de *bad boys* que exhiben en sus videoclips. Por otro lado, también cuentan con canciones en las que describen una ruptura amorosa en la que la chica les ha dejado, lo que les provoca pesar, mostrando en los videoclips una actitud sensible y afligida.

3.2.1. Take That

A finales de los años ochenta, el cazatalentos y mánager inglés Nigel Martin-Smith buscaba emular el éxito de la *Boy Band* estadounidense New Kids On The Block.

Tras organizar en Inglaterra varias audiciones masivas de chicos jóvenes, objetivamente atractivos y con dotes para el baile, Nigel Martin-Smith encontró a su *Boy Band*. Así, contrató a Gary Barlow, Howard Donald, Mark Owen, Jason Orange y Robbie Williams, los cuales tenían edades comprendidas entre los 15 y los 23 años y contaban con experiencias previas en el mundo de la música y del espectáculo.

Gary Barlow aparecía como cantante y el compositor de la mayoría de las canciones, siendo su tema *My Kind of Girl* con la que la *Boy Band* debutó en el programa *The Hit Man and Her* de la televisión británica en 1990 (Hulton, 2021). Además de composiciones de Barlow, la banda se caracterizaba por interpretar versiones de otros artistas como el grupo de *rhythm and blues* norteamericano Tavares, BeeGees o Barry Manilow entre otros.

Su primer gran éxito fue su segundo álbum, *Everything Changes* (1993), con el que consiguieron giras europeas y asiáticas. Pero, la fama mundial la lograron con su tercer álbum *Nobody Else* (1995), con el que consiguieron ser número 1 en las listas musicales de Gran Bretaña e internacionales. Como resultado de esa entrada en el pop internacional, Take That se convirtieron en la *Boy Band* británica pionera de los noventa encabezando las listas de éxitos, con un movimiento fan importante detrás de ellos y protagonizando las portadas de las revistas adolescentes del país.

No obstante, la salida de Robbie Williams de Take That en 1996 debido a los abusos de este con el alcohol y las drogas (Sánchez, 2021), supuso todo un drama mediático y adolescente (de Prado, 2017). Con todo, las carreras por separado de Robbie Williams y Take That continuaron siendo exitosas. En 2010, TakeThat anunciaron su vuelta a la música como *Boy Band*, una tendencia a la reunión durante los años 2000 que otras *Boy Bands*, como veremos, imitaron.

“Back for Good”¹⁵⁴ - Take That (*Nobody Else*, 1995)



De acuerdo con la crítica musical (Billboard Staff., 2018), “Back for good”, es el mayor éxito de Take That (Shaffer, Claire., Sheffield, Rob., Spanos, Brittany., et al., 2020). Fue compuesta por el cantante principal del grupo, Gary Barlow, y pertenece al álbum *Nobody Else* (1995), previo a la marcha de Robbie Williams. Copó los números uno en las listas de radio de decenas de países y es considerada por varios medios musicales como una de las mejores composiciones de las *Boy Band* de la década de 1990 (Daw, 2015).

La canción habla de una ruptura donde Gary Barlow, en representación del quinteto como voz principal, ha decidido rendirse y dejar de intentar mantener la relación. A pesar de conservar simbólicamente objetos cotidianos y recuerdos de su expareja, y por mucho dolor que le cause decide intentar alejarse:

*I guess now it's time for me to give up/ I feel it's time/ Got a picture of you beside me/
Got your lipstick mark still on your coffee cup/ Got a fist of pure emotion/ Got a head of
shattered dreams/ Gotta leave it, gotta leave it all behind now*

¹⁵⁴ NSYNC tienen su versión pop y más coreografiada de este tipo de *back to me songs* con “I want you back” (1997) <https://www.youtube.com/watch?v=is6gtilerPk&loop=0>



Imagen 22. Captura de pantalla del videoclip “Back for good” de Take That. Fuente: YouTube.

Pero, como canta el coro de Take That, el cantante pide disculpas por su comportamiento y por haber dicho cosas que probablemente hirieron a su expareja:

Whatever I said, whatever I did I didn't mean it/ I just want you back for good/ (Want you back, want you back, want you back for good)/ Whenever I'm wrong just tell me the song and I'll sing it/ You'll be right and understood/ (Want you back, want you back, want you back for good)/ I want you back for good



Imagen 23. Captura de pantalla del videoclip “Back for good” de Take That. Fuente: YouTube.

Si bien se denota que la expareja se fue con motivos para hacerlo, Take That desprenden una connotación de los chicos abandonados que intentan volver, pero ella/e no quiere. Es más, el cantante le pide que vuelva con él y que lo haga para siempre. No obstante, como vemos en el siguiente verso, hay un reproche evidente a la libertad y, probablemente, a la felicidad que la expareja experimenta al dejar esa relación:

*In the twist of separation, you excelled at being free/ Can't you find/ A Little room
inside for me*



Imagen 24. Captura de pantalla del videoclip “Back for good” de Take That. Fuente: YouTube.

La canción continúa en forma de propuesta de compromiso para la eternidad, una promesa de amor romántico basada en la superación de cualquier obstáculo que se interponga, peleando por su amor juntos por siempre:

*And we'll be together, this time is forever/ We'll be fighting and forever we will be/ So
complete in our love/ We will never be uncovered again.*

La frase de cierre de la canción se presenta como una imposición en tono agresivo pasivo, bajo la ingenua deducción de que ya ha sido suficiente y ya ha llegado la hora de que vuelva a él para siempre:

I guess now it's time, that you came back for good

La letra puede resultar contradictoria. Empieza con alguien abandonado por su amor, pareciendo sin saber por qué, que no encuentra consuelo y decide pasar página, pero que al verso siguiente descubrimos que ha sido precisamente el sujeto abandonado el que ha tenido un comportamiento nocivo que ha provocado la ruptura. Lejos de pedir disculpas, simplemente muestra algo de arrepentimiento diciendo que nunca quiso comportarse mal o que cualquiera de las cosas que dijo no fueron intencionadas. Así, en el estribillo exige que vuelvan, quiere que la expareja vuelva como sea.



Imagen 25. Captura de pantalla del videoclip “Back for good” de Take That. Fuente: YouTube.

En el videoclip, grabado en blanco y negro dirigido por Vaughan Arnell y Anthea Benton, en el que se ve al grupo bajo la lluvia caminado juntos en un set de rodaje. Tienen una actitud de hermandad, de grupo de amigos apoyándose entre ellos, como si fuera uno el que ha roto con su pareja y el resto le arropan. No solo eso, sino que se intercalan planos de cada uno de los miembros por separado como si cada uno fuera el protagonista de la ruptura cantada, y cada uno mostrando su actitud característica en la *Boy Band*. De vez en cuando, bailan acompañando la canción. Hay primeros planos de sus caras donde las lágrimas se mezclan con la lluvia. El videoclip termina con un primer plano de la cara de Gary Barlow cantando:

I guess now it's time, that you came back for good.



Imagen 26. Captura de pantalla del videoclip “Back for good” de Take That. Fuente: YouTube.

3.2.2. Backstreet Boys

La *Boy Band* estadounidense Backstreet Boys tuvo unos inicios similares a los de sus homólogas New Kids OnThe Block y Take That. En 1992 en Orlando, Florida, los miembros del grupo Howie Dorough, AJ McLean y Nick Carter eran compañeros de clases de canto y de audiciones. Entre tanto, Lou Pearlman, mánager y productor, organizaba audiciones en busca del prototipo de chicos *Boy Band*, contratando al joven cantante AJ McLean. Después de él, Pearlman contrató a Howie Dorough y Nick Carter, junto al cuarto miembro, Kevin Richardson. El último componente de la banda fue el primo de Richardson, Brian Littrell, uniéndose en 1993.

En 1996 lanzan su primer álbum de nombre homónimo, convirtiéndose en uno de los álbumes debut más vendidos de la historia y estableciéndoles como la *Boy Band* por antonomasia. Un año después, lanzan su segundo disco, *Backstreet's Back* (1997), llegando al número 1 en varios países de Europa y del resto del mundo con canciones como *Everybody (Backstreet's Back)*. Desde entonces, a pesar de desavenencias económicas con managers y compañías discográficas y el abandono y posterior regreso de Kevin Richardson al grupo, esta *Boy Band* no ha dejado de cosechar éxitos internacionales afianzándose como la *Boy Band* más longeva.

“Get Down (You're the One for Me)” - Backstreet Boys (*Backstreet Boys*, 1996)



Se dice que hay muchas canciones de Backstreet Boys cuyos significados son ambiguos y sus letras pueden tener varias interpretaciones, pero siempre tienen una connotación sexual (O'Malley, 2015). En “Get Down (You're the One for Me)” de su álbum homónimo de 1996, se denota esa sexualidad y deseo por la persona a la que cantan, señalándola como la única que les provoca ese éxtasis:

You're the one for me/ You're my ecstasy/ You're the one I need/ Hey yeah/ Oh-oh-oh, oh yeah



Imagen 27. Captura de pantalla del videoclip “Get Down (You're the One for Me)” de Backstreet Boys. Fuente: YouTube.

En el estribillo podríamos señalar que la connotación llega a ser más explícita en lo que se refiere al estímulo hacia el sexo oral:

Get down, get down/ And move it all around/ Get down, get down/ And move it all around



Imagen 28. Captura de pantalla del videoclip “Get Down (You're the One for Me)” de Backstreet Boys. Fuente: YouTube.

Con el siguiente párrafo se lanzan a por la chica diciéndole que es a la que necesitan, la que despierta ese deseo y quieren saber si es recíproco. Aunque dejan claro que no desisten en su intento de convencerla mediante el recurso de la pena diciéndole que se auto engañan pensando que sí lo desean y su corazón llora de pensarlo y no conseguirlo:

Hey baby love, I need a girl like you/ But tell me if you feel it too/ I'm in delusion every minute, every hour/ My heart is crying out for you

Continúan en su intento de seducción, pero siempre dejando constancia de sus exigencias a ser ellos los elegidos y a la inmediatez de sus demandas:

I feel in heaven when I look in your eyes/ I know that you are the one for me (one for me)/ You drive me crazy/ 'Cause you're one of a kind/ I want your lovin' and I want it right now

De la misma forma, reiteran sus intenciones de “hacerla suya” entre piropos y halagos:

Oooh baby, you're so fine/ I'm gonna make you mine/ Your lips they taste so sweet/ You're the one for me/ You're my ecstasy/ You're the one I need



Imagen 29. Captura de pantalla del videoclip “Get Down (You’re the One for Me)” de Backstreet Boys. Fuente: YouTube.

En esta estrofa la relación de poder que pretenden establecer los Backstreet Boys hacia la chica y sus fans es claramente sexista. Ellos como ídolos te traen su diversión y te dicen como hacerlo. Las chicas de rodillas y ellos dominando, ellas gritando por ellos e intentando tocarles, pero solo lo lograrán si están de su lado, obedientes. Si lo quieren, lo tendrán duro, y que bajen, siempre a hacerlo desde abajo, jugando y recibiendo:

Bang bang bang/ Here we come, here we slam/ It's the Fun Factory with the BSB's/ All the girls get on your knees/ Tryin' to scream or touch me please/ Backstreet Boys, are you with it? (yeah)/ AJ, hit it/ Come on, girl and get down/ Smack it up, flip it,

Y finalizan asegurando a las fans que, si quieren lo que ellos les van a dar, que se lo trabajen para llegar a estar en su lista:

And move it all around/ Here it is if you wanna get with this/ Put you on the top of my list, uh!

El videoclip, en cambio, no recurre a ninguna alusión ni referencia hacia las mujeres ni a sus fans, sino que el grupo es el que recibe todo el protagonismo:

[...] evitando el enfoque de montaje para centrarse en una sola escena, el interior de una bola de discoteca, rodeada de pantallas de vídeo con bailarinas. Pero el foco en la banda se mantiene; excepto

la extraña aparición de un rapero flotando a mitad de camino, y las chicas espectrales, solo aparecen los Backstreet Boys¹⁵⁵. (Jamieson, 2007: 249).

Dirigido por Alan Calzatti, en él se ve a los Backstreet Boys bailando y cantando dentro de una bola de discoteca vestidos con ropa de estética hip hop, ancha y de marcas deportivas. Esa bola de discoteca en la que están dando un concierto tiene cabinas en las cuales se ven a fans, tanto chicas como chicos, bailando y de espectadores del show. Al final del video, algunas fans se elevan de las cabinas y se acercan hasta los Backstreet Boys flotando en ese espacio de música pop.

“Get Down” no es la única canción de los Backstreet Boys con un alto componente de sexismo e incluso referencias a la violación. En “Boys will be boys”, canción también del álbum *Backstreet Boys* (1996), algunas estrofas dicen literalmente que aunque ella les aparte o empuje y quiera esperar ellos no van a parar porque “boys will be boys” (los chicos son así), y siempre pierden el control:

But I try to get closer/ And you always push me away (Oh)/ Youtell me it's much too soon/ But I just can't help it/ I always gotta make a play [...] All my senses could I into over drive (Oh)/ All my defenses are never gonna hold/ I'm always gonna lose control (Oh, oh)/ I hear you saying that you think that we should wait/ And I can't hold on any more/ My body's callin' for you so please don't hesitate no

Otra canción reveladora de estos discursos sexistas es el tema “If You Want It to Be Good Girl (Get Yourself a Bad Boy)” del disco *Backstreet's Back* (1997), canción de la cual el propio grupo ha renegado años después. AJ McLean, miembro del grupo, declaró que esa canción no debería haberse grabado (Goldstein, 2019). La letra de “If You Want It to Be Good Girl (Get Yourself a Bad Boy)” instan a las chicas a conseguir un “bad boy”:

If you want it to be good girl/ Get yourself a bad boy [...] If you want it to be wild/ Gotta know just who to dial, baby/ That's me [...] If you really like it hot/ Get

¹⁵⁵ El original: “[...] eschewing the montage approach to focus on a single scene, the inside of a disco ball, surrounded by video screens of dancing girls. But the focus on the band stays; excepting the bizarre appearance of a floating rapper halfway, and the spectral girls, only the Boys appear.” (Jamieson, 2007: 249).

someone who hits the spot/ Honey, oh, yes [...] Now listen, these are things/ Your mama shouldn't know/ These are things/ I really wanna show/ These are things/ I wanna show you how/ So, won't you let me show you right now?/ Ooh, baby, and if you yes

Aquí están diciéndole a sus seguidoras que deseen lo que deseen, lo quieran de una forma u otra, siempre van a ser ellos los que desean, los que sepan cómo dárselo y cómo hacérselo. Analizando la letra también encontramos otras referencias como a la virginidad o al imaginario popular del *badboy* (chico malo). Cuando dicen que no quieren que las chicas le cuenten a sus madres lo que ellos les van a enseñar, están hablando de un mundo relacionado con el sexo desconocido para ellas, algo secreto que nadie les explica por qué lo es pero que encuentran en los Backstreet Boys quien se lo muestre, expertos en esa materia porque las chicas no hablan de sexo, independientemente de la edad que ellos y ellas tengan (presumiblemente ellos mayores de edad y ellas menores, una relación de poder de ídolo y fan).

Con “Don't want you back” del álbum *Millennium* (1999) hablan de una fan o grupi a la que culpan de haberles seducido y condenan su sexualidad. Ellos se posicionan como víctimas de la chica, a la que advierten de la canción que van a hacer sobre ella para que el público sepa lo que ha hecho y la echan para siempre de sus vidas:

You hit me faster than a shark attack/ You saw my picture/ On the Backstreet's Back, alright/ And you were more than just a pretty face/ But how you fooled me, I'm still amazed baby/ But I should/ have known that I would be/ Another victim of your sexuality/ But now we're done and over with/ Don't, don't want you back [...] Baby, don't bother telling me your reasons why/ Just let us sing this story 'bout you and I/ Don't want you back/ That's all I know.

3.2.3. NSYNC

La tercera *Boy Band* seleccionada, tanto por su éxito como por sus similitudes con las anteriores, es la norteamericana NSYNC. Lou Pearlman, el que fuera mánager de los Backstreet Boys, buscaba continuar explotando el género pop de adolescentes y

enriquecerse¹⁵⁶. Tras entrevistar al joven cantante Chris Kirkpatrick en 1995 y proponerle formar otra *Boy Band* que siguiera la estela de los Backstreet Boys (Bozza, 2000), Kirkpatrick contactó con los futuros miembros de NSYNC a través de mánagers y promotores en común.

Justin Timberlake ya era habitual de la industria cultural infantil gracias a programas de televisión como *The Mickey Mouse Club*, en el que participaba desde niño. Con 14 años, Justin Timberlake fue contratado para ser parte de BSYNC junto a JC Chasez, uno de sus compañeros del Club Disney. Después de ellos dos, Chris Kirkpatrick llamó a Joey Fatone para que se incorporase a la *Boy Band*, y Lance Bass fue el último miembro en ser contratado. Con Pearlman como mánager, Backstreet Boys y NSYNC compartieron los productores, la dirección, la composición y el marketing (Bozza, 2000), lo que les facilitó lograr grandes éxitos y llegar a los puestos más altos de las listas de éxito del pop internacional.

En 1997 lanzan por primera vez su álbum debut '*NSYNC* pero, a modo de estrategia comercial, lo estrenan sólo en Alemania, esperando a calibrar su éxito. Tras superar el número de ventas esperado, publican el álbum al mercado internacional en 1998. Este logro de fama internacional y el desarrollo de su carrera en la industria musical coinciden con los pleitos que interponen sus compañeros de los Backstreet Boys por estafa y malversación contra el productor de todos ellos, Lou Pearlman. Eso no impide que en el año 2000 lancen su tercer y más exitoso disco, *No Strings Attached*, (Weatherby, 2020) con el que logran hacerse oficialmente un hueco en la historia de las *Boy Bands*.

NSYNC continuaron siendo una *Boy Band* de notable importancia hasta que en 2002 Justin Timberlake deja el grupo para intentar una carrera en solitario, provocando la ruptura de la banda. Igual que han hecho Take That y otras *Boy Bands* en los últimos diez años, NSYNC se han reunido para grabar juntos y hacer conciertos como *Boy Band*.

¹⁵⁶Pearlman fue acusado de estafa, extorsión, abuso sexual (entre ellos a Nick Carter, miembro de los Backstreet Boys), corrupción y malversación por otros artistas a los que representaba. Falleció en la cárcel en 2016 por un ataque al corazón: (Loomes, 2018)

“It’s Gonna Be Me” – NSYNC (No Strings Attached, 2000)



El video clip transcurre en una tienda de juguetes. NSYNC se presentan como muñecos mientras una mujer joven está buscando algo en la tienda. Ellos le cantan desde el interior de sus cajas porque la chica ha sido herida previamente en otras relaciones y pretenden convencerla de que ellos no son como los otros demás. El prejuicio de que los hombres no lloran es lo que le hace a mujer desconfiar de ellos:

You might've been hurt, babe/ That ain't no lie/ You've seen them all come and go/ I remember you told me/ That it made you believe in/ No man, no cry/ Maybe that's why



Imagen 30. Captura de pantalla del videoclip “It’s Gonna Be Me” de NSYNC. Fuente: YouTube.

Por lo tanto, por muchos esfuerzos que el grupo haga para intentar enamorarla nunca es suficiente¹⁵⁷. Así que le aseguran que, aunque ella aun no lo sepa, ellos son lo que está buscando. Van a ser ellos los que ganen, los que le hagan abrir los ojos:

*Every little thing I do/ Never seems enough for you/ You don't wanna lose it again/ But
I'm not like them/ Baby, when you finally/ Get to love somebody/ Guess what? / It's
gonna be me*

De la misma forma que hicieron los británicos Take That, se percibe un paternalismo y condescendencia cuando le dicen a la mujer que ella no sabe lo que quiere, pero ellos sí. Ella no sabe que les quiere, pero ellos se lo van a hacer ver, quiera o no. Y entramos entonces otra vez en esas frases pasivo-agresivas de convencimiento:

*You've got no choice, babe/ But to move on and you know/ There ain't no time to waste/
You're just too blind to see/ But in the end/ You know it's gonna be me/ You can't deny/
So just tell me why*

Además de decirle que no tiene otra opción, que está ciega (*blind*) por no ver que ellos son lo que necesita, también juegan con la manipulación de la negación: ella no puede negar lo evidente. Y aquí, lo evidente para ellos, es que a ella le gustan. Pero ¿y para ella qué es lo evidente? ¿Quién es la persona que realmente no quiere ver?

*Baby, when you finally (finally)/ Get to love somebody (somebody)/ Guess what/ It's
gonna be me (me)/ [...] There comes a day/ When I'll be the one, you'll see*

El videoclip, dirigido por el director de videos musicales Wayne Isham¹⁵⁸, sitúa en una tienda de juguetes a Justin Timberlake, JC Chasez, Chris Kirkpatrick, Joey Fatone y Lance Bass como si fueran muñecos de ellos mismos dentro de sus cajas. En esa tienda

¹⁵⁷ Ya sea porque ella tiene miedo a volver a pasarlo mal en una relación o, simplemente, porque tiene claro lo que no quiere en su vida, por mucho que ellos se empeñen en decirle lo contrario.

¹⁵⁸ Wayne Isham ha dirigido videoclips desde mediados de la década de 1980 a artistas como Mötley Crüe, Janet Jackson, Backstreet Boys y Britney Spears, entre otros. Con NSYNC también dirigió los videos de *ByeByeBye* (2000) y *Pop* (2001).

hay una chica que va en busca de algo, presumiblemente un muñeco articulado a lo Action Man¹⁵⁹ o Ken de Barbie.

NSYNC, cuando la ven, rompen sus cajas y salen para llamar su atención. Mientras esta historia pasa, se combina con escenas del grupo en la vida real cantando y coreografiando la canción. La escena sigue y llega el momento en el que se enfoca a la estantería en la que están los NSYNC muñecos y en la balda de arriba vemos varias cajas de muñecos de acción vestidos como militares llamados *Fight Force*, imitando a los GI JOE de verdad. Estos *Fight Force* salen también de sus embalajes para invadir la balda los NSYNC haciendo rapel y destrozar sus cajas. Son el enemigo porque ambos grupos desean conseguir a la misma chica.



Imagen 31. Captura de pantalla del videoclip “*It's Gonna Be Me*” de NSYNC. Fuente: YouTube.

Es entonces cuando empiezan a pelearse por la chica. Esta violencia para “conseguir” el amor está basada en el control y el aislamiento de la pareja o de la persona deseada. Su representación a través de muñecos puede disminuir la gravedad de la situación banalizándola o sustituyendo su significado real (violencia, agresividad,

¹⁵⁹Action Man es un muñeco de acción que empezó a venderse en Inglaterra a mediados de los sesenta imitando al muñeco estadounidense *GI Joe*. Ambas figuras imitan a hombres musculados dedicados a cualquier ámbito de los cuerpos de seguridad y fuerzas armadas de sendos países. En la segunda mitad de la década de los noventa, Action Man cobró popularidad al convertirse también en una serie de dibujos animados.

control) por lo cómico o infantil. Además, proyectan una normalización de las masculinidades tóxicas de los hombres con respecto al ligue o el deseo hacia otras personas.

Mientras estos muñecos se pelean, la chica humana se pasea por el pasillo donde está sucediendo la trifulca, se gira a mirar la pelea y en ese instante pasamos a ver a los NSYNC reales, concretamente a Justin Timberlake en actitud prepotente levantando la barbilla y las cejas, echando los hombros hacia atrás, diciendo “It’s gonna be ME” enfatizando en el *ME*.



Imagen 32. Captura de pantalla del videoclip “*It’s Gonna Be Me*” de NSYNC. Fuente: YouTube.

La chica se gira, se marcha y los NSYNC reales siguen bailando y cantando, combinando imágenes con los muñecos. Mientras, los muñecos militares han logrado llegar a la caja registradora y el dependiente los está vendiendo ante la incredulidad y la rabia de los muñecos NSYNC. La siguiente secuencia es el primer plano de miembro de NSYNC, JC Chasez, cantando e imitando la misma actitud y gestos arrogantes de Timberlake al decir “it’s gonna be ME”.



Imagen 33. Captura de pantalla del videoclip “*It’s Gonna Be Me*” de NSYNC. Fuente: YouTube.

El video continua con los muñecos NSYNC conociendo el mundo de las muñecas Barbie. En esa secuencia podemos escuchar un silbido lejano proveniente de otra estantería donde hay varias muñecas de tipo Barbie, en un jacuzzi, tomando el sol y jugando a la pelota y al *hula hoop* en el jardín de una casa. NSYNC, al vislumbrar ese escenario, bajan a la estantería de las muñecas entre empujones y risas connotando una camaradería masculina.



Imagen 34. Captura de pantalla del videoclip “*It’s Gonna Be Me*” de NSYNC. Fuente: YouTube.

En el plano siguiente NSYNC, tras reunirse con las muñecas, se giran a la cámara con miradas “traviesas” y asintiendo rápidamente varias veces con complicidad con el espectador. La connotación que podemos percibir de esos gestos y sonrisas es, por un lado, que ya se han olvidado de la chica humana. Por otro, la intención de ligue por parte de NSYNC con las muñecas. Así, nos muestran claramente que su objetivo siempre es buscar una mujer. Esta idea se ve reforzada con las imágenes siguientes en las cuales las muñecas cuidan de ellos. Por ejemplo, hay una secuencia en la que un miembro de NSYNC está tumbado en una hamaca y una de las muñecas le sirve una bebida y se arrodilla a su lado. En otra escena vemos a otro NSYNC sentado mientras una muñeca está de pie masajeándole la espalda. La connotación de que las mujeres sean sus sirvientas denota el machismo de esta canción de NSYNC que, además, lo representan en el videoclip.



Imagen 35. Captura de pantalla del videoclip “*It's Gonna Be Me*” de NSYNC. Fuente: YouTube

El videoclip finaliza con los muñecos NSYNC bailando en su estantería de la tienda de juguetes para llamar la atención de la chica humana. La chica los ve con una sonrisa fascinada y decide comprarlos. En la caja registradora, NSYNC se transforman en humanos ante la sorpresa de la chica y del dependiente y salen de la tienda con la chica.

Como hemos podido observar en el análisis semiótico de Take That, Backstreet Boys y NSYNC, es posible percibir en los tres casos el contenido sexista en las letras y las representaciones audiovisuales de actitudes machistas. Haciendo una comparativa entre las bandas, por ejemplo, con los videoclips¹⁶⁰, tanto TakeThat como Backstreet Boys no se valen, o en muy contadas ocasiones, de actrices para sus videos, los protagonistas son ellos bailando y cantando. Si salen chicas, interactúan con el grupo sin cosificación ni sexualización. En cambio, NSYNC sí incluyen chicas en sus videos y siempre como las malas o manipuladoras. Además, NSYNC siempre son los protagonistas del video, cantando y con sus coreografías. En los videos de esta *Boy Band*, las chicas suelen aparecer sexualizadas. También resulta interesante cómo ellos mismos se muestran en los videos. TakeThat y Backstreet Boys performan unas masculinidades más suaves, con una relación homoerótica entre ellos (ejemplos como los videos de *Do what U like* (1991) de Take That o el de *Quit Playing Games (With My Heart)* (1996) de Backstreet Boys).

3.3. Girl Groups

Prosiguiendo con el análisis de los discursos textuales y audiovisuales, en el siguiente apartado examinaremos a las siguientes *Girl Groups*: En Vogue, Destiny's Child y Spice Girls. De igual manera que llevé a cabo la investigación de las *Boy Bands*, el criterio para escoger a las *Girl Groups* y sus respectivas canciones fueron el número de ventas, la década en la que se enmarcan y el éxito considerado por la prensa musical¹⁶¹.

¹⁶⁰ Tanto de las *Boy Bands* de los noventa como de las contemporáneas, podrían hacerse tesis e investigaciones de todo tipo, y de sus videoclips particularmente. Especialmente desde los estudios culturales, de género y lgtbiq. Cada vez tienen mayor foco de interés para la academia como elementos influyentes en la cultura popular, pero, como señala Georgina Gregory en su libro *Boybands and the performance of pop masculinity*: "The popularity of boy bands is unquestionable and their contribution to popular music is significant, yet they have attracted limited scholarly interest." (Gregory, 2019:1). Aquí realizo un breve y muy focalizado repaso por estas tres bandas en busca de los elementos necesarios para mi investigación, pero animo (y no descarto hacerlo yo también en un futuro) a que se haga un examen más exhaustivo de su relevancia pop, en la música y en la sociedad.

¹⁶¹ En Vogue es uno de los *girl groups* más longevos en activo desde 1989. Su segundo álbum, *Funky Divas* (1992) es el que mayor número de ventas y de éxitos en las listas musicales (Billboard Staff, 2017) de la banda. En ese álbum se incluye la canción "Free your mind" considerada por la crítica musical como una de las mejores canciones del grupo (Billboard Staff) debido a su letra y sus ventas (Harrison, 2022). Destiny's Child publicaron en 2001 el disco *Survivor* cuya canción homónima fue un éxito de ventas (Myers, 2021) y de semanas copando las listas musicales (Billboard Staff, 2017). Por último, las Spice Girls publicaron su álbum debut *Spice* (1997) con el tema "Wannabe", el single de una *girl group* más vendido

De la misma fórmula con la que los managers construían a las *Boy Bands*, paralelamente aplicaban esos baremos para fabricar a las *Girl Groups* de los noventa:

Las canciones de *girl group* son siempre ejemplos de cantantes femeninas poco sofisticadas que interpretan material escrito y producido por otros, generalmente bajo la dirección de hombres adultos, y emblemas convincentes de hermandad, colectividad femenina y, en la era posterior a Spice Girls, "girl power"¹⁶². (Warwick, 2007: 9).

Como he explicado antes, el fenómeno de las *Girls Groups* no es nuevo, lo que sí es relativamente reciente es la expansión y relevancia de los discursos de estas artistas. La misma Jacqueline Warwick, en el monográfico de Laurie Strass (2011), definía así los discursos¹⁶³ de este género de música popular de los sesenta que, como veremos en los análisis de algunas letras más actuales, se alejan bastante de los intereses de las jóvenes de los noventa:

En general, se entiende que el género involucra a grupos de cantantes adolescentes respaldadas por músicos de estudio, que interpretan canciones escritas por compositores profesionales y tratan temas de interés para las niñas que se enfrentan al acercamiento de la edad adulta: canciones sobre niños, el rigor de los padres y el comportamiento de otras chicas domina el repertorio¹⁶⁴. (Warwick, 2011:93).

de la historia (MTV Staff, 1997) y que las convirtió en el *girl group* de pop más influyente (Billboard Staff, 2017).

¹⁶² El original: "Girl group songs are always both examples of unsophisticated girl singers performing material written and produced by others, usually under the direction of adult men, and compelling emblems of sisterhood, female collectivity, and—in the post-Spice Girls era—"girl power." (Warwick, 2007: 9).

¹⁶³ En su capítulo "*He hit me, and I was glad*": *Violence, masochism and anger in Girl Group Music*. (Strass, 2011), Jacqueline Warwick compara el contexto de las letras de algunas canciones de *Girl Groups* de la década de 1960 con el contexto actual. Analiza la violencia de género, la rabia de las adolescentes y la exaltación del amor romántico en canciones de Martha and the Vandellas, de Claudine Clark, the Supremes y otras más, así como la feminidad y la búsqueda del deseo masculino obligatorias en sus performances. Con la canción de The Crystals que da nombre al artículo, *He Hit Me (And It Felt Like A Kiss)* escrita para ellas por la cantautora Carole King y el letrista Gerry Goffin en 1962, concluye asegurando que "In a climate where violence against women is at last discussed openly in public discourse, it is impossible to respond to "He Hit Me" as we might have in 1962. The twisted connections between romance, obsession, and violence were not yet of general psychological interest to a society that laughed [...] to hitting his wife in the 1950s television series [...]" (Warwick, 2011:104). En 1995, el grupo Hole hace una versión de esta canción en su concierto MTV Unplugged (Warwick, 2011) con esta intro de Courtney Love: "This is a really sick song we cover. It was one of those Phil Spector songs, and it was written by Carole King, which, you have to think...Go ahead."

¹⁶⁴ El original: "The genre is generally understood to involve groups of teenage girl singers backed by studio musicians, performing songs written by professional songwriters and dealing with themes of interest to young girls grappling with the approach of adulthood: songs about boys, the strictness of parents, and the behaviour of other girls dominate the repertoire." (Warwick, 2011:93).

En contraste con las *Girl Groups* de la década de 1960, los discursos de las *Girl Groups* de los noventa cambiaron parte del contenido. Si bien los chicos y el amor seguían siendo las temáticas recurrentes en estas canciones, las historias que relataban sus letras cambiaron. Las *Girl Groups* de la década de 1990 proyectaban unos discursos basados en la sororidad, la resiliencia y el empoderamiento femenino. Así, aunque ellas no compusieran las canciones, estas composiciones contenían la narrativa del *Girl Power*, un feminismo divertido y cercano a quienes no se movían en el activismo. Dicho de otra manera, estos grupos contenían el discurso feminista con el que mujeres y adolescentes se veían representadas y que predominó en el *mainstream* de los noventa y principios del siglo XXI.

Por un lado, en los videos musicales ellas se mostraban dominando cualquier situación, como divas y reinas de la escena, fuertes y libres. Por otro lado, en sus canciones y en las entrevistas hablaban de racismo, sexismo, sexo, deseo, rupturas, etc. Estas actitudes que exhibían las cantantes y los temas que abordaban eran reconocibles para muchas de sus fans. Sus admiradoras podían sentirse identificadas con esa actitud empoderada y, a la vez, representadas en cuanto a los significados feministas de las canciones.

Estos mensajes los transmitían de una forma pop y *mainstream* que abarcaba a adolescentes con gustos musicales diferentes. Así, las *Girl Groups* destacaron especialmente entre los géneros musicales hip hop y pop. Además, su difusión internacional a través de la radio y de los videos musicales, junto a la publicidad de marcas, las asentaron como referentes femeninos de la industria musical de los noventa. Tanto es así que han sido referenciadas como inspiración por las siguientes generaciones¹⁶⁵ de mujeres solistas y grupos como Miley Cyrus, Rihanna, The Pussycat Dolls, las Ketchup o BLACKPINK, entre otras muchas.

¹⁶⁵ “This phenomenon was not repeated until the late 1990s and early twenty-first century, when latter-day girl groups and solo singers including the Spice Girls, Britney Spears, and Avril Lavigne, among others, were immensely successful in bringing girl’s voices and concerns back to prominence in mainstream music.” (Warwick, 2007: 13)

3.3.1. En Vogue

Antes de hablar de las Spice Girls como el *Girl Group* por antonomasia de los noventa, En Vogue establecieron las bases de las nuevas *Girl Group* (Szabo, 1993), tanto en cuestiones musicales como de marketing¹⁶⁶. En 1989, las afroamericanas Terry Ellis, Dawn Robinson, Cindy Herron y Maxine Jones formaron el grupo musical de *rhythm and blues* pop En Vogue. Como tantas otras formaciones musicales de esta índole, En Vogue se gestó a través de miles de audiciones para un perfil concreto de mujeres impuesto por los managers y productores musicales.

Thomas McElroy y Denzil Foster fueron los productores encargados de contratar a En Vogue con la idea de crear un grupo del estilo las *Girl Groups* de la Motown de las décadas de 1950 y 1960 (Szabo, 1993). El objetivo de McElroy y Foster era adaptar ese tipo de *Girl Groups* al nuevo mundo de los videoclips MTV y las representaciones de las mujeres de finales de los 80¹⁶⁷. Por lo que, junto a la discográfica Atlantic Records, redefinieron a estas *Girl Groups* y reformularon las dinámicas de marketing de estas agrupaciones:

Intentamos hacer En Vogue muy femenino, con un estilo muy sofisticado", explicó su coreógrafo, Frank Gatson, "pero no queríamos que fueran zorras". [...] El equipo de "estilistas visuales" (que se llaman a sí mismos Gatson, Smith & Paine, "como un bufete de abogados") rediseñaron no solo la coreografía sino también la presentación de En Vogue en general. El equipo los ha entrenado sobre cómo sentarse durante una entrevista, cómo aceptar un premio con humildad, cómo caminar con gracia por una pasarela, cómo seleccionar la ropa no solo por su aspecto sino también por cómo se mueve¹⁶⁸. (Szabo, 1993).

¹⁶⁶ La lista de mujeres negras en la música y su relevancia en la industria musical está poco reconocida por la discriminación racial y de género. Pero el poder de su retroalimentación con el feminismo negro ha servido de influencia intergeneracional: "The evidence of the symbiotic influence of Black feminism and Black female cool can be seen in blues, jazz, soul, and the genre-bending funk of the 1970s." (H. Z. Caldwell, 2021: 47). No solo se queda en la década y los estilos de los setenta como dice la autora, sino que esto podemos verlo posteriormente en las raperas de los noventa como Missy Elliott, Queen Latifah o M.I.A, en el pop con TLC o Destiny's Child, o en las cantantes contemporáneas como FKA Twigs, Rihanna o Santigold, entre otras muchas.

¹⁶⁷ "Perfect for a video-obsessed age when fashion models are celebrities, En Vogue is the latest in a long line of Svengali-driven girl groups. From the Supremes, the Ronettes and the Shirelles to Seduction, Expose and the Cover Girls, the image-making process invented in the 50's by impresarios like Berry Gordy and Phil Spector has been used. Raw black vocal talents were subjected to a Hollywood-style glamour mill in which hair stylists, makeup artists and deportment coaches polished their charges into picture-perfect idols for the mainstream. Sure, the music was important, but the style sold it." (Szabo, 1993)

¹⁶⁸ El original: "We tried to make En Vogue very womanish, with a very sophisticated flair," explained their choreographer, Frank Gatson, "but we didn't want to make them slutty." [...] The team of "visual

En 1990 publicaron su álbum debut, *Born to Sing*, cuyo *single Hold On* llegó a lo más alto de las listas de éxitos de R&B de ese año¹⁶⁹. Ese mismo año firman contratos publicitarios con Coca Cola (*DietCoke*) participando incluso en el anuncio que hizo Spike Lee para la marca, así como con Converse y la marca de cosméticos Maybelline (Szabo, 1993). También han hecho cameos en películas como *Batman Forever* (1995) y compuesto canciones para bandas sonoras originales de otras películas como *Panther* (1995).

Tras este triunfal estreno en la industria musical (Berkman, 1992), sus siguientes discos *Funky Divas* (1992) y *EV3* (1997) continuaron copando altos puestos en las *billboard* del momento (Scott, 2020). Desde el inicio de su carrera, han conseguido varios discos de platino de la *Recording Industry Association of America* (RIAA).

Entre el *Funky Divas* y el *EV3*, el grupo se tomó unos años de descanso de grabaciones y conciertos debido a las maternidades de Cindy Herron y Maxine Jones, mientras que Terry Ellis continuó en solitario y Dawn Robinson dejó definitivamente el grupo durante la grabación de *EV3* en 1997. Tras esto, continuaron grabando álbumes de gran éxito y a pesar de los cambios de las componentes, con las incorporaciones de Amanda Cole y Rhona Bennett, o las colaboraciones posteriores de Robinson y Jones.

“Free Your Mind” – En Vogue (*Funky Divas*, 1992)¹⁷⁰



stylists" (who call themselves Gatson, Smith & Paine, "like a law firm") retooled not only the choreography but also En Vogue's presentation in general. The team has coached them on how to sit during an interview, how to accept an award with humility, how to walk gracefully down a runway, how to select clothing not only for how it looks but for how it moves. (Szabo, 1993)

¹⁶⁹ En 2019, la revista *Spin* colocó *Hold On* en el puesto nº4 de las 30 mejores canciones de r&b de la década de 1990. Johnston, M. and Reeves, M., 2019. The 30 Best '90s R&B Songs. [online] SPIN. Available at: <<https://www.spin.com/featured/30-best-90s-rnb-songs/>>

¹⁷⁰ En 2017, En Vogue realizaron una cover de su propia canción para promocionar las series de Netflix *Orange is the new black* y *GLOW* junto con algunas de las actrices de ambos programas.

En el videoclip de *Free Your Mind* ¹⁷¹aparecen las componentes de En Vogue protagonizando un desfile de modelos mientras performan y cantan en la pasarela ante un público y periodistas enloquecidos por ellas. Las tres se muestran como divas ofreciendo un concierto exclusivo mientras desfilan con los *looks* con los que más cómodas se sienten¹⁷². Es una exhibición perfecta del glamur, de lo *slay* tal y como lo define la historiadora H. Zahra Caldwell:

“To slay” es encarnar la excelencia, realizar una hazaña tan bien que disminuya todos los demás esfuerzos. Es un ejemplo por imitar. Para las mujeres negras, el acto de matar ha incorporado en sí mismo la contestación, la resistencia, la curación y la reconstrucción. Algo más completo surge en el lugar de lo que ha sido asesinado¹⁷³. (H. Z. Caldwell, 2021: 35).

Videoclip con las actrices de Orange is the new black y GLOW
<https://www.youtube.com/watch?v=ZskQFNp0rxU>

¹⁷¹ El video de *Free Your Mind* fue dirigido por Mark Romanek, director de varios videoclips míticos de los 90 como el de *Rain* de Madonna (1993) o *Criminal* de Fiona Apple (1997).

¹⁷² De esta forma hablaban con la periodista de Entertainment Week Meredith Berkman en 1992 sobre los diferentes estilos de vestir de cada una de ellas y cómo lo gestionan como grupo: ““Everybody’s tense when it comes to deciding what to wear,” admits Jones, flipping through the latest Glamour and wearing jeans and a white oxford shirt knotted at the waist. “It’s a sore subject sometimes because we have different ideas of how we should look.” “Everybody has different tastes,” agrees the funkier Robinson (tight, faded Levis and sleek, black cowboy boots). “Now we’ve learned to individualize.” “One great thing about this group,” says Herron (black sleeveless cat suit under an oversize mustard mohair cardigan), “is that I get to play dress-up.” (Berkman, 1992)

¹⁷³ El original: “To slay” is to embody excellence, to perform a feat so well that it diminishes all other endeavors. It is an example to be emulated. For Black women, the act of slaying has built into itself contestation, resistance, healing, and remaking. Something more whole rises in the place of that which has been slayed”. (H. Z. Caldwell, 2021:35).



Imagen 36. Captura de pantalla del videoclip “Free Your Mind” de En Vogue. Fuente: YouTube.

Prejudice, wrote a song about it/ Like to hear it? Here it go / Free your mind

Este inicio de la canción hace un ejercicio de intertextualidad al referenciar de forma directa al racismo que abunda en Estados Unidos. Literalmente, dice que con la palabra “prejuicio” tantas veces escuchadas por las personas negras han hecho una canción y te la van a cantar, así que libera tu mente de ideas preconcebidas sobre la raza y la ciudadanía afrodescendiente. La primera frase¹⁷⁴ era una entradilla recurrente del sketch protagonizado por el actor David Alan Grier y su personaje del viejo cantante de blues Calhoun Tubbs¹⁷⁵ en la comedia televisiva *In Living Color* (1990-1994). La serie estaba protagonizada mayoritariamente por actores y actrices negres y recurría al humor para ridiculizar el racismo, el *whitewashing* y los prejuicios y estereotipos contra las personas negras. Además, incluyeron intencionalmente esta cita para que coincidiese con unas revueltas similares al *Black Lives Matter* (2013) a causa de la violencia policial contra el ciudadano afroamericano Rodney King¹⁷⁶ en 1991.

¹⁷⁴ Harris, P., 2020. Throwback Video Of The Week: En Vogue "Free Your Mind".

¹⁷⁵ Presentación de Calhoun Tubbs en la serie *In Living Color* (1993)

<https://www.youtube.com/watch?v=QfzDUPB88x4>

¹⁷⁶ Adams, C., 2016. *March 3, 1991: Rodney King beating caught on video.*

I wear tight clothing, high heeled shoes/ It doesn't mean that I'm a prostitute, no no/ I like rap music, wear hip hop clothes/ That doesn't mean that I'm out sellin' dope, no no no

En esta estrofa podemos encontrar varias connotaciones sobre la feminidad y la feminidad negra tomada como algo exótico y desde la mirada masculina (Mulvey, 1988). Para empezar, enuncian cómo le gusta vestir con ropa ajustada y tacones altos. Este look, según las mujeres que lo lleven, son consideradas empoderadas o guarras/putas. Ni qué decir del contexto, si vistes así para una celebración o una reunión es una vestimenta correcta, si vas por la calle así es tu culpa que te piropeen, te acosen e incluso te violen porque así lo vas buscando.

Para recalcar, además, el racismo en el que se basan está la mirada blanca sobre los cuerpos racializados. Aquí nos topamos con la histórica¹⁷⁷ idea racista de que una mujer negra es promiscua, adúltera, que solo se relaciona mediante actos sexuales con hombres (siendo los hombres blancos sus principales “víctimas”). Trasladando esa premisa a una mujer negra vestida con prendas ajustadas y tacones kilométricos, siempre se asocia a la excitación del hombre, a su perversión, al estereotipo de la prostitución como único trabajo que pueden ejercer. Y la industria cultural, sobre todo el cine, se ha encargado de perpetuar esta imagen racista y sexista:

La mujer negra como prostituta, por ejemplo, es un elemento básico en las películas convencionales, especialmente aquellas con escenarios urbanos. La prostituta negra y el proxeneta negro supuestamente le dan a estas películas un realismo de vanguardia. Las películas pornográficas de bajo presupuesto refuerzan los viles estereotipos sexuales de las mujeres negras. Estas mujeres son desviadas sexuales dispuestas, a veces depredadoras, que cumplirán todas y cada una de las fantasías sexuales. Sus actuaciones sexuales aprovechan imágenes centenarias de mujeres negras como prostitutas desinhibidas. Los videos musicales televisados, especialmente los de artistas de *gangsta rap*, retratan a mujeres negras núbiles con poca ropa que mueven sus caderas al ritmo de letras que a menudo las representan como *'hos, skeezers y bitches* (sic)¹⁷⁸. (Pilgrim, 2012)

¹⁷⁷ Esta asociación de las mujeres negras con la lujuria y la provocación sexual hacia y para hombres blancos viene impuesta por los colonos y esclavistas como excusa para perpetrar violaciones sistemáticas hacia las mujeres negras. (hooks, 2020)

¹⁷⁸ El original: “The black woman as prostitute, for example, is a staple in mainstream movies, especially those with urban settings. The black prostitute and the black pimp supposedly give these movies cutting edge realism. Small budget pornographic movies reinforce vile sexual stereotypes of black women. These women are willing, sometimes predatory, sexual deviants who will fulfil any and all sexual fantasies. Their sexual performances tap into centuries- old images of black women as uninhibited whores. Televised music

Por otro lado, también cantan a la asociación que se hace de personas negras y la venta y consumo de drogas, como si ese lumpen en el que se engloba socialmente a camellos, yonkis y delincuentes estuviera formado solo por racializados. Más concretamente al hecho de la relación de la cultura hip hop y gangsta, mayoritariamente negras y cuya estética son ropas holgadas y deportivas, con las drogas. En ambas frases se constata la construcción mediática y social que se ha hecho de la comunidad afroamericana, basada en estereotipos racistas y sexistas, así como estereotipos criminales como el vínculo con el tráfico de drogas. En Vogue reclaman de esta manera que quieren vestir como a ellas les guste y escuchar la música que quieran sin ser etiquetadas discriminatoriamente por ello.

La oradora quiere abrazar su identidad negra, pero duda en ser estereotipada y juzgada mal:

*Oh my forgive me for having straight hair, no/ It doesn't mean there's another
blood in my heir, yeah yeah/ I might date another race or color/ It doesn't mean I don't
like my strong black brothers*



Imagen 37. Captura de pantalla del videoclip “Free Your Mind” de En Vogue. Fuente: YouTube.

videos, especially those by gangsta rap performers, portray scantily clad, nubile black women who thrust their hips to lyrics which often depict them as 'hos, skeezers, and bitches.” (Pilgrim, 2012)

Vuelven a cargar contra el racismo por el físico de les afrodescendientes. De forma irónica piden perdón a la gente blanca por tener el pelo liso porque, si eres negre, has de tenerlo afro, rizado y con volumen. Este es otro estereotipo racista y biologicista contra el que tienen que enfrentarse les negres que quieran peinarse de cualquier forma que se salga de la idea impuesta, de esa autenticidad que se les impone y de la que no deben alejarse para no asemejarse a les blanques de pelo lacio. Incluso hacen alusión a que se cuestione su ascendencia negra. También enlazan esto con las parejas interraciales, legales en Estados Unidos solo desde 1967. El mensaje que lanzan es que ni llevar el pelo liso ni salir con personas de otra raza les hace menos negras, y que llevan su identidad negra por bandera pese al racismo.

Before you can read me you gotta learn how to see me, I said

Aquí inciden en esas prelecturas que se hacen de los cuerpos, sobre todo de los cuerpos racializados y considerados no-normativos, de esos prejuicios que tanto estigmatizan y discriminan. Antes de preconcebir o dejarte llevar por juicios de valor por lo que te han enseñado a ver, aprende de dónde vienen esos convencionalismos y abre tu mente, cambia tu mirada y tu lectura hacia el resto de personas.

*So I'm a sista, buy things with cash/ That really doesn't mean that all my credit's bad,
oh/ So why dispute me and waste my time?/ Because you really think the price is high
for me/ I can't look without being watched, and oh/ You rang my buy before I made up
my mind, OW!/ Oh now attitude, why even bother?/ I can't change your mind, you can't
change my color*



En este punto de la canción hablan del racismo y clasismo que muchas personas negras y racializadas experimentan en actividades tan simples como comprar. Aquí concretamente hablan de comprar en tiendas de marcas caras, cuando entran en el establecimiento y tanto les guardies de seguridad como les empleades les observan con recelo porque creen que una persona no blanca no puede permitirse esos precios y, por lo tanto, va a robar.

Una discriminación socioeconómica que se materializa en vigilancia y acoso¹⁷⁹ que reciben aunque solo hayan entrado a mirar los productos, independientemente o no de que vayan a comprarlos. Es más, narran un enfrentamiento por la actitud insolente y racista que reciben, que denota que la persona a la que se enfrentan tiene esa ideología supremacista tan arraigada que no van a poder cambiar su forma de pensar, pero que por muy racista que sea no va a poder cambiar el color de piel de la persona a la que discrimina por mucho que le pese. En el minuto 1:32 del videoclip de la canción, aparece Cindy Herron desfilando y cantando esta estrofa lanza billetes de dólares norteamericanos como gesto de que tiene todo el dinero necesario para comprar lo que quiera, derribando cual reina de la música cualquier prejuicio de raza y socioeconómico que cualquiera pueda tener.

En Vogue termina esta canción haciendo un alegato contra el racismo, animando a liberar la mente de prejuicios y, especialmente, a ser “ciegues” sobre el color de la piel de cada uno, a dejar las superficialidades y respetar a todos:

Free your mind and the rest will follow/ Be color blind, don't be so shallow

¹⁷⁹ Un hecho como este ahora podemos verlo reflejado en el capítulo 5, *Works in Progress*, de la segunda temporada de la serie *Trinkets* cuando una de las protagonistas recibe el trato discriminatorio que En Vogue describen. <https://www.youtube.com/watch?v=wq30uor3vX0>



Imagen 39. Captura de pantalla del videoclip “Free Your Mind” de En Vogue. Fuente: YouTube.

3.3.2. Destiny’s Child

Destiny's Child comenzó su carrera en la industria musical en 1990, cuando las integrantes Beyoncé Knowles, Kelly Rowland y LaTavia Roberson tenían entre 9 y 11 años¹⁸⁰, eran conocidas como Girl's Tyme y su mánager era Mathew Knowles, el padre de Beyoncé (Kaufman, 2005). Tras años de pequeñas giras y algunos cambios en el nombre, se sumaría la formación original LeToya Luckett.

En 1997, el cuarteto texano firma con Columbia Records y cambian el nombre del grupo por Destiny's Child. Una vez firmado el contrato, logran incluir en la banda sonora original de la película *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) su sencillo “Killing Time”, pero es con la canción "No, No, No" de su primer álbum homónimo como *Destiny's Child*, lanzado en 1998, con la que logran introducirse en las listas de éxitos de ese año. Con su segundo álbum, *The Writing's on the Wall* (1999), afianzan definitivamente su hueco en la industria musical de finales del siglo XX (Billboard, 2009).

¹⁸⁰Kaufman, G., 2005. *Destiny's Child's Long Road To Fame (The Song Isn't Called 'Survivor' For Nothing)*. [online] MTV News.

A a pesar de los éxitos logrados, las Destiny's Child tuvieron diversas discrepancias entre ellas y con su mánager Matthew Knowles. Después de publicar *The Writing's on the Wall* (1999), LaTavia Roberson y LeToya Luckett fueron reemplazadas por Michelle Williams y Farrah Franklin, aunque Franklin al poco tiempo renunció, quedándose las Destiny's Child como trío.

En el año 2000 vuelven a participar en una banda sonora original, esta vez de la película *Los Ángeles de Charlie* (Joseph McGinty Nichol, 2000) y un año después publican el álbum por excelencia de la banda, *Survivor* (2001), con temas tan emblemáticos como "Independent Women" o "Survivor" (Billboard Staff, y Nielsen Business Media, 2009). El 2001 es también el año en el que inician su separación para comenzar sus carreras en solitario. A lo largo de los años venideros, han llegado a colaborar entre ellas e incluso han tocado como Destiny's Child en eventos como la Super Bowl de 2013 y el festival de música Coachella de 2018.

“Survivor” – Destiny's Child (*Survivor*, 2001)



La letra de “Survivor” relata una situación de ruptura. La forma en la que Destiny's Child describen esa ruptura, la convierten en una situación universal aplicable a una ruptura de pareja, de amistad o, incluso, contractual. A cualquiera de las frases le podríamos aplicar el concepto de “ex”. Para comprender esto mejor, la composición de la canción por lo que dice y cómo lo dice, podríamos asociarla con el estilo de las *Angry Young Woman*. Sin embargo, al margen del estilo musical con el que se pudiera relacionar, esta canción la cantan tres mujeres negras y la prensa ya había hecho el sesgo racial.

El videoclip fue dirigido por Darren Grant, especialmente conocido por haber dirigido en su mayoría videos musicales de R&B y Hip Hop, y asiduo de las Destiny's Child con quien ya grabó los videos de "No, No, No (parte 1 y 2)", "Bills, Bills, Bills" y "Bug a Boo". En el de Survivor aparecen Beyoncé, Kelly Rowland y Michelle Williams

tras haber naufragado en una isla desierta en “alguna parte del Pacífico Sur”. Las tres lucen vestidos desgarrados, Kelly Rowland y Michelle Williams de color rojo pasión y Beyoncé amarillo, la cual es la que aparece en medio de las tres en la mayoría de los planos destacando a Beyoncé como la líder del grupo.

Al inicio del metraje, las Destiny’s Child aparecen desorientadas, despertando tras encallar su barca hinchable en la orilla, caminando a través de la arena oteando el verde paisaje de la isla y el horizonte marino. Tras buscarse por la playa, se encuentran las tres y comienzan la coreografía y a cantar el estribillo cual proclama:

I'm a survivor (What?)/ I'm not gon' give up (What?)/ I'm not gon' stop (What?)/ I'm gon' work harder (What?)/ I'm a survivor (What?)/ I'm gonna make it (What?)/ I will survive (What?)/ Keep on survivin' (What?)/ I'm a survivor (What?)/ I'm not gon' give up (What?)/ I'm not gon' stop (What?)/ I'm gon' work harder (What?)/ I'm a survivor (What?)/ I'm gonna make it (What?)/ I will survive (What?)/ Keep on survivin' (What?)
[...] Thought I couldn't breathe without you, I'm inhalin'/ You thought I couldn't see without you, perfect vision/ You thought I couldn't last without you, but I'm lastin'/ You thought that I would die without you, but I'm livin'/ Thought that I would fail without you, but I'm on top/ Thought it would be over by now, but it won't stop/ Thought that I would self-destruct, but I'm still here/ Even in my years to come, I'm still gon' be here



Imagen 40. Captura de pantalla del videoclip “Survivor” de Destiny’s Child. Fuente: YouTube.

A modo de proyección audiovisual de la letra y su significado, se ha representado la idea de supervivencia y supervivientes de manera aventurera, mientras que la narrativa de la canción puede extrapolarse a cualquier momento de resiliencia experimentado por cualquier ser humano¹⁸¹.

Además, el recurso de la sensualidad y la sexualidad en la playa es habitual en el arte (El nacimiento de Venus, de Sandro Botticelli, 1482-1485), el cine (Ursula Andress en *Dr.No*, 1962) y los videos musicales (“Rock the boat” de Aaliyah, 2001). En las

¹⁸¹ Beyoncé describía así la canción Survivor en una entrevista de las Destiny’s Child a MTV: “[...] it’s a positive song and it’s something we can relate to and something that a lot of people can relate to not only people that’s been through things in groups but surviving cancer, AIDS, racism...All different things that happen in life”. (MTV News, 2001). Beyoncé: “Destiny’s Child new album survivor definitely shows our growth as far as a group as far as vocally, mentally, spiritually, everything you could just tell we’ve grown so much and it’s so cool because I got the opportunity of writing and producing actually every song on the album and with me writing and producing I made sure everybody’s saying lead on every song which is so cool because these ladies are so talented and it really shows Destiny’s Child as a whole [...]. It’s all about being positive, having self-esteem anybody that has low self-esteem or any kind of issues you listen to the song it makes you feel powerful it makes you feel like an independent woman, it makes you feel like a survivor even if you are a man you still won’t like this album the beats are still hard they still have the Destiny’s Child dance, grooves, but we’re talking about something on this album we have everything from molestation, we’re talking about a young girl who got molested it was inspired from my fan letter to feeling bootylicious. The second single it talks about not looking like the magazines and you know these booty misses and feeling proud and still sexy when you go out.”

imágenes de “Survivor” se observa cómo resaltan la sensualidad de las tres cantantes a través del corte de los vestidos, están convenientemente “destrozados” para que queden como bikinis o faldas ajustadas.



Imagen 41. Captura de pantalla del videoclip “Survivor” de Destiny’s Child. Fuente: YouTube.

La erotización de las supervivientes de un naufragio a través de los planos enfocando a sus cuerpos, las escenas de ellas saliendo del agua y retozando en la orilla, los vestuarios de náufragas y amazonas junto con el maquillaje enfatizan su atractivo sexual. Esta sobreexposición de los cuerpos y, especialmente, de ciertas partes (pecho, cintura, vientre, muslos) se aleja del imaginario de una supervivencia real. En el videoclip se antepone el físico y la sensualidad, obviando la situación inverosímil y peligrosa a la que se enfrentan. Una vez expuestas estas apreciaciones, podríamos afirmar que las secuencias de “Survivor” muestran una erotización de las tres cantantes.

Mientras ellas cantan su alegato a la resiliencia y la supervivencia, están siendo vigiladas desde lo alto de un acantilado por un hombre que las sigue acechando cuando se adentran en la selva de la isla. Se nos presenta al trío de cantantes enfrentándose a la naturaleza mientras continúan recitando la letra, metiéndose en un río para cazar, escalando una cascada, y llegando a un escenario que imita una pirámide “azteca” donde

comienzan una coreografía más espectacular y enérgica con unos *outfits* de estética y estampado militar junto a un séquito de bailarines y bailarinas.



Imagen 42. Captura de pantalla del videoclip “Survivor” de Destiny’s Child. Fuente: YouTube.

Es entonces cuando la siguiente escena es un flashback de las Destiny’s Child en una barca hinchable en el océano en mitad de una tempestad encontrándose con esa gran adversidad a la que tienen que hacer frente para sobrevivir. Vuelven al presente en la pirámide y aparece un helicóptero que las rescata. La última escena termina con las tres cogiéndose de las manos, alzándolas y gritando “Keep on survivin” a la vez que el helicóptero se marcha con ellas. Este gesto de unidad entre las tres componentes, de apoyo entre ellas junto con el alegato a la supervivencia proyecta el poder de la unión ante las adversidades, rechaza la idea de “estar sola” y representa una imagen de la amistad entre mujeres importante para convertirse en referente especialmente del público joven.

A lo largo de la canción podemos leer claramente que la parte que canta sale reforzada, empoderada de haber alejado de su vida lo que le producía toxicidad:

*After all of the darkness and sadness/ Soon comes happiness/ If I surround myself
with positive things/ I'll gain prosperit*

Deja constancia de que su ex le hacía creer que sin elle no sería nadie, que dependía de elle y no tendría una vida feliz sin esa relación. De ahí el reproche a ese maltrato psicológico y la autoproclamación de lo bien que está ahora que es libre. Pero también es una confesión de cómo ha sido esa experiencia. Llamarse así misma “survivor” (superviviente), recordarse que va a sobrevivir y que no se va a rendir, denota ese momento en el que tras una relación tóxica te sientes perdida y que todo ha acabado, incluida tú.

Now that you're out of my life I'm so much better/ You thought that I'd be weak without you, but I'm stronger/ You thought that I'd be broke without you, but I'm richer/ You thought that I'd be sad without you, I laugh harder/ Thought I wouldn't grow without you, now I'm wiser/ Thought that I'd be helpless without you, but I'm smarter/ You thought that I'd be stressed without you, but I'm chillin'/ You thought I wouldn't sell without you, sold nine million

Como he mencionado antes, esto puede ser aplicable a una relación interpersonal o laboral, según las experiencias y la identificación de cada oyente. Pero la frase “You thought I wouldn't sell without you, sold nine million” fue motivo de pleito judicial entre las Destiny’s Child y sus excompañeras, LeToyaLuckett y LaTavia Roberson quienes demandaron a Beyoncé y Matthew Knowles así como a Kelly Rowland al darse por aludidas ante tal afirmación¹⁸².

El final del tema como despedida absoluta de una persona que se siente realizada, en calma consigo misma. No solo eso, igual que menciona al principio su fama por nueve millones de discos, en esta estrofa dice de forma explícita su estatus de *celebrity* y su fama internacional, alegando que no declarará en los medios de comunicación ni publicará en Internet nada al respecto de esta pasada relación ni de las personas implicadas. Sabiéndose la persona que canta con poder y autoridad de sacar a la luz todo lo que no se ha querido hacer público.

¹⁸² Al firmar el contrato como Destiny’s Child, una de las cláusulas indicaba que ninguna de las componentes podía hacer comentarios despectivos o alusivos hacia las otras o al grupo en general: <https://www.billboard.com/articles/news/76633/ex-destinys-child-members-sue-over-survivor>

Wishin' you the best/ Pray that you are blessed/ Bring much success, no stress, and lots of happiness/ I'm better than that/ I'm not gon' blast you on the radio/ I'm better than that

I'm not gon' lie on you and your family, yo/ I'm better than that/ I'm not gon' hate on you in the magazines/ I'm better than that/ I'm not gon' compromise my Christianity/ I'm better than that/ You know I'm not gon' diss you on the internet/ 'Cause my mama taught me better than that

A lo largo de toda la canción se entiende que la superación de la adversidad a la que se han enfrentado no ha sido sencilla y que ha habido una relación basada en el control, la anulación de una de las partes por parte de la otra y, en definitiva, dañina. Han salido reforzadas y victoriosas de algo que casi las hunde, con lo que Beyoncé, Kelly Rowland y Michelle Williams cierran ese ciclo mirando hacia el futuro en el que van a ser y a sentirse como quieren¹⁸³:

I will survive being fine/ I will survive being sexy/ I will survive being bootylicious

El relato que se proyecta con el videoclip sigue una estructura narrativa lineal con un inicio, desarrollo y final claros: el video comienza con un naufragio en una isla del cual hay tres supervivientes. La historia continua con ellas uniéndose y sobreviviendo juntas a los infortunios de estar atrapadas en la selva de la isla y termina con el desenlace feliz de ellas tres siendo rescatadas por un helicóptero. En esa línea narrativa las vemos a ellas, Beyoncé, Kelly y Michelle, empezando desorientadas para ir haciéndose fuertes, resolutivas e independientes conforme avanzan a través del problema, sus personalidades se recalcan en un ejercicio in crescendo a través de la resistencia a ser derrotadas desde que han sobrevivido al primer golpe que ha trastocado sus vidas.

¹⁸³ “It’s all about being positive, having self-esteem anybody that has low self-esteem or any kind of issues you listen to the song it makes you feel powerful it makes you feel like an independent woman, it makes you feel like a survivor even if you are a man you still won’t like this album the beats are still hard they still have the Destiny’s Child dance, grooves, but we’re talking about something on this album we have everything from molestation, we’re talking about a young girl who got molested it was inspired from my fan letter to feeling bootylicious.” Beyoncé para MTV News, 2001.

3.3.3. Las Spice Girls y el Girl Power

Como he señalado al principio de este epígrafe, en este último apartado de las *Girl Groups* detallaremos el surgimiento de las Spice Girls a mediados de los noventa y su relación con el feminismo. Así, retomaremos lo visto previamente acerca de los orígenes y desarrollo del concepto de *Girl Power* y observaremos su resignificación por parte de las Spice Girls y sus discursos feministas.

A este conjunto de estilos musicales poperos de los noventa le llamaron *Bubblegum* en referencia al término para definir los estilos musicales pop dulces y extremadamente optimistas que comenzaron a finales de los sesenta y que era considerada como algo construido y mercantilizado en masa para un *target* preadolescente ya que se solía recurrir incluso a los dibujos animados (*cartoons*) para promocionar estas canciones. Este concepto ha servido desde entonces para designar a esas canciones o artistas relacionados con la moda preadolescente. Britney Spears, Christina Aguilera y toda la hornada salida de programas de televisión como el Club Disney y sus análogos posteriores como Disney Channel, o los grupos diseñados en despachos de mánagers como las SpiceGirls y los Backstreet Boys son parte de esa *Bubblegum* contemporánea (Cooper, y Smay, 2001).

Las Spice Girls se formaron siguiendo las mismas pautas mencionadas previamente que sus coetáneas *Girl Groups* y *Boy Bands* de los noventa. El mánager Bob Herbert junto a su hijo Chris, fundadores y directivos de la productora Heart Management, buscaban chicas para formar un *Girl Group* y emular a sus predecesores Take That. Como productor, Chris Herbert observó el éxito mundial de las *Boy Bands* y entendió que crear otro grupo de chicos que compitiera con los Backstreet Boys y los propios Take That sería difícil. Pero, encontró el nicho de mercado que estaba por explorar: copiar la idea de las *Boy Band*, con cada uno de los integrantes representando una personalidad y masculinidad diferentes, pero en con mujeres:

Chris explicó: "Mi sensación era que las bandas de chicos de la época solo atraían realmente al 50 por ciento del mercado: una audiencia femenina". Quería armar una banda de chicas que fuera un poco luchadora, sexy y atrevida para que pudieran

atraer tanto a una audiencia femenina como masculina. Las chicas podían relacionarse con ellos y aspirar a ser ellos. Los chicos simplemente los adorarían¹⁸⁴.” (Smith, 2019: 25).

A Bob y Chris Herbert se unió Chic Murphy como inversor que respaldó económicamente la creación de las Spice Girls en 1994 (Smith, 2019). Con las pertinentes audiciones masivas para seleccionar a chicas que supieran bailar y cantar de entre 15 y 20 años, las elegidas fueron Melanie Brown, Melanie Chisholm, Victoria Adams, Emma Bunton y Geri Halliwell¹⁸⁵. Las jóvenes promesas del pop poco duraron con los Herbert¹⁸⁶ debido a discrepancias sobre cómo desarrollar la carrera del grupo, abandonando Heart Management y firmando con Virgin Records en 1995.

En 1996 publican su álbum debut *Spice* y el *single Wannabe*, convirtiéndose en número 1 de las listas de éxitos en más de una veintena de países. Un año después lanzan el segundo álbum, *Spice world* (1997) y firman contratos millonarios con todo tipo de marcas (Pareles, 1998). Su fama es comparada con la Beattlemanía, llegando a popularizar el término Spicemanía (Rogers, 1998). A pesar de eso, en 1998 Geri Halliwell abandonó al grupo por problemas de salud mental a raíz de la depresión que padecía y discrepancias con sus compañeras de banda. Tras su marcha, las SpiceGirl continuaron hasta el año 2000, momento en el que disuelven la formación musical y comienzan, igual que también hizo Halliwell previamente, sus carreras por separado.

La entrevista que les hizo el periodista Chris Heath para la *RollingStone* estadounidense en 1997 y que se convirtió en el artículo “Spice Girls: Too Hot to Handle. How five British pop tarts built their own world empire” (Heath, 1997) resume muy bien

¹⁸⁴ El original: “Chris explained, ‘My feeling was that boy bands of the time were only really appealing to 50 per cent of the market – a female audience. I wanted to put a girl band together that was a bit feisty, sexy and sassy so that they could appeal to both a female and male audience. The girls could relate to them and aspire to be them. The guys would just adore them.’” (Smith, 2019: 25).

¹⁸⁵ Los nombres artísticos por orden: Scary Spice o Mel B, Sporty Spice o Mel C, Posh Spice, Baby Spice y Ginger Spice. “These names – Ginger, Scary, Baby, Posh, Sporty – have been a successful part of the Spice Girls package: a perfect simultaneous pop expression of heterogeneity (they’re each their own person) and homogeneity (they’re all disciples in the Church of Spice).” (Heath, 1997)

¹⁸⁶ “The first managers were a father-and-son team, Bob and Chris Herbert. Usually in interviews the Spice Girls don’t mention them, or they pretend to have forgotten their names.” Esta declaración forma parte de lo que relata el periodista musical de la revista *RollingStone*, Chris Heath, sobre su entrevista a las Spice Girls en 1997.

el trato que la prensa¹⁸⁷ generalista y musical les estaba dando al quinteto británico. Especialmente la prensa de su país. Los tabloides se llenaron de noticias dudando de su talento, incluso de su inteligencia, y de comentarios racistas, sexistas, gordofóbicos¹⁸⁸, un escrutinio constante sobre sus orígenes, su sexualidad, sus cuerpos, su vida. Como el propio periodista indica, desde que obtuvieron fama mundial ninguna de las Spice Girls se ha librado de sus exparejas hablando de ellas a la prensa:

Todas fueron al No. 1. Y, según la propia estimación de las Spice Girls, en el tiempo que les ha llevado lanzar cuatro sencillos, 13 exnovios diferentes se han besado y contado a los tabloides británicos. Ninguna de las Chicas se ha salvado. En el caso de Emma, solo ha tenido tres novios, y cada uno de ellos ha difundido rumores. [...] "Voy a hacer que firmen un formulario de confidencialidad de ahora en adelante¹⁸⁹", dice Mel B¹⁹⁰." (Heath, 1997).

¹⁸⁷ "The Spice Girls wake up each day under a deluge of feedback. There is stupid gossip. Sordid secrets. Old photos. (The tabloids' evergreen favorites are finding a new set of topless or nude photos of Geri – who did a little "glamour" modeling when she was younger – or a new set of Emma's childhood advertising photos, looking blond and smiley and product-friendly)." (Heath, 1997)

¹⁸⁸ A la pregunta de Heath sobre qué era lo más ofensivo que habían dicho de ellas hasta el momento, las Spice Girls respondieron: "MEL B: Probably being called half-caste. I got called that in one interview, and that's degrading – like a mongrel. I'm not half of anything; I'm mixed race.

GERI: In the newspaper, it said Podge Spice. That's really fucking negative and dangerous for little girls. Can you imagine a big girl who looks at herself and looks at me and thinks, "Shit, if she's getting called Podge Spice, what does that make me?" And when I saw the fourth bloke had sold a story on me, it started getting on my nerves. Three of them weren't even true. I was thinking, "What must that farmer in Wales reading the paper think?" He'd probably think I'm some kind of man-eater who can shag for 10 hours. But then you think, "Fuck it. I know who I am."

MEL C: I think I've got off quite lightly. Sometimes, for a second, something makes you go, "Oh." Ages ago, one of the first things in the paper about us, I was described as the plain one. I thought, "That's not very nice." Then I thought, "Fuck it."

VICTORIA: That I wear cheap makeup. Chanel does not come cheap, darling. And what upsets me is when things upset your family. My dad opened the paper one day to find that one of my ex-boyfriends had sold a story about me having sex with him on a train, and as rock & roll as it sounded, and as much as I'd have loved for it to be true, it was actually very untrue.

EMMA: The time I was on holiday in Barbados, and they got pictures of me and my bottom. My mum, as well – me and my mum's bottoms on the front of the paper, saying, "Emma's 21, but she's got the bum of a 40-year-old." Don't laugh! Shut up! I have not got the arse of a 40-year-old! Do you want to see it?" (Heath, 1997)

¹⁸⁹ El original: "All went to No. 1. And, by the Spice Girls' own estimate, in the time it has taken them to release four singles, 13 different ex-boyfriends have kissed and told to the British tabloids. None of the Girls has been spared. In Emma's case, she has had only three boyfriends, and each of them has spilt the beans. [...] "I'm going to get them to sign a secrecy form from now on," says Mel B." (Heath, 1997).

¹⁹⁰ Mel B y Chris Heath continúan la entrevista con respecto al acoso de las exparejas: "I met Mel B a few months ago on the morning when the first big love of her life, a soccer player, sold his story. "It's like selling your soul to the devil, isn't it?" she sighed. "He's driving around Leeds in a flash car, so let him get on with it. What can I do about it? I could quite easily get someone to go and beat him up. Or I could be really gutted and dwell on how sad it is and the good times we had. I'm quite cool, actually... I aren't going to make a fuss about some little story that's earned him 20 grand. I've got a million. So what?" (Heath, 1997)

Tampoco se libraron de las acusaciones sobre el consumo de drogas ni de su supuesto flirteo con el príncipe Carlos de Inglaterra y su hijo, el príncipe Guillermo, cuando actuaron en 1997 en Manchester para la fundación The Prince's Trust del príncipe Carlos. Heath no se diferenció tampoco del resto de compañeros de profesión y también recurrió a preguntas del tipo "Have you yet been in the position where you're with someone and you wonder if they're thinking, "Wow! I'm having sex with a SpiceGirl¹⁹¹!"?

Hasta de su seriedad con respecto a las letras de sus canciones, y su verdadero activismo político y feminista ya que Geri Harriwell y Victoria Adams se declararon seguidoras del partido conservador británico y pusieron a Margaret Thatcher como referente: "Geri sugirió que la anterior primera ministra conservadora, Margaret Thatcher, todavía una figura de odio para gran parte de la Gran Bretaña más joven era la Spice Girl original: "La pionera de nuestra ideología— *girl power*¹⁹²." (Heath, 1997) a pesar de que el resto de las compañeras se opusieran públicamente a ideologías conservadoras¹⁹³.

¹⁹¹ Las respuestas de ellas: "VICTORIA: I asked that question to someone yesterday. Just out of interest. He said, "No, because you knew you was you." You think, "Supposing I was a man and going out with me." Imagine the pressure of going to bed with someone, and you've just got this vision of them. The truth is, with me, I wouldn't say I'm frigid but... my mum always said to me, "When you're older, men will take advantage of you," and they just don't.

EMMA: I don't know, because I haven't had sex for ages. Actually, I probably have thought that with my last boyfriend, at one point. Quite weird. I do remember [a guy] saying a few times...he'd look at me and go, "Shit, I'm standing with a Spice Girl! I'm going out with a Spice Girl!" And sometimes it'd upset me. I'd think, "Yeah, but we've known each other for years."

MEL C: I should be so lucky as to be in that position. I do feel like I can't meet anybody at the moment – or, maybe, ever again – that's not going to think, "It's a Spice Girl." It's a horrible feeling. It's just human nature – when people see me, they don't see me, they see a Spice Girl. I haven't had sex since we've been successful. It's over a year. It doesn't bother me, though. I'm not really interested in sex and stuff. Not at the moment, anyway. I went through a phase where I had boyfriends, so I've kind of been-there-done-that kind of thing. Men bore me. I'm not saying women excite me, but men bore me.

GERI: No. You have to be aware of that sort of thing. At the moment, I'm just concentrating on what we're doing.

MEL B: Yeah. It's made me feel really good, actually. But that's one side of me. Once you get over that bit, then you should enjoy sex because it's me, and I'm shit hot in bed. If you just want a good going over, you should masturbate. [And then do you think, "Wow! I'm having sex with a Spice Girl!"?] No, I just think what a good vibrator I've got. And I cuddle myself and say, "You were great, man." (Heath, 1997)

¹⁹² El original: "Geri suggested that the previous Conservative prime minister, Margaret Thatcher – still a hate figure for much of younger Britain – wasthe original SpiceGirl: "The pioneer of our ideology – girlpower." (Heath, 1997)

¹⁹³ "Mel C supports Labour, Mel B describes herself as an anarchist and Emma declares herself uninterested in politics – the message that was picked up was that the Spice Girls were supporting the Conservative Party wholesale." (Heath, 1997)

“Wannabe” – Spice Girls (*Spice*, 1996)



La canción por antonomasia de las Spice Girls, “Wannabe”, devino en el imaginario contemporáneo del *Girl Power*. El ethos que crearon Spice Girls en torno a ellas se basa en el empoderamiento femenino mediante la diversión y el pop *Girl Power*, en la línea de “Girls just wanna have fun” (Cindy Lauper, 1983):

El concepto de 'girl power' era una celebración de la confianza en sí misma, la independencia y la amistad femenina, y mientras los cínicos murmuraban que era una ideología vacía, burlándose de que sus objetivos eran solo el derecho a gritar mucho 'girl power', no obstante, parecía empoderar a las jóvenes. La experta en música pop Sheila Whiteley señala que las Spice Girls fueron "un desafío al dominio de la cultura de los muchachos... introdujeron el lenguaje de la independencia a una audiencia dispuesta de niñas preadolescentes y adolescentes" (2000: 215). [...] Whiteley señala que, aunque los discursos del feminismo eran bien conocidos en la década de 1990, se les asignó una imagen negativa en los periódicos sensacionalistas y otros medios populares, y se los presentó como 'pesados' y opuestos a los hombres y el sexo¹⁹⁴. (Gauntlett, 2002: 163)

La canción versa en torno a la amistad, especialmente entre mujeres, pero también de las relaciones de pareja. Las Spice Girls indicaban las pautas a seguir para poder entablar una relación con alguna de ellas (o con cualquier chica): has de respetarlas a ellas y a sus amigas. “Wannabe” fue el empoderamiento y la sororidad cantados en formato pop y enmarcados en el *Girl Power*. El tema comienza con el grito de Mel B y la famosa estrofa rap de:

¹⁹⁴ El original: ““The 'girl power' concept was a celebration of self-belief, independence and female friendship, and whilst cynics muttered that it was an empty ideology – sneering that its goals were only the right to shout 'girl power' a lot – it nevertheless did seem to be empowering for young girls. Pop music expert Sheila Whiteley notes that the Spice Girls were 'a challenge to the dominance of lad culture ... they introduced the language of independence to a willing audience of pre- and teenage girls' (2000:215). [...] Whiteley notes that although the discourses of feminism were well-known in the 1990s, they were assigned a negative image in tabloid newspapers and other popular media, and presented as 'heavy' and opposed to men and sex.” (Gauntlett, 2002: 163)

I'll tell you what I want, what I really, really want/ So tell me what you want, what you really, really want/ I'll tell you what I want, what I really, really want/ So tell me what you want, what you really, really want/ I wanna, (ha) I wanna, (ha) I wanna, (ha) I wanna, (ha)/ I wanna really, really, really wannazigazig ah

A ritmo de hip hop pop, las Spice Girls están siendo claras y directas con respecto al consenso entre una pareja. Yo te diré lo que yo quiero así que dime qué quieres tú. Así, se recalca la importancia de la comunicación interpersonal dejando de lado algunos preceptos del amor romántico como son la suposición y lo que se entiende por ideal. Incluso a veces la adivinación de qué quiere la otra persona, lo que es problemático en cualquier aspecto porque no siempre se acierta. Desde no saber si tu pareja quiere tener relaciones sexuales y dar por hecho que sí, hasta imponerle gustos o preferencias pensando que eso es lo quiere.

Esta reiteración de la importancia de decir qué se desea conlleva una apertura a que les fans de las Spice Girls normalicen hablar sobre lo que quieren y sienten, especialmente sobre sexo, cuestión no siempre verbalizada por chicas adolescentes. David Gauntlett recuperó la siguiente cita de Sheila Whiteley en su ensayo *Media, Gender and Identity* (2002). De acuerdo con Whiteley, las Spice Girls ayudaron a las jóvenes de los noventa a cambiar su percepción sobre los convencionalismos conservadores a través de un feminismo con el que se identificaban:

El impacto de las Spice Girls... fue dar un nuevo giro al discurso feminista del poder y la subjetividad. Al decirles a sus fans que el feminismo es necesario y divertido, que es parte de la vida cotidiana y que las niñas deberían desafiar en lugar de aceptar las restricciones tradicionales: '¿Qué estás mirando, chico? ¿Puedes con una Spice Girl? – vendieron la década de 1990 como 'un mundo de niñas' y presentaron el 'futuro como mujer'¹⁹⁵. (ibid.: 216-217) (Gauntlett, 2002: 163).

¹⁹⁵ El original: “The impact of the Spice Girls ... was to provide a new twist to the feminist discourse of power and subjectivity. By telling their fans that feminism is necessary and fun, that it is part of everydayness, and that girls should challenge rather than accept traditional constraints – 'What you looking at boy? Can you handle a Spice Girl?' – they sold the 1990s as 'a girl's world' and presented the 'future as female'. (ibid.: 216–217)” (Gauntlett, 2002: 163).

Con respecto al *zigzag*¹⁹⁶ final, ha habido muchas conjeturas sobre su significado y origen. Una de ellas la explica el periodista y biógrafo Sean Smith:

Se ha dedicado mucho espacio a especular sobre el origen de las palabras 'Zigazig Ha!', que se convirtió en un eslogan para una generación de jóvenes fans. Mel B lo pensó, pero no específicamente como letra de esta canción. Fue algo tonto que ella comenzó a decir una mañana y que el resto de las chicas se aferraron hasta que se lo gritaron unas a otras¹⁹⁷. (Smith, 2019: 86)

Continúan haciendo alusión a cómo debe respetarlas si quiere salir con ellas. Una de las cosas que piden es que olvide el pasado de ellas para tener una relación. Esto puede deberse a la idea que se sigue teniendo de puta o guarra sobre una chica que ha tenido varias relaciones de pareja o sexo afectivas. Por lo tanto, podríamos interpretar que ha de respetar y, simplemente, aceptar que ellas han tenido vida antes.

*If you want my future, forget my past/ If you wanna get with me, better make it fast/
Now don't go wasting my precious time/ Get your act together we could be just fine*

Con este final de la estrofa, se entiende que ellas quieren seguir adelante con la futura relación, que pueden estar bien, pero que la otra persona ha de tener las cosas claras y aceptar lo que ellas están dispuestas a ofrecer.

Y en estas líneas llega el condicionante que eleva la amistad a lo máximo de la canción

¹⁹⁶ Roy Shuker lo define como referencia sexual: “[...] the appeal of the clever and catchy lyrics of songs such as “Wannabe”, with its catchphrase Zig-a-zig-ah for sex, and the highlighting of ongoing friendship and a streetwise attitude toward relationships” (Shuker, 2005: 130). Encambio, Mel C, en una entrevista con el periodista musical Fred Bronson relató lo siguiente: ““You know when you’re in a gang and you’re having a laugh and you make up silly words?” Chisholm told Billboard. “We were having a giggle and we made up this silly word, zigazig-ha. We were in the studio and it all came together in this song. It only took about 30 minutes to write and then we demoed it up quickly fast. As soon as we recorded it, we knew we wanted it to be our debut single.”” (Bronson, 2017)

¹⁹⁷ El original: “Much space has been devoted to speculating on the origin of the words ‘Zigazig Ha!’ which became a catchphrase for a generation of young girl fans. Mel B thought it up but not specifically as a lyric for this song. It was just something silly she started saying one morning that the rest of the girls latched on to until they were shouting it at one another.” (Smith, 2019: 86)

*If you wanna be my lover, you gotta get with my friends/ Make it last forever, friendship
never ends/ If you wanna be my lover, you have got to give/ Taking is too easy, but
that's the way it is*

Aquí, con un estribillo pegadizo, muestran a sus fans que ante todo la amistad es la relación que de verdad va a durar toda la vida y eso es algo que las parejas tienen que aceptar. Que se olviden de aislarse con su pareja y de abandonar a sus amigos. Además, les señalan que en una relación hay que dar y recibir, no solo dar, y que ha de ser algo recíproco, como los cuidados.

*Oh, what do you think about that/ Now you know how I feel/ Say, you can handle my
love, are you for real/ I won't be hasty, I'll give you a try/ If you really bug me then I'll
say goodbye*

Una vez que han expuesto sus sentimientos por la persona a la que le cantan, y sus condiciones¹⁹⁸, basadas en el empoderamiento, la amistad, la reciprocidad y la paridad en la pareja, también abren la puerta a la ruptura por parte de ellas si su pareja les falla o no termina de aceptar la vida de ellas. Como bien señala Ana Requena Aguilar en su análisis de la canción, esta estrofa es

Una llamada a la honestidad, a la conversación, al vamos a dejarnos de tonterías y de juegos de poder. Una ruptura de la seducción más tópica según la cual son ellos los que establecen términos y condiciones y nosotras renunciamos a las nuestras para gustar. (Requena Aguilar, Ana 2021).

El tema termina con este rap donde, de acuerdo con varios medios¹⁹⁹, mencionan las preferencias sexuales de cada Spice Girl. La parte que mayor polémica causó fue la

¹⁹⁸ “The elevation of friendship above sexual relationships forms a key plank in Girl Power since it enables women to configure their relationships with men as they wish [...]” (Leach, 2001: 155)

¹⁹⁹ En todos los titulares que tratan este “descubrimiento” acerca del verdadero significado de la canción y de esta estrofa en particular, te advierten de que no vas a volver a escuchar la canción como lo hacías antes o que, tras averiguar a qué se referían, se han quedado perturbados. Lewis, R., 2015. *Turns out the Spice Girls' Wannabe is a song about drugs and sex*. [online] Metro. <<https://metro.co.uk/2015/12/18/the-meaning-behind-spice-girls-wannabe-has-been-revealed-and-youll-never-listen-the-same-way-again-5573191/>>, HARVEY-JENNER, C., 2015. *We just found out what the lyrics to Spice Girls 'Wannabe' really mean*. [online] Cosmopolitan. <<https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/news/a40301/lyrics-spice-girls-wannabe-really-mean/>>, Daily Star, 2015. *The REAL meaning behind 'Zig-a-zig-ah': Explicit secrets of Spice Girls' Wannabe exposed*. [online] Dailystar.co.uk. <<https://www.dailystar.co.uk/music/spice-girls-wannabe-victoria-beckham-17229458>>, Kindon, F., 2019. *Spice Girls' Wannabe's dirty lyrics revealed and gross*

referencia de mantener relaciones sexuales bajo los efectos del éxtasis que supuestamente Geri Halliwell y Mel C (Ginger y Sporty Spice) disfrutaban. También fueron comentadas las referencias a recibir sexo oral por parte de Emma Bunton (Baby Spice) y la justificación de que Victoria Beckham (Adams en aquél entonces) sea la Posh Spice, la pija del grupo, no se va con cualquiera, tiene claro lo que quiere (aunque recurra así al clasismo).

So, here's a story from A to Z/ You wanna get with me, you gotta listen carefully/ We got Em in the place who likes it in your face/ You got G like MC who likes it on a/ Easy V doesn't come for free, she's a real lady/ And as for me, ha you'll see/ Slam your body down and wind it all around/ Slam your body down and wind it all around

En el video, podemos ver a las Spice Girls saliendo de fiesta juntas por una calle londinense. Cada una va vestida con la ropa que las caracteriza:

- Spice deportista, con ropa deportiva, pantalones de chándal y deportivas,
- Posh Spice con vestido negro ajustado y tacones;
- Mel B con pantalones *baggy* anchos, deportivas y *crop-top* fosforescente,
- Gerri Halliwell con estilo pop y glitter,
- Emma Bunton o Baby Spice, con vestido corto blanco y plataformas a juego.

meaning of 'zig-a-zig-ah'. [online] mirror. Available at: <<https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/spice-girls-wannabes-filthy-lyrics-17375785>>



Imagen 43. Captura de pantalla del videoclip “Wannabe” de Spice Girls. Fuente: YouTube.

Llegan corriendo y gritando hasta pararse frente a un hotel de lujo. En la puerta hay tres personas sin hogar abrigadas con mantas, a las cuales las Spice Girls se les aproximan para “bromear²⁰⁰” con ellos besando en la mejilla a uno y al otro quitándole la gorra. La posible connotación en base a la rebeldía que podemos interpretar no es el ataque a una persona sin hogar sino un incordio al mundo, siendo unas jóvenes de fiesta “pasándolo bien”.

En ese momento llega un coche Rolls Royce del que se baja una familia adinerada y ellas les atosigan cantándoles el estribillo a capela. Entonces se adentran en el edificio adelantándose a la familia que parece ir a una fiesta privada y de gente adinerada. Esquivan al personal de seguridad, al contrario que otro hombre que intenta hacerlo, pero el portero le para. Es entonces cuando empiezan a mover todo lo que se les pone por delante, Mel B se gira y da comienzo a la canción con su grito inicial y al plano secuencia del videoclip.

Aparecen las Spice Girls cantando y bailando mientras avanzan por el pasillo interactuando con todo el personal que se encuentran, como si se encontraran en una fiesta. Tontean con los chicos, les besan, les interpelan dirigiéndose a ellos según la

²⁰⁰ No hay nada de amigable en lo que hacen, se acercan a molestarles.

estrofa que cantan, hasta que llegan a las escaleras y comienza la coreografía grupal y el estribillo cantado al unísono. Llegan al salón del buffet y Mel C se sube a la mesa haciendo una voltereta ante la mirada atónita y molesta de un hombre y una mujer vestidos de etiqueta que se escandalizan por la presencia de las Spice Girls.



Imagen 44. Captura de pantalla del videoclip “Wannabe” de Spice Girls. Fuente: YouTube.

La siguiente escena ocurre en el mismo salón, pero esta vez a por quienes van son hombres blancos que, por su vestimenta y físico estereotipados, connotan su poder (es posible indicar que son poderes políticos y eclesiásticos). Estos hombres, al contrario que el resto de invitados, no se molestan con las Spice Girls sino que les sonríen e incluso intentan retenerlas con ellos. Ellas les dejan atrás y siguen adentrándose en el edificio para continuar con el alboroto y la fiesta. El video termina con ellas corriendo hacia la puerta de salida, esquivando a dos policías británicos y metiéndose en un autobús británico de dos pisos que arranca con ellas dentro.

Capítulo 4. Controversias feministas en los Premios MTV y el Festival de Woodstock 99

Si bien MTV cambió los términos del éxito para muchos tipos de artistas, incluidos hombres mayores y hombres negros, las mujeres, que ya tenían un historial de ser cosificadas en la cultura popular, posiblemente fueron el grupo más afectado por estas expectativas cambiantes de cómo debería verse un artista²⁰¹ (Lieb, 2018: 11)

En esencia, la historia no ha cambiado, aunque las nuevas tecnologías han ayudado a las chicas, y de este modo, la cantautora folk que décadas atrás esperaba un contrato discográfico mientras tocaba su guitarra se ha convertido en la fabricante de éxitos caseros de la actualidad, como Little Boots y Dua Lipa en el Reino Unido o Princess Nokia en USA. Estaban preparadas para lanzar su música digital al universo y encontrar su público a través de MySpace, Facebook, Bandcamp o SoundCloud sin tener que recibir la aprobación de los chicos del grupo o de la discográfica. (Goldman, 2020: 37)

El siguiente capítulo se sitúa en los años entre el auge de las *Boy Bands* y *Girl Groups*, la globalización y la expansión internacional de la cadena MTV. Es decir, vamos a observar cómo fue el avance de la cultura pop a través de la MTV desde 1999 hasta la primera década de los 2000. Pero, antes de comenzar con el análisis de eventos que han pasado a la historia de la cultura pop *millennial*, vamos a insertarlos en el contexto sociocultural y político en el que ocurrieron.

Los 2000 son una época marcada por el inicio de guerras alrededor del mundo. Especialmente de guerras orquestadas por países occidentales contra países de oriente. Si hubo algo que supuso un cambio de paradigma en los estilos de vida occidentales fueron los ataques terroristas en las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Tras esos atentados, el miedo y la paranoia por el terrorismo y la guerra provocaron una propagación de las fobias y odios hacia la otredad y, especialmente, hacia cualquier persona proveniente de Oriente. Es decir, la xenofobia, el racismo y la islamofobia han sido una constante durante todos estos años del siglo XXI. En 2003, una coalición liderada

²⁰¹ El original: “While MTV changed the terms of success for many types of artists, including older men and black men, women, who already had a history of being objectified in popular culture, were arguably the group most affected by these changing expectations of what a performer should look like.” (Lieb, 2018: 11)

por Estados Unidos y la administración de George W. Bush y formada por países de la Unión Europea como Gran Bretaña y España, invadió y ocupó Irak con la excusa de las armas de destrucción masiva. La invasión de Estados Unidos en Irak duró hasta 2011 con el presidente Barack Obama en el gobierno estadounidense, siendo el primer presidente negro de ese país en las legislaturas de 2009 a 2017, dejando unas secuelas que aún no se han podido cuantificar a ningún nivel.

La globalización supuso una supuesta apertura de las fronteras, pero está fundamentada en una “incertidumbre masiva” (Hall, y Du Gay, 2003: 256) que dificulta las buenas relaciones internacionales y el bienestar de las sociedades globales. Como he desarrollado en el capítulo anterior, el miedo al “Efecto 2000” también se debía a las consecuencias económicas que podría conllevar un colapso informático universal. En Europa, este temor económico al Y2K (efecto 2000) tuvo en vilo a algunos de los estados miembros de la Unión Europea (González, 1999) debido a la decisión, en 1999, de establecer la divisa común a todos ellos, el Euro, la cual se pondría en circulación en el año 2002.

Por otro lado, la globalización e informalización a través de la tecnología desde principios del siglo XXI aumentó el potencial comunicativo y cultural entre sociedades (Castells, 2010). El progresivo aumento de las TIC y el uso de las imágenes creadas por ordenadores fue una revolución en la animación de la industria cinematográfica. *Shrek* (Andrew Adamson, y Vicky Jenson, 2001) y otras películas marcaron la nueva etapa del cine de animación. Los documentales también cobraron relevancia, sobre todo las producciones del cineasta Michael Moore cuyos documentales eran una forma de denuncia contra la violencia armada, la guerra de Irak y las multinacionales. *Bowling for Columbine* (2002) o *Fahrenheit 9/11* (2004) abordan la matanza de Columbine y los atentados del 11-S, documentales pertenecientes a la cultura pop de principios del siglo XXI, como veremos a continuación.

En cuanto a la tecnología móvil, los teléfonos móviles como el Nokia 3310 y sus SMS permitieron unas nuevas formas de interacción textual a distancia fácil e inmediata. En los primeros años de la década de 2000, Internet se expandió por los hogares occidentales y se convirtió en un elemento de conocimiento de tal magnitud que actualmente ya hay una generación entera que no concibe su vida sin acceso a Internet.

Los buscadores Google y Yahoo! ya eran las webs más visitadas de Internet, los mails fueron el medio oficial de comunicación escrita interpersonal con Hotmail y MSN como las principales plataformas. Posteriormente las redes sociales hacen su entrada triunfal: MySpace empieza su andadura en 2003 siendo la principal red social, llegó Facebook un año después, YouTube en 2005 y Twitter en 2006. Desde entonces, la sociedad red de la que habla Manuel Castells (2009) con su comunicación interpersonal online y global, ha generado nuevos modos de relacionarse y nuevas identidades globales.

La industria cultural se vio especialmente afectada y modificada con la incipiente aparición de Internet. Surgieron blogs y webs donde podías descargar música y películas de forma fácil, rápida y gratuita. Transferir y compartir estos archivos digitalizados a través de las plataformas online repartió cultura de forma gratuita a nivel global. Napster, Emule o Ares eran algunos de los programas a través de los cuales descargábamos canciones y películas en grandes cantidades. De forma concreta, en la industria musical esto provocó un descenso en el consumo de pago por música (Lieb, J, 2018), y las ventas de CDs y otros formatos físicos de audio descendieron hasta casi la quiebra. Las industrias culturales comenzaron una batalla contra lo que llamaron piratería y las infracciones por derechos de autora aumentaron (Blánquez, 2016). Poco después, en 2005, apareció YouTube y volvió a revolucionar el consumo y la producción musical. El número de artistas que han salido de esa plataforma y no de una discográfica es difícil de calcular.

El objetivo de este capítulo es tratar de proponer unos puntos de referencia en la cultura pop de principios de los 2000 que desarrollen el regreso de los discursos sexistas en el *mainstream*. El primero es la globalización de la cadena MTV, su retransmisión del festival de Woodstock'99 y la intervención de Ad-Rock en los *MTV Video Music Awards* '99. El segundo, es la propia celebración del festival Woodstock'99. Ambos puntos son coetáneos y convergen en la mediación televisada que hizo la MTV del festival. Esta cobertura, como veremos, generó una mediatización poco significativa en su momento, pero, ahora, en la era #MeToo, está recibiendo una atención internacional destacable.

Los premios MTV se han convertido en eventos mediáticos característicos de la cultura pop de los años 2000. Aquí examinaremos específicamente cuatro hechos ocurridos en estos galardones y el diálogo que generaron con la sociedad de esos años. Los cuatro eventos escogidos por su controvertido impacto mediático (Tilden, 2003;

Jocelyn, 2009; Coulehan, 2013; McLysaght, 2014) y por haber devenido en iconos de la cultura pop musical (Jocelyn 2008; Sheffield, 2013; Penrose, 2017; Daw, 2019) son: el beso entre Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera en los VMA de 2003; la actuación de Lady Gaga en los VMA de 2009; el baile de *twerking* de Miley Cyrus en los VMA de 2013; y el cartel feminista de Beyoncé en los VMA de 2014.

Además, con el análisis de esos casos haremos una corta introducción al *#MeToo*, tema central del capítulo 4, y que nos servirá para entender la influencias positivas y negativas que esas actuaciones en los *MTV Video Music Awards* tuvieron en ese contexto.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, durante la década de 1990 los discursos feministas en la música de las Riot Grrrls y, progresivamente, en el pop *mainstream* de las *Girls Groups* y el *Girl Power* eran recurrentes. Podríamos, así, confirmar que los feminismos en la industria musical tuvieron una influencia considerable en las audiencias de los noventa. Independientemente del estilo musical, se apreciaba una conciencia feminista entre las mujeres de la industria musical donde había consenso a la hora de reivindicar los derechos de las mujeres, del colectivo LGTBIQ y en contra del racismo. Incluso, otros músicos²⁰² de la industria apoyaban públicamente a estas cantantes y la apertura hacia la inclusión y la paridad en la sociedad.

Por lo tanto, consideremos estas preguntas para ubicar el planteamiento de este capítulo: ¿qué propulsó un retroceso de esos discursos feministas en la música popular internacional? ¿Cómo hubo un silencio total ante abusos²⁰³, violaciones, discriminaciones y rechazo del feminismo en la industria musical occidental que duró años?

²⁰² Por ejemplo, Eddie Vedder, Kurt Cobain, Adam Horovitz o Moby fueron algunos de los músicos que se manifestaron públicamente junto a sus compañeras por el aborto, contra los abusos sexuales, en favor del colectivo LGTBI. Cabe señalar que muchos y muchas de las cantantes que se pronunciaban en favor de estas demandas empezaron en el *underground* o en escenas locales (grunge, punk, DJ, tecno experimental, etc) (Ali, 1995), donde ya se manifestaban en pro de estas cuestiones y que, posteriormente, una vez llegaron al mainstream y al éxito internacional, continuaron con su activismo.

²⁰³ Casos como los de Britney Spears o Kesha son actualmente de los más mediáticos.

4.1. Woodstock '99: la violencia sexual televisada

Con motivo del treinta aniversario del legendario festival de música de Woodstock 1969, los mismos programadores de aquel evento, Michael Lang y John Scher²⁰⁴, quisieron revivir aquellos días de música y “paz”²⁰⁵. Para ello, organizaron el festival Woodstock '99 en una base militar abandonada de la fuerza aérea estadounidense en la ciudad neoyorquina de Roma, durante los días 22, 23, 24 y 25 de julio de 1999.

Lang y Scher tenían la idea de transmitir una renovación y modernidad a través de los artistas contratados para captar así al público joven, el cual asociaba Woodstock con el de 1969 y, por ende, con sus progenitores. Reformular así el evento musical *boomer* por excelencia en el nuevo festival de música de la Generación X y posteriores. Además de hacer el cartel más ecléctico²⁰⁶ y con una mayoría de grupos de los noventa (excepto James Brown o Willie Nelson, los demás grupos y solistas eran posteriores a la década de 1980), y adaptándose a las nuevas tecnologías, los promotores decidieron retransmitir Woodstock '99 en directo.

Para la retransmisión, se asociaron con la MTV y otros canales de la televisión por cable para tener una cobertura televisada constante. Por lo que se refiere a MTV, Andrew Goodwin ya apuntó la tendencia de este canal a mostrarse y parecer irreverente sistemáticamente (Goodwin,1993) tanto en la forma como en el contenido. Por lo tanto, retransmitir el festival en directo no solo les permitía lucir esa imagen juvenil sino también vanguardista al ser la cadena pionera en la retransmisión en directo de un festival de música donde también participaban sus propios *videojockeys* y sus presentadores.

²⁰⁴ “A diferencia del 94, había tantas mujeres desnudas por ahí que no se podían contar.” John Scher lo dice. “Tienes que pensar que teníamos una audiencia con una edad media de veintitantos. Los chicos (hombres) con esa edad suelen estar cachondos 24h”. Michael Lang, el otro fundador: “Como había esa sensación de primavera MTV en el aire hubo mucha gente irrespetuosa.”

²⁰⁵ Entrecomillo la palabra *paz* porque siempre se ha hablado, sobre todo en los medios de comunicación, de que Woodstock 1964 fue un festival de amor, paz y hipismo donde la máxima era la música y el amor libre. Ahora sabemos que eso está muy lejos de la realidad y la violencia reinó como en años posteriores. Pero las conciencias sobre violencia sexual y el periodismo del momento no eran las mismas.

²⁰⁶ La periodista musical Maureen Callahan se pregunta en el documental “No tengo ni idea de qué se les pasó por la cabeza a los promotores al incluir solo 3 conciertos de mujeres.”. Solo tocaron las siguientes solistas y grupos con mujeres: Sheryl Crow, Bijou Phillips, Beth Hart Band, Linda Rutherford & Celtic Fire, Alanis Morissette, Jewel, Kirsti Gholson, The Sclodees.

En efecto, basándonos en las consecuencias del festival, es posible establecer dos resultados. En primer lugar, podríamos calificar esta estrategia comunicativa como una genialidad, ya que dio paso a la entrada de las televisiones en eventos de esa magnitud acercándolos a un público global. En segundo lugar, podrían catalogarlo como error puesto que todas las agresiones, el sexismo, la misoginia, la supremacía blanca y demás violencias que ahí se sucedieron quedaron grabadas para siempre.

El documental de la plataforma HBO, *Woodstock 99: Peace Love and Rage* (Garret Price, 2021), profundiza especialmente en la grabación de esas imágenes. Mediante recopilación de archivo y entrevistas a periodistas que cubrieron el festival, a los propios promotores y artistas que participaron en el Woodstock '99, se denuncia tanto la mala praxis en la organización del festival como el encubrimiento y posterior silencio de todos los abusos sexuales que ahí sucedieron.

Al margen de lo que ya se pueda saber previamente a la visualización del documental, si cualquier persona desconocedora de estos eventos se aventura a conocer un poco qué fue lo que ocurrió en Woodstock '99, los primeros cinco minutos del documental ya auguran cuáles fueron los hechos de mayor violencia: la sexual. Empiezan mostrándose videos de los directos de los canales de televisión viéndose a un cámara grabando a tres chicas subidas al techo de una furgoneta mientras una de ellas se sube la camiseta y enseña los pechos a alguien que no es quien está grabando, ya que la chica está mirando hacia otro lado.

Toda esta exposición de la cosificación, la sexualización y el consumo de los cuerpos de las mujeres en los medios de comunicación lo relacionan con la deshumanización que hizo ese mismo año Bill Clinton sobre Monica Lewinsky tras su escándalo sexual. El impacto de las declaraciones²⁰⁷ del que fuera presidente²⁰⁸ de los Estados Unidos, sobre su becaria en la esfera pública y, especialmente, en los jóvenes

²⁰⁷ Postergando y legitimando mediante ruedas de prensa la cosificación de los cuerpos de las mujeres para uso y disfrute de los hombres.

²⁰⁸ Bill Clinton siempre negó haber mantenido relaciones sexuales con Monica Lewinsky, llevando a cabo una campaña de desprestigio contra ella y polarizando a la opinión pública sobre la sexualidad de las mujeres. Wesley Morris, crítico cultural de *The New York Times* lo explica así en el documental: “En 1999 todavía estábamos con el escándalo Lewinsky en el que Bill Clinton la desprestigió para tapar lo que había pasado. Básicamente ella era prescindible. Quiero decir, usábamos a las mujeres a diestro y siniestro en ese momento. Así se reflejaba en [las revistas y programa] Maxim, FHM, GirlsGone Wild y parecía que estaban ahí solo para complacer a los hombres.”

blancos norteamericanos²⁰⁹, es un hecho que les periodistas del documental destacan como palpable en los comportamientos sexistas de los hombres jóvenes de finales de los noventa.

Ya no es solo lo que sucedió en Woodstock '99, o “Boobstock, Tittystock, Rapestock” (Rothman, 1999), que podríamos clasificarlo como la eclosión del fin de una era, sino que esa globalización de los mensajes sexistas y de una única cultura pop blanca en la industria musical ya se estaba percibiendo en otras industrias del entretenimiento. La periodista musical Maureen Callahan²¹⁰ relata las impresiones de retroceso que se tenía durante los últimos años de los noventa que chocaban frontalmente con el feminismo y las ideas de empoderamiento femenino en la cultura de los años anteriores:

Había una sensación de: devolvamos a las chicas al lugar al que pertenecen, a sus jaulas [jaulas de discoteca para go-gos], y demostremos quién manda aquí.” [...] “*GirlsGone Wild* era una reacción a la primera parte de la década (90s). Era como: chicas, sabéis vuestro sitio, sois objetos sexuales y tenéis que ser guapas y estar calladas. (Maureen Callahan en *Woodstock 99: Peace Love and Rage*, Garret Price, 2021)

Liz Polay-Wettengel (bloguera y asistente del Woodstock'99) a raíz de la explotación del cuerpo de las mujeres en los medios y del protagonismo al que las sometieron en el festival, habla de la influencia de programas y productos culturales que hipersexualizan a las mujeres y que se dieron con mayor insistencia en los noventa: “Creo que hay una generación de chicas que crecieron viendo eso y pensando: eso es lo que tengo que hacer, así es como se conquista a los hombres.” (Garret Price, 2021)

Otro de los acontecimientos que destacan los testimonios y las entrevistas del documental es la dinámica constante del *top-less*²¹¹ a lo largo del festival y la especial

²⁰⁹ En el documental se puede ver la escena del cantante Kid Rock durante su concierto diciéndole al público desde el escenario que “Monica Lewinsky es una puta y Bill Clinton es su maldito chulo.”

²¹⁰ Entre noviembre y diciembre de 2021, como parte de esta investigación, contacté con Maureen Callahan para entrevistarla con respecto a Woodstock'99 y la situación actual en los festivales de música con respecto a la violencia sexual. No quiso hacer declaraciones.

²¹¹ Recogen varias entrevistas grabadas a pie de festival para mostrar el asombro, la burla y la violencia con que la gente veía a las mujeres que hacían *top-less*: Min.9:50: “La gente va en *topless*” dice una fan asombrada. un asistente a Woodstock '99 lee el diario que su amigo escribió durante esos días antes de fallecer en el propio festival. De forma literal, destaca que “La cuenta de tetas es demasiado alta para seguir contando. Creo que íbamos por 11 ó 14”, y en ese metraje del documental se ven a varias mujeres haciendo *topless* y cámaras y periodistas de televisión yendo especialmente a por ellas para entrevistarlas y grabarlas. Maureen Callahan, periodista de Spin Magazine: “Había una radio local que grababa todo desde un pequeño

atención que las cámaras dedican a los cuerpos de las mujeres asistentes, llegando a ser eso la excusa para la legitimación del abuso, el acoso y la violación que los hombres llevaron a cabo. Steven Hyden, crítico cultural, relata las dinámicas sexistas que se practicaron durante las retransmisiones del festival y la relevancia de esa mediatización machista:

Si ves la retransmisión de Woodstock 99 queda bastante claro que los cámaras buscan todos los desnudos femeninos posibles. Parece como si estuvieran vendiendo la tele de pago a los jóvenes, eso es parte de lo que vende. Ese grado de explotación de la mujer no solo era una excusa sino una parte incluida en el plan de negocio de Woodstock 99 que claramente propiciaba un ambiente en el que la gente sentía que explotar, usar y hacer daño a las mujeres estaba bien y podías hacerlo si es lo que querías. (Steven Hyden, *Woodstock 99: Peace Love and Rage*, 2021).

La violencia sexual y el acoso fue de tal magnitud que hasta los propios músicos hacían llamadas de atención al público, como el momento en el que Dexter Holland, cantante del grupo The Offspring, para el concierto y se dirige a la audiencia:

Me he dado cuenta de que tengo que llamaros la atención un momento. He visto que hay muchas chicas por aquí subidas haciendo *crowdsurfing* y están siendo manoseadas. Creo que porque una chica quiera hacer *crowdsurfing* o lo que sea los tíos no tienen derecho a manosearlas. Así que si eres un tío y ves a una chica pasando por encima dale un respiro, ¿vale? Y si eres una chica y ves a un tío pasando por encima quiero que le agarres las pelotas. (Dexter Holland durante su concierto en Woodstock'99)

O Flea, bajista de Red Hot ChilliPeppers, que tocó el concierto íntegro completamente desnudo, en cuanto terminaron de interpretar *Underthe bridge* cogió el micrófono y le espetó al público:

Solo porque una chica quiera sentirse libre y quitarse la camiseta no significa que un puñado de vosotros tenga que ir a agarrar sus tetas y esas cosas. Porque son sus tetas, no son tuyas. Tienes que dejar esas tetas en paz. Esas tetas son propiedad privada de una chica y son algo hermoso, así que debes respetarlas. Todos deberían ser amables entre sí". Incluso a los trabajadores del festival como cuando Jamiroquai le espetó a un cámara que estaba grabando a una mujer: "Vale, creo que ya la has mirado suficiente tiempo, ya puedes irte. (Flea, durante el concierto de Red Hot ChilliPeppers en Woodstock'99)

trailer y tenían a dos chicas desnudas o en toples en el techo del furgón. Era ese anacronismo de GirlsGone Wild."

Actualmente hemos podido ver manifestaciones de desaprobación de artistas²¹² hacia el público, especialmente en cuanto a acoso y abuso sexual se refiere, y como vemos no es nuevo y siempre que ocurre es noticia, pero tratada como un caso aislado, insólito o como alabanza al artista que frena el acoso. Nunca se hace una indagación periodística más profunda sobre lo que supone ese hecho, ni se habla de las consecuencias para el acosador ni del estado de la víctima, ni sobre lo que hay detrás de los casos de acoso y violencia sexual en los conciertos. Jonathan Davis, vocalista de Korn²¹³, recuerda en el documental su paso por Woodstock '99 y la imagen hipersexualizada que había de las mujeres en los medios de comunicación en aquellos años:

Había hipersexualización en aquella época: GirlsGone Wild y el porno mainstream estaban de moda. Pero no es excusa para que un idiota le toque las tetas a una chica que se mete en el pogo. Ningún músico quiere eso, es asqueroso, no mola. Y ahí es cuando te enfadas y señalas al fan y dices: “pegad a ese tío”. Te meterás en un lío y te demandarán, pero le has dado su merecido a ese hijo de puta. (Jonathan Davis en *Woodstock 99: Peace Love and Rage*, Garret Price, 2021)

A pesar de eso, hubo músicos que bromeaban al respecto como fue el momento en el que Dave Matthews, de Dave Mathhews Band, durante su concierto le dice al público: “A veces hay abundancia de cosas, y a veces escasez. Hoy hay abundancia de tetas.”. Uno de los momentos más humillantes contra las artistas del festival y que las periodistas recuerdan (Kreps, 2021), fue cuando la actriz Rosie Perez salió al escenario a presentar al rapero DMX. Mientras Rosie Perez intentaba presentar al rapero, el público comenzó a gritarle a Rosie Perez: “Show your tits!” (“¡Enseña las tetas!”), a lo que Rosie Perez respondió “I ain’t showing you all shit!”, seguido de la propuesta de que alquilaran su película: “3.99\$, Blockbuster, go rent *Do the Right Thing*”, recibiendo más insultos y abucheos.

²¹² Alejandro Sanz durante su concierto en México en 2016 paró el concierto para echar a un hombre que estaba acosando a mujeres entre el público. Ese mismo año, Eddie Vedder también echó a un hombre de su concierto en Chicago por acosar a una mujer. El rapero Drake hizo lo mismo en 2017.

²¹³ Una de las violaciones grupales que se denunció ante la policía y de la cual Dave Schneider, trabajador voluntario en el festival, la relató a los medios como testigo, ocurrió durante el concierto de Korn, entre el público mientras la víctima estaba haciendo *crowd-surfing* y se formaban pogos. Para leer más sobre los abusos está la crónica diaria del festival que los periodistas Maureen Callahan y David Moodie redactaron esos días para la revista SPIN (Callahan, y Moodie, D., 1999).

De toda la masa de gente que formaba el público en el momento del griterío contra la actriz, las cámaras de televisión les graban y sólo se ven hombres blancos entre los abucheadores. El hecho de que la gran mayoría del público fueran hombres blancos heterosexuales es uno de los elementos que destacan como fuerza del cambio en las industrias del entretenimiento y especialmente en la producción y diseño de productos musicales.

Liz Polay-Wettengel fue una de las asistentes a Woodstock '99 y, en su participación en el documental, narra su extrañeza al percibir de forma general el perfil mayoritario de los asistentes: “había muchos hombres blancos. Parecían jóvenes, muchos chicos blancos que llevaban gorras de béisbol”. Los grupos que formaban el cartel y la hipermasculinización del mismo, sumado al poder adquisitivo para el festival y la época estival en la que se celebraba dejaban ver el sesgo racial, de sexo y de clase al que estaba enfocado el evento.

Esto era, hombre blanco, heterosexual, joven, estudiante, con poder adquisitivo, o lo que se traducía como *fratboy*²¹⁴ (chico de fraternidad universitaria). Era un salto significativo del perfil de los consumidores de música, los cuales habían pasado del grunge, las Riot Grrrls y el hip hop a un pop Disney, enfocado al mercado adolescente con NSYNC, Backstreet Boys, Britney Spears y Christina Aguilera a la cabeza. Carson Daly, videojockey y presentador de programas de la MTV desde 1998 hasta 2003 y que cubrió Woodstock '99 para esa cadena, incide en la importancia que se generó para la juventud de aquella época conocer las canciones, los grupos y los artistas que ocupaban los Top 1 en MTV.

También describe el eclecticismo musical que se proporcionaba a nivel internacional en tan solo una hora de programa (Daly, 2021), algo que empezaba a proliferar a mediados de los noventa²¹⁵ con programas exclusivamente de música en directo y que a partir del año 2000 se globalizó con MTV. Ese eclecticismo y el pop de las *Boy Bands* y *Girls Groups*, redujo la media de edad de la audiencia de MTV, cada vez

²¹⁴ Este perfil de chico norteamericano se popularizó durante los primeros años de la década de 2000 con películas como *American Pie*.

²¹⁵ En España contábamos con programas musicales como *Rockopop* (1988-1992), *La quinta marcha* (1990-1993) o *Música Sí* (1997-2004) entre otros.

más *teen*. Carson Daly comenta que provocó una polarización entre el público y devino en enfado entre los fans de MTV, especialmente hombres: “Estaban enfadados porque les habíamos quitado MTV para dárselo a sus hermanitas.” (Daly, 2021).

De acuerdo con Dave Holmes, la reacción a esa transformación de la programación musical fue un rock agresivo hipermasculino influenciado por el rap (Holmes, 2021). El músico Moby, que también tocó en Woodstock ‘99 y fue testigo de la decadencia del festival, comenta en el documental la misma perplejidad que me provoca a mí y me motiva a investigar ese desbarajuste cultural con el que empezamos los años 2000:

Eso [Woodstock ‘99] es de hace más de 20 años y todavía me desconcierta cómo se pasó de los valores progresistas y cultos de Kurt Cobain y Michael Stipe a la misoginia y la homofobia, a la cultura de la violación y de la fraternidad entre universitarios (fratboy culture) que había en Woodstock ‘99. (Moby en *Woodstock 99: Peace Love and Rage*, Garret Price, 2021)

Les periodistas también reflexionan sobre ese giro hacia la agresividad, la misoginia y la violencia sexual dentro de las producciones de la industria musical a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, concluyendo que todo lo que sucedió en Woodstock ‘99 no fue sino la materialización de todos los estímulos recibidos por parte de los medios de comunicación y las industrias del entretenimiento.

El público joven, en especial el masculino, estaba absorbiendo y llevando a cabo todo lo que recibían y se dejaban dar, encontrando una salida a sus frustraciones mediante la violencia y las escenas violentas contra las mujeres, personas LGTBI+ y queer, y racializadas. “Is the concert going a gender war now?” se preguntaba a modo de cierre la periodista Robin Rothman en su reseña del festival y la violencia sexual (Rothman, 1999).

Como señalaba con anterioridad, los últimos años de la década de los noventa albergaron episodios violentos como guerras y masacres civiles televisadas, así como crisis económicas y sociales a nivel global. Las industrias culturales y las sociedades están en continua retroalimentación, siendo una el reflejo de la otra y viceversa.

A la hora de crear productos culturales, los targets y sus deseos y emociones son relevantes para saber qué construir para ser consumido, querido o aborrecido. Dave Holmes, productor y presentador de programas en la MTV entre los años 1998 y 2002 lo explica así: “Al final del milenio salieron muchas películas dirigidas a la gente joven con rabia y agresiones sexuales. En aquel momento no lo cuestionábamos, aplaudíamos a la película y ya.”. Para Moby, la cultura pasó de ser progresiva a agresiva, de ser inclusiva a ser intolerante, y donde las grandes empresas de las industrias culturales se dieron cuenta de que ese tipo de *mainstream* movía a una gran cantidad de oyentes y sus ganancias aumentaban.

Les participantes en el documental encuadran todo este entramado en la industria cultural con el momento histórico que vivían y que formaron una parte importante en las identidades de los jóvenes norteamericanos de finales de los años noventa. Desde el aumento de los ataques Incels y la masacre de Columbine en 1999, al efecto 2000 del cambio de milenio y el miedo y la ansiedad que provocó en la sociedad, sugieren que eso pudo traducirse en estilos musicales hiper agresivos y masculinos como el *Nu Metal*.

4.2. La globalización de la MTV

La cadena MTV fue lanzada a la televisión por cable norteamericana en 1981, pero no fue hasta el 1 de agosto de 1987 que se estrenó en Ámsterdam como MTV Europe. Aunque se pretendía hacer llegar a todos los países del continente, solo contenía programación en inglés y se inició en Países Bajos, Alemania, Suiza, Países Nórdicos y en el Reino Unido. En 1997 empieza a regionalizarse abarcando otros países como Irlanda e Italia y otros idiomas, llegando a España en el año 2000 como MTV España con algunos programas doblados al castellano y otros íntegramente en inglés. Así, este establecimiento de la globalización de MTV y la cultura pop norteamericana coincide con el aumento del acceso a Internet de los primeros años 2000 y, por ende, de la inmediatez del consumo y la proliferación de productos y noticias culturales.

La cultura MTV comenzó su proceso de “mundialización” (Ortiz, 1998: 62) cultural exportando y, a la vez, creando “nuevos referentes identitarios” (Ortiz, 1996: 62) en cada país al que iba aterrizando. Esto no quiere decir que la cultura pop proveniente

de Estados Unidos suplantara a la local, sino que tuvo un proceso de difusión, aceptación y de redes mayor que otros países, especialmente entre los angloparlantes (Darias de las Heras, 2018).

Es innegable la influencia que han tenido las industrias culturales estadounidenses en las industrias culturales mundiales de los últimos treinta años. Pero, también, las formas de lo que quieren transmitir al resto del planeta y cómo lo hacen, a través del público juvenil y del entretenimiento ofreciendo una amplia gama de espacios eclécticos, adaptados a diferentes gustos estéticos y musicales. Así, es fácil una homogeneización de conocimientos, gustos, identidades, problemáticas e inquietudes compartidas que traspasan fronteras como señalaba Renato Ortiz a finales de los noventa en su obra *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo* (1998):

Los programas de la MTV son vehiculizados por una "nueva" tecnología, la televisión por cable. Pero su audiencia es planetaria. Esto no significa que "todos" se interesen por esos programas; pero sí que circulan en un estrato juvenil que trasciende las fronteras nacionales. Su importancia reside en el hecho de que generan un espacio de legitimidad de una cultura internacional-popular. (Ortiz, 1998: 96).

En cuanto a la industria musical internacional, Victoriano Darias de las Heras (2018) señala tres motivos por los cuales MTV y su apertura a otros idiomas y países fue esencial para la fluidez del mercado internacional:

1. La MTV era presentada como el canal promocional de artistas, música y programas internacionales.
2. La promoción internacional no interfería en la promoción de artistas locales, sino que se acoplaban en el mismo canal.
3. A pesar de que MTV promocionaba ambos modelos de artistas (internacional y nacional), son las artistas internacionales quienes lograban mayor notoriedad. Esto era como consecuencia de cantar en inglés y ser el idioma predominante tanto de la cadena como de las artistas publicitadas. (Darias de las Heras, Victoriano., 2018)

La cadena MTV no solo emitía videoclips 24 horas, sino que, también, ofrecía programas de entretenimiento con entrevistas a *celebrities* y artistas, *reality shows*, series de dibujos animados para el público joven y adulto y otros espacios enfocados a esa audiencia. John Fiske escribió “MTV is orgasm” (Fiske, John., 1986) para definir los efectos “placenteros” de MTV como productora de significantes y cultura pop. Mediante la producción del contenido deseado por la audiencia joven, y su renovación constante de la programación, MTV se posicionaba cada década como el canal de la juventud.

Entre esos programas crearon sus propios premios: los *MTV Video Music Awards* (también conocidos por su abreviatura *VMAs*). Estos galardones fueron durante años uno de los acontecimientos anuales “más importantes del calendario de la industria musical” internacional (Darias de las Heras, 2018: 121). Aunque se estrenaron en 1984, son los últimos *VMAs* del siglo XX los que aquí nos interesan.

Los *MTV Video Music Awards* de 1999 albergaron varios hechos que marcarían las futuras dinámicas de estos premios y otros macro eventos musicales televisados²¹⁶ internacionalmente. Esa edición de los *VMAs* fue el debut de Britney Spears cantando en directo su hit *Baby One More Time*, además del año en el que las *Boy Bands* y las *Girl Groups* se consagraron como las bandas de moda con las actuaciones de NSYNC y los Backstreet Boys (siendo estos últimos ganadores del premio del público por la canción *I Want It That Way*), y las TLC ganando el galardón al mejor video de grupo por *No Scrubs*.

También fue la edición del homenaje de las Drag Queens a Madonna vestidas como ella en sus videoclips y desfilando por el escenario, hasta la entrada de la Diva del Pop que empieza diciendo "All I have to say is that it takes a real man to fill my shoes.". Pero, además de la fiesta y lo espectacular de las actuaciones, hubo dos hechos que pasaron a la historia de los premios MTV (y no son los únicos) por su polémica sexista.

Durante la entrega al mejor video de hip hop, la rapera Lil' Kim vestía un traje ajustado violeta que dejaba uno de sus pechos al descubierto, excepto por una concha de tela a juego con el vestido que le cubría el pezón. Debido a su vestuario, fue criticada por algunos medios de comunicación conservadores. En el escenario, Lil' Kim estaba

²¹⁶ Algunos ejemplos que ya forman parte del imaginario de la cultura pop son el beso entre Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera en los *VMAs* de 2003, Kanye West quitándole el micro a Taylor Swift en los *VMAs* de 2009, el twerking de Miley Cyrus en los *VMAs* de 2013, Beyoncé citando a Chimamanda Ngozi en los *VMAs* de 2014. También podemos citar las actuaciones musicales en la Superbowl como el *Nipplegate* de Justin Timberlake y Janet Jackson en 2004, o la rapera M.I.A haciendo la peineta a la cámara en 2012.

acompañada por la cantante Mary J. Blige²¹⁷ cuando sube con ellas Diana Ross y, mientras se saludan, gira a Lil' Kim hacia el público y le palpa el pecho que quedaba descubierto, provocando la risa de Lil' Kim²¹⁸ y la ovación del público. Seguidamente, anuncian al grupo Beastie Boys como ganadores y es el discurso de agradecimiento de uno de sus miembros, Adam Keefe Horovitz (aka Ad-Rock), el acto que cito a continuación.

Por primera vez, en los premios MTV, se habla públicamente sobre abuso sexual denunciando las violaciones ocurridas en Woodstock '99 ese mismo año. El discurso²¹⁹ es el siguiente:



Hello, okay. Can everybody here hear? You can all hear? Okay. Like to thank MTV for giving us the opportunity to be in a room with all these musicians that are here tonight. Especially for giving us the microphone because there's something I really want to talk about tonight while I have the time.

I read in the news and heard from my friends all about the sexual assaults and rapes that went down at Woodstock '99. And that made me feel really sad and angry. OK? Are you

²¹⁷ En una entrevista en 2020 que concedió la cantante y actriz con motivo del estreno de *Power Book II: Ghost*, su nueva serie, confesó que durante el famoso toque de pecho de Diana Ross a Lil' Kim "I was embarrassed for Kim and I was really pissed when that happened 'cause that's my little sister and my friend." "Kim is courageous. She gon' do what Kim does so I think we should all respect it," y añade "like we should respect Megan Thee Stallion and Nicki Minaj and Cardi. Respect Lil' Kim. This is what they do. Respect them." (Inman, 2020). En 1999 también opinó para el canal MTV sobre el discurso del galardonado Beastie Boy: "'I was deeply touched by that, especially since it was a man saying it". (Hiatt, 1999).

²¹⁸ Durante el post MTV Video Music Awards 1999, Lil' Kim fue entrevistada y habló sobre el discurso de Ad-Rock, a pesar de que la prensa no la tomara en serio y tratara sus declaraciones como banales y como si no pudiera tener conciencia sobre la violencia sexual a la vez que se viste como quiere: "I was deeply touched by that... Especially because it was a man talking about keeping women safe," Kim said. "Women have to look out for each other." Next question: Just how did you get that pasty thingy to stay stuck over your nipple? "We use an adhesive bonding ... like, for hair and stuff," she said, segueing seamlessly from the political to the personal without batting a single false eyelash. "We didn't use KrazyGlue ..." (Weiner, 1999)

²¹⁹ Traducción: "Hola, de acuerdo. ¿Podéis todos los presentes oírme? ¿Todos podéis oírme? Vale. Me gustaría agradecer a MTV por darnos la oportunidad de estar en una sala con todos estos músicos que están aquí esta noche. Especialmente por darnos el micrófono porque hay algo de lo que realmente quiero hablar esta noche mientras tengo tiempo. Leí las noticias y escuché de mis amigos todo sobre las agresiones sexuales y las violaciones que ocurrieron en Woodstock '99. Y eso me hizo sentir realmente triste y cabreado. ¿Vale? ¿Estáis todos ahí? Está bien. Todos recordáis lo que pasó en Woodstock. Bueno, estaba pensando, por qué debería sentirme enfadado por eso y no hacer nada al respecto. Creo que podemos hacer algo al respecto como músicos. Ahora estoy hablando a todos los músicos aquí. Todos los músicos presentes: creo que podemos hablar con los promotores y asegurarnos de que estén haciendo algo por la seguridad de todas las chicas y mujeres que vienen a nuestros shows. Creo que podemos hablar y trabajar con las personas de seguridad para asegurarnos de que sepan y comprendan sobre el acoso sexual y la violación y que sepan cómo manejar estas situaciones. Ya sabéis, lo digo con respeto. De todos modos, quiero dedicar este premio a todos los que están dispuestos a hacer que suceda el cambio. Gracias"

all there? OK. You all remember that Woodstock, what happened. Well, I was thinking why I should just feel mad about it and not do anything about it. I think we can do something about it as musicians. Now I'm talking to all the musicians here.

All the musicians here: I think we can talk to the promoters and make sure that they're doing something about the safety of all the girls and the women that come to our shows. I think we can talk and work with the security people to make sure they know and understand about sexual harassment and rape and they know how to handle these situations. You know, I'm saying respectfully. Anyway, I want to dedicate this award to everybody out there that's down to make change happen. Thanks. (Adam Keefe Horovitz, aka Ad-Rock, MTV Video Music Awards '99)

Cuando MCA (Adam Yauch), también integrante de los Beastie Boys, cede el micro a Ad-Rock, este es ovacionado sin cesar. Incluso, mientras está empezando el discurso, pregunta si se le escucha debido a los aplausos y agradece el premio a MTV. Pero, en el momento en el que confiesa que hay algo de lo que quiere hablar, el silencio en el pabellón es sepulcral, especialmente cuando menciona los abusos y violaciones en Woodstock '99.

Si vemos el video es posible percibir la tensión que hubo en ese momento, con Ad-Rock visiblemente incómodo y serio, pero animado a continuar su discurso. A lo largo del discurso, hace paradas entre frases para mirar al público, el cual no se pronuncia y, de vez en cuando, al cantante se le escapa una risa nerviosa. Solo en el instante en el que vuelve a preguntar si "hay alguien ahí" es cuando se escuchan aplausos y vítores otra vez, de apenas dos segundos, y vuelve el silencio total.

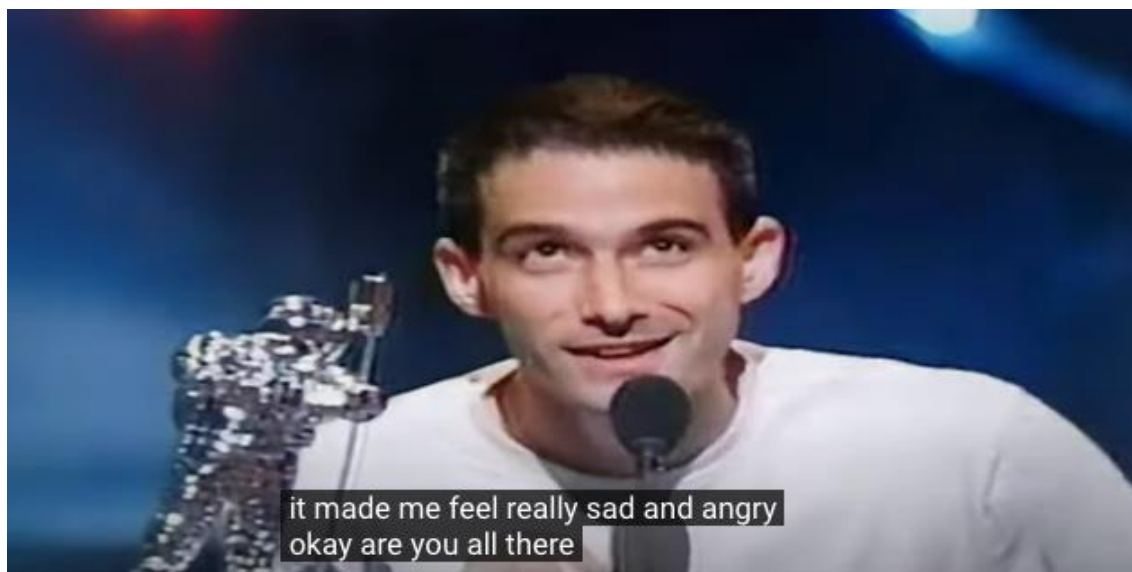


Imagen 45. Captura de pantalla del video de Ad-Rock en los VMAs 1999. Fuente: YouTube.

Prosigue con el alegato invitando a todos los artistas presentes a hacer algo al respecto, llegando a escucharse en el auditorio algunas alabanzas. Pero, en ese momento, aparece detrás de él Diana Ross para, con una actitud forzada, coger el trofeo del atril, entregárselo de nuevo a Ad-Rock y, mientras ella regresa a su puesto detrás de él, le toca el pecho al cantante en un gesto que podría interpretarse como un aviso para que finalice su discurso. A pesar de la interrupción, Ad-Rock se lo agradece y continúa hablando, ganándose más vítores y, por primera vez, las cámaras enfocan directamente al público mientras aplaude. Ad-Rock Termina agradeciendo a las personas que ayudan a que haya cambios en esas dinámicas abusivas y de violencia sexual y se marcha visiblemente molesto. Lo siguiente que enfocan es al cómico Chris Rock, presentador de la gala, cuya cara de incredulidad y aturdimiento denota la tensión del auditorio.

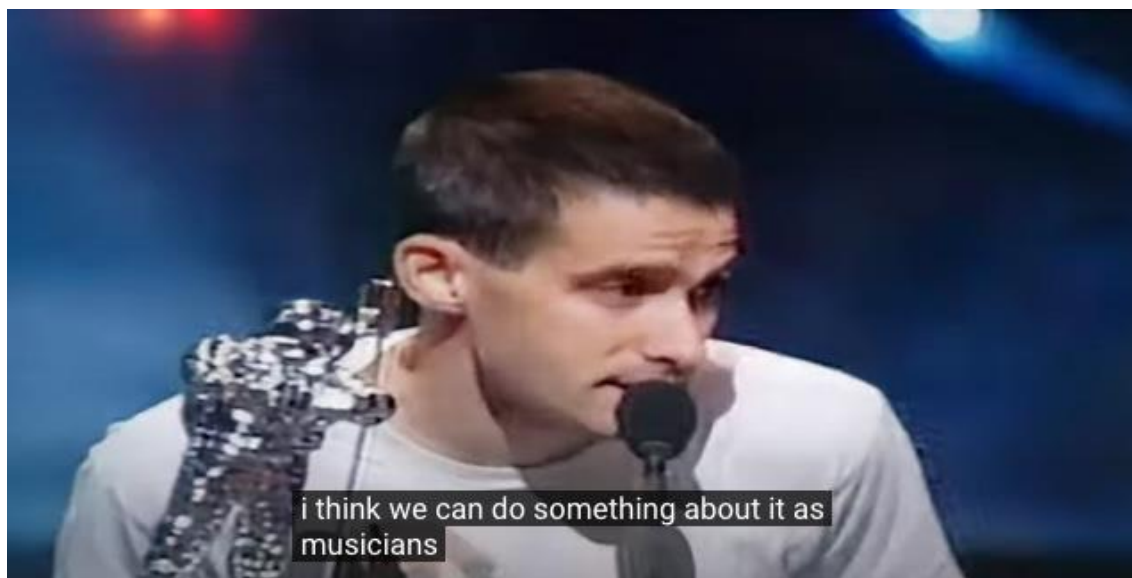


Imagen 46. Captura de pantalla del video de Ad-Rock en los VMAs 1999. Fuente: YouTube.

En 2010, el periodista Jacob Ganz señaló la falta de divulgación y recuperación de este episodio en detrimento de otros de escasa relevancia: “MTV ha reproducido el clip de Ross acariciando la teta de Kim probablemente mil millones de veces en la década desde entonces, pero el discurso de Horovitz prácticamente ha sido borrado de la memoria del canal²²⁰.” (Ganz, 2010). Después de haber realizado esta investigación, es posible afirmar la conclusión de Jacob Ganz. A lo largo de este proyecto he buscado artículos de prensa para analizar este suceso, pero, gran parte de ellos eran de prensa estadounidense. Esto confirma la escasa cobertura internacional que tuvo el discurso de Ad-Rock en 1999 pero que, como veremos más adelante, a partir del #MeToo se ha recuperado²²¹ y ha cobrado otro significado.

Conviene subrayar que, ni todos los medios de comunicación ni todos los periodistas tienen la obligación de cubrir las mismas noticias. Tras una investigación profunda y una recogida de material de prensa, apenas unos pocos artículos de 1999 cubren la envergadura²²² de la denuncia de Ad Rock. Otros artículos sí mencionan el discurso, pero lo incluyen dentro de una crónica²²³ general de la gala, otorgándole así el

²²⁰ El original: “MTV has played the clip of Ross fondling Kim's boob probably a billion times in the decade since, but Horovitz's speech has pretty much been wiped from the channel's memory.” (Ganz, 2010).

²²¹ Cabe señalar que, la investigación sobre Woodstock'99 y el discurso de Ad-Rock, comenzó antes del estreno del documental *Woodstock 99: Peace Love and Rage* (Garret Price, 2021). En ese momento, encontré en YouTube el video de Ad-Rock en varios canales y con mejor calidad. Después del documental, los vídeos fueron borrados. El único que disponible es este y pertenece a una grabación.

²²² Nelson, 1999, 11 septiembre. *Ad-Rock's Plea For Women's Safety Meets Wide Approval*.

²²³ Weiner, 1999. *The 1999 MTV Video Music Awards*.

mismo protagonismo que a los *looks* de las invitadas de la gala o a las actuaciones musicales. Por otro lado, también hubo artículos de prensa que lo acusaron de polémico, pero, no por denunciar los abusos sexuales en la industria de la música, sino por las reacciones del público y de los presentadores de los *MTV Video Music Awards 1999*.

En particular recogen en diversos periódicos las declaraciones del promotor John Scher²²⁴, tanto las que hizo en 1999 como las realizadas en 2021 tras estrenarse el documental sobre el festival. En ellas denuncia que la MTV y Ad-Rock pretendían desprestigiar al festival. Por otro lado, también reproducen las declaraciones de la cantante Riot Grrrl Kathleen Hanna²²⁵, pareja de Ad-Rock, y que acudió a la gala de MTV en 1999 junto a los Beastie Boys.

La relevancia del acto de Ad Rock, en plena era #MeToo²²⁶, ha resurgido gracias a periodistas que han recuperado esa noticia analizándola según ambos contextos socioculturales. En primer lugar, investigando qué ocurrió en 1999 durante el festival Woodstock'99 y sus consecuencias posteriores directas. En segundo lugar, analizan cómo se reciben ahora ambos sucesos. Dicho de otra manera, están realizando un trabajo periodístico de investigación, recuperación y análisis de unos episodios determinados en la cultura pop que tienen una relevancia a corto y largo plazo en la sociedad. Precisamente, es en esas prácticas de investigación de la cultura pop en lo que baso esta tesis para constatar el impacto de los feminismos en la cultura y la música popular.

²²⁴Algunas de ellas culpabilizando a las mujeres asistentes al festival y a la prensa: ““Once again, you got painted by first MTV and then other journalists as if people were getting raped every 15 feet. It just wasn’t. It just didn’t happen. I’m not denying that it did happen. I’m just saying the nature of journalism is to find this story that most people will want to read about or see about. Not diminishing in any way, shape, or form the women that, you know, got exploited.” (Hyden, 2019). Eliscu, 1999, 14 septiembre. *Woodstock Organizers Answer Ad-Rock*. Nelson, 1999, 31 julio. *Woodstock Co-Promoter John Scher Blames Mayhem On 'Deranged' Fans*.

²²⁵En 2010, Kathleen Hanna publicó en su blog su experiencia durante el discurso y el video del momento: “I remember sitting at the MTV awards while Adam made this speech and feeling so fucking proud of him. I also recall it being totally humid outside and realizing I had my period on the way there in the car, but that’s another story. This clip is total punk rock/performance art to me. I mean, getting up at a totally superficial fake hugs bullshit event like this and being vulnerable and talking about something REAL is no fucking joke. We left 5 minutes after this because it was so far beyond the “who farted?” feeling, it felt like people were gonna kill us. Hard to believe it was over ten years ago. He is even cuter now if you can believe it.” (Hanna, 2010), (Breihan, 2010), (Ganz, 2010).

²²⁶Mediante una investigación del *The New York Times*, Israel Horovitz, dramaturgo y padre de Ad-Rock, fue acusado en 2017 por nueve mujeres de haber abusado sexualmente de ellas. (Bennett, 2017). Ad-Rock salió entonces públicamente en defensa de las mujeres denunciantes: “I believe the allegations against my father are true, and I stand behind the women that made them.” (Melas, 2017). No es hasta un par de años después, cuando se anuncia la producción del documental Woodstock '99 en 2019, que se recupera su discurso en los premios *MTV Video Music Awards 1999*.

Han tenido que pasar más de veinte años de aquello y un #MeToo para que se empiece a recuperar ese breve discurso de apenas dos minutos y a reconocerle su importancia y lo oportuno del momento escogido para llevarlo a cabo. Que los casos de abuso se conozcan depende de la industria en la que suceden, ya sea del entretenimiento o una institución, y de los medios de comunicación. La periodista Neva Chonin hacía una reflexión sobre el papel de los medios de comunicación y su difusión de los abusos en Woodstock '99:

La edad denunciada de estos ataques ha sido translúcida. MTV ha sido inusualmente silenciosa. Los medios impresos, en particular un par de gigantescas revistas musicales cuyos nombres se me olvidan, han dado una cobertura superficial o han ignorado el tema de la violación en el curso de la documentación de otras ilegalidades del festival. Esto, incluso cuando NOW (La Organización Nacional para la Mujer) montó una protesta prominente frente a las oficinas del promotor de Woodstock, John Scher, denunciando el fracaso de la seguridad del festival para proteger a las fans del rock²²⁷. (Chonin, 1999).

4.3. Madonna, Britney y Christina

Si podemos indicar algo por lo que los *MTV Video Music Awards* son representativos de la cultura pop desde su nacimiento en 1984, es por sus proyecciones audiovisuales y sus actuaciones musicales. Esos momentos televisivos forman parte de la historia del pop tanto por rompedores, como por polémicos y reivindicativos. En especial, los protagonizados por mujeres son los más recordados por la cadena. Así pues, cuando hablamos de la cultura pop internacional de principios de los 2000 y de mujeres de la industria musical *mainstream*, no puede obviarse a Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera.

Continuando con la argumentación del impacto de las performances de mujeres en la sociedad y en la cultura pop, en el siguiente apartado analizaremos la actuación de

²²⁷ El original: “report age of these assaults has been thin to translucent. Garrulous MTV has been uncharacteristically silent. Print media -- particularly a pair of behemoth music glossies whose names slip my mind -- have either given cursory coverage or ignored the rape issue in the course of documenting the festival's other illegalities. This, even as NOW (The National Organization for Women) mounted a prominent protest in front of Woodstock promoter John Scher's offices denouncing the failure of festival security to protect female rock fans”. (Chonin, 1999).

Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera en los VMAs de 2003. Recuperaremos del imaginario colectivo el beso entre las tres cantantes y observaremos las reacciones y la repercusión mediática sexista que produjo.

Pero, antes de avanzar con el desglose de esa escena, vamos a situar brevemente la relación de Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera con MTV y los medios de comunicación especializados. Este contexto es importante para entender el trato que las tres recibieron tanto en el momento de su actuación como años después.

4.3.1. Madonna, reina de los Premios MTV



Por lo que se refiera a la *reina del pop* y la MTV, Madonna hizo dos estrenos esa noche. Por un lado, inauguró los primeros VMAs de la historia y fue la primera mujer²²⁸ en actuar en ellos, siendo también nominada a *Best New Artist in a Video* por su canción *Borderline*. Por otro lado, su actuación fue el estreno de *Like A Virgin*, con un vestido de novia blanco de tirantes y un cinturón con la palabra *BoyToy*, Madonna hizo historia en los VMAs de 1984 celebrados en Nueva York.

Después, en 1986, le conceden el premio *Video Vanguard Award* por la trayectoria de sus videos, los cuales contienen una estética y una creatividad pioneros sin estar exentos de controversias. Al año siguiente, en 1987, Madonna interpretó *Causing A Commotion*²²⁹ en directo vía satélite desde el *Stadio Comunale* en Turín, Italia, y ganó el premio *Best Female Video* por *Papa Don't Preach*. Otra de sus celebradas actuaciones en los *MTV VMAs* fue la de 1989, cantando *Express Yourself* en la sexta edición de los *MTV VMAs* en el *Universal Amphitheatre* de Los Ángeles, California.

²²⁸ Madonna y Tina Turner cantando *What's Love Got to Do with It* fueron las dos únicas mujeres que actuaron esa noche. Las demás actuaciones fueron de Rod Stewart, David Bowie, Huey Lewis and the News, ZZ Top y Ray Parker, Jr.

²²⁹ Canción que forma parte de la banda sonora de la película *Who's That Girl?* (1987) en la que Madonna tiene un papel protagonista.

Pero, sobre todo, una de sus puestas en escena más destacada por la cadena MTV fue su actuación en los *MTV VMAs* de 1990. En ese concierto interpretó su éxito *Vogue* vestida como María Antonieta, rodeada por su corte de bailarinas y bailarines haciendo *vogue*²³⁰. Sin embargo, la última actuación del siglo XX que hace Madonna para los premios MTV fue en la gala de 1993, performando a una Marlene Dietrich de cabaret junto a dos bailarinas más interpretando el tema *Bye, Bye, Bye* en una coreografía más erótica que las anteriores mencionadas.

Actualmente, Madonna tiene más de sesenta nominaciones solo de estos premios²³¹, habiendo ganado veinte en total. Solo la ha superado Beyoncé con veintinueve, siendo la tercera en ocupar ese podio Lady Gaga con dieciocho galardones.

4.3.2. Britney Spears y Christina Aguilera: Del Club Disney a *Billboard*

En contraste con Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera obtuvieron fama a temprana edad²³² cuando sus carreras en el mundo del espectáculo comenzaron en el programa infantil *The Mickey Mouse Club*. La primera en incorporarse al Club Disney fue Britney Spears en 1992 y un año después lo haría Christina Aguilera. En 1994 el programa de televisión finalizó y cada joven promesa siguió su camino por separado.

En 1998, con 18 años, Christina Aguilera fue contratada de nuevo por Disney para grabar la canción *Reflection* de la banda sonora de la película de animación *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998). En 1999, firma un contrato con la discográfica RCA y lanza el single *Genie in a Bottle*, con el que se da a conocer y se alza como estrella del pop, logrando fama y premios internacionales. En 2002 lanza su cuarto álbum, *Stripped*, y el single *Beautiful*, consagrado desde entonces como un himno LGTBQ. Además, performó a su alter ego Xtina, una versión de ella misma con el pelo negro y tatuajes.

²³⁰ Vogue o voguing es un estilo de baile de la cultura *ball* creado por las drag y queers de Harlem en la década de 1960. Durante los años ochenta se popularizaron las competiciones de voguing en Nueva York. El documental *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) o la serie de televisión *Pose* (Ryan Murphy, 2018) proyectan la historia del vogue.

²³¹ De cada celebración local y de cada categoría específica de los premios MTV ya sean, por ejemplo, los MTV Europe Music Awards o los MTV Movie Awards, también bate récords de nominaciones.

²³² “The child star is a figure well developed by the mid-twentieth century, refined by generations of vaudeville acts and film stars: precocious, charming, and occasionally alarming.” (Stilwell, R. J., 2011:60)

Sin embargo, a pesar de que cada una optó por estilos y estéticas diferentes, los medios de comunicación generaron un controvertido enfrentamiento con ambas cantantes. Mediante la comparación entre ellas y, también, con otras cantantes, se generó un perfil hegemónico de las cantantes de pop de principios de los 2000. Jeff McGregor, periodista del *The New York Times*, criticaba en el año 2000 este tipo de fordismo de las jóvenes cantantes del siglo XXI:

En el espacio de aproximadamente un mes el año pasado, fuimos testigos del surgimiento de Britney Spears, Christina Aguilera, Jessica Simpson y Mandy Moore. El negocio de la música obviamente ha perfeccionado la ingeniería genética de las cantantes pop adolescentes rubias y sexys [...]. Estos cuatro surgieron adultos de los laboratorios de MTV y son virtualmente idénticos [...] Yo desafiaría al científico que los creó a diferenciarlos (o sus canciones) en una rueda de policía. No se puede hacer²³³. (McGregor, 2000).

Paralelamente a la creación de XXI “copies of copies” (McGregor, Jeff., 2000), los medios de comunicación también equipararon a estas cantantes en base a sus actitudes y sus vestuarios. De esta forma, se construyó una identidad para cada una en la que se enfrentaban la “chica buena” y la “chica mala”. MTV News publicaba en 2001 una entrevista con la cantante Deborah Gibson²³⁴ que demuestra la dicotomía que se estaba formando entre Britney Spears y Christina Aguilera por el aspecto sexual y sensual de ambas:

Si bien Gibson dijo que está asombrada por la energía sexual que emana Britney, no apunta a Spears como una influencia especialmente mala en la juventud eléctrica de hoy. [...] Christina Aguilera, sin embargo, es otra historia. “Tengo la idea de que Christina vive y respira la imagen sexual, lo que me asusta”, dijo Gibson. “La miro y digo: ‘Ooh, se ha adelantado un poco’. Hay tantas chicas que usan

²³³ El original: “In the space of about a month last year, we witnessed the emergence of Britney Spears, Christina Aguilera, Jessica Simpson and Mandy Moore. The music business has obviously perfected the genetic engineering of blonde, sexpot teen-pop singers [...]. These four sprang full grown from the MTV laboratories and are virtually identical [...] I would challenge the scientist who created them to differentiate them (or their songs) in a police lineup. Can’t be done.” (McGregor, 2000).

²³⁴ En esa misma entrevista en la cual critica la sexualidad exuberante de Christina Aguilera por ser un mal ejemplo para las adolescentes pone como ejemplo de buena performance y energía a NSYNC, analizados anteriormente en esta tesis y de sobra conocido el trato de Justin Timberlake hacia Britney Spears tanto durante como después de su relación: “‘I’ve always taken the role-model approach,’ she said. ‘I care how my music rubs off on kids and I don’t think you need to perform in a bikini to be current. My performance is filled with a lot of what ‘NSYNC’s performance is filled with. It’s not like every one of those guys has an amazingly buff body and goes for showing skin — they’re charged with an energy. I have a similar energy and it’s an energy you can use at any age with any audience.’” Deborah Gibson para MTV News, 2001.

cada vez menos menos ropa. Miro sus videos y pienso: '¿Eso significa que cada vez que sacas un álbum tienes que perder más ropa y ser más explícito en tus letras²³⁵?' (Wiederhorn, 2001).

Los prejuicios y la crítica hacia el aspecto físico y estético de Christina Aguilera y Britney Spears llegó a ser más debatido que el talento musical que pudieran tener. Este tipo de apreciaciones denotan, además, una crítica a la sexualidad y a la sensualidad de las mujeres. Como indicaba en 2006 la periodista del *The New York Times*, Lola Ogunnaike, la crítica musical destacaba el talento de Christina Aguilera, pero, el público anteponía la imagen “virginal” de Britney Spears y la prefería a su compañera:

Aunque ella [Christina Aguilera] era ampliamente considerada la artista más talentosa, inmediatamente la compararon con Britney Spears. Ambas eran rubias y alegres, y ambas comenzaron sus carreras actuando juntas en "The New Mickey Mouse Club", un programa que provoca caries en Disney Channel. Ella venció a Spears en el Grammy a la mejor artista revelación en 2000, pero Spears, con su personaje burlonamente virginal y sus reveladores disfraces de colegiala católica, fue la estrella más grande²³⁶. (Ogunnaike, 2006).

No obstante, la prensa amarilla se enfocó rápidamente en Britney Spears, logrando que su vida personal acapara toda la información mediada sobre ella durante la primera década de los 2000 (Carr, 2021) (Stark, 2021). Con respecto a Christina Aguilera, los medios de comunicación trataron de desprestigiarla por su expresión sensual y sexual (Montgomery, James. 2012). Las críticas contra la cantante se fundamentaban en la mala influencia que podría ser para las niñas y adolescentes debido a la imagen sexual y de *bad girl* que proyectaba (Vena, 2012). En este señalamiento a la performance y estética de Christina Aguilera no solo se enmarcaban los factores de representación (Christina Aguilera como modelo) e identificación (adolescentes identificadas con ella), sino que se

²³⁵ El original: “While Gibson said she's awed by the sexual energy Britney exudes, she doesn't target Spears as an especially bad influence on today's electric youth. [...] Christina Aguilera, however, is another story. "I get the idea that Christina lives and breathes the sexual image, which frightens me," Gibson said. "I look at her and go, 'Ooh, she's gotten a little ahead of herself.' There are so many girls out there wearing less and less. I look at their videos and think, 'Does that mean each time you come out with an album you have to lose more clothes and get more explicit in your lyrics?' (Wiederhorn, 2001).

²³⁶ El original: “Though she [Christina Aguilera] was widely considered the more talented artist, she was immediately dogged by comparisons to Britney Spears. Both were blonde and perky, and both began their careers performing together on "The New Mickey Mouse Club," a cavity-inducing show on the Disney Channel. She beat out Spears for the best new artist Grammy in 2000, but Spears, with her teasingly virginal persona and revealing Catholic schoolgirl costumes, was the bigger star.” (Ogunnaike, 2006).

añadía el control de la sexualidad de las niñas y las adolescentes, así como el intento de reprimir su deseo.

El auge de Xtina coincidió con el *boom* de las artistas latinas en Norteamérica como Jennifer López y Paulina Rubio. Aunque Christina Aguilera haya transitado diversos estilos musicales, desde el pop adolescente hasta una imagen más adulta y sexual²³⁷, también formó parte de las estrellas de la música latina en Estados Unidos a principios de los 2000 (Gurza, 2004). En la actualidad, se presenta como una artista consolidada en la industria musical, además del cine y la televisión.

En cuanto a Britney Jean Spears, los inicios de su carrera en el mundo del espectáculo son similares a los de Christina Aguilera. Desde muy pequeña, su padre y su madre la introducen en las artes escénicas inscribiéndola en concursos de talento en las categorías infantiles. Como hemos ido viendo aquí y en los medios de comunicación, el denominador común de todas las pequeñas estrellas es la presión y la incitación por parte de sus progenitores (Navarro, 2005) a que se dediquen al mundo del espectáculo²³⁸. Aun habiendo sido rechazada en su primera audición con ocho años para el *The Mickey Mouse Club* (Carr, 2021), la cazatalentos Nancy Carson contrató a la que se convertiría en la futura princesa del pop.

Después de aparecer en musicales y algún programa de talentos en televisión, el *Club Disney* incorpora a Britney Spears en su grupo de pequeñas estrellas infantiles en 1992. El programa duró solo dos años, pero, en 1997 Lou Pearlman, el mismo mánager de Backstreet Boys y NSYNC, le hace unas audiciones para montar un *Girl Group*²³⁹. Aunque termina siendo rechazada en varias ocasiones tanto para formar parte de una *Girl Group* como para una carrera en solitario, Britney Spears firmó con la discográfica Jive Records, con la que viaja a Suecia en 1998 para grabar su primer álbum y la canción que

²³⁷ "She strutted across the stage, promising love and pumping her hips, giving lessons in sexual brinkmanship to her audience of squealing young girls." Jon Pareles en la reseña del concierto de Christina Aguilera en el Jones Beach Theater de Nueva York en el año 2000.

²³⁸ Es posible mencionar *child stars* (Warwick, 2008) de cualquier década pero, centrándonos en los noventa en adelante, tenemos a unes cuantos que han hablado públicamente de los abusos en las industrias culturales y también por parte de sus tutores/as legales: las hermanas Olsen, Macaulay Culkin, Mischa Barton, Lindsay Lohan, Ariel Winter, y más que iremos sabiendo con los años. Como ha ocurrido con Britney, aunque a ella la explotaron siendo adulta bajo una tutela impuesta e injustificada.

²³⁹ Dave Holmes, MTV Videojockey y presentador de MTV desde 1998, sobre el boom de Britney Spears y *Baby one more time* "Hay que pensar algo muy importante: era la época de las boybands, los grupos de chicos, no de las chicas. Las chicas no vendían. Así que fue todo un fenómeno". *Framing Britney Spears* (2021)

pasaría a la historia, *Baby One More Time*. Solo entre 1998, su año debut, y 2003, se estima que vendió más de “73 millones de discos en todo” (Carr, 2021).

La primera aparición de Britney Spears en MTV fue en 1999. Con tan solo dieciocho años logró fama mundial, pero, a la vez, tuvo que lidiar con el sexismo y el machismo de los medios de comunicación y los sectores conservadores. Igual que sucediera con Christina Aguilera, a Britney Spears también la acusaron de ser un mal referente (Esquivel, 2021) para las jóvenes por su forma de vestir en el escenario y en sus videoclips: “Su objetivo es el mercado adolescente así que debería dar un paso atrás, ponerse unos vaqueros, quitarse los zapatos y solo cantar”. (*Framing Britney Spears*, 2021)

A partir de 2003, año en el que finaliza su relación con Justin Timberlake, el acoso por parte de los paparazis, junto con el escarnio y las difamaciones de la prensa y los medios estadounidenses, provocan un importante daño en la salud mental de Britney Spears (*Framing Britney Spears*, 2021). Pero el acoso mediático se produjo a partir de su divorcio con Kevin Federline y la lucha por la custodia de sus dos hijos. Podemos citar esta cobertura mediática como un ejemplo de la introducción de un asunto personal en la esfera pública por parte de los medios de comunicación y los paparazzi. En particular, la forma en la que se proporcionó la información incluía un sesgo machista con el que se juzgó a la cantante. Esta forma de generar y mediar la información sobre el divorcio y el estilo de vida de Britney Spears generó una mediatización polarizada de opiniones y debates públicos. Uno de los mayores problemas fue desde qué posición partían esos debates siendo el machismo la base de los argumentos.

Lejos de recibir atención, apoyo y ayuda por parte de su familia, el 1 de febrero de 2008 el tribunal de Los Ángeles impuso una custodia sobre la cantante. Jamie Spears, padre de Britney, es nombrado su curador y, años más tarde, se descubre que también era su maltratador. De esta forma, la justicia estadounidense permitió casi catorce años de maltrato psicológico y explotación laboral sobre Britney Spears. Sin embargo, fue el

movimiento fan²⁴⁰ de Britney Spears quien logró demostrar y denunciar la situación de abusos en las que se encontraba la cantante. A través del movimiento #FreeBritney, creado en 2009 y recuperado en 2019²⁴¹, el *fandom* (FreeBritney.net., 2019) demostró su relevancia social más allá de la cultura pop. El 29 de septiembre de 2021, la jueza Brenda J. Penny (Beauregard, 2021) retiró la tutela a Jamie Spears y le devolvió la libertad a Britney Spears²⁴².

Britney Spears fue juzgada desde todos los tópicos heteropatriarcales posibles: mala madre²⁴³, guarra, zorra, poco cristiana, drogadicta, irresponsable, su peso, su pelo, su estética, borracha, mala esposa, mala mujer, tonta, mosquita muerta, etc. (*Framing Britney Spears*, 2021). Otro rasgo por el que fue duramente criticada fue por sus amistades. Durante la primera década de los 2000, Lindsay Lohan y Paris Hilton también fueron dos *celebrities* acosadas por los medios de comunicación y juzgadas por la opinión pública debido a su fama y a sus estilos de vida.

Cuando las tres mujeres fueron fotografiadas por los paparazis, la prensa amarilla elucubró todo tipo de informaciones sexistas y machistas sobre ellas (Faber, 2007). La prensa investigó, incluso, en la vida privada de Britney Spears, Lindsay Lohan y Paris Hilton con el objetivo de averiguar quién era peor referente para las jóvenes. Joe

²⁴⁰ Les fans no lo son solo por su carrera artística sino por su identificación con ella. Durante los años que transcurrieron desde 2003, cuando los medios comienzan a sabotearla, hasta la etapa de su custodia entre los años 2008 y 2021, sus seguidores y seguidoras han empatizado con ella en las diferentes experiencias que ha vivido, más allá de la identificación que sientan con ella como artista y con sus canciones. Personas que sufren alguna enfermedad mental como depresión o ansiedad, otras que están bajo tutelas injustificadas, otras que han sufrido violencias en la pareja o que han sido acosadas, etc. Todas ellas han hecho la red de apoyos y cuidados #FreeBritney en torno a Britney Spears que ha impulsado acciones como el documental producido por *The New York Times*, *Framing Britney Spears* (2021), provocando el debate social en la esfera pública sobre la situación de Britney Spears en particular, y en general sobre las condiciones de las tutelas, el correcto tratamiento hacia la salud mental y el efecto de la justicia heteropatriarcal sobre el cuerpo y la vida de las mujeres.

²⁴¹ El trabajo de acuñar #FreeBritney a este movimiento en 2009 se le atribuye a Jordan Miller y su blog sobre Britney Spears www.breatheheavy.com. Años más tarde, en 2019, y en plena controversia pública por la polémica ausencia de la cantante en sus redes sociales y la cancelación de algunos de sus conciertos, Tess Barker y Barbara Gray, locutoras de los podcast dedicados a la cantante “Britney’s Gram” y “Toxic: The Britney Spears Story”, recibieron una llamada anónima. La persona confidente aseguraba haber estado implicada en el proceso de la custodia y confirmaba que Britney Spears estaba bajo tutela contra su voluntad. Al día siguiente, Barker y Barbara Gray hicieron un episodio al que llamaron #FreeBritney y que se propagó rápidamente por diversas redes sociales y grupos de fans, deviniendo en el movimiento que impulsó la liberación de Britney Spears. (Spanos, 2021), (Villarreal, 2021), (Byrne, 2021), (Lindner, 2021), (FreeBritney.Net, 2019).

²⁴² Escuchad lo que Britney Spears tiene que decir:

<https://twitter.com/britneyspears/status/1445152001814269966>

²⁴³ En el minuto 26 del documental *Framing Britney Spears* (2021), relatan el efecto que tuvo en Britney Spears del papel de la mala madre según los medios y la opinión pública.

Coscarelli, periodista de música pop del *The New York Times* resume el proceso de la imagen de “niña buena sureña” con “malas amistades” en el que los medios se basaron cuando Britney Spears fue fotografiada con Lindsay Lohan y Paris Hilton: “La imagen cuidadosamente elaborada de Britney Spears como estrella del pop vs la cultura de los tabloides.” (*Framing Britney Spears*, 2021). En resumen, en las dos primeras décadas del siglo XXI, las dos identidades construidas en torno a Britney Spears fueron juzgadas y debatidas en la esfera pública mediática desde unos estereotipos machistas. Por un lado, la imagen pública de los inicios de Britney Spears en la industria musical como futura estrella adolescente (Pareles, 2000), por otro lado, la imagen que los medios de comunicación estaban construyendo de ella en base a su vida privada.

Igual que ocurrió en algunos de los casos que ya he ido describiendo en esta tesis (las Riot Grrrls, las Angry Young Woman, Christina Aguilera, etc), el maltrato mediático hacia Britney Spears²⁴⁴ es de dominio público y podemos contrastarlo fácilmente recurriendo a la hemeroteca, viendo videos de entrevistas a Britney o en los archivos periodísticos. En el documental *Britney vs Spears* (2021) se confirma el auge de la figura del paparazzi y cómo los medios de comunicación pasaron de interesarse y examinar a las artistas femeninas por su talento y su trabajo, a hacerlo por su vida privada: “Todo el mundo parecía tener su opinión sobre Britney Spears. La prensa dejó de hablar de su música para hablar más de su forma de vivir.” (Erin Lee Carr en *Britney vs Spears*, 2021).

En cambio, esta forma de abordar las noticias sobre las *celebrities* y artistas no era semejante a la forma en la que se cubrían las noticias de los artistas masculinos²⁴⁵. Esta diferencia, además, la observaremos más detalladamente en el siguiente capítulo con el surgimiento del #MeToo.

²⁴⁴ “Hay cosas que se han dicho de mí que no son del todo ciertas.” Britney Spears, *Framing Britney Spears* (min.2:20)

²⁴⁵ Sobre la “cultura de la cancelación”, es posible comparar los motivos de las cancelaciones a las mujeres cis y trans, y los motivos de las cancelaciones a hombres cis. Mientras maltratadores, violadores y abusadores han continuado y continúan con sus carreras, véase solo en la industria musical a Marilyn Manson, Chris Brown, R Kelly, Axl Rose, Michael Jackson, el productor Dr. Luke, Plácido Domingo o Ryan Adams, sus homólogas no han podido hacerlo, se han retirado o les ha costado un esfuerzo legal, físico y psicológico sin posibilidad de comparación al de ellos. Y los argumentos contra ellas son siempre de índole machista, por ser mujeres, por cómo visten, por cómo bailan, por cómo trabajan, por tener o no tener relaciones sexuales y amorosas, por las letras de sus canciones, e incluso por denunciar a sus maltratadores y abusadores.

El interés por las *celebrities* ha existido desde mediados del siglo XX con la expansión global del *starsystem* de Hollywood y los medios de comunicación. Si bien es cierto que Britney Spears no fue la primera ni la única en sufrir ese acoso, sí fue con la que se abrió la puerta a la legitimación del periodismo cultural sexista en el siglo XXI y a la mediatización del acoso. Podríamos indicar que en el auge y caída de Britney coinciden dos elementos ya desarrollados previamente.

En primer lugar, podemos ubicar el auge mediático de Britney Spears con el inicio de la globalización, la expansión de los medios de comunicación de masas e Internet, el aumento de *reality shows* en televisión y el nacimiento de las redes sociales y su inmediatez. En segundo lugar, volvemos a destacar el giro conservador y machista de las industrias culturales y los medios a principios de los 2000. Algo que, aunque sigue ocurriendo, empezó a replantearse tras el #MeToo. Como veremos a continuación, después de Britney fueron Miley Cyrus, Rihanna, M.I.A, Adele, Demi Lovato, Lady Gaga, Kesha, Rosalía, Zahara, etc.

El caso de Britney Spears aquí ha sido el hilo conductor en el análisis de los discursos en la esfera pública entre los medios de comunicación y las audiencias, en los cuales no se incluyen a las voces de las principales protagonistas. Es necesaria una autocrítica firme por parte de la prensa de lo que ha sucedido en los últimos veinte años entre el periodismo y las artistas, especialmente cuando forman parte del colectivo LGTBI+ o son racializadas. El tipo de trato recibido por parte de los medios de comunicación ha sido de gran influencia en el desarrollo personal y profesional de una parte importante de la industria musical y cultural. Muchas de las informaciones que se han divulgado, insinuado o criticado estaban fundamentadas en rumores, prejuicios y/o mentiras que han devenido en odio injustificado (como la figura de les *haters*) hacia les interpeladas y sus fans.

Ahora, muchas de ellas han pasado de estar denostadas por la crítica musical y la prensa, a ser reivindicadas de nuevo por fans y recuperadas por periodistas concienciadas. Movimientos como *I believe Anita Hill*, el #MeToo o el #HermanaYoTeCreo en la cultura

son el motor de renovación de las dinámicas sexistas en la prensa cultural y musical. Porque, como se ha visto, ellas decían la verdad, pero no se cubría con propiedad.

4.3.3. El beso musical de la MTV



Tras la breve contextualización de las divas del pop en los inicios del siglo XXI, este apartado sigue con la polémica suscitada en 2003 por el beso entre Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera. Es esa performance, considerada en varias ocasiones por la propia cadena como el momento Top 1 de la historia de los MTV Video Music Awards (Vena, 2008), con la que damos comienzo a este estudio para entender los motivos de las siguientes polémicas analizadas en los MVAs.

En la noche de los premios MTV Video Music Awards de 2003 Britney Spears, Madonna y Xtina (en ese momento ya utilizaba este alter ego de pelo negro) actuaron conjuntamente en un homenaje a Madonna. La actuación se inicia con Britney y Xtina cantando *Like a Virgin* vestidas de novia en referencia al video de la canción. En el estribillo aparece Madonna del interior de una tarta de atrezzo, vestida con un esmoquin negro entallado y un sombrero de copa del mismo color, para cantar *Hollywood* mientras sus *pop protégés* (Wiederhorn, 2003) bailan a su lado.



Imagen 47. Captura de pantalla de la actuación de Britney Spears, Madonna, Xtna y Missy Elliott en los VMAs 2003.

Fuente: YouTube.

Merece la pena destacar la interpretación connotativa de Justin Timberlake durante el beso. Cuando Madonna se gira a su derecha y besa a Britney, las cámaras enfocan a la expareja de ella, Justin Timberlake²⁴⁶. El acto de dirigir la mirada hacia la expareja de Britney Spears cuando esta besa a otra mujer denota una interpelación hacia la opinión del hombre. A pesar de que son expareja, se reclama su reacción, en la cual aparece visiblemente incómodo y molesto. Esta interpelación a Justin Timberlake connota una idea de control hacia la que fue su pareja de una forma que da a entender que su opinión sobre la vida de Britney Spears sigue siendo relevante a pesar de la ruptura.

²⁴⁶ Mientras hacía esta tesis el movimiento #FreeBritney estalló en la esfera pública, el documental *Framing Britney Spears* (2021) y se le concedió la libertad a Britney. Entre todos estos acontecimientos, se destapó a un personaje importante en cómo la prensa trató una ruptura de pareja y cómo un ex se comportaba públicamente de manera tóxica y era alabado por los medios: Justin Timberlake. Durante la actuación, las cámaras enfocan en varias ocasiones a Justin Timberlake el cual ya era ex pareja de Britney Spears y estaba en la gira promocional conjunta *Justified and Stripped Tour* con Xtna. Puede que fuera la provocación del morbo entre los fans pero lo que se ve es, antes del beso, a un Timberlake en actitud y gestos prepotentes y chulescos, de suspicacia hacia la actuación que estaba viendo, y después del beso su expresión es de total seriedad, enfado y molestia. La masculinidad chulesca que Timberlake acostumbraba a dar a la prensa en muchas ocasiones a costa de su relación con Britney Spears, tocada y hundida viendo a su ex triunfar y besándose con otra mujer (Madonna, ni más ni menos). En esos premios MTV, su canción *Cry Me a River*, famosa por las referencias hacia Britney tanto en la letra como en el videoclip donde utiliza a una actriz que imita la estética de la cantante, se llevó los premios de mejor video masculino y mejor video de pop.

Después de besar a Britney Spears, Madonna²⁴⁷ se gira a su izquierda para besar a Xtina, continuando el *show* con la incorporación de Missy Elliott.



Imagen 48. Captura de pantalla de la actuación de Britney Spears, Madonna, Xtina y Missy Elliott en los VMAs 2003.

Fuente: YouTube.

Al día siguiente, se publicó la cobertura de los besos entre las tres cantantes desde diferentes ideologías y temáticas. Por ejemplo, el periódico *The Guardian* iniciaba el artículo comentando las diferencias de edades entre Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera, así como la sexualidad en “la mediana edad” de Madonna:

Ella no ganó nada, pero los *MTV Video Music Awards* de anoche fueron para Madonna. La cantante de 45 años demostró que la respetabilidad de la mediana edad aún está lejos con una interpretación sexual de *Like a Virgin* y *Hollywood*. Vestida de negro con botas estilo dominatrix mientras actuaba junto a Britney Spears y Christina Aguilera, causó conmoción cuando las acarició antes de besarlas en los labios²⁴⁸. (Tilden, 2003).

²⁴⁷ Este beso todavía sigue dando que hablar pero llegó incluso a ser excusa para comentar la sexualidad de las cantantes. En 2006 a raíz de una entrevista para *Out Magazine*, Madonna y su hija Lourdes fueron noticia por la pregunta de la primogénita a su madre sobre si era lesbiana, a lo que Madonna, supuestamente, contestó: “No, it just means I kissed Britney Spears. I am the mommy pop star and she is the baby pop star. And I am kissing her to pass my energy on to her.” (Peterson, 2006)

²⁴⁸ El original: “She didn't win anything, but last night's MTV Video Music Awards belonged to Madonna. The 45-year-old singer proved that middle-aged respectability is still far off with a sexed-up rendition of *Like a Virgin* and *Hollywood*. Clad in black with dominatrix-style boots as she performed alongside Britney Spears and Christina Aguilera, she caused a commotion when she fondled them before kissing them both full on the lips.” (Tilden, 2003).

También se menciona al ex de Britney Spears, Justin Timberlake: “En una impactante actuación de apertura de "Like a Virgin" y "Hollywood", las tres divas levantaron las cejas de Justin Timberlake, y de todos los demás, cuando se besaron justo antes de que Missy Elliott se uniera al trío²⁴⁹.” (Moss, 2003).

Por otro lado, hubo referencias a la sexualización de las lesbianas como objetos de deseo masculino por parte de otros músicos, además de una descripción explícita o pornográfica del beso por parte de los periodistas:

Cuando el festival anual de la ostentación de MTV de los Video Music Awards comienza con Britney deslizándole a Madonna un poco de lengua de Luisiana, puedes estar seguro de que tu noche frente al televisor será un momento de calidad. De hecho, los VMA de este año tuvieron muchos momentos de grandeza, desde ese número de apertura de "Like a Virgin" en adelante. Ahmir Thompson de The Roots lo resumió mejor. “Nada supera a la acción lésbica”, dijo entre bastidores. “Pero si Madonna lo hace con Missy [Elliott], le habría disparado desde la fila setenta²⁵⁰.” (Scaggs, y Sheffield, 2003)

Pero, es necesario establecer aquí un vínculo que nos ayude a entender qué estaba pasando en la industria musical *mainstream* de principios del siglo XXI para que introdujeran de nuevo unas representaciones sexistas que habían perdido protagonismo en los noventa. Este vínculo, además, queda evidenciado tras la conocerse la historia de Britney Spears y su liberación después de trece años de maltrato y custodia totalmente patriarcal.

Aunque se las presentara, o se presentasen, como estrellas de pop adolescente, las cantantes jóvenes de pop de principios de este siglo también tenían ira, rabia y frustración

²⁴⁹ El original: “In a shocking opening performance of "Like a Virgin" and "Hollywood," the three divas raised Justin Timberlake's eyebrows — and everyone else's — when they locked lips just before Missy Elliott joined the trio.” (Moss, 2003).

²⁵⁰ El original: “When the annual MTV glitz fest of the Video Music Awards begins with Britney slipping Madonna some Louisiana tongue, you can feel certain that your night in front of the TV is going to be quality time. Indeed, this year's VMAs had many moments of greatness, from that opening “Like a Virgin” number onward. The Roots’ Ahmir Thompson summed it up best. “Nothing beats the lesbo action,” he said backstage. “But if Madonna made out with Missy [Elliott], I would have shot a wad from the seventieth row.” (Scaggs, y Sheffield, 2003)

por la discriminación. Así Christina Aguilera²⁵¹ cantaba a las personas LGTBI+ con *Beautiful* (2002), o sobre la violencia de género en *Oh Mother* (2006), etc. Britney²⁵² tampoco ha escondido en sus composiciones estas problemáticas tal y como podemos escuchar en *Stronger* (2000), *Overprotected* (2001), *Piece of Me* (2007) o *Criminal* (2011). Como señala Jacqueline Warwick (2011), la ira es algo que venía manifestándose en la música compuesta e interpretada por mujeres desde los noventa:

Es difícil no darse cuenta, [...], la proliferación de cantantes adolescentes en la cultura pop contemporánea que interpretan la ira [...] Britney Spears, Christina Aguilera, [...], todas han seguido su ejemplo con canciones como “Stronger”, “Fighter” y [...]. Otras divas pop adolescentes contemporáneas como Avril Lavigne, Pink y Gwen Stefani explotan un territorio similar²⁵³[...]”. (Warwick, 2011: 108).

Los recientes casos reportados apoyan la hipótesis de la influencia que los medios de comunicación tienen cuando generan las noticias desde una mirada sexista y machista. Como veremos en los siguientes ejemplos, este tipo de crítica discriminatoria y la forma de divulgar las noticias también pusieron en el centro de la esfera pública internacional a las cantantes Lady Gaga, Miley Cyrus y Beyoncé. Los debates generados en torno a ellas tenían las mismas raíces machistas que las discusiones sobre sus predecesoras. Por lo tanto, podemos plantearnos las siguientes preguntas para aproximarnos al siguiente contenido de la investigación: ¿cómo se han seguido perpetuando este tipo de noticias construidas con un sesgo sexista? ¿Era la cultura pop abiertamente sexista antes del #MeToo? ¿Por qué se silenciaba y se omitían de los medios masivos los discursos feministas de las cantantes?

²⁵¹ Christina Aguilera y Lady Gaga versionaron juntas en 2019 ‘*Do What U Want (With My Body)*’, la canción que Gaga hizo en 2013 con R Kelly, acusado de múltiples violaciones y abusos desde los noventa. Ambas cantantes publicaron en sus redes sociales mensajes de apoyo a víctimas de violencia sexual, así como Gaga pedía disculpas por su participación en el pasado con el violador (D. Jones, 2019).

²⁵² Desde que surgió el movimiento #FreeBritney y tras la anulación de su custodia, varios han sido los artículos periodísticos y trabajos de fans que han analizado y conectado la discografía de Britney Spears con su estado tutelado durante trece años (Miller, 2017), (Shafer, 2021), (Hogan, 2021), (Gracie, 2021).

²⁵³ El original: “It is hard not to notice, [...], the proliferation of teenage girl singers in contemporary pop culture who perform anger [...] Britney Spears, Christina Aguilera, [...], have all followed suit with songs like “Stronger”, “Fighter” and [...]. Other contemporary teen pop divas such as Avril Lavigne, Pink and Gwen Stefani mine similar territory [...]” (Warwick, 2011:108)

4.4. Los premios MTV en el siglo XXI: Lady Gaga, Miley Cyrus y el feminismo de Beyoncé

Continuando con las reacciones sexistas en torno a los premios MTV, pasamos a la segunda década del siglo XXI para comprobar que la controversia se mantiene con respecto a la crítica hacia las artistas femeninas. He seleccionado estos momentos para indicar las diferencias entre las controversias que provocan las cantantes según qué canten, cómo lo hagan, dónde y cuándo. Así, de forma cronológica, a través de Lady Gaga, Miley Cyrus y Beyoncé en los VMAs podemos compararlas por sus edades y por sus estilos musicales e interpretativos, cómo se las cubre mediáticamente y qué emociones generan en las audiencias.

4.4.1. Lady Gaga desangrada



Lady Gaga tuvo su primera actuación controvertida en los *MTV Video Music Awards* de 2009. La cantante contaba con tan solo 23 años cuando cantó *Pokerface* y *Paparazzi*, convirtiéndose en uno de los momentos más polémicos²⁵⁴ de esa edición.

Con un escenario que simulaba el hall de una mansión y rodeada de sus bailarines vestidos con uniformes blancos de enfermeras pero con cortes del estilo estético característicos del imaginario de Lady Gaga. Ella, por su parte, performaba una Fantasma de la Ópera camp, también de blanco con máscara de diamantes y plumas mientras cantaba sus dos éxitos de ese año. En un momento de la actuación, aparece un bailarín llevando en una silla de ruedas a otra de sus compañeras de baile, y Gaga utilizando unas

²⁵⁴ También fue polémica la intervención de Kanye West por subir al escenario e interrumpir a Taylor Swift Mientras la cantante daba su discurso de aceptación por el premio al "Mejor Video Femenino" por su videoclip de *You Belong With Me*. Kanye West le quitó de las manos el micrófono a Taylor Swift para decir: "Hey, Taylor, estoy muy feliz por ti, te dejaré terminar, ¡pero Beyoncé tuvo uno de los mejores videos de todos los tiempos! ¡Uno de los mejores videos de todos los tiempos!" (Billboard Staff, 2020)

muletas. Esto era una referencia al videoclip²⁵⁵ de *Paparazzi*, donde aparece ella en silla de ruedas después de que su pareja la haya tirado por un balcón.



Imagen 49. Escena del videoclip de *Paparazzi* (Jonas Åkerlund, 2009) en la que se ve a Lady Gaga en silla de ruedas.

Fuente: YouTube.



Imagen 50. Momento de la actuación de Lady Gaga en los MVAs 2009 interpretando la canción *Paparazzi*. Fuente:

YouTube

²⁵⁵ Lady Gaga - *Paparazzi* (Official Music Video). (2009). YouTube. 
https://www.youtube.com/watch?v=d2smz_1L2_0

Esta representación en los premios MTV de las personas en silla de ruedas²⁵⁶ fue objeto de debate y controversias debido a ser una acción recurrente de Gaga en sus conciertos (Marshall, 2014). Pero, no fue ese acto el que más polémica causó, sino su desangrado. Para Lady Gaga, igual que para los premios MTV, sus performances²⁵⁷ son su seña de identidad, tanto por la polémica como por la creatividad de la puesta en escena. Por ese motivo, esta actuación se considera como una de las más importantes de la trayectoria de la cantante (Daw, 2019) por la novedad que supuso y por ser la presentación de su identidad artística camp, además de por el significado de la performance (Horn, 2017).

En la actuación de los VMAs, tras terminar de tocar el piano y volver a la pasarela central del escenario, Lady Gaga empieza a sangrar como si de una puñalada en el pecho se tratara mientras entona el estribillo final de la canción:

I'm your biggest fan/ I'll follow you until you love me/ Papa-paparazzi/ Baby,
there's no other superstar/ You know that I'll be/ Your papa-paparazzi/ Promise I'll
be kind/ But I won't stop until that boy is mine/ Baby, you'll be famous/ Chase you
down until you love me/ Papa-paparazzi”.

²⁵⁶ “Blogger Wheelchair Dancer, a performer who writes about issues of disability in dance, rightfully critiques these representations, focusing in particular on the MTV Video Awards performance. In reference to Gaga’s wheeled-on background dancer, she says: “I suppose that this was some hyper-ableist imagination of spasticity and paralysis, but suppose for a moment that she is disabled. Imagine that this movement is what her body does as she dances. Why didn’t they stop and explore it? Why not choreograph it so that we can see a disabled body move? [...] But no. As usual, the (fake?) disabled person is merely a body wheeled on for display in a piece of gaudy pop art that passes for a wheelchair.”” (Marshall, 2014: 190)

²⁵⁷ Esto confesaba Lady Gaga al periodista de *RollingStone* entre bambalinas al terminar su actuación: “[...] Gaga dedicated the evening’s dramatic performance of “Paparazzi” to her fans. “I wanted to say something honest and real and not just give a performance where I was jacking off on stage the whole time about my record,” she said. “It was really for my fans, who I knew would be at home cheering and swooning.” (Kreps, 2009)



Imagen 51. Momento del desangrado de Lady Gaga sobre el escenario de los VMAs 2009. Fuente: YouTube.

Lady Gaga hizo unas declaraciones acerca de su puesta en escena que encaja con la hipótesis que se ha ido desarrollando en este capítulo de la tesis: durante la primera década de los 2000 se generó una excesiva mediatización y explotación de la imagen pública y la vida privada de la *celebrity*, especialmente de las mujeres, siendo juzgadas desde una mirada machista:

“Quería decir algo sobre cómo la *celebrity* tiene esta inevitable desaparición que nos encanta ver”, dijo. “Pero ¿las estamos matando o se están matando ellas mismas? ¿Aman la fama y la necesitan, pero realmente no la quieren? ¿Y por qué, cuando las cámaras están ahí, se asustan? Pero si las cámaras estuvieran ahí para otra persona”. ¿estarían celosas²⁵⁸?” (Vena, 2009).

Esta hipótesis que expongo también la razonó en 2019 el periodista de *Billboard*, Stephen Daw²⁵⁹, recordando esta actuación de Lady Gaga:

²⁵⁸ El original: “““I wanted to say something about how the celebrity sort of has this inevitable demise that we love to watch,” she said. “But are we killing them or are they killing themselves? And do they love the fame and need it but not really want it? And why, when the cameras are there, do they shy away? But if the cameras were there for someone else, would they be jealous?”” (Vena, 2009).

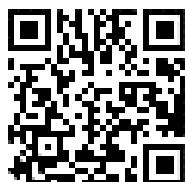
²⁵⁹ Stephen Daw no solo desarrolla esta hipótesis con Lady Gaga sino que incluye a otras artistas como Britney Spears, Lindsay Lohan y Rihann como ejemplos de esta adulteración mediática: “The toxic relationship between tabloids and (specifically female) stars had reached a fever pitch back in 2009. Britney Spears was still attempting to put the worst of her highly publicized personal demons behind her. News of

Pero tanto la canción como el video funcionan como un comentario claro sobre el estado de los medios de celebridades a fines de la década del 2000: en el video, que le valió tres nominaciones en los VMA de 2009, se ve a Gaga como una estrella que es arrojada desde un balcón por su amante, que es captado obsesivamente por fotógrafos de pie. Ella se recupera y finalmente mata a su novio mientras la prensa observa ansiosamente, mientras destellos grotescos de mujeres jóvenes muertas parpadean periódicamente en el cuadro²⁶⁰. (Daw, 2019).

En su documental *Gaga: Five Foot Two* (2017), Lady Gaga aparece hablando en la calle con sus compañeros de producción. En una de sus intervenciones, hace la siguiente declaración sobre su actuación en los VMAs de 2009 donde evidencia cuáles fueron sus referencias para *Paparazzi* (2009) y el motivo por el que las escogió:

Si voy a ser sexy en los VMA y cantar sobre los paparazzi, lo haré mientras me estoy desangrando y recordándote lo que la fama le hizo a Marilyn Monroe. La Norma Jean original. Y lo que le hizo a Anna Nicole Smith. Y lo que le hizo a... Sí. ¿Sabes quien²⁶¹? (Moukarbel, 2017)

4.4.2. El *twerking* de Miley Cyrus (2013)



El siguiente ejemplo propuesto es la actuación de Miley Cyrus Durante los premios MTV VMA de 2013, en los que Cyrus y Robin Thicke²⁶² protagonizaron la

Lindsay Lohan's struggles with sobriety filled the pages of tabloids. Rihanna's face had been plastered across the homepage of TMZ earlier that year after suffering abuse at the hands of her then-boyfriend Chris Brown." (Daw, 2019)

²⁶⁰ El original: "But the song and video both operate as a clear-cut commentary on the status of celebrity media in the late '00s: In the video, which earned her three nominations at the 2009 VMAs, Gaga is seen as a starlet being thrown from a balcony by her lover, which is obsessively captured by standing-by photographers. She recovers and eventually kills her boyfriend as the press eagerly watches on, while grotesque flashes of dead young women periodically blink into frame. (Daw, 2019).

²⁶¹ El original: "'If I'm gonna be sexy on the VMAs and sing about the paparazzi, I'm gonna do it while I'm bleeding to death and reminding you of what fame did to Marilyn Monroe. The original Norma Jean. And what it did to Anna Nicole Smith. And what it did to...yeah. Do you know who?" (Moukarbel, 2017)

²⁶² La canción por la que se hizo famoso, *Blurred Lines* (2013), coescrita por los raperos Pharrell Williams Clifford Harris Jr. (aka T.I), ha sido desde su lanzamiento considerada, tanto por medios como por público, un alegato de la violación o rape culture. Parte del estribillo dice lo siguiente: I know you want it/ You're a good girl (hey, hey)/ Can't let it get past me (oh yeah)/ You're far from plastic (alright)/ Talkin' 'bout getting blasted/ I hate these blurred lines/ I know you want it (hey)". Mientras, en el videoclip ellos totalmente

polémica de esa edición. La actuación comenzaba con Miley Cyrus cantando su canción *We Can't Stop*, para luego unirse a ella en el escenario el cantante Robin Thicke y cantar juntos el éxito de él, *Blurred Lines*. El momento de la controversia llega cuando Miley Cyrus le hace *twerking*²⁶³ a su compañero.



Imagen 52. Robin Thicke y Miley Cyrus durante el polémico *twerking* de los premios VMAs 2013. Fuente: YouTube.

Realizar este baile le supuso a la cantante de 21 años tener que defenderse del sexismo y el conservadurismo social y mediático. Estos VMAs, además, destacaron por su mediación a través de Twitter. La gala de esa noche batió records de interacción con la cuenta de MTV en su Twitter (MTV News Staff., 2013). Pero, los minutos que mayor flujo de tuits generaron fueron los de la actuación de Miley Cyrus y Robin Thicke: 306.000 tuits por minuto (Kantrowitz, 2013).

vestidos cosifican a las modelos semidesnudas que participan, las cuales queda claro a lo largo del video que están ahí para servirles. Como la escena en la que una modelo le da fuego con un mechero a Thicke para que este encienda el cigarrillo, y el cantante le echa el humo a la cara a ella que empieza a toser. A pesar de eso, no dejó de ser un éxito comercial. Por otro lado, su prohibición en las fiestas universitarias de algunos campus británicos (Stuart, 2013), (Young-Powell, y Page, 2013), encendió el debate sobre la censura y la cultura de la cancelación (Lynskey, 2013), debate todavía candente hoy y por el cual todavía esta canción es noticia. Años después, el propio Pharrel Williams ha renegado públicamente de la canción reconociéndola como sexista (Snapes, 2019), (Welch, 2019). Robin Thicke ha sido acusado de abuso sexual por una de las modelos del videoclip, Emily Ratajkowski (Mulligan, 2021), así como por violencia de género hacia su exmujer Paula Patton (Alexander, 2017).

²⁶³ El *twerking* “[...] se trata de un baile que ejecuta un cuerpo sólo (habitualmente un cuerpo femenino o uno no normativo), con el culo (una parte concreta del cuerpo socialmente sexualizada) y, generalmente, con poca ropa. Esto, en un mundo que penaliza el empoderamiento de los cuerpos, no se puede permitir.” (López, 2017)



Smilers! My VMA performance had 306.000 tweets per minute. That's more than the blackout or Superbowl! [#fact.](#)

10:17 PM · Aug 26, 2013 · Twitter for iPhone

25.5K Retweets 159 Quote Tweets 19.7K Likes

Imagen 53. Captura del tuit de Miley Cyrus sobre el record de tuits durante su actuación, 2013. Fuente: Twitter

Miley Cyrus llevó a cabo durante el año siguiente una buena gestión comunicativa en las redes sociales y con los medios de comunicación que le permitió contestar y rebatir ciertas acusaciones (Kroll, 2014). A pesar de esa estrategia de comunicación y de haberse convertido en un icono de la cultura pop tras su actuación (Kroll, 2014), los principales ataques fueron contra ella. Desde el punto de vista de la sexualización de la actuación, la asociación estadounidense conservadora *Parents Television Council* acusó a Miley Cyrus de ser una mala influencia para las jóvenes, y a MTV de mentir en la clasificación de contenidos y la edad mínima para verlos, considerándolos para adultos. (Michaels, 2013).

Por otro lado, Miley Cyrus también fue acusada de racista por contratar solo a bailarinas y bailarines negres y por la apropiación cultural del *twerking* (Lewis, 2013). C. Riley Snorton, en su ensayo sobre la raza y el estrellato, analiza la actuación de Miley Cyrus. La autora parte de los orígenes del *twerking*, los cuales se hallan en la comunidad negra y los clubs de striptease de Nueva Orleans, para subrayar que la esfera pública ha criticado el erotismo del baile de Miley Cyrus por encima de la apropiación cultural (Riley Snorton, 2015).

La cuestión que se plantea es la diferencia en el tratamiento que tuvo la actuación de Miley Cyrus y la de Robin Thicke, denotando la discriminación de género y el machismo en ambas reacciones. La propia Miley Cyrus denunciaba la doble moral que estaba habiendo en la recepción y en la crítica de la actuación:

“Nadie está hablando del hombre detrás de mi culo”, dice ella. “Fue un montón de ‘Miley hace twerking con Robin Thicke’, pero nunca, ‘Robin Thicke se burla de Miley’. Solo están hablando de la que se inclinó. Entonces, obviamente, hay un doble rasero²⁶⁴”. (Lewis, 2013)

El periodista Jon Caramanica resumía de esta forma en *The New York Times* el shock y la controversia que suponía para, en este caso, la sociedad norteamericana ver “en qué se había convertido” la niña a la que sus niños adoraban como Hanna Montana:

[...] La Sra. Cyrus se ha convertido en un blanco fácil, un receptáculo para nuestras ansiedades raciales y sexuales nacionales. Al deshacerse de las cadenas de Disney, la Sra. Cyrus está mostrando una arrogancia que se ha convertido en una amenaza para las ideas establecidas las jóvenes intérpretes deberían presentarse²⁶⁵. (Caramanica, 2013).

Caramanica no es el único que en su reportaje sobre Miley y los MTV VMA 2013 hace menciona la crisis de valores por la que la sociedad estadounidense conservadora estaba pasando tras el espectáculo. Rob Sheffield, de *RollingStone*, agradecía a Miley Cyrus haberle devuelto a los premios MTV ese toque desenfadado y polémico que les caracterizaba provocando las peores pesadillas a la ciudadanía de bien de Estados Unidos:

Ay, Miley. Eso no tenía precio. Miley fue la única estrella en la sala que realmente entendió de qué se tratan los MTV Video Music Awards: mover la lengua, agarrarse la entrepierna, mecerse un dedo de espuma, llegar a la tercera posición con los Care Bears, hacer twerking, chillar y actuar de la forma más sangrienta de Estados Unidos. pesadillas psico pop. Mostró a Robin Thicke como un imbécil tenso, aunque él ayudó vistiéndose como el gerente de Foot Locker más nervioso del mundo. Miley se robó la noche, razón por la cual la nación todavía está en recuperación hoy. Gracias, Miley, como solía cantar Justin, en los días de 'NSync, Dios debe haber pasado un poco más de tiempo contigo²⁶⁶. (Sheffield, 2013)

²⁶⁴ El original: ““No one is talking about the man behind the ass,” she says. “It was a lot of ‘Miley twerks on Robin Thicke,’ but never, ‘Robin Thicke grinds up on Miley.’ They’re only talking about the one that bent over. So obviously there’s a double standard.” (Lewis, 2013)

²⁶⁵ El original: “[...] Ms. Cyrus has become an easy target, a receptacle for our national racial and sexual anxieties. In throwing off the chains of Disney, Ms. Cyrus is flashing cocksureness that has become a threat to established ideas of how young female performers should present themselves.” (Caramanica, 2013).

²⁶⁶ El original: “Oh, Miley. That was priceless. Miley was the one star in the room who truly understood what the MTV Video Music Awards are all about — wagging your tongue, grabbing your crotch, rocking a foam finger, going to third with the Care Bears, twerking and shrieking and acting out America’s goriest pop-psycho nightmares. She showed up Robin Thicke as one uptight douche, though he helped by dressing as the world’s edgiest Foot Locker manager. Miley stole the night, which is why the nation is still in



Imagen 54. Momento de la actuación de Miley Cyrus en el que hace twerking con sus compañeras de baile en los VMAs de 2013.

Fuente: YouTube.

4.4.3. Beyoncé: “Feminist” (2014)



El tercer ejemplo escogido es la actuación de Beyoncé en los *MTV VMA* de 2014. El alegato feminista de Beyoncé en este evento podría estar considerado como la vuelta a la esfera pública y el *mainstream* del feminismo como teoría, práctica y debate. Asimismo, la gala de los VMAs de 2014 se describió como el evento del empoderamiento femenino (Dockterman, 2014). Igual que hemos observado previamente, las Riot Grrrl y un sector asociado a estilos musicales como el grunge, el punk y el rock se manifestaban como feministas paralelamente a la Tercera Ola.

Otras artistas abanderaban un discurso también feminista, sus canciones y entrevistas no dejaban duda del empoderamiento femenino, pero no se autoproclamaban como tal. Rara vez una artista de pop se había posicionado pública y literalmente como feminista. Mas aun, antes de la performance de Beyoncé en los VMAs de 2014, cantantes como Katy Perry (Billboard Staff, 2012) o Lady Gaga (Feministing Staff, 2009) negaban

recovery today. Thanks, Miley — as Justin used to sing, back in the ‘NSync days, God must have spent a little more time on you.” (Sheffield, 2013)

identificarse como feministas. En cambio, se identificaban con la lucha feminista pero no con el término.

Tanto identificarse como feminista como la propia palabra “feminista” fue durante años ampliamente rechazada por la sociedad, especialmente a finales de los noventa y principios de los 2000. Esto se debía a dos factores socioculturales: en primer lugar, la ignorancia sobre la historia y el concepto de “feminismo” impidió que muchas mujeres se aproximaran a su teoría y al movimiento feminista. En segundo lugar, los estereotipos hacia las feministas como extremistas, lesbianas, “odia hombres”, etc., convirtieron “feminista” en la “F-word” (Moi, Toril., 2006) y en un tabú mayoritario.

En la divulgación y la perpetuación de estos estereotipos falsos en el imaginario colectivo sobre lo que es el feminismo y lo que es una persona feminista, los medios de comunicación tienen parte de culpa. Debra Baker Beck (1998) ha cuestionado el papel de los medios de comunicación como fomentadores del rechazo generalizado del término feminista. Una de las cuestiones que la autora señala es el proceso mediático por el que estos estereotipos se transformaron en una etiqueta con la que muchas personas, especialmente mujeres, no se veían representadas. Otro matiz que Debra Baker Beck indica es la invisibilización premeditada de los medios de comunicación en mencionar la palabra “feminista” o citar el concepto “feminismo” en las noticias y los productos culturales.

La primera parte de la polémica giraba en torno a la recuperación y al debate social sobre la palabra “Feminista” en la esfera pública. Jessica Bennett explicaba este debate en su crónica sobre la actuación de Beyoncé para el periódico *TIME*:

El feminismo puede estar disfrutando de un momento de celebridad en particular, pero recordemos que no siempre fue así. [...] En los últimos 40 años en particular, como lo explica Berg, la palabra lo ha visto todo: júbilo, neutralidad, incertidumbre, animosidad. “Feminazi” se ha convertido en un insulto perenne (y favorito) de la derecha religiosa (y de Rush Limbaugh). En 1992, en una carta pública denunciando una propuesta para una enmienda de igualdad de derechos (¡el horror!), la evangelista de televisión Pat Robertson proclamó hilarantemente que el feminismo haría que las

mujeres “dejaran a sus maridos, mataran a sus hijos, practicaran la brujería, destruyeran el capitalismo y se convirtieran en lesbianas²⁶⁷”. (Bennett, 2014)

Durante la performance, el escenario queda fundido a negro e iluminado por las luces blancas que proyectan en una pantalla gigante el discurso de Chimamanda Ngozi Adichi *We should all be feminist* en su TED Talk²⁶⁸ de 2013:

Les enseñamos a las niñas que no pueden ser seres sexuales como lo son los niños. Enseñamos a las niñas a encogerse, a hacerse más pequeñas. Les decimos a las niñas: “Puedes tener ambición, pero no demasiada. Debe aspirar a tener éxito, pero no demasiado, de lo contrario amenazaría al hombre. Feminista: persona que cree en la igualdad social, política y económica de los sexos. (Chimamanda Ngozi Adichi, 2013)

Gracias al reflejo del discurso proyectado, podemos identificar por las sombras a Beyoncé respaldada por sus bailarinas, todas ellas alzadas rectas y en una doble fila como si de una formación militar se tratara. Al terminar la voz de Chimamanda, da comienzo a la canción *Flawless*.



Imagen 55. Escena de la actuación de Beyoncé en la que se ve a sus bailarinas mientras se proyecta el discurso de Chimamanda Ngozi Adichi. Fuente: Vimeo.

²⁶⁷ El original: “Feminism may be enjoying a particular celebrity moment, but let’s just remember that this wasn’t always the case. [...] Over the past 40 years in particular, as Berg explains it, the word has seen it all: exultation, neutrality, uncertainty, animosity. “Feminazi” has become a perennial (and favorite) insult of the religious right (and of Rush Limbaugh). In 1992, in a public letter decrying a proposal for an equal rights amendment (the horror!) television evangelist Pat Robertson hilariously proclaimed that feminism would cause women to “leave their husbands, kill their children, practice witchcraft, destroy capitalism, and become lesbians.”. (Bennett, 2014)

²⁶⁸ We should all be feminists | Chimamanda Ngozi Adichie | TEDxEuston. (2013, 12 abril). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc

Beyoncé no solo llevó la palabra *Feminist* a unos premios internacionales de la industria de la música señalados por la hipersexualización de las mujeres. También abrió la puerta a que se hablara internacionalmente sobre el feminismo afroamericano (Herrera Quintana, 2021) y los debates identitarios de las personas negras. De acuerdo con el periódico *TIME*, Beyoncé y su actuación fueron dos tercios de todos los tuits sobre feminismo durante las 24h siguientes (Bennett, 2014). Este flujo de conversaciones y tuits en la esfera pública online ubicó a los feminismos en el centro de un debate global y alcanzó a una generación que todavía no era considerada como una ola feminista.



Imagen 56. Beyoncé durante su actuación en los MTV VMAs de 2014. Fuente: Vimeo.

La segunda parte de las críticas se generó por las supuestas incoherencias de Beyoncé según un sector feminista y algunos medios de comunicación²⁶⁹. Por ejemplo, antes de los *MTV VMA* de ese mismo año, la periodista Anushay Hossain se preguntaba en la revista *Forbes* si Beyoncé era feminista para vender más (Hossain, 2014). En 2016, con la publicación de su álbum *Lemonade*, la escritora Caitlin Gibson escribía sobre este debate para el *The Washington Post*:

Durante el tiempo que ha sido famosa, las feministas han debatido el feminismo de Queen Bey: ¿Está presionando por el progreso? ¿Comercializando su marca? ¿Ambas cosas? (La propia Beyoncé primero se resistió a la etiqueta “feminista”, luego la reivindicó, con luces blancas

²⁶⁹ Para conocer más sobre la recepción de Beyoncé en España, el feminismo interseccional y la cobertura que hacen los medios españoles sobre la cantante, recomiendo el capítulo *A Critical Analysis of White Ignorance Within Beyoncé's Online Reception in the Spanish Context*. En *Beyoncé in the World: Making Meaning with Queen Bey in Troubled Times* (pp. 212–234). Wesleyan University Press, de la doctora Elena Herrera Quintana. Y, especialmente, su tesis doctoral *Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social. Recepción y discursos en torno a su trabajo* (2021).

resplandecientes durante su actuación en los MTV Video Music Awards de 2014²⁷⁰) (Gibson, 2016).

Sin embargo, lo que este reconocimiento feminista público provocó en el feminismo blanco se aproxima más a aspectos de autenticidad y de revisión de los privilegios de ese sector feminista. La investigadora Elena Herrera Quintana examina en su tesis las problemáticas en torno a Beyoncé, sus discursos feministas y el concepto de la autenticidad. Como la autora describe, una de las interpelaciones que se hizo a Beyoncé desde los medios de comunicación y Twitter era el cuestionamiento a su “autenticidad feminista” (Herrera Quintana, 2021). De forma análoga, las académicas Kristin McGee y Christina Baade recogían este debate en sus investigaciones:

El debate público sobre la autenticidad de la adopción del feminismo por parte de Beyoncé encendió los debates anteriores sobre su imagen, agencia y asociaciones con valores neoliberales, pero también surgió en un punto a principios de la década de 2010 cuando, primero, un número creciente de figuras públicas comenzaron identificarse explícitamente como feminista y, en segundo lugar, cuando la noción de feminismo interseccional de Kimberlé Crenshaw (1989) encontró una tracción más amplia en el discurso público²⁷¹. (Baade, y McGee, 2021: 11)

En cambio, otros medios, defendían la postura de Beyoncé y su alegato feminista, como el magazín *Bitch*:

A pesar de su decisión consciente de impulsar las ideologías feministas, lo que es evidente con la inclusión de la charla Ted de Chimamanda Ngozi Adichie titulada "Todos deberíamos ser feministas", los críticos y el público a menudo se niegan a creer que alguien que declaró que su cuerpo es "delicioso", puede ser digna o reconocida como feminista. Reconocer y celebrar la propia sexualidad, especialmente si resulta en placer personal, es motivo de descalificación en las Olimpiadas Feministas²⁷². (Willoughby, 2014).

²⁷⁰ El original: “For as long as she’s been famous, feminists have debated Queen Bey’s feminism: Is she pushing for progress? Marketing her brand? Both? (Beyoncé herself first resisted the “feminist” label, then claimed it, in blazing white lights during her performance at the 2014 MTV Video Music Awards.)” (Gibson, 2016).

²⁷¹ El original: “The public debate about the genuineness of Beyoncé’s embrace of feminism turned on the earlier debates about her image, agency, and associations with neoliberal values, but it also emerged at a point in the early 2010s when, first, a growing number of public figures began to identify explicitly as feminist and, second, when Kimberlé Crenshaw’s (1989) notion of intersectional feminism found broader traction in public discourse.” (Baade, y McGee, 2021: 11)

²⁷² El original: “Despite her conscious decision to push feminist ideologies, which is glaringly obvious with the inclusion of Chimamanda Ngozi Adichie’s Ted Talk entitled “We Should All Be Feminists,” critics and the public alike often refuse to believe that someone who declared that her body is “bootylicious,” can be worthy or recognized as a feminist. Acknowledging and celebrating one’s sexuality, especially if it results in personal pleasure, is grounds for disqualification in the Feminist Olympics.” (Willoughby, 2014).

O como en este artículo de la revista musical *Billboard* en el que hacen un recuento de las veces que Beyoncé “ha sido activista”:

Si alguna vez no estuvo seguro de la postura de Beyoncé sobre el feminismo y el empoderamiento femenino, una inmersión en su extenso repertorio revelará una gran cantidad de cortes icónicos destinados a ayudar a empoderar a las mujeres, que incluyen "Run the World (Girls)", "Single Ladies", "Pretty Duele" y la lista continúa²⁷³. (Penrose, Nerisha., 2017)

En general, podría indicarse que la actuación y la reivindicación de Beyoncé como feminista fue bien acogida y celebrada por los medios de comunicación y el público. Incluso, los medios hacían referencia a otros artistas de los noventa que utilizaban su influencia y el micro para denunciar y reivindicar en programas de televisión como MTV. Rob Sheffield, de la revista *RollingStone*, cita la acción de Eddie Vedder en el MTV Unplugged de 1992 como una referencia comparativa. Que el periodista haya recuperado esta performance de Vedder respalda la hipótesis de la influencia de la cultura pop en la sociedad. Mas aun, apoya la hipótesis de la recuperación de discursos feministas en la música que hubo a principios de los noventa y que fueron desapareciendo durante los finales del siglo XX y principios del siglo XXI: “¿Es ella [Beyoncé] la primera feminista en pararse erguida en los VMA frente a letras gigantes que deletrean “FEMINISTA”? Sí, es ella. (Algo muy de los noventa, algo así como Eddie Vedder escribiendo "PRO-CHOICE" en su brazo con un rotulador en MTV Unplugged²⁷⁴.)” (Sheffield, Rob., 2014).

Años después, este debate continúa en las esferas públicas online y offline. De forma análoga, las discusiones generadas en torno al feminismo de Beyoncé han llegado a ser objeto de estudio de las feministas académicas. Desde bell hooks²⁷⁵ (hooks, 2016) hasta la propia Chimamanda Ngozi Adichie (Blake, 2016), (McHenry, 2016), podemos

²⁷³ El original: “If you were ever unsure of Beyoncé’s stance on feminism and female empowerment, a dip into her extensive repertoire will reveal a bevy of anthemic cuts catered to helping empower women, including “Run the World (Girls),” “Single Ladies,” “Pretty Hurts” and the list goes on.” (Penrose, Nerisha., 2017)

²⁷⁴ El original: “Is she [Beyoncé] the first feminist to stand tall on the VMAs in front of gigantic letters spelling out “FEMINIST”? Yes, she is. (A very Nineties thing to do — kinda like Eddie Vedder writing “PRO-CHOICE” on his arm with a Sharpie on MTV Unplugged.) (Sheffield, Rob 2014).

²⁷⁵ (bell hooks - Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body | Eugene Lang College, 2014)

encontrar artículos académicos, tesis e investigaciones sobre la relación de Beyoncé con el feminismo.

Haber recuperado algunos de los momentos más emblemáticos de los premios MTV protagonizados por mujeres, nos hace reflexionar sobre su recepción (Fiske, 1992) (Lewis, 1992) e impacto según contextos socioculturales, generacionales y feministas. La mediación de los medios de comunicación en la recepción y aceptación de los discursos feministas o reaccionarios también nos podría cuestionar nuestro papel como público activo. La industria de la música y las cadenas como MTV proyectan unas imágenes de modernidad que, como hemos visto, no lo son. Se confunde el espectáculo y la provocación con la diversidad y el feminismo.

Retomando brevemente el ejemplo del capítulo 1 sobre Donita Sparks y la polémica por su semidesnudo en la televisión británica, músicos como los Red Hot Chili Peppers han hecho de sus desnudos integrales su insignia sin ser juzgados por ello. Igual que Miley Cyrus denunciaba el doble rasero en las críticas recibidas por ser mujer, examinaremos ahora qué sucede con esa doble moral que penaliza más a las mujeres. Cómo funciona en los medios de comunicación la censura como castigo de los cuerpos de mujeres, la cultura del silencio y la hipocresía en las industrias culturales de masas.

Así, cabe realizar las siguientes preguntas para abordar el nuevo apartado: ¿Qué tipos de violencia se ejerce hacia las mujeres dedicadas a las industrias culturales? ¿Qué discursos se generan en torno a sus trabajos, su físico, su salud mental, su sexualidad...? ¿Son los medios de comunicación y las redes sociales catalizadores o meros altavoces? ¿Reciben ellas más críticas por posicionarse, por quejarse, por expresarse como y cuando quieren, que sus compañeros?

4.5. Efecto del #MeToo en la cultura pop de los 2000

Para la industria musical de la vieja escuela, artistas como PolyStyrene, la primera punk de raza mixta, con su pelo encrespado y aparato dental, probablemente habrían sido consideradas infollables y, por tanto, no comercializables. (Goldman, 2020:17)

La anterior discusión se ha concentrado de forma concreta en la cadena MTV y en la industria musical. En este apartado, continuaremos invocando ejemplos de discriminación en la industria de la música, pero, ampliaremos el espectro para analizar las denuncias por discriminación en el cine. Esto servirá como preámbulo del siguiente capítulo donde veremos el origen y el desarrollo del #MeToo. Resulta relevante señalar que esta discriminación de género en las industrias culturales ya se conocía, había sido investigada y estaba documentada. No obstante, estas informaciones apenas se habían considerado hasta las denuncias contra Harvey Weinstein. Denotando, así, la infravaloración que se les daba a las mujeres denunciantes.

Además, como veremos citadas en esta tesis, y como también hemos podido ver en las noticias a lo largo de estos años, la discriminación no se queda en la música. Otros ámbitos culturales como el cine, el teatro, la televisión, las artes plásticas, la animación e ilustración, el diseño, la literatura, etc. son, igualmente, entornos laborales masculinizados donde la discriminación de género es habitual. En el cine y la televisión ocurre lo mismo, como veremos en capítulos posteriores. Estas denuncias suelen coincidir con la aparición mediática de casos concretos de mujeres que luego se convierten en comunes a muchas. Con el #MeToo, cuyo origen fue la industria cinematográfica, la onda expansiva de la discriminación y los abusos llegó a otras industrias del entretenimiento.

Pero, estimo importante señalar que, la discriminación de género no es el único tipo de discriminación que se da en estos campos: discriminación por razones de sexo e identidades sexuales, discriminación racial, discriminación de clase, discriminación por origen étnico, discriminación por religión o creencias, discriminación por edad, discriminación por tener VIH (serofobia), etc. Por desgracia, todas estas discriminaciones son completamente interseccionales y complementarias entre ellas.

Tomando como ventaja la distancia que hay entre el momento en el que comienzo esta investigación y muchos de los casos de discriminación que han ido saliendo a la luz en los últimos treinta años, he seleccionado algunas noticias que he considerado más relevantes para esta tesis. Mirar hacia atrás y revisar cómo fueron esos relatos contados puede proporcionarnos luz para entender qué ocurrió y cómo afrontarlo ahora. Aun así, investigando y recopilando noticias, he visto que puede dar para otra tesis más. Aquí van las más acordes a mi investigación, pero animo a que continuemos con esta labor de

hemeroteca para evitar el olvido, intencionado o sin quererlo, de estos casos con el objetivo de que no vuelvan a repetirse y para que nadie vuelva con esos argumentos de “es un caso aislado”, “esto ya no pasa”, “ya hay igualdad, no existe discriminación”.

Más que una discriminación explícitamente directa, la secuencia de la eliminación de la presencia de las mujeres e identidades no normativas en los medios culturales *mainstream* fue una prolongación de esa reacción de la que he hablado antes (la reacción que señala Susan Faludi (1993) contra los discursos feministas y la presencia masiva pública de mujeres, especialmente las que se salen de la feminidad normativa). Como mencioné anteriormente en los apartados relacionados con los grupos de pop integrados por mujeres y el caso de Woodstock '99, hay una reacción conservadora reflejada en la cultura pop de los 2000 donde los hombres blancos cisheteros enfadados son los protagonistas.

En la cultura pop encontramos varios ejemplos en los que las narrativas discriminatorias, sobre agresiones sexuales y la hipersexualización de los cuerpos de las mujeres son norma. Hubo una burbuja importante de misoginia y racismo en la cultura *mainstream* de hace veinte años. Esto podemos verlo en el declive de la presencia de mujeres, racializadas y LGTBI+ en las producciones culturales internacionales. Se produce, entre otras cosas, un mayor protagonismo hacia artistas blancos y heterosexuales (*whitewashing*, *pinkwashing*...), así como un aumento de discursos que podrían enmarcarse en la cultura de la violación²⁷⁶.

Recapitulando sobre algunos casos vistos en esta tesis, la discriminación no solo se hace de forma privada dentro de la industria musical y cultural sino de forma pública. ¿Cómo? De distintas formas: una sería la eliminación progresiva o inmediata de personajes no normativos (falta de representación de la comunidad LGTBIQ, de mujeres,

²⁷⁶La cultura de la violación se basa en la perpetuación de la idea de la violencia sexual como algo habitual o que te puede pasar en cualquier momento. Esta normalización de la cultura de la violación la podemos percibir en la culpabilización de la víctima, la estereotipación de los perfiles de víctima y violador/acosador, la desconceptualización de lo que es o no una violación, la desacreditación del daño físico y psicológico de la víctima, etc. La cultura de la violación es un síntoma más del heteropatriarcado y sus características y consecuencias son apreciables en la sociedad (comentarios, bromas, la nula educación sexoafectiva) como en los medios de comunicación (la forma y el contenido de noticias sobre violencia sexual) y la cultura popular (las continuas y reiteradas escenas de violación y acoso, canciones que hacen apología de la violación, la victimización o blanqueamiento de artistas acusados de delitos sexuales, etc).

de migrantes, etc). Esta incluye, además, la invisibilización de las artistas, es decir, ni siquiera dar la oportunidad de su aparición en escenarios.

Otra opción sería la colocación o la transformación²⁷⁷, en el caso de que ya estuvieran presentes, de estos personajes como personajes malvados, odiados, tontos (que haya una mínima representación de les discriminades pero estereotipades o claramente humilladles, ej: personas racializadas como pobres o delincuentes, lesbianas y bisexuales como “confundidas”, personas trans con trastornos mentales). La renuncia del puesto de trabajo o directamente el abandono del intento a dedicarse a algún ámbito cultural, técnico o científico por el acoso o la discriminación es un tema recurrente en investigaciones relacionadas desde hace décadas sobre música (Bayton, 1998). En el cine, esta dinámica fue la llevada a cabo por las mujeres víctimas de Harvey Weinstein.

Como veremos en el siguiente capítulo, numerosas actrices fueron relegadas al ostracismo tras denunciar el acoso y los abusos sexuales en la industria cinematográfica. Desde entonces, otras industrias culturales están sacando a la luz dinámicas de acoso similares a las reportadas en el cine. En esta tesis, la industria musical es el hilo conductor con el que se estudia la influencia de la cultura pop y los feminismos. Por ese motivo, aquí se remitirá a los casos ocurridos en la industria de la música. Desde las denuncias a Ryan Adams (Coscarelli, y Ryzik, 2019) o Plácido Domingo (Ximénez De Sandoval, 2020), pasando por los testimonios de Kesha (Grow, 2014) o Natalia Lacunza (Vila Galán, 2021).

A pesar de que términos como “cultura de la cancelación” hayan conseguido notoriedad desde la aparición del #MeToo, es necesario establecer por qué es una parte reaccionaria la que más recurre a esta idea. El concepto de “cultura de la cancelación” se ha utilizado para defender las trayectorias y trabajos realizados por las personas acusadas de abusos. De esta forma, se rebaten las acusaciones alegando “cazas de brujas” y censura contra los acusados. Sin embargo, lo que de verdad ocurre es el señalamiento de sus privilegios y de sus comportamientos tóxicos, los cuales habían sido ignorados, tolerados e incluso aplaudidos. El #MeToo supuso una denuncia pública a los acosadores y una interrupción a esa indulgencia hacia los abusos.

²⁷⁷ Para más información sobre la (infra)representación del colectivo LGTBIQ recomiendo visitar la web de GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) (<https://www.glaad.org/>) así como ver el documental Disclosure (2020).

Pero, otra dinámica que se denunció públicamente con el #MeToo es el autosabotaje de las víctimas o el cese obligatorio de sus puestos de trabajo. Es evidente que ninguna persona oprimida quiere compartir espacio con su opresor, y menos si ese espacio es el puesto de trabajo. Las actrices y las cantantes que han denunciado públicamente casos de acoso han alegado que han tenido que abandonar proyectos o el propio empleo, mientras que sus agresores o *bullies* han podido ejercer sin consecuencias. Además, estas artistas continúan protestando por las críticas a su físico, su vida personal o sus orígenes. Por lo tanto, es posible afirmar que ha habido un desplazamiento premeditado de discursos feministas y grupos sociales en la cultura pop. Y no se trata de modas o tendencias.

También es importante señalar el cambio generacional que ha habido tanto en los medios de comunicación como en las producciones culturales. Mujeres de la Generación X, *millennials* y cada vez más jóvenes de la Generación Z forman parte de los medios de comunicación y tienen un altavoz en las redes sociales que les permite evidenciar las discriminaciones y potenciar los cambios mediante llamadas de atención y el consumo de podcasts, series, música, películas. Llegada a este punto cabe preguntarnos, ¿qué fue primero: la discriminación por parte de los medios de comunicación o la invisibilización dentro de las producciones culturales de consumo internacional?

Del feminismo de la Tercera Ola y el *Girl Power*, se pasó a unos discursos sobre la feminidad más conservadores. No eran discursos nuevos puesto que se cimentaban en el sexismo, pero sí reaparecían como algo nuevo y, supuestamente, minoritario. Una nueva tendencia que eliminaba de forma sutil cualquier atisbo de empoderamiento femenino y diversidad en las producciones culturales de masas. Se volvió a una fetichización y a una mirada masculina que se había ido difuminando en los noventa a base de feminismo interseccional, activismo y auge de protagonistas no normativas.

Esa disminución notoria de referentes se hace manifiesta en la sociedad, o en parte de ella, que se queda sin gente en la que verse reflejada. Se queda sin alguien en quien verse representadas, se queda no solo sin imaginación y visión de otros mundos sino sin algo imprescindible: otras realidades. Ante esto, lo que sí queda son unas realidades presentadas como únicas, buenas y normales (la heterosexualidad, la blanquitud, etc.). El problema radicaría en la aceptación de estos roles como la norma, dejando fuera a todo lo que no encaja en ese cuadro. La relevancia de la representación en la cultura pop y los

productos culturales es innegable. Desde la diversidad en los dibujos animados como *Peper Ann* (1997), *La banda del patio* (1997) o *Las Supernenas* (1998) hasta en los grupos de música.

Esta burbuja estalla mediáticamente con el #MeToo y el caso Weinstein, llegando a la esfera pública internacional y sacudiendo los cimientos de unas industrias culturales mundiales que llevaban años proyectando unos ideales en los que no todo el mundo se veía ni quería verse. Presentemos algunos ejemplos:

La cantante Mathangi “Maya” Arulpragasam, aka M.I.A, en su propio documental, habla de la representación y de la importancia de la identificación con sus seguidoras/es, así como de los privilegios blancos²⁷⁸ con los que se topó cuando, debido a la guerra de Sri Lanka, tuvo que migrar a Inglaterra. La trayectoria de M.I.A siempre ha estado rodeada de polémicas, pero, el escarnio que recibió por la peineta que hizo durante su actuación conjunta con Madonna y Nicki Minaj mientras cantaban la canción de Madonna *Give Me AllYourLuvn'* en la Superbowl de 2012 destapa todo tipo de discursos de odio hacia una cantante. El odio por parte de los medios de comunicación descargado hacia ella por una mera peineta fue desproporcionado.

La xenofobia, el racismo y el sexismo afloraron contra una cantante que de haber sido o bien blanca o bien un hombre cis, no habría trascendido. Incluso varios medios intentaron enfrentar a Madonna y a M.I.A (de Nicki Minaj se olvidaron). En 2020, Leigh-Anne, integrante del *Girl Group* británico Little Mix, publicó un video en su cuenta de Instagram denunciando el racismo sufrido durante años tanto en su banda como en la industria musical. Mel B, integrante de las Spice Girls, también confesó tras el estallido del movimiento *Black Lives Matter* por el asesinato de George Floyd haber sufrido racismo durante su etapa como Spice con comentarios por el color de su piel y su pelo (Cultture, 2021).

La Superbowl, igual que los premios MTV, siempre trae consigo unas polémicas dudosamente no orquestadas previamente. El problema de estas controversias no es que

²⁷⁸ Los privilegios por ser mujer blanca europea de clase alta en la industria musical también son señalados por M.I.A en su documental cuando, a partir del min. 15, conoce a Justine Frischmann, cantante de Elastica. Una de las disputas entre ellas era el activismo en sus producciones, comparando sus experiencias como mujer tamil inmigrante en Inglaterra con las experiencias de mujer blanca de Frischmann. M.I.A. reclama que si tienes un micro y el poder para hablar ante un público multitudinario, lo uses para visibilizar las violencias y opresiones que suceden diariamente.

lo sean o puedan parecérselo a alguien, sino a quienes perjudica en primera persona. En la *Superbowl* de 2004, Janet Jackson y Justin Timberlake cantaron a dúo la canción *Rock yourbody* del cantante. Cuando Timberlake cantó la frase “Gonna have you naked by the end of this song”, le arrancó la parte exacta del traje a Janet Jackson que cubría su pecho derecho, siendo su seno desnudo el nuevo protagonista de la noche. Al día siguiente, tanto ella como él piden disculpas, pero, sin ser una sorpresa, el escarnio público es contra Janet Jackson.

En España, los titulares de la prensa hacían referencia solo a la cantante:

- “Janet Jackson se disculpa por el espectáculo de la 'Super Bowl' y reconoce que fue planeado”, decía el periódico *El Mundo* el 3 de febrero de 2004 (*El Mundo*, 2004);
- “Janet Jackson provoca un escándalo en la Super Bowl al mostrar su pecho en escena”, decía el *ABC* el 2 de febrero de 2004 (*ABC*, Washington Agencias, 2004);
- “Un pecho de Janet Jackson ruboriza a CBS” escribía *El País* también el 3 de febrero de 2004 (del Pino, 2004).

Como el periodista y crítico musical Kelefa Sanneh señala en su libro:

El alboroto terminó efectivamente con la carrera de Jackson como creadora de éxitos: antes de Nipplegate, todos los álbumes de Janet Jackson desde *Control* habían generado al menos dos sencillos Top 10; después de Nipplegate, nunca tuvo otro gran éxito. Y, sin embargo, Timberlake escapó del castigo: incluso actuó en los Grammy, también en CBS, una semana después, y siguió siendo uno de los cantantes más populares del país. (Fue invitado nuevamente para ser el actor de medio tiempo del Super Bowl en 2018). Fue un momento clarificador: Jackson, a pesar de todo su éxito, fue vista como una cantante de R&B, y de repente volvió a ser marginal. Mientras tanto, Timberlake podría continuar como una estrella del pop impecable, inspirada en el R&B, sin duda, pero no limitada por él²⁷⁹. (Sanneh, 2021: 60)

²⁷⁹ El original: “The uproar effectively ended Jackson’s career as a hitmaker: before Nipplegate, every Janet Jackson album since *Control* had spun off at least two Top 10 singles; after Nipplegate, she never had another big hit. And yet Timberlake escaped punishment—he even performed at the Grammys, also on CBS, a week later, and he continued to be one of the most popular singers in the country. (He was invited back to be the Super Bowl halftime performer in 2018.) It was a clarifying moment: Jackson, for all her success, was viewed as an R&B singer, and suddenly she was marginal again. Meanwhile, Timberlake could continue on as a clean-scrubbed pop star—inspired by R&B, to be sure, but not limited by it.” (Sanneh, 2021: 60)

En España también encontramos semejantes críticas discriminatorias hacia nuestras artistas. Mediáticamente, es imposible olvidar el momento en el que Chenoa²⁸⁰ salió de su casa en chándal para pedir respeto hacia ella tras su ruptura con David Bisbal en 2005. A pesar de haber continuado con su carrera en la música y haberse convertido en un icono por ese momento, fue criticada por los medios de comunicación por su relación con el cantante. También encontramos discriminación en situaciones donde se reconoce que a los artistas hombres cis se les toleran ciertos comportamientos mientras que al resto no.

La cantante Rocío Saiz, durante su actuación con su grupo las Chillers en el B-Side de Molina de Segura (Murcia) en 2018, fue acosada mediáticamente y en sus redes sociales personales por haberse quitado la camiseta. Este toples durante la actuación, visto miles de veces en hombres cis, le valió críticas incluso desde el Partido Popular murciano e insultos de todo tipo (por su cuerpo, por su sexualidad, por su trabajo). (Marc, et al., 2022)

Otro ejemplo sucedió con la cantante Amaia Montero en 2018 tras su concierto durante las Fiestas de San Antonio de Renedo donde se la acusó de ir borracha y los medios fueron duramente críticos con ella a todos los niveles. Amaia Montero es otro caso de escarnio público y mediático. No solo por ese concierto sino por considerarla culpable de haber dejado el grupo La Oreja de Van Gogh, llegando a ser posteriormente comparada con la nueva cantante del grupo, Leire Martínez. También por sus relaciones amorosas (con el colaborador televisivo Gonzalo Miró) y por su peso, tema por el cual llegó a enfrentarse a la cantante Malú por sus comentarios hacia su cuerpo. (El País, 2018)

La gordofobia expresada por los medios de comunicación y la exigencia de delgadez hacia las artistas también ha sido una constante en el desarrollo de sus carreras. La cantante Rosa López, que llegó a representar a España en Eurovisión 2002 tras ganar la primera edición del programa Operación Triunfo (2001), continúa desde su salto a la fama siendo blanco de críticas por su peso.

Este ejercicio de rescatar las controversias en la cultura pop donde convergen los feminismos y los medios de comunicación permite observar que las estructuras

²⁸⁰ En 2004, según recoge el periódico El Mundo, una de cada cuatro niñas españolas quería ser como Chenoa. Otras cantantes que también eran referentes según la encuesta realizada por Nickelodeon eran Shakira y Britney Spears. (EFE, 2004)

patriarcales de las industrias culturales se mantienen. Por ese motivo, cuando a las feministas se les interpele por sus continuas protestas o cuando se hable de la cultura de la cancelación de hombres cishetero blancos, recurrir a las hemerotecas puede ser una solución pertinente.

Como hemos podido observar, muchas de las noticias y eventos escogidos del siglo XXI han tenido una trayectoria y unas reacciones similares a otras noticias de la década de 1990. En el siguiente capítulo veremos cómo esto vuelve a suceder como consecuencia del #MeToo y el auge de la incorporación de investigaciones periodísticas con perspectiva de género.

BLOQUE II. Análisis de las controversias de la cultura pop musical en la era #MeToo

Capítulo 5. #Metoo, Cuarta Ola Feminista y las denuncias en redes: Representaciones en la cultura

Por regla general, en Estados Unidos y en otros países capitalistas, las leyes contra la violación fueron originalmente formuladas para proteger a los hombres de las clases altas frente a las agresiones que pudieran sufrir sus hijas y sus esposas. Habitualmente, los tribunales han prestado poca atención a lo que pudiera ocurrirles a las mujeres de la clase trabajadora y, por consiguiente, el número de hombres blancos procesados por la violencia sexual que han infligido a las mismas es extraordinariamente reducido. (Davis, 2005: 175).

Objectivity is a normative ideal. (Baker Beck, 1998: 141)

En este capítulo nos adentraremos de lleno en la convergencia actual que estamos viviendo entre los feminismos y las industrias culturales. A modo de inicio teórico, veremos qué es y cómo empezó la Cuarta Ola feminista. En esta ola, como indicaré en el primer epígrafe, se agitan muchas experiencias e ideas que se pensaban locales, privadas o aisladas. Gracias a la llegada de Internet, muchos tabúes y violencias son compartidas a nivel planetario generando redes de apoyo y activismos. No solo eso, sino que estamos

ante un tsunami feminista en el que las esferas y los espacios públicos y privados se han difuminado para evolucionar a un espacio global. A partir de una aproximación a la Cuarta Ola, entenderemos la retroalimentación entre las redes sociales, las industrias culturales y el alcance de los feminismos actuales en Internet.

Dicho lo anterior, veremos el primer caso internacionalmente mediático surgido de las bases teóricas y prácticas de la Cuarta Ola: #MeToo. En primer lugar, iniciaremos el epígrafe con el análisis mediático, por orden cronológico, del movimiento #MeToo y del caso Weinstein. Aquí, expondré cómo la industria cinematográfica estadounidense no era la única que estaba gestando una revolución contra los abusos sexuales y violencias, sino que ya había dos casos precedentes en Estados Unidos que, meses después, desembocaron en el archiconocido #MeToo, poniendo en el punto de mira a cualquier hombre con conductas inapropiadas.

La forma en la que el #MeToo cambió la concepción del abuso y acoso sexual, sobre todo en el entorno laboral, tuvo su mayor repercusión en la esfera pública virtual (Vázquez, 2018). A partir de ahí, el escándalo y la concienciación se esparciría a todas las industrias culturales y llegaría a todas las esferas, públicas y privadas.

El propósito de este capítulo es ampliar los datos para contextualizar los hechos. Y, a partir de esos contextos, trazar un mapa que nos ayude a identificar eventos, productos culturales y noticias similares a las anteriores y posteriores de la era #MeToo. Partiendo de este objetivo, se presenta mi análisis sociocultural del estado de la cuestión, mi aportación a los estudios culturales actuales a través de la cultura pop contemporánea y de la mediatización de sucesos como el de Harvey Weinstein.

5.1. Contexto sociocultural: La Cuarta Ola feminista

Con el fin de identificar las similitudes entre la Tercera y la Cuarta Ola, observaremos su corriente cíclica y el momento en el que emergen como unas resistencias sociales a nivel internacional. Del mismo modo, aquí citaré los dos casos en España que considero que guiaron la mediación, la mediatización y la conciencia colectiva de la Cuarta Ola en el estado: El Tren de la Libertad y La Manada.

Igual que explicaba en el capítulo 1 con el despliegue de la Tercera Ola Feminista, a lo largo de la segunda década del siglo XXI se suceden una serie de hechos violentos que empujan a la insurrección de las mujeres e identidades disidentes. Estas movilizaciones se diferencian de las movilizaciones anteriores por su globalización e inmediatez de organización y difusión. Puede que de las Olas anteriores lo que más se conozca es lo que ocurría en Occidente, sobre todo en Estados Unidos, pero con la globalización propiciada por Internet, las manifestaciones feministas cobraron fuerza internacional e interseccional (Espinosa, 2018), (Montes, 2018).

De esta forma, diferentes tipos de violencias ejercidas contra las mujeres y colectivos vulnerables llegaron a la esfera pública mundial, motivando un aumento de la solidaridad y de la indignación. Así, las manifestaciones por el aborto, contra las agresiones sexuales y la discriminación de las compañeras de América Latina (Sangre Fucsia, 2019), fueron espejo en el que mirarse por los motivos de su lucha. De la misma manera, las reivindicaciones de las mujeres en Oriente y los países árabes hicieron ver que la violencia contra todas era internacional (Odeh, 2020). La exteriorización de estas situaciones de violencia se dio en las redes sociales, que se convirtieron en las principales difusoras de conciencias feministas, convirtiéndolas en promotoras de los nuevos movimientos de masas.

Las redes sociales e Internet han propiciado, también, la denuncia de un feminismo hegemónico y ha dado a conocer otro tipo de feminismos e identidades menos conocidas no por ser minoritarias sino por haber sido excluidas a los márgenes. Esto ha ayudado a descomponer esa imagen única y mediática que se tenía del feminismo, al mismo tiempo que se evidenciaban las problemáticas y las relaciones de poder en el seno del movimiento feminista. Se generaron así debates en redes sociales como Twitter entre feministas de olas anteriores como Laura Freixas y Lidia Falcón, cuyos argumentos podríamos calificarlos de reaccionarios y discriminatorios, frente a activistas jóvenes y veteranas de otros feminismos con unos silogismos más inclusivos.

A pesar de sus detractoras o quienes niegan cierto tipo de violencias e identidades, la Cuarta Ola pretende abarcar todo tipo de opresiones de forma interseccional. En esta ola surgida en la última década, la principal reivindicación es el fin la violencia sexual

contra todas las mujeres. Como veremos a lo largo de este capítulo son, precisamente, las denuncias por violencia sexual y por el derecho al aborto las que movilizaron a las mujeres del planeta.

Igual que ocurrió en los inicios de la Tercera Ola, la Cuarta Ola se presenta como una resistencia a una escalada pública de violencias contra las mujeres. Como indica Susan Faludi, previamente a la Tercera Ola, Estados Unidos estaba en plena *rape crisis* (Faludi, 1993), unas cifras de violaciones y abuso sexual sin precedentes:

Las violaciones denunciadas se duplicaron con creces desde comienzos de la década de los setenta, una tasa que fue casi el doble que la de los demás delitos con violencia y cuatro veces más que la tasa general de delincuencia en los USA. A fines de la década de los ochenta, las mujeres ya les decían a los encuestadores que temían que la condición social de su sexo, una vez más, estuviera empeorando. (Faludi, 1993: 18)

Podríamos, pues, advertir el nacimiento de la Cuarta Ola como una reacción a la reacción. Es decir, siguiendo con lo explicado por Susan Faludi, existe una reacción misógina y conservadora ante el avance de los derechos y libertades de las mujeres desde principios del siglo XXI a nivel internacional. Hay que indicar que esta reacción, además, se presenta como racista, xenófoba, homófoba, transfoba y de extrema derecha. Como consecuencia de esta reacción violenta y el aumento de agresiones se produce un punto de inflexión en forma de una reacción de las mujeres. Esta reacción supone una resistencia y un enfrentamiento directo contra el avance heteropatriarcal y sus opresiones. Podríamos decir que se desarrolla una reacción contra la reacción que anunciaba Faludi en 1993.

Estos hechos sociales y políticos contemporáneos han sido, a su vez, respondidos y representados de manera semejante a los noventa por los nuevos productos culturales que rememoran, en un ejercicio de retromanía (Reynolds, 2012), las narrativas, la estética y la atmosfera sociocultural de la década de 1990:

1. Se recuperan los discursos feministas en los productos culturales
2. Aumenta el número de personajes femeninos protagonistas. En esta Cuarta Ola se suma un mayor porcentaje de personajes LGTBI+ y queer en las producciones.
3. Pluralidad de ficciones con mayor diversidad en su creación, producción y elenco
4. Incremento de bandas de música popular formadas por mujeres,

5. Vuelta a la *herstory* o al reconocimiento de autoras, creadoras y artistas

A continuación, desarrollaré tanto los puntos culturales comunes con la Tercera Ola como las características de esta Cuarta Ola en la que nos encontramos.

5.1.1. De ciborgs ciberpunks a memes ciberfeministas

El primer ciberfeminismo tuvo su origen en la crítica a la cultura de alta tecnología, explorando la construcción social de la sexualidad y la identidad poscuerpo en el ciberespacio, criticando (también desde la ficción) la reproducción de formas de poder que alienaban a las mujeres de la tecnología y su cultura. El ciberfeminismo denunciaba que los poderes simbólicos y económicos alejaran a las mujeres de la producción e ideación tecnológica y las mantuvieran en la economía doméstica y más precaria, rebelándose ante el frío análisis de la división sexual del trabajo y sus efectos políticamente regresivos para las mujeres. (López-Pellisa, y Zafra, 2019: 13)

Desde que Donna Haraway publicara su primer *Manifiesto para Cyborgs* en 1985 y su versión desarrollada en 1991 como *Ciencia, cyborgs y mujeres: La Reinvention De La Naturaleza*, académicas, activistas y seguidoras de la ciencia ficción atisbaron en los escritos de esta filósofa su ciberfuturo como feministas. En su manifiesto, Donna Haraway clama por el fin del género y de las identidades basadas en el binarismo mujer-hombre como objetivo para la liberación de todes. Desarrolló el concepto del cibernético como “[...] un organismo cibernetico, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. [...] El ciborg es una criatura en un mundo post genérico.” (Haraway, 1991). Entre sus aportaciones más destacadas a los feminismos del nuevo milenio se encuentran los “conocimientos situados” (1991) como el deber de ubicarse (global o local, física o emocional, público o privado, online o offline) para saber desde donde investigar y desde donde contar nuestras historias. Es decir, una objetividad feminista²⁸¹ (1991):

²⁸¹ La objetividad feminista, especialmente en los medios de comunicación, es un concepto que lleva décadas planteándose. Adrienne Rich ya definió la objetividad como “el nombre que se da en la sociedad patriarcal a la subjetividad masculina” (Píkara Magazine, 2019). Las periodistas de Píkara Magazine basan sus trabajos en el “periodismo situado” (Píkara Magazine, 2019), y académicas como Debra Baker Beck (1998) y Pamela J. Crendon (1993) ya reclamaron en la década de 1990 un periodismo al margen de la objetividad universal, es decir, la desarrollada por los hombres.

Los conocimientos situados son herramientas muy poderosas para producir mapas de conciencia para las personas que han sido inscritas dentro de las marcadas categorías de raza y de sexo, tan exuberantemente producidas dentro de las historias de las dominaciones masculinistas, racistas y colonialistas. Los conocimientos situados son siempre conocimientos marcados. Son nuevas marcas, nuevas orientaciones de los grandes mapas que globalizaban el cuerpo heterogéneo del mundo en la historia del capitalismo y del colonialismo masculinos. (Donna 1991:187)

El ideal de un feminismo que terminara con los sistemas de género y diera paso a una posible combinación entre cuerpo y tecnología tuvo gran impacto en la Tercera Ola y el activismo (especialmente queer) de los noventa. Es a partir de entonces cuando comienza la trayectoria del ciberfeminismo. Un movimiento donde los feminismos y la tecnología virtual unen fuerzas y expanden conocimientos, vidas e identidades más allá de binarismos. Se activan otros activismos que se valen especialmente de Internet y el acoplamiento tecnológico.

Estas militancias parten desde una esfera privada presentada como tecnológica (el ordenador, Internet) hacia una nueva esfera pública fuera del espacio público (la red). Como indica Remedios Zafra en el prólogo de *Ciberfeminismo* (2019), desde los ochenta ya se venía dando una cultura digital o cibercultura. Sin embargo, es con la entrada de los PC en los hogares, la proliferación de ciber cafés y la democratización de Internet cuando de verdad se crean redes afines online internacionales.: “[...] una alianza feminsita cargada de creativas tecnotopías sobre mujeres y tecnologías, sobre las relaciones, políticas, amenazas y potencias de internet para aquellas [...] subalternas para la reproducción del sistema.” (López-Pellisa, y Zafra, 2019: 12)

En cuanto a la reciprocidad de la feminista Donna Haraway con la cultura pop, podemos observar varias influencias que demuestran que los feminismos no son ajenos a sus contextos culturales. La estética marcadamente ciberpunk (movimiento contracultural que basa su origen en el Manifiesto Cyborg de Donna Haraway y el ethos del punk, donde se mezclan las estéticas futuristas robóticas, tecno-distópicas y cibernéticas con la idea punk contra el sistema) dejando atrás a la subcultura para pasar a una cultura genérica extendida en red. Aquí, además, se potencian la corporalidad tecnológica, sercyborgs, androides, se habla de la era farmacopornográfica, las prótesis y la biopolítica de Paul B

Preciado donde los cuerpos son potenciados, optimizados por la biotecnología (Preciado, 2020). Estas estéticas, muy llevadas a mediados de los noventa y finales, podían verse en películas como *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Hackers* (Iain Softley, 1995), *El Quinto Elemento* (Luc Besson, 1997) o *Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999). En cuanto a la industria de la música, el ciberpunk está estrechamente relacionado con las bandas sonoras de películas futuristas como las citadas, el techno, la cultura rave y en composiciones donde predomina el uso de sintetizadores.

En la actualidad, el ciberfeminismo aparece también como un ciberactivismo para combatir el acoso, tanto online como offline, y para propulsar los feminismos. Esto se presenta como un arma de doble filo porque

Además de observar y representar debates públicos, los sitios web de controversias también pueden proporcionar un espacio para realizarlos. Si algo diferencia a la web de todos los medios anteriores es la posibilidad de establecer una comunicación simétrica entre un gran número de actores. La web es el único medio de difusión que no distingue de forma irreversible entre fuente y audiencia. (Venturini, 2012: 14)

Por un lado, sirve como altavoz para activistas feministas (Ramírez, 2020), para denuncias, para reclamar la igualdad de género, para promociones de artistas discriminados, etc. Por otro, encontramos casos de acoso (Ferrerías, 2018) y *fake news* (Bernal-Triviño, 2018) propagadas por foros de extrema derecha como *Forocoches*, o como el movimiento transexcluyente que expande odio, bulos y acoso hacia las personas trans, las activistas, las personas no binarias y hacia cualquiera que les apoye. Estas dinámicas agresivas de desinformación y discursos de odio generan malestares y confusión entre aquellos que deciden informarse acerca de qué está sucediendo en el presente de los feminismos y qué les depara en un futuro feminista.

Además, el ciberfeminismo del siglo XXI se expande a través de diferentes plataformas: desde redes sociales, a los prolíficos podcasts, blogs especializados, memes, cuentas de colectivos, canales de YouTube, etc. Lo que, además, combina las esferas de lo público, lo privado, la esfera digital y la esfera de la calle. Ahora todo es digitalizable, siendo las Generaciones *Millennial* y *Z* sus máximas desarrolladoras.

Debemos tener en cuenta que en las redes sociales confluyen las activistas, las académicas y las que o bien no conocían estas teorías y se acercan a ellas a través de Internet, o las que hacen activismo sin necesidad de conocer ni la terminología ni la teoría académica. Una nueva forma de activismo entre pantallas y desde plataformas online²⁸². Estamos, pues, ante unas pedagogías feministas accesibles para todo el mundo pero que requieren también de crítica, algo que en redes como Twitter genera hilos de debate que traspasan las pantallas para llegar a las calles. De la misma forma sucede con las denuncias y con cualquier hecho susceptible de ser *Trending Topic*.

5.1.2. La globalización feminista

Aunque en este ensayo haga un análisis más exhaustivo del #MeToo debido a su repercusión en las industrias culturales, éste no fue el origen de la Cuarta Ola ni el motivo de las manifestaciones feministas de este siglo. En cambio, el #MeToo sí fue el conjunto de denuncias de mayor cobertura mediática. Igualmente, como he descrito antes, Estados Unidos ya no es el epicentro de las movilizaciones como sucedía con la Segunda y Tercera Olas. En la actualidad, la Cuarta Ola se mueve principalmente entre los países de América Latina y Europa.

Previamente a las denuncias contra Weinstein, ya estaban sucediéndose en otras partes del mundo macro manifestaciones de mujeres en las calles. En 2014 el Tren de la Libertad (Pérez Mendoza, 2014) cruzó España para parar la aprobación de una ley que limitaba el derecho al aborto de las mujeres del país. En 2015, el asesinato de Chiara Páez, una adolescente de 14 años asesinada por su novio en Rufino, Argentina, fue el punto de inflexión. Las argentinas se organizan y a través del *hashtag* #NiUnaMenos rabian por las que no están y claman justicia por los feminicidios (Freire, Victoria., et al., 2018). Ese “Ni una menos” se transforma así en la proclama recurrente en las manifestaciones feministas de todo el mundo.

²⁸² Podemos encontrar cuentas de Twitter e Instagram que llevan a cabo unas pedagogías y activismos feministas como las siguientes: @ProyectoUna, @culomala, @freeda, @girls_from_today, @afrocolectivx, etc.

En los años posteriores se organizan otras concentraciones en diferentes puntos del planeta con motivo de la mengua y el empeoramiento de los derechos de las mujeres. En 2016, cuando el Parlamento de Polonia admite a trámite una de las leyes del aborto más restrictivas de toda Europa (Hoslet, 2016), las polacas se organizan en lo que se conoció como “Lunes Negro” llenando las calles del país vestidas de luto y expandiendo sus protestas con los hashtags #CzarnyProtest y #BlackProtest. En octubre de ese mismo año las periodistas del *The New York Times*, Jodi Kantor y Megan Twohey, y el periodista del *The New Yorker*, Ronan Farrow, destapan los abusos del productor Harvey Weinstein (Kantor, y Twohey, 2017; Farrow, 2017). Días después de la publicación de ambos artículos se desarrolla el *hashtag* #MeToo y meses después se organiza la *Women’s March* en 2017.

Como podemos observar en esta investigación, limitar la salud reproductiva de las personas gestantes y su derecho a decidir sobre sus cuerpos es un objetivo constante de los conservadores y el heteropatriarcado. Otro factor actual que resaltar es la función de los *hashtags* como una herramienta de difusión en todas estas manifestaciones. Volviendo a la cronología de las manifestaciones feministas, el 8 de marzo de 2018, el Día Internacional de la Mujer, hay movilizaciones en más de 170 países convocadas en su mayoría por las redes sociales y por colectivos feministas (Sahuquillo, 2018). Las mujeres copan el espacio público, su rabia se siente en las calles y sus demandas se globalizan con *hashtags*.

Las violencias hacia las mujeres han llegado a la esfera pública online a base de *hashtags*, de testimonios públicos y de la difusión de videos e imágenes en las redes sociales. Como elemento diferenciador de las olas anteriores, la denuncia de estas agresiones (de todas y cada una de las formas de violencia contra las mujeres) podría considerarse la más mediática de la Cuarta Ola, mas no la única. Esa violencia heteropatriarcal se presenta como transversal de otras luchas y se reclama el cese de otras opresiones como la violencia migratoria (el cierre de CIES, leyes de extranjería xenófobas, etc), el racismo, el machismo, los feminicidios, la violencia vicaria, la xenofobia, lgtbifobia, el fin de la precariedad laboral, la violencia sexual, la violencia y discriminación judicial, la discriminación de género y de clase, violencia obstétrica, la lucha por el cambio climático, etc. Como otra distinción de los movimientos feministas

anteriores, estas luchas se esparcen y se dan a conocer a través de Internet y las redes sociales de colectividades activistas.

A luchas iniciales como la igualdad real y total entre mujeres y hombres (que partían de ese binarismo), ahora esa igualdad se reclama también para cualquier tipo de identidades. Sujetos que han sido relegados a la diáspora y a la otredad están reclamando el espacio que les prohibieron habitar. Así, feministas gitanas, neurodivergentes, afrofeministas, activistas contra la gordofobia, etc, recuerdan que las olas anteriores tenían el foco puesto en el tipo normativo de mujer blanca, de clase media, heterosexual. Si bien es cierto que cada ola feminista fue precursora de las siguientes, es importante hacer autocrítica y revisar los privilegios de algunos feminismos. Ante nuevos contextos y problemáticas es posible generar nuevos feminismos y activismos.

Por otro lado, el ejercicio de recuperación de la historia del feminismo, de las mujeres (*herstory*) y de otras luchas colectivas y subversiones mediante las redes sociales es característico de la Cuarta Ola. Ya no se asocia el feminismo a las académicas, sino que se está dando a conocer las genealogías del activismo como ejercicio de memoria y como opción teórica.

5.1.3. Auge de la extrema derecha

Como señala María Paula García, de la Colectiva Feminista Mala Junta, estamos ante una “crisis civilizatoria global” (Freire, et al., 2018: 19), y continúa:

En menos de tres décadas la globalización neoliberal, con sus promesas de gran aldea global, bienestar económico y prosperidad social, expresa su rotundo fracaso: el neoliberalismo no ha sido capaz de generar respuestas satisfactorias, ni siquiera ante las necesidades básicas de las grandes mayorías sociales. (Freire, et al., 2018:17)

Esa crisis civilizatoria y la caída del neoliberalismo ha recrudecido los discursos de odio en la política y la sociedad internacional. Los principales países en los que el auge del movimiento feminista está siendo una fuerza destacable también son en los que la extrema derecha y los movimientos conservadores están consiguiendo adeptos y poder. En España tenemos el ejemplo del partido fascista de extrema derecha Vox que, en

colaboración con grupos religiosos ultraconservadores como Hazte Oír, boicotean cualquier atisbo de libertad y derechos básicos, así como alientan al uso de la violencia física y verbal contra mujeres, migrantes, disidencias sexuales y demás personas que no sean fascistas como ellos.

Los gobiernos conservadores y ultraconservadores se eligieron también en Estados Unidos donde ha estado al frente del país Donald Trump, en Brasil gobierna Jair Bolsonaro, en Inglaterra contaban con Boris Johnson hasta que fue sustituido por su compañera del partido conservador Liz Truss, o en Hungría y otros países de Europa del Este donde se han aprobado leyes lgtbifóbicas y antiaborto. Además, de forma generalizada, las políticas migratorias se están haciendo cada vez más xenófobas remarcando las fronteras y las diferencias entre lo que consideran personas legales e ilegales.

Este conglomerado reaccionario de gobiernos, políticos y leyes opresoras también se ha visto popularizado con Internet y las redes sociales donde difunden sus políticas y sus violencias. De esta forma, aparecen las redes sociales, una vez más, como arma de doble filo. Igual que para los movimientos feministas y lgtbiq+ se presentan Twitter y el resto de las plataformas como puente para conectar con otras personas en situaciones y emociones similares, también emergen como difusores de ataques y *trolls*.

Que Internet y las redes sociales hayan superado a los medios de comunicación convencionales como fuentes de información primaria para la sociedad y concretamente para movimientos reivindicativos puede considerarse otra característica de la Cuarta Ola. Esto es así dado al alcance global, sencillo y rápido que estos nuevos canales tienen, facilitando las nuevas conciencias frente a las reaccionarias.

5.1.4. Las redes sociales y el impulso a la Cuarta Ola

La agenda feminista y sus proclamas en plena era digital encuentra en la viralización de sus reivindicaciones una herramienta masiva y útil para hacerse oír, ver y leer. Nuria Varela lo explica así:

El feminismo de la Cuarta Ola está definido por la tecnología. Internet está permitiendo al feminismo construir un movimiento online fuerte, popular, reactivo. Las redes sociales provocan a su vez un nuevo tipo de acción, la de las multitudes anónimas organizadas de forma rápida y precisa, con objetivos claros y comunes, con una estrategia que puede discutirse y planificarse. (Varela, 2019: 160).

Cuando las acciones callejeras, las publicaciones, los eventos, las concentraciones, los lemas, etc., llegan a las redes y se viralizan. Seguidamente se convierten en *Trending Topic*, y en una fuente de información gratuita, inmediata e imparable. Sin embargo, la censura de los algoritmos de estas plataformas puede bloquear o eliminar ese contenido si consideran que viola sus normativas, como sucede con los pezones femeninos (Bastarós, 2022).

Lo que observamos en esta Cuarta Ola es la circulación constante de un clamor que se consideraba individual, privado, ajeno, pero que mediante las redes sociales se ha reconocido como colectivo y público. Una retroalimentación entre las esferas privadas y públicas, entre la vida diaria y los medios de comunicación, entre lo personal y las redes sociales. Esta importancia que cobra Internet en la lucha feminista y, por consiguiente, en la Cuarta Ola se desarrolla en la década de los noventa con el ciberfeminismo.

Teóricas como Donna Haraway y Sadie Plant, ciberfeministas y activistas basaron parte de sus trabajos en analizar la Red como lugar de experimentación de poder, control e identidades. Internet como un espacio de creación de otras realidades que fuera de lo virtual costaban la vida. La aparición de esta corriente coincide con la masificación de la entrada de los ordenadores en los hogares y los cibers y la consecución paulatina del acceso a Internet.

Desde entonces, las ciberfeministas utilizan Internet como su principal herramienta de producción y difusión de arte, de archivo y divulgación de conocimientos, de hackeos, de denuncia e intervención de las violencias que Internet alberga como el ciberacoso, etc. Las Generaciones Y y Z siendo natives de Internet y teniendo mayor o menor conciencia feminista, han logrado con las redes sociales el incremento de colectivos, el progreso del feminismo en la sociedad, la organización entre elles y la extensión de diferentes identidades.

5.2. La Cuarta Ola global: Movimientos mediatizados en España

El impacto de los feminismos extendidos por la globalización es uno de los temas que mayor interés genera entre académicas y periodistas en los últimos años. No solo teóricas y activistas feministas inciden en la extensión global de los movimientos sociales del siglo XXI. Desde las teorías de la comunicación encontramos a Manuel Castells que ya reflexionaba sobre el poder de los márgenes, las periferias y quienes las habitaban en el flujo de las nuevas redes globales:

Para aquellos actores sociales excluidos de la individualización, o que se resisten a ella, de la identidad unida a la vida en las redes globales de poder y riqueza, las comunas culturales de base religiosa, nacional o territorial parecen proporcionar la principal alternativa para la construcción de sentido en nuestra sociedad. [...] Aparecen como reacciones a las tendencias sociales imperantes, a las que se opone resistencia en nombre de las fuentes autónomas de sentido. Son, desde el principio, identidades defensivas que funcionan como refugio y solidaridad, para proteger contra un mundo exterior hostil. Están constituidas desde la cultura; esto es, organizadas en torno a un conjunto específico de valores, cuyo significado y participación están marcados por códigos específicos de autoidentificación [...]. (Castells, 2009: 88)

Caso a caso, noticia a noticia, post a post, las redes sociales han globalizado la lucha de las mujeres de los últimos veinte años. A pesar de que el #MeToo ha llegado a ser referente debido a la fama mundial de muchas denunciantes, lo que supone una larga tirada de tabloides tanto por el morbo como por la causa, previamente estas redes ya habían unido a miles de mujeres y sus manifestaciones. Compete en este epígrafe citar los dos casos más significativos en el Estado español: El Tren de la Libertad en 2014 y la violación grupal de La Manada en 2016. De ambos sucesos devino el 8M de 2018, un acontecimiento que fue cubierto por los medios de comunicación internacionales por su gran fuerza y la inesperada multitud de asistentes a las manifestaciones.

5.2.1. Tren De La Libertad (2014)

El 20 de diciembre de 2013 el gobierno del Partido Popular de Mariano Rajoy presentó el proyecto de ley antiaborto más restrictivo de la democracia, a la que bautizó como “Ley de Protección de la Vida del Concebido y de los Derechos de la Mujer

Embarazada”. El texto eliminaba el derecho a decidir libremente a las mujeres si querían o no abortar durante las primeras 14 semanas²⁸³ de embarazo y sólo se contemplaba la opción en dos supuestos: violación (hasta la semana 12 de gestación) o grave peligro para la vida de la gestante (hasta la semana 22) (Rafael, 2014). Este proyecto conservador, conocido como *Ley Gallardón*, tuvo el rechazo frontal de la sociedad, de las organizaciones feministas y del resto de partidos de la oposición (Pi, 2014).

Este rechazo social fue encabezado por mujeres y movilizado en Gijón donde activistas feministas, la Tertulia Feminista Les Comadres y la organización Mujeres por la Igualdad de Barredos idearon en diciembre de 2013 una manifestación multitudinaria. El plan inicial fue hacer una marcha a pie desde Asturias a Madrid, pero finalmente se optó por la idea de adquirir el máximo de plazas de AVE (150 billetes de tren) y llamarlo “El tren de la Libertad” (www.eltrendelalibertad.com). Esta idea la movieron entre las redes feministas del país que secundaron la iniciativa. Así, al tren asturiano se le subieron otros desde diferentes puntos del Estado Español, incluso un tren desde Francia con activistas feministas de organizaciones galas. Una vez en Madrid, una delegación de 10 mujeres registró en el Congreso de Diputados el documento “Porque yo decido”²⁸⁴. La convocatoria tuvo una repercusión mediática importante llegando a ser noticia internacional (Kassam, 2014) tanto por la movilización como por su resultado: la retirada el 23 de septiembre de 2014, del anteproyecto de Ley antiaborto del Partido Popular por falta de consenso en el Gobierno y la dimisión, el mismo día, por presión social del ministro ideólogo de dicha ley, Alberto Ruiz-Gallardón.

5.2.2. La Manada²⁸⁵ (2016)

La violación a una chica de 18 años durante la fiesta de los San Fermín de 2016 perpetrada por un grupo de cinco hombres que se autodenominaban como La Manada (elDiario.es., 2019) fue el suceso de violencia sexual que movilizó a las mujeres del

²⁸³Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo, también conocida como “Ley de Plazos” del gobierno socialista en 2010.

²⁸⁴ Aquí se puede leer el texto completo: «Porque yo decido». Texto que se entregará en el Congreso de los Diputados. (2014, 9 enero). El tren de la libertad. <http://www.eltrendelalibertad.com/2014/01/porque-yo-decido-texto-que-se-entregara.html>

²⁸⁵Sobre los abusos y violaciones en las fiestas de los San Fermín, no olvidemos el caso de Nagore Laffage en 2008. (Ochoa, y Soriazu, 2022).

Estado. Esta agresión removió emociones de rabia, indignación, tristeza, impotencia y desconfianza entre todas las mujeres que decidieron señalar en el espacio público la problemática de las agresiones sexuales y la falta de apoyo judicial hacia las víctimas.

Aquí resumiré los primeros años del caso de la sentencia de La Manada para ubicarlos dentro del contexto de la Cuarta Ola y el inicio del #MeToo, e indicar la cobertura internacional en los medios de comunicación y redes sociales que ha tenido un caso de violencia sexual por desgracia tan común pero rara vez de una magnitud mediática como esta.

El 7 de julio de 2016, tras una denuncia por agresión sexual esa misma madrugada, la Policía Municipal de Pamplona detiene a cinco hombres: Antonio Manuel Guerrero Escudero, Jesús Escudero, José Ángel Prenda, Alfonso Jesús Cabezuelo, y Ángel Boza, como presuntos autores del delito cometido contra una joven de 18 en la capital navarra. Debido a los mensajes de *whatsapp* que la policía encuentra en sus teléfonos móviles tras requisarlos, se descubre que entre sus amigos se hacen llamar “La Manada” en un grupo de *whatsapp*. A partir de entonces también son conocidos como La Manada para el resto del país antes, incluso, de saberse sus nombres.

Tras las primeras investigaciones, en septiembre de 2016, el juez asignado en ese momento confirma la prisión provisional de los detenidos. En octubre se conoce un nuevo caso contra La Manada (Saiz, 2019) después de que la policía encontrara en los móviles de los cinco acusados imágenes y un video donde varios de ellos abusan de una chica inconsciente dentro de un coche en la localidad de Pozoblanco²⁸⁶. En el vídeo, que fue grabado dos meses antes de la agresión en los San Fermín, la policía pudo identificar a la mujer agredida y contactar con ella, la cual denunció los abusos de La Manada.

Durante los meses siguientes, mientras los cinco acusados continuaban en prisión preventiva, su abogado Agustín Martínez Becerra, concedió entrevistas a prensa, y protagonizó programas de tertulias televisivas (Jaboís, 2018). Su objetivo era mediatizar

²⁸⁶Sobre el caso de Pozoblanco también hay polémica por cómo actuó la policía y el entorno de la denunciante la primera vez que ella quiso denunciar cuando estos hechos sucedieron. (Saiz, Eva., 2019)

la defensa de sus clientes mediante una estrategia basada en la crítica a la denunciante, a las feministas y al feminismo. El 16 de noviembre de 2017 comienza el juicio contra La Manada. La Fiscal pide 22 años y 10 meses de prisión (18 años por un delito continuado de agresión sexual, dos años y 10 meses por un delito contra la intimidad, y dos años por el robo con intimidación del móvil de la denunciante) para cada uno de los integrantes de la manada (Doria, 2017). Se celebra a puerta cerrada para proteger la intimidad de la denunciante²⁸⁷.

Al día siguiente, como muestra de apoyo a la víctima, se crea el *hashtag* #YoSíTeCreo²⁸⁸ (García, 2017) y se organizan manifestaciones en diferentes ciudades del país (Camino, 2017). Observando las dinámicas discursivas de Twitter y de las redes sociales, podemos afirmar que les usuaries y los colectivos feministas que convocaron las concentraciones estaban “incansablemente comprometidos en atar y desatar relaciones, argumentando categorías e identidades, revelando el tejido de la existencia colectiva.” (Venturini, 2012:1). En Madrid se celebró una concentración multitudinaria en la sede del Ministerio de Justicia. Cientos de ciudadanos salieron con pancartas y lemas para gritar “Yo sí te creo”, “Tranquila, hermana aquí está tu manada”, “Aquí estamos las feministas”, “No es no, lo otro es violación”, “Sola, borracha, quiero llegar a casa”, “La calle y la noche también son nuestras”, “No es un caso aislado, se llama patriarcado”, y más proclamas contra el heteropatriarcado, las agresiones sexuales y la sentencia de La Manada.

Existe una fuerte posibilidad de que las manifestaciones contra el caso de La Manada motivaran a las mujeres del Estado a aproximarse a los feminismos (García, 2017; Raffio, 2018). Esto es posible plantearlo puesto que fueron los colectivos feministas quienes convocaron y difundieron por las redes sociales las manifestaciones. Una vez convocadas las protestas en diferentes ciudades del país, los medios de comunicación también difundieron la información de las concentraciones. Si bien hay que señalar que las conciencias feministas no eran compartidas por todas, y que muchas

²⁸⁷ La identidad de la víctima de La Manada fue robada y publicada en Internet en un nuevo caso de terrorismo incel. Con la única idea de acosarla y humillarla, sus datos fueron publicados en *Forocoches* (Falcó, M., 2021). El 16 de febrero de 2022 una jueza ordena que el acusado de publicar los datos de la víctima entre en prisión (RTVE.es / EFE., 2022).

²⁸⁸ Volviéndonos hacia el capítulo 1 de esta tesis, en 1991 hubo un problema similar por un caso de acoso sexual: “I believe Anita Hill”

mujeres aprendieron sobre feminismos o a identificarse como feministas como resultado de estas movilizaciones en 2017.

Esas movilizaciones y el auge del interés en los feminismos cuestionaron las situaciones de violencias a las que las mujeres de todo el mundo se enfrentan diariamente. Ciertamente, esta apertura de conciencias devino en 2018 en el mayor 8M de la historia del Estado. El caso de La Manada, que por aquél entonces todavía estaba a la espera de sentencia tras el juicio, llevó a la esfera pública el debate acerca de la violencia sexual y de lo que es y no es una violación. El “No es No” y el “Sólo sí es sí” (Álvarez, y Lambertucci, 2018) se convirtieron en los lemas de las manifestaciones feministas. Como consecuencia de las disputas sobre qué se consideraba una agresión sexual y qué se consideraba un abuso sexual, se añadieron a estos debates sobre sexualidad cuestiones como el deseo, el consentimiento y la educación sexual. Estos debates supusieron llevar a las esferas públicas online y offline temas que se consideraban propios de la esfera privada e íntimos.

El 26 de abril de 2018, los jueces de la Audiencia Prvincial de Navarra consideran que no hubo violación (Requena Aguilar y Borraz, 2018) y condenan a los miembros de La Manada solo a nueve años de cárcel por abuso (Cortizo, 2018). Una vez conocida la resolución del caso, los movimientos feministas vuelven a convocar para el día siguiente diversas concentraciones por todo el país. Las movilizaciones, una vez más, son masivas y llegan a los medios internacionales (El HuffingtonPost., 2018). Después de dos años, unido con la gravedad del caso, la violación grupal de La Manada tenía una mediatización internacional. La actriz Jessica Chastain, compartiendo la noticia recogida por el periódico *The Guardian* (Jones, 2018b), hizo una publicación en su cuenta personal de Twitter:



Imagen 57. Publicación de Jessica Chastain sobre el caso de La Manada el 26 de abril de 2018. Fuente: Twitter

El caso de La Manada continuó durante 2018 atravesado por la indignación social y las polémicas tanto por las sentencias como por la mediatización que se estaba llevando a cabo. Las manifestaciones feministas continuaron, posicionándose como una resistencia que permitió una revisión de la justicia española en cuanto a las agresiones y abusos sexuales. El 21 de junio de 2019, el Tribunal Supremo condena por unanimidad a La Manada por delito de violación (Requena Aguilar, 2019).

Para continuar con el orden cronológico de los casos y el origen del #MeToo y la Cuarta Ola, expongo aquí como último evento el 8M de 2018. Como continuaremos viendo en el apartado siguiente, la larga duración del proceso de la sentencia de La Manada hizo que coincidiera con otros sucesos que también desembocaron en movilizaciones feministas. Paralelamente, y concerniente a esta tesis, las denuncias públicas de abusos en la industria musical empezaron a acumular la atención mediática. Hay que tener en cuenta que en ese margen de años entre 2016 y 2017 sucedieron La Manada, el #MeToo y los 8M masivos por todo el mundo (entre otras muchas protestas que citaré).

Esas manifestaciones por el Día de la Mujer en España de 2018 fueron un evento histórico (Albin, et al., 2018). La Delegación del Gobierno cifró en 170.000 asistentes solo en Madrid mientras que los sindicatos calcularon un millón, junto a las concentraciones en 120 ciudades del Estado (Gómez, 2018). Los medios internacionales como *The New York Times* (Povoledo, Minder, y Joseph, 2018), *Le Monde* (Morel, 2018) o *The Guardian* (Jones, 2018) dieron noticia de lo que sucedió en España ese día, abriendo con fotografías aéreas y a pie de calle de pancartas y de feministas las noticias del día siguiente (Valdivia Ruiz, 2018). En el resto del planeta se convocaron manifestaciones en más de 70 países: Chile, Argentina, México, Estados Unidos, Alemania, Francia... (El Mundo., 2018).

Esta combinación de sucesos en los que el feminismo y las mujeres reaccionaron a las violencias sexuales proporciona apoyo a la premisa de la formación global de la Cuarta Ola feminista a partir de las denuncias públicas en la segunda década del siglo XXI. Podríamos decir, pues, que el auge del feminismo en el siglo XXI se produce gracias a la inmediatez y el alcance global que proporciona y cuyo flujo ininterrumpido de contenido genera redes entre las usuarias. Cuando ese contenido abarca un problema estructural y unas violencias sistémicas hacia más de la mitad de la población mundial, es inevitable que haya una reacción al respecto.

Las noticias de abusos, violaciones, acoso, discriminación, violencia de género, feminicidios, y demás agresiones heteropatriarcales han cobrado una magnitud planetaria sin precedentes. Pero, la Cuarta Ola trata de abarcar y denunciar más opresiones que nos

afectan a todas como el racismo, la xenofobia, la gordofobia, la aporofobia, etc. Las redes sociales se utilizan como herramienta de denuncia y concienciación aproximando los feminismos y las protestas a todas las sociedades. No obstante, esa normalización de los feminismos ha conllevado una reacción de rechazo.

Cuando el *hashtag* #MeToo se hizo *Trending Topic*, los cimientos de una de las mayores industrias culturales del mundo se tambalearon: Hollywood. Sin embargo, lo que se ha podido constatar es que el #MeToo no solo ocurría en la industria del cine, sino que era extrapolable a cualquier ámbito profesional y personal. Desde que Alysa Milano escribiera su tuit con el #MeToo, no ha habido industria cultural y del entretenimiento, institución, profesión, ni ciudad ni calle que no se haya visto señalada por lo que el #MeToo significa. La llegada del feminismo a Internet ha sido una detonación global de conciencias que ha denotado que todavía queda mucho trabajo para lograr el cese de las violencias contra las mujeres. Ya lo decía Susan Faludi a principios de los noventa:

Si bien el movimiento feminista ha hecho a las mujeres más conscientes de su desigualdad, la creciente ola de protestas femeninas no debe considerarse un simple acceso de <<hipersensibilidad>> inducida por el feminismo. Los indicadores del empeoramiento de la condición de la mujer son patentes desde comienzos de la década de los ochenta.”. (Faludi, 1993:17).

Capítulo 6. #MeToo y medios de comunicación. El caso Harvey Weinstein

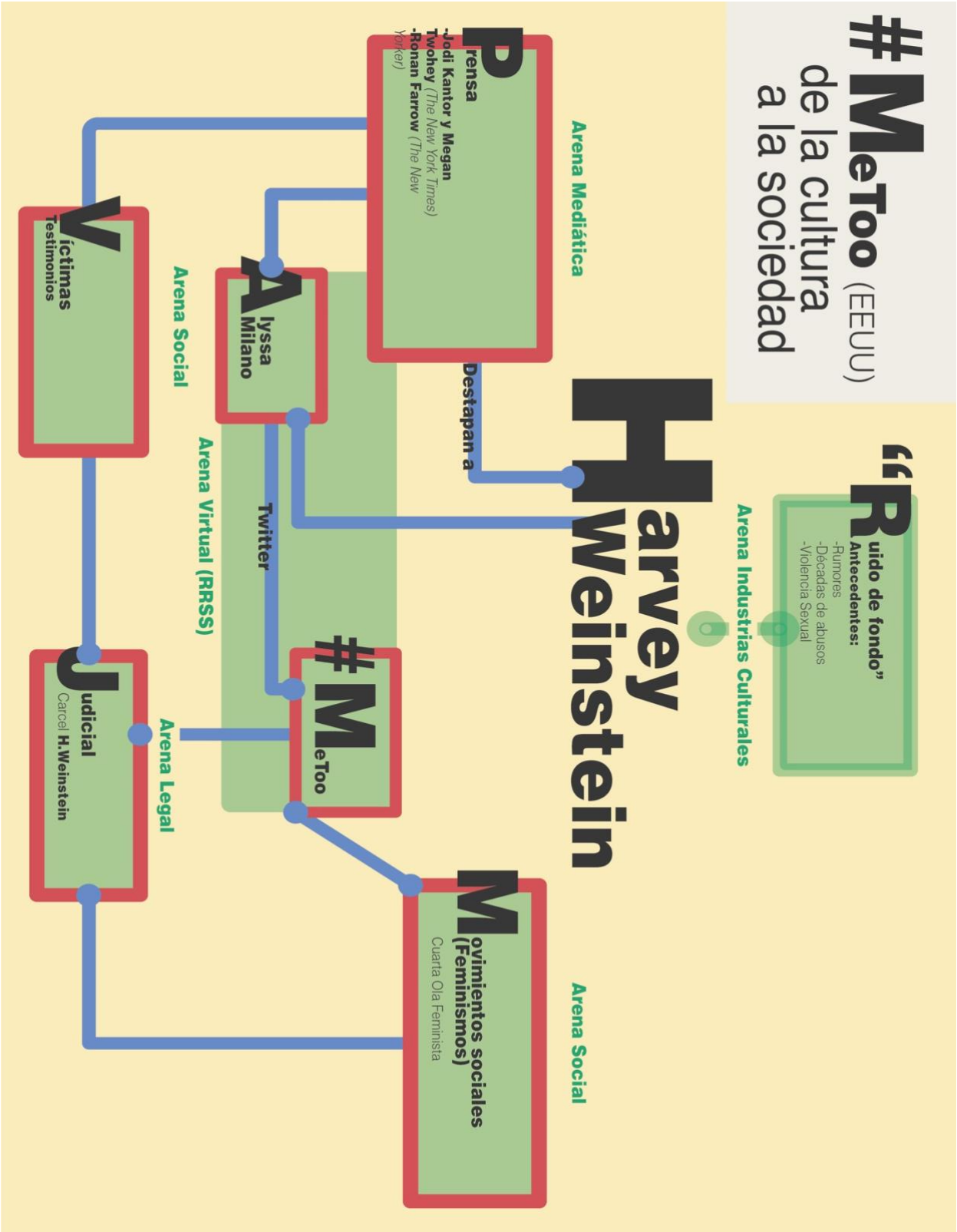


Imagen 58. Mapa conceptual de la mediación y mediatización del #MeToo y el caso Harvey Weinstein. Fuente: Elaboración propia.

"Me calumniarán si lo digo... Si Harvey Weinstein te invita a una fiesta privada en el [hotel] Four Seasons, no vayas". Courtney Love contestando a la pregunta de una periodista "¿Tienes algún consejo para una joven que se muda a Hollywood?" en la alfombra roja del programa Comedy Central Roast de Pamela Anderson, 2005²⁸⁹.

Esa cita de apertura a este capítulo fue lo que Courtney Love dijo en el año 2005 (TMZ Staff., 2017). De esta forma respondía Love a la pregunta sobre qué consejo daría a las chicas jóvenes que se mudan a Hollywood para empezar una carrera en la industria cinematográfica. La cantante y actriz hizo esa advertencia pública en televisión del vox populi de la industria del entretenimiento. De esa declaración de Courtney Love al #MeToo pasaron doce años.



Imagen 59. Captura de pantalla del Twitter de Courtney Love donde publica el video mencionado. Año 2017. Fuente: Twitter.

El vídeo puede encontrarse fácilmente en Google y YouTube y, tras la publicación del artículo en *The New York Times* en 2017, no tardó en hacerse viral. No obstante, si los abusos de Harvey Weinstein llevaban durante décadas siendo conocidos en la industria del cine estadounidense, ¿qué era lo que los mantenía públicamente en secreto y, por tanto, permitía la reincidencia de Weinstein? ¿Estamos hablando de un sólo hombre que ejercía su poder para abusar, de un prototipo concreto de hombre o de un comportamiento estructural? Ante estas preguntas y actitudes se enfrentan generaciones

²⁸⁹Periodista: "Do you have any advice for a young girl moving to Hollywood?". Courtney Love: "I'll get libelled if I say it... If Harvey Weinstein invites you to a private party in the Four Seasons [hotel] don't go."

enteras de mujeres, pero, aquí vamos a analizar cómo ha sido considerado por la cultura pop y la Cuarta Ola.

Comenzando por un repaso cronológico del movimiento #MeToo, advertiremos cómo el terror y los abusos desde la figura de un solo hombre (junto a sus colaboradores) atravesó a la industria del cine más poderosa del planeta. A su vez, iremos observando la expansión del #MeToo a otras industrias culturales, como la música. Este mapeo nos servirá para entender cómo se están encarando y desenvolviéndose entre estas problemáticas las Generaciones Y y Z.

6.1. Cronología del #MeToo

El origen del término #MeToo como sinónimo de lucha contra los abusos y violencias sexuales se remonta al año 2006. Tarana Burke, activista afroamericana por los derechos civiles, trabajaba en un campamento para jóvenes de comunidades marginadas de Alabama cuando una de las niñas de 13 años le habló sobre los abusos sexuales que estaba sufriendo (Ohlheiser, 2017). Burke, también víctima de abusos sexuales no supo cómo ayudar a la niña, pero pudo entender qué le había ayudado a ella a afrontarlo. Tarana Burke había hablado con otras personas que habían sufrido abusos sexuales y comprendió que no estaba sola, que podían crearse redes de apoyo entre ellas para compartir y hacer que las agresiones sexuales dejaran de ser un tabú o algo relacionado con la culpa.

Por lo que, en forma de diario, creó en su cuenta de MySpace una entrada con la consigna #MeToo para todas aquellas personas víctimas de abuso y acoso sexual que quisieran dar su testimonio y apoyarse unas a otras (Ohlheiser, 2017). La acogida de la propuesta superó con creces lo que Burke se esperaba. Lo había hecho pensando en chicas jóvenes de entornos desfavorecidos como las que solían ir a las organizaciones en las que trabajaba, pero, pronto observó que los testimonios provenían de mujeres de diferentes edades y clases sociales. A partir de descubrir los numerosos relatos, Tarana Burke creó una página web oficial de MeToo²⁹⁰ y fundó la organización sin ánimo de lucro *Just Be Inc*²⁹¹, donde atiende a las víctimas y supervivientes de violencia y acoso sexual. No

²⁹⁰Página web del Me Too (metoomvmt.org)

²⁹¹Página web de la organización *Just Be Inc* <https://justbeinc.wixsite.com/justbeinc/home>

obstante, todavía tenían que transcurrir once años para la viralización del término y su repercusión mundial.

La relevancia de llevar a las esferas públicas debates considerados privados o tabú se constata en el inicio y desarrollo de los movimientos sociales como el #MeToo, donde las emociones y experiencias comunes de una parte marginada de la sociedad se hacen visibles. Hannah Arendt en *La condición humana* (2003) describe cómo compartir una realidad que se asume como privada permite conocerla como tal y de experimentarla colectivamente, a pesar de creerse una experiencia individual:

Siempre que hablamos de cosas que pueden experimentarse sólo en privado o en la intimidad, las mostramos en una esfera donde adquieren una especie de realidad que, fuera cual fuese su intensidad, no podían haber tenido antes. La presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos, y puesto que la intimidad de una vida privada plenamente desarrollada, [...], siempre intensifica y enriquece grandemente toda la escala de emociones subjetivas y sentimientos privados, esta intensificación se produce a expensas de la seguridad en la realidad del mundo y de los hombres. (Arendt, 2003: 60)

A pesar de que a nivel internacional el #MeToo se originó a raíz de los artículos del *The New York Times* y del *The New Yorker* que inculpaban a Harvey Weinstein de abuso y violación, en Estados Unidos hubo dos episodios precedentes a Weinstein: los casos de acoso sexual contra los dirigentes de la cadena conservadora Fox News y la elección de Donald Trump como el 45º presidente de los Estados Unidos de América. Ambos incidentes suceden durante la campaña y la elección presidencial de Donald Trump desde el año 2015.

En agosto de 2015, durante la campaña por la carrera hacia la presidencia de los Estados Unidos, los debates de los principales candidatos de cada partido político protagonizaban parrilla televisiva estadounidense. La presentadora de *Fox News*, Megyn Kelly, en el primer debate republicano presiona al candidato Donald Trump para que hable sobre su pública misoginia y el trato denigrante y sexista que hace hacia las mujeres (Ayuso, Silvia., 2015). Tras el tenso debate, especialmente por los enfrentamientos entre Kelly y Trump, este último comenzó una campaña en Twitter de acoso contra la presentadora. Con tuits propios y retuits de sus seguidores, Trump menospreciaba el trabajo de Megyn Kelly y a ella misma por el mero hecho de ser mujer con comentarios

sexistas hacia su físico, su forma de trabajar e, incluso, su estado de ánimo por la menstruación (Golshan, 2016).

El acoso de Trump y sus votantes hacia Megyn Kelly se alargó durante nueve meses, el tiempo que transcurrió entre ese primer debate y una entrevista individual que el futuro presidente aceptó hacer con Kelly (Ayuso, 2016). Trump no sólo estaba compitiendo por la presidencia, sino que también estaba allanando el camino para el #MeToo.

Un año después, en julio de 2016, Gretchen Carlson, veterana presentadora de la cadena Fox, presenta una demanda de acoso sexual contra Roger Ailes, CEO de Fox News, Roger Ailes (Dockterman, 2019). Éste negó las acusaciones, pero, días después, otras seis mujeres alegan que Ailes las acosó y aprovechó su situación de poder para exigirles favores sexuales a cambio de puestos de trabajo en la cadena de televisión. Entre las mujeres que se suman a las denuncias contra Roger Ailes está la propia Megyn Kelly, la cual afirma que Ailes la acosó al principio de su carrera (Yu, 2016). Las denuncias contra Ailes aumentan a lo largo de ese verano, el efecto llamada gracias a la valentía de la primera denunciante provoca un terremoto dentro de la mítica cadena Fox y fuera, entre la opinión pública, empieza a gestarse el debate sobre qué es acoso sexual y si ellas (las mujeres) han conseguido sus puestos de trabajo gracias a su valía profesional o como compensación por favores sexuales (Dockterman, 2019). El debate se complica cuando ya no es solamente Roger Ailes el acusado, sino que las siguientes denuncias de abuso sexual implican a más hombres de la cúpula de Fox News. En julio de 2016, Roger Ailes es “obligado” a “renunciar” a su puesto en Fox News (Redden, 2017). Un año después del “despido”, Roger Ailes fallecía (Lee, 2017).

Durante esos dos años, las esferas públicas norteamericanas se estaban viendo agitadas debido a los primeros casos piramidales de denuncias por acoso y abuso sexual contra personajes respetados y nacionalmente conocidos. A pesar de esto, Donald Trump, es elegido presidente de los Estados Unidos en noviembre de 2016 (Bassett, 2016), jurando su cargo como el 45º presidente norteamericano el 20 de enero de 2017. La primera gran movilización contra él se celebra el día siguiente a lo largo y ancho del país y la encabezan las mujeres residentes en Estados Unidos. Para aproximarnos a una teoría de los sentimientos de las audiencias, Peñamarín (2015) parte del reconocimiento de

nuestros sentimientos en los sentimientos de los otros dentro de una misma esfera pública. Así, es posible aproximarnos a una explicación teórica desde las emociones sobre las movilizaciones en la calle contra Trump y las movilizaciones en Twitter por el #MeToo debido al reconocimiento de sentimientos como la “frustración, impotencia y rabia” (Peñarín, 2015) que han provocado el interés de las interpeladas hacia estos casos de abusos sexuales y violación. A través de ese interés común localizado en ambas esferas públicas (online y offline), se descubren experiencias y valores compartidos que son percibidos como negados (Peñarín, 2015) entre las mujeres que se ven identificadas con los casos expuestos, lo que deviene en una “experiencia pasional” que las moviliza contra las violencias en las esferas públicas y privadas.

En los apartados siguientes expondré una cronología con los eventos más destacados del #MeToo desde 2017 hasta la actualidad. Este listado es el resultado de una investigación en profundidad en las hemerotecas de los periódicos *El País*, *Público*, *The New York Times*, *The New Yorker* y *The Guardian*. Así, veremos sucesivamente las protestas que hubo en pleno auge de la era #MeToo y que fueron organizadas e incentivadas en las redes sociales.

21 enero 2017

Se celebra la manifestación *The Women's March* (www.womensmarch.com) el día siguiente de la toma de posesión del nuevo presidente de Estados Unidos, Donald Trump. Esta macro manifestación, llevada a cabo en todas las ciudades del país, fue la respuesta de las mujeres norteamericanas a las misóginas declaraciones de Trump (“grab them by the pussy”) (Bullock, 2016). Más de un millón de asistentes, mujeres y hombres, lograron que esta marcha esté considerada como una de las mayores protestas de la historia de Estados Unidos.

El objetivo, además de demostrar el descontento general por la elección del presidente republicano, era defender las leyes y las políticas relacionadas con los derechos humanos: los derechos de las mujeres, la reforma migratoria (ICE), el *Obamacare*, los derechos reproductivos y el aborto, leyes medioambientales, los derechos LGBTQ, la igualdad racial, la libertad de religión, los derechos de los trabajadores, etc. Todos ellos duramente perjudicados y/o eliminados por Trump.

La principal protesta fue en Washington, D.C., y se transmitió en *streaming* en YouTube, Facebook y Twitter. En Instagram podían verse fotografías de las asistentes. *The Women's March* no ha dejado de hacerse ningún 21 de enero desde entonces y se ha extendido a países como Inglaterra y Australia.

Tomamos el concepto de resonancia de Susanna Paasonen (2020) como la forma en que los cuerpos que transitan de un posicionamiento a otro también empujan a otros cuerpos a moverse, tanto a seguirles como a alejarse. Para Paasonen, la resonancia que se genera en las esferas públicas virtuales describe los movimientos que les usuarios de la red fomentan a través de sus búsquedas, de sus *posts* o publicaciones, de sus *follows* y de sus *followers*, etc., y esos movimientos identifican y proyectan las emociones e intenciones del cuerpo a la pantalla y de las pantallas a los cuerpos. La interacción en las redes sociales tiene una base de resonancia tal y como la plantea Paasonen (2020). Las emociones, las controversias, los posicionamientos y los afectos se ven intensificados y magnificados por las olas interactivas que modulan Internet. Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini también indagan en la idea de resonancia como proceso que permite vincularse y participar a los usuarios y que “-desde la dimensión corporal y sensorial— ayuda a enmarcar la experiencia social, para explicarla.” (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini; 2021: 84)

6 de octubre 2017

The New York Times publicó el artículo “Sexual Misconduct Claims Trail a Hollywood Mogul” de las periodistas Jodi Kantor y Megan Twohey. En el reportaje se detallan algunos de los abusos, violaciones y acoso perpetrados por el productor Harvey Weinstein durante las dos últimas décadas contra varias trabajadoras de la distribuidora *Miramax* y la productora *The Weinstein Company* (Kantor, y Twohey, 2017). Tanto la distribuidora como la productora cinematográfica pertenecían a los hermanos Weinstein y eran de las más importantes del mundo. Las actrices Ashley Judd y Rose McGowan son algunas de las citadas, además de la modelo italiana Ambra Battilana (la cual logró que se abriera una investigación policial en Nueva York contra Weinstein en 2015 tras su propia experiencia abusiva con el ex productor).

Todas las acusaciones coinciden en el *modus operandi* de Weinstein: sus víctimas son mujeres jóvenes de entre 18 y 30 años, cuyas carreras están empezando (ya sea en el ámbito de la interpretación, de la producción, las finanzas o cualquier campo posible dentro de *The Weinstein Company*). Seguidamente, contacta con ellas ya sea por intermediarios (los y las propias empleados/as de Weinstein) o él mismo para citarlas en los hoteles donde él se hospeda con la excusa de una entrevista de trabajo (Nicolás, Alonso., 2017). En los hoteles, una vez las convence de subir a la habitación, él se va al baño y sale minutos después con un albornoz blanco, una erección y proponiéndoles una carrera profesional brillante a cambio de un “masaje” y sexo. Si las cita en las oficinas de Miramax todo ocurre en su despacho, en días y horas laborales, para dar una sensación de jornada de trabajo corriente y de confianza para las mujeres que van engañadas. Hay mujeres que consiguieron huir y otras que fueron forzadas a realizarle felaciones, otras violadas vaginalmente y a otras les realizó sexo oral en contra de su voluntad.

Tras la publicación de la investigación de Jodi Kantor y Megan Twohey, Weinstein contestó a través de un comunicado en el *The New York Times*. En su escrito se excusa de sus abusos en la edad y en haber crecido en una época (los años 60 y 70) donde se tenía otra concepción sobre determinados comportamientos, dice estar asistiendo a terapia, se inventa una cita de la canción “4:44” del cantante Jay Z como forma de pedir una segunda oportunidad, también asegura que va a canalizar su ira en la NRA (la Asociación Nacional del Rifle de Estados Unidos) y termina alegando que ha creado unas becas para apoyar a mujeres directoras (*The New York Times*, 2017).

8 – 10 octubre 2017

El 8 de octubre se hace público el despido inmediato de Harvey Weinstein de *The Weinstein Company*, tras las acusaciones de abuso sexual, acoso y violación. Dos días después, el 10 de octubre, el periódico *The New Yorker* publica la investigación “From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein’s Accusers Tell Their Stories” sobre el caso Weinstein realizada por el periodista Ronan Farrow (Aguilar, 2020). Esta investigación, que amplía la información del artículo de Kantor y Twohey, detalla los casos de 13 mujeres más víctimas de Weinstein: Asia Argento, Mira Sorvino,

Rosanna Arquette, otras aspirantes a actriz, futuras ejecutivas y abogadas que estaban de prácticas en las empresas de Weinstein o era su primer empleo...Todas ellas relatan sus traumáticos encuentros con el ex productor, además del posterior acoso al que se vieron sometidas y a la dificultad de continuar sus carreras profesionales debido a la manipulación ejercida por el ex productor.

De acuerdo con Peñamarín (2015), el funcionamiento de las esferas públicas se establece cuando la sociedad obtiene información acerca de temáticas que le afectan. Una vez los sujetos sociales asimilan ese conocimiento, se producen las opiniones que devienen en debates desde las distintas posiciones ideológicas de los participantes que pueden ser criticadas o apoyadas. Estas discusiones ponen de relieve tanto las perspectivas de los actores implicados en las informaciones (noticias) publicadas como la necesidad de “cambios e iniciativas sobre el mundo común.” (Peñamarín, 2015: 36)

12 de octubre de 2017



Imagen 60. Captura de pantalla de la cuenta personal de Rose McGowan. Tuit del 12 de octubre de 2017. Fuente: Twitter.

Rose McGowan inició un hilo en su cuenta de Twitter donde acusaba directamente a Harvey Weinstein de haberla violado (Levin y Solon, 2017). Twitter suspende temporalmente su cuenta, pero algunos de sus *followers* hacen capturas de sus tuits antes de que sean eliminados. En este tweet se ve cómo menciona a Jeff Bezos, fundador y CEO de Amazon, ya que advirtió a uno de sus jefes ejecutivos de la violación y este no le creyó. Como respuesta a la amenaza y posterior bloqueo de la cuenta de McGowan, la usuaria de Twitter Kelly Ellis (@justkelly_ok) (Sánchez Hidalgo, 2017) propone el

hashtag #WomenBoycottTwitter (Watson, 2017) para viralizar su protesta. Una vez recuperada su cuenta de Twitter, Rose McGowan se convierte en la principal portavoz de las víctimas de Weinstein.

Ese mismo día, se publica de forma anónima la *Shitty Media Men List* (Massey, 2017), una lista en la que se señalaba con nombres, apellidos y ocupación a todos aquellos hombres que ejercieran cualquier tipo de violencia y conducta inapropiada en el ámbito de las industrias culturales y la publicidad. La lista estaba hecha en una hoja de cálculo de Google que permitía ser actualizada y modificada por cualquier usuario que quisiera añadir más nombres. Meses más tarde, la periodista Moira Donegan admitió ser la creadora de la mencionada lista (Grady, 2018).

A lo largo de esos días salen más testimonios de mujeres que dicen haber sido acosadas y/o violadas por Harvey Weinstein. Las actrices Alice Evans, Kate Winslet y Lysette Anthony son algunas de ellas, además de mujeres que prefieren mantener el anonimato.

Los públicos o audiencias tienen unos afectos y emociones compartidos e identificables (Dewey, 2004). Aplicando la teoría del público de Dewey a las controversias en la esfera pública virtual como el #MeToo, el público lo formarían, por un lado, todas las personas cuyas inquietudes convergen y están ligadas a las cuestiones que estructuran el *hashtag* (en el caso del #MeToo podrían ser el abuso sexual, de poder, el sexismo, el machismo, los feminismos, etc). Por otro lado, se ubicarían los otros usuarios con posicionamientos contrarios o diferentes puntos de vista sobre el tema en cuestión.

Ambas partes del público (el público afín y el público opuesto) comparten como comunidad unos sentimientos, ideologías, experiencias y afectos que los conducen a posicionarse y a debatir en la esfera pública online (Twitter) generando contenido constante e inmediato que prolonga y expande a nivel global una controversia que, en un primer momento, había sido local. El quid de la cuestión es que el tema atravesado por el #MeToo son las experiencias vividas de violencia por cuestiones de género y compartidas por miles de mujeres en todo el mundo. (Equipo de Mujeres de Amnistía Internacional, 2022; ONU Mujeres, 2021).

15 octubre 2017

La actriz Alyssa Milano tuitea su más conocido y viralizado tuit: el primero donde aparece el concepto Me Too (El País, 2017). Este tuit, del cual hablaré más adelante, hace estallar la burbuja del silencio en torno a los abusos, el acoso y las agresiones que todas las mujeres sufrimos a lo largo de nuestra vida en cualquier ámbito (Harmon, 2017).



Imagen 61. Captura de pantalla de la cuenta personal de Alyssa Milano. Tuit del 15 de octubre de 2017. Fuente: Twitter.

El impacto en la esfera pública global que supuso el tuit de Alyssa Milano con el *hashtag* #MeToo es posible explicarlo siguiendo la dinámica propuesta por Cristina Peñarín (2015) en cuanto a esfera pública como lugar de empoderamiento y legitimidad de las vivencias. Peñarín asegura que la esfera pública “es un espacio de poder y de reconocimiento, en el que afirmar algo implica dotarse del poder de hacerlo, constituirse en un contra-poder capaz de entrar en conflicto con otros sujetos de poder.” (Peñarín, 2015: 41). Alyssa Milano, desde su posición como actriz mundialmente conocida por sus trabajos en cine y televisión, con miles de *followers* en su cuenta personal de Twitter, se sintió legitimada y con poder para expresar en un tuit su experiencia como mujer en cuanto a abusos y acoso sexual. El reconocimiento que adquirió su testimonio se produjo mediante la identificación de sus *followers* con su

relato, un testimonio privado que se hizo público y colectivo o, en palabras de Hannah Arendt, se convirtió en una realidad “cuya existencia o no existencia nadie puede atestiguar, a excepción de quien las padece” (Arendt, 2003: 65). La viralización, pues, de esta realidad difundida como el *hashtag* #MeToo se debió a que quienes padecían estas violencias superaban a la mitad de la población mundial.

Diciembre de 2017



Imagen 62. Portada del número anual especial de la revista Time de 2017. Fuente: Twitter

El 5 de diciembre, *The New York Times* publica un reportaje con los métodos de chantaje y coacción que Harvey Weinstein estaba utilizando contra las mujeres que le denunciaban o tenían intención de hacerlo (Twohey, Megan., et al. 2017).

El 6 de diciembre, la revista *Time* otorga su portada más importante, la de “Persona del año”, a "The Silence Breakers", a todas las mujeres que, en esos meses, tanto en Estados Unidos como a nivel global, denunciaron y compartieron sus casos de violencia y abuso sexual. A lo largo de los meses de noviembre y diciembre de 2017 continúan haciéndose públicas acusaciones contra hombres de la industria del entretenimiento estadounidense (Asuar Gallego, 2017), (Mars, 2017).

El 5 de diciembre, *The New York Times* publica un reportaje con los métodos de chantaje y coacción que Harvey Weinstein estaba utilizando contra las mujeres que le denunciaban o tenían intención de hacerlo

Como he mencionado al principio de esta cronología, en Estados Unidos además del caso de Weinstein, hubo otro similar en abril de 2017 contra varios directivos de la cadena Fox News.

11 de marzo de 2020

Harvey Weinstein es condenado a 23 años en la cárcel. El tribunal penal del Estado de Nueva York da a conocer la sentencia para el ex magnate de Hollywood por los dos cargos de los que fue hallado culpable a finales de febrero: un delito sexual en primer grado (sexo oral forzado) a la ayudante de producción Mimi Hiley y violación en tercer grado (sin consentimiento expreso) a la actriz Jessica Mann.

Apoyándonos en el esquema de las formas de expresión del acuerdo y del desacuerdo de Francis Chateauraynaud (2005), podemos ilustrar y simplificar la controversia mediatizada que hubo en con el #MeToo. Chateauraynaud propone cinco criterios que inician, desarrollan y finalizan (o pausan) las controversias: la configuración de la controversia; una coacción dominante que pesa sobre los argumentos; una instancia de referencia; un motivo de clausura; y, finalmente, un prototipo general (Chateauraynaud, 2005: 9). Basándonos en la cronología de la mediación y mediatización (Hjarvard, 2016) del #MeToo presentada en esta tesis, podríamos exponer:

- a) la configuración de la controversia: los abusos y las violencias sexuales y de género dentro de la industria de cine estadounidense.
- b) una coacción dominante que pesa sobre los argumentos: la coacción dominante se focalizó en la materialidad de los argumentos discutidos a través del *hashtag* #MeToo. La configuración de ese *hashtag* convertido en vehículo de los testimonios de violencias sexuales y en emblema para erradicarlas materializó estos malestares que llevaban décadas sucediéndose.
- c) una instancia de referencia: este criterio lo conformaría la comunidad de personas competentes en la controversia que, en el #MeToo, estaría

compuestas por las víctimas que testifican y, en concreto, las actrices cuya fama legitima socialmente las denuncias que han realizado.

- d) un motivo de clausura o una prueba tangible del origen de la controversia sería la demostración de la culpabilidad de Harvey Weinstein como depredador sexual y su proceso judicial.
- e) El prototipo lo estructurarían los debates vigentes acerca de la inocencia o no inocencia del acusado (en este caso Harvey Weinstein), y sobre la culpabilidad o no culpabilidad de las víctimas (unas víctimas tienen mayor legitimidad de serlo que otras).

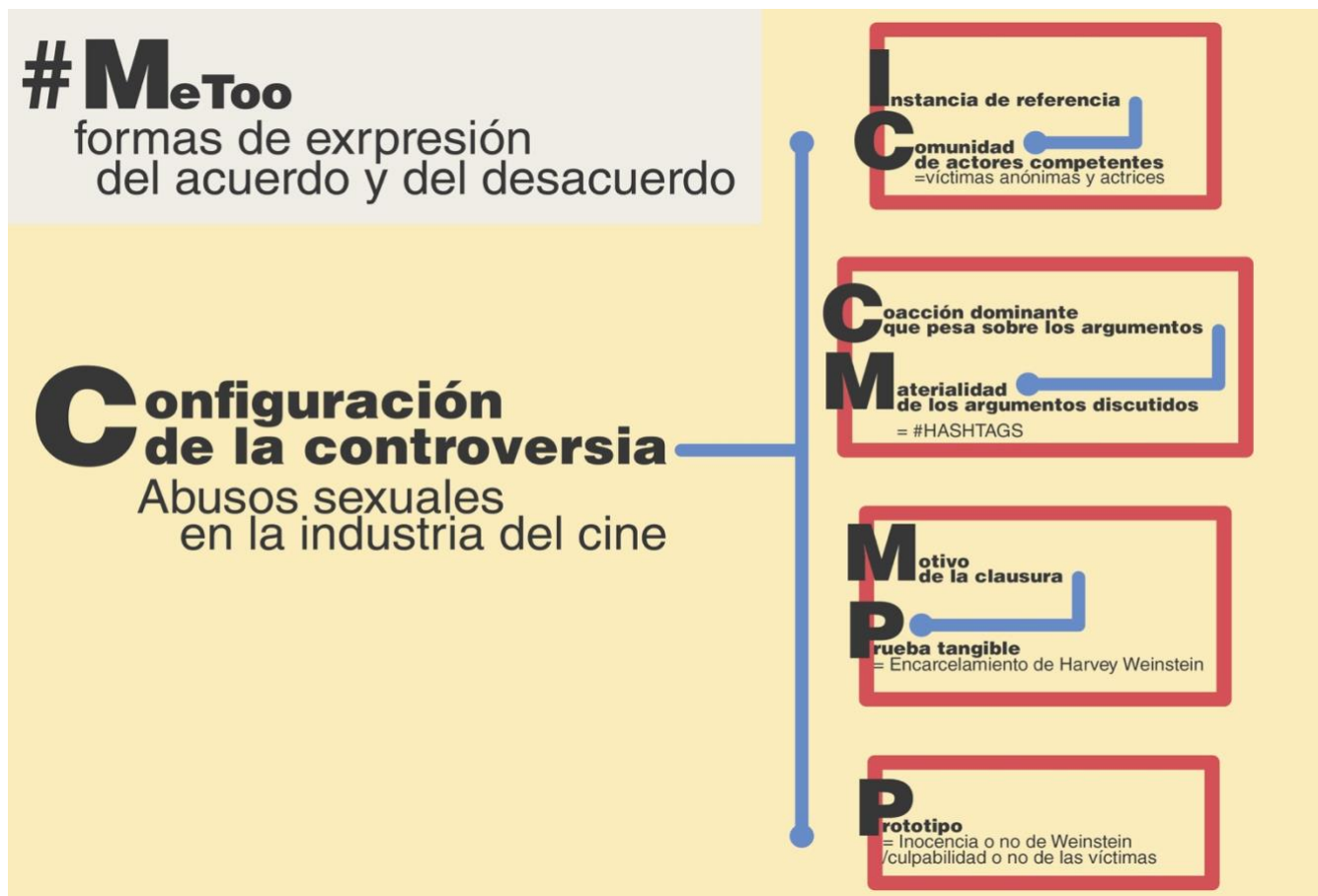


Imagen 63. Ilustración basada en las formas de expresión del acuerdo y del desacuerdo de Francis Chateauraynaud (2005), Fuente:

Realización propia.

6.2. Respuestas desde la industria cultural

Harvey Weinstein no fue ni el primero ni, mucho menos, un caso aislado. A pesar de que se haya conocido este caso hace cinco años, las dinámicas de poder y abusos han sido estructurales en esta sociedad heteropatriarcal y capitalista. Con el impulso del #MeToo, las denuncias de abusos en las industrias culturales empezaron a tener mayor atención mediática y social. Hemos podido observar el momento del *shock* al conocerse la noticia, luego la reacción de las interpeladas e identificadas por el contenido denunciado y, finalmente, las consecuencias sociales y culturales ante los abusos. Es decir, podríamos afirmar que estamos ante una sociedad más impactada y, por lo tanto, concienciada.

A continuación, siguiendo con la metodología cronológica y de hemeroteca, vamos a ver algunas de las acciones que se llevaron a cabo en el mundo de la cultura internacional a raíz del caso Weinstein y el #MeToo. Algunos casos son mundialmente conocidos, como los de Roman Polanski o Woody Allen y las protestas en torno a ellos. Pero, otros han aparecido ahora en la esfera pública abarcando diversas industrias culturales, como la musical o la de animación. La repercusión mediática y social de los abusos en las industrias culturales de diferentes países generó una atmosfera de emociones compartidas, entre ellas la rabia, la indignación o la valentía. Este estímulo de emociones llevadas a la esfera pública virtual de forma inmediata y global

sirven para alinear a nuevos actores en el espacio público y llamar su atención mediante un alineamiento afectivo que los sitúa tanto dentro como fuera del terreno de la controversia, pues para participar se requiere estar en la misma frecuencia, sentir la necesidad, la urgencia y la intensidad del propio debate. Entrar en sintonía con el tono puede ser algo previo a la evaluación de argumentos y creencias. (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini, 2021: 85).

El 30 de octubre de 2017 tuvo lugar una manifestación en París de asociaciones feministas, como Femen y Osez le féminisme! entre otras, para protestar contra la retrospectiva que la Cinemateca Francesa dedicaba al director de cine Roman Polanski (Vicente, 2017). Polanski, acusado desde mediados de los setenta de haber violado y abusado de varias menores, tiene una orden de busca y captura de Estados Unidos desde

entonces. El evento contaba con la presencia del cineasta y la convocatoria de la concentración fue distribuida por las redes sociales a través del *hashtag* #Balancetonporc (“denuncia a tu cerdo”) (Aragón Pérez, 2018). En el manifiesto de la protesta se exigía a la Cinemateca que desprogramara el ciclo, acusando a la institución de “participar en la cultura de la impunidad de la violencia masculina” y en la cultura de la violación²⁹². Además de las redes sociales, otra plataforma reconocida para demandar cambios o denunciar injusticias es la web Change.org. Las organizadoras de la manifestación contra Polanski crearon una petición en esa página la semana anterior al evento de la Cinemateca para que lo cancelaran (Change.org., 2017).

Ese mismo día, pero en Estados Unidos, *Buzzfeed News* publica la noticia de la acusación del actor Anthony Rapp contra el también actor Kevin Spacey por abusar sexualmente de Rapp cuando tenía 14 años, en 1986 (Vary, 2017). Además de lo grave de las acusaciones, la siguiente controversia llega cuando Spacey hace un comunicado en su cuenta de Twitter (@KevinSpacey, 2017) para negar los hechos alegando su homosexualidad, la cual era desconocida para la mayoría de la población mundial, como la culpable (o la excusa) de su comportamiento depredador. El mensaje de Spacey no solo banaliza el abuso sexual, sino que relaciona la homosexualidad con la pedofilia (Jones, 2017). Durante estos dos últimos años, Kevin Spacey se ha visto envuelto en más de una

²⁹² La primera vez que se tiene constancia del término “rape culture” es en el libro de 1974 *Rape: The first sourcebook for women* de las integrantes de la New York Radical, Noreen Connell y Cassandra Wilson. La cita es la siguiente: “Very often in literature and films the rape victim has to suffer some further punishment for being raped because of the general belief that she must have asked for it. She is either forced to have the baby, becomes a lesbian or prostitute, or commits suicide. Although these things almost never happen in real life to rape victims, where a writer can control the course of events, the cultural belief that the rape victim should be punished finds its way into the story. To the contrary, Peyton Place gives us an unusual literary event where Selena not only has a successful abortion but a positive future provided for her. Grace Metalious’s purpose is to focus on the sexual politics of the rapist and the rape culture, not to hammer the nails into the coffin of the victim. [...] Popular fiction of this kind that deals with the issues and fears of women’s everyday life runs the risk of being dismissed as frivolous tear-jerking trash. This is especially true when the author happens to be a woman. We have been consistently pressured to dismiss our anxieties and invalidate our experiences as women - to see them as unimportant, isolated sob stories with no political significance. [...] We must reevaluate what all authors, not just those accepted by the male-dominated literary establishment, have chosen to write about. If a woman writes a book and thousands of copies are bought by women readers, something important is going on in those pages.” (New York Radical Feminists et al., 1974: 104-105)

decena de acusaciones similares producidas durante más de dos décadas, ha sido llevado a juicio por algunos de los denunciantes y despedido de diferentes proyectos.

El 21 de noviembre de 2017, la industria de la animación por ordenador es señalada por abusos. John Lasseter, uno de los fundadores de Pixar y CEO de la compañía y de Walt Disney Animation Studios, escribe un mail a les empleades de la empresa comunicándoles que se toma seis meses sabáticos después de haber tenido unos comportamientos indebidos con algunas empleades (Barnes, 2017). La actriz Rashida Jones es una de las mujeres que le acusa (Urzaiz Gómez, 2017). Poco después, se conoce que Walt Disney Company fue dueña de Miramax (fundada por los hermanos Weinstein) durante una década, lo que denotó la permisividad y la tolerancia hacia el abuso sexual, los comentarios vejatorios y sexistas y las violaciones en la industria del cine en general y en las empresas relacionadas con Harvey Weinstein en particular. Como si realmente hubiese una ley del silencio, un juego entre machos blancos poderosos de una industria internacional y que se saben de un poder sin límites. A finales de 2018 Disney despidió a Lasseter. Pero un año después, en 2019, la compañía de animación Skydance Animation le contrata, motivo por el que Emma Thompson abandona un proyecto con esa compañía (McNamara, 2019). John Lasseter continúa actualmente como jefe de animación de Skydance.

El 2018 se inicia con la formación de *Time's Up*²⁹³. El 1 de enero trescientas mujeres, mánagers, escritoras, directoras, productoras y ejecutivas de la industria de Hollywood, incluidas Natalie Portman, Emma Stone y Reese Witherspoon, fundan *Time's Up*, una organización contra el acoso sexual en respuesta al efecto Weinstein y en apoyo al #MeToo (Buckley, 2018). Si bien estaba enfocada principalmente en el mundo del espectáculo y los medios de comunicación, la organización ha expandido sus puntos de apoyo a mujeres de cualquier ámbito profesional y clase social (The Guardian, 2018). Entre sus objetivos están promover una legislación que penalice a las empresas que no tengan un protocolo antiacoso y abolir el uso de acuerdos de confidencialidad que protejan a los abusadores.

²⁹³Página web de *Time's Up* (timesupnow.org)

Esa misma semana, el 9 de enero, 100 artistas e intelectuales francesas firman y publican en el periódico *Le Monde* una carta contra el #MeToo (Le Monde Collectif., 2018) y el “puritanismo” y la “caza de brujas” que dicen que promueve, y alegan el derecho a “la libertad indispensable para ofender” (Ayuso, 2018). Algunas de las firmantes son la actriz Catherine Deneuve, la escritora Catherine Millet, la cantante Ingrid Caven, la editora Joëlle Losfeld, la cineasta Brigitte Sy, la artista Gloria Friedmann o la ilustradora Stéphanie Blake. Además, atacan a colectivos y activistas feministas por la “moral victoriana” que fomentan imitando al movimiento #MeToo como #Balancetonporc.

A lo largo de 2018, más acusaciones de acoso, abuso sexual y violación van apareciendo en las industrias culturales, en la industria de la moda²⁹⁴, o en el deporte²⁹⁵, como consecuencia del movimiento #MeToo.

El 28 de febrero de 2020, Roman Polanski vuelve a ser noticia. Cientos de mujeres protestan en los alrededores de la Sala Pleyel de París durante la 45ª ceremonia de los premios César del cine francés. El motivo de esta concentración feminista fueron las doce nominaciones que la película *El oficial y el espía* (2019) de Roman Polanski obtuvo. Desde que la academia de cine francesa anunciara las candidaturas a Polanski, grupos feministas se movilizaron contra los premios. Polanski, días antes de la ceremonia, anunció que no asistiría, noticia que no apaciguó los ánimos entre las feministas francesas que se plantaron frente a la puerta del edificio que albergaba el acto. No obstante, Polanski no era la única controversia en esos premios.

También se denunciaba la disparidad en la organización, en la junta directiva y en la distribución de premios²⁹⁶. Pero, el momento de indignación y reivindicación en el

²⁹⁴ El periódico norteamericano *Boston Globe* publicó una investigación periodística sobre más de 25 Fotógrafos de moda acusados por modelos, algunas de ellas menores, de acoso sexual (Abelson & Pfeiffer, 2018). El equipo de periodistas que destapó estos casos es el mismo que ganó el Pulitzer por los casos de pederastia en la Iglesia católica estadounidense, historia que más tarde se llevó al cine con la película *Spotlight* (2015).

²⁹⁵ El caso del ex médico de la federación de gimnasia de los Estados Unidos, Larry Nassar, que abusó de más de 150 gimnastas menores de edad. Las primeras denuncias contra Nassar empezaron en 2016. En 2017, la gimnasta McKayla Maroney tuiteada con el *hashtag* #MeToo que ha sido abusada por Nassar (AFP, 2017). En 2018 se celebra el juicio y Larry Nassar es condenado a más de 100 años de prisión.

²⁹⁶ En los casi 50 años de historia de los premios César, la única directora que ha logrado el premio a mejor dirección ha sido Toni Marshall en el año 2000 por *Vénus Beauté* (1999).

interior de la Sala Pleyel lo protagonizó la actriz Adèle Haenel cuando, al anunciarse que Polanski era galardonado con el César al mejor director, se levanta enconada de su butaca y abandona la sala gritando: “la honte!” (vergüenza!) (Ayuso, 2020).



Imagen 64. La actriz Adèle Haenel protestando contra Roman Polanski mientras grita *la honte!* (2020). Fuente: paroledequeer.blogspot.com. Foto: Nasser Berzane.

Actualmente, en 2022, estamos presenciando casos similares tanto por la historia denunciada como por la mediatización del pleito. El mediático litigio de Johnny Depp y Amber Heard está celebrándose mientras termino esta investigación. El juicio en cuestión está produciéndose tanto a nivel judicial como a nivel social debido a su mediatización en las redes sociales. Esto lo desarrollaré al final del capítulo como resultado de este apartado de la investigación.

6.3. El impacto del #MeToo en la industria de la música

Más allá de haber expuesto los continuos abusos y agresiones sexuales de Harvey Weinstein en la industria cinematográfica, el movimiento #MeToo ha logrado poner en el centro de los debates públicos estas violencias. La toma de contacto directa a través de las redes sociales y de los medios de comunicación con los testimonios de las víctimas fomentó que otras víctimas de otras industrias se vieran seguras de denunciar o, como en algunos casos, retomaran las denuncias interpuestas años antes del #MeToo.

La industria cultural que también se ha visto salpicada por casos de abusos y violaciones ha sido la de la música. La industria musical, con respecto a los abusos sexuales, siempre ha tenido sus controversias públicas: grupos menores de edad, canciones que incitan a la violencia de género y a la violencia sexual, discriminación de género en cualquier ámbito profesional de esta industria, etc. Merece la pena también destacar los prejuicios hacia algunos géneros musicales por su sexismo y su machismo. Si algo ha aportado esta investigación es que es una falacia: ningún género musical ni ninguna subcultura están exentos de discriminaciones, sexismo y machismo. Sí podemos encontrar escenas musicales más inclusivas, no obstante, especialmente refiriéndonos a las surgidas en décadas precedentes, contextualizarlas en su espacio y en su tiempo pone al descubierto las conductas aceptadas o sancionadas en esos momentos.

Esta observación no elude que, en la actualidad, en 2022 (año en el que finalizo esta investigación), se continúen perpetuando comportamientos machistas en los géneros musicales o se sigan haciendo canciones cuyas letras están compuestas por ideas discriminatorias y machistas. Por lo tanto, como ya he comentado anteriormente, estamos ante una violencia heteropatriarcal totalmente estructurada y durante años legitimada en la industria musical mundial. En este apartado voy a citar algunos de los casos más mediáticos que, como veremos, llevan años sucediendo pero que empezaron a llegar a la esfera pública internacional una vez dio comienzo el #MeToo.

Comienzo con uno de los casos que continúa entre demandas y juicios, y que salió a la luz cuando fue la cantante la que denunció a su violador. Los abusos sexuales, físicos y psicológicos contra la cantante Kesha por parte del productor musical Dr.Luke se remontan a 2005 (Lockett et al., 2021). En ese año Kesha, una joven cantante de 18 años está iniciándose en la industria musical junto a su madre, la también cantante de country Pebe Sebert. Es en esa época cuando conoce al productor musical Dr.Luke y firma un contrato él y su discográfica para realizar seis álbumes. Poco después de la firma contractual, en la fiesta de cumpleaños de Nicky Hilton, Dr.Luke droga y viola a Kesha. A la mañana siguiente de la violación, Kesha llamó a su madre para contarle lo sucedido, todavía bajo los efectos de la droga y desorientada.

Durante los años posteriores, se suceden firmas y rescisiones de contratos con Dr.Luke y otras discográficas, así como éxitos para Kesha y temporadas sin ninguna

publicación, además de otros problemas legales y económicos con sus discográficas (Lockett et al., 2021), pero nunca hubo una denuncia sobre abusos. Hasta 2014 que Kesha denuncia a Dr. Luke por agresión sexual, acoso y abuso laboral y psicológico (Lynch, 2014). Ante esta denuncia, Dr. Luke responde denunciando a Kesha por difamación e incumplimiento de contrato. Así, da comienzo a una saga de pleitos en diferentes Estados y denuncias en Twitter que, actualmente, no ha terminado y ha implicado a otras artistas. En 2017, se hacen públicos unos mensajes entre Lady Gaga y Kesha en los que se insinúa que Katy Perry también fue violada por Dr. Luke. Al ser interpelada, Katy Perry alegó que el productor no la violó (Blais-Billie et al., 2018), sumando más demandas y acusaciones en este litigio. Igual que ha sucedido en las otras denuncias públicas, les fans de Kesha se organizaron en la esfera pública virtual y crearon el *hashtag* #FreeKesha (El Huffington Post, 2016). Lady Gaga²⁹⁷ y Taylor Swift²⁹⁸ aparecieron públicamente en defensa de Kesha, pagándole incluso facturas y tasas legales. Otras artistas como Lena Dunham, Tegan and Sara o Jack Antonoff se sumaron a ellas a través de sus respectivas cuentas de Twitter publicando tuits de apoyo a la cantante (Boardman, 2016). El caso de Kesha, debido a la acumulación de demandas por ambas partes y a la dificultad legal que suponen las denuncias presentadas en diferentes estados de Norteamérica, todavía está pendiente de más encuentros legales a lo largo de 2022.

El 17 de noviembre de 2017, se publica en el periódico sueco *Dagens Nyheter* (DN, 2017) una carta abierta firmada por más de 3000 mujeres pertenecientes a la industria de la música de Suecia. En ella se posicionaban contra el acoso y la violencia sexual que sufren en todos los ámbitos de la industria, desde puestos de trabajo hasta como público en festivales y conciertos. Siguiendo el ejemplo del #MeToo, crean el *hashtag* #narmusikenhartystnat para denunciar a base de testimonios en las redes sociales y en la web del mismo periódico las experiencias vividas de agresiones sexuales, abuso

²⁹⁷ En 2018, Lady Gaga declaró haber sido violada por “alguien de la industria”. Nunca ha dado nombres. (El País, 2018)

²⁹⁸ En 2015, Taylor Swift fue a juicio por una demanda de difamación que había interpuesto contra ella el ex DJ y locutor de radio David Mueller. Lo que no se supo hasta que el juicio salió a la luz es que en 2013 Mueller agredió sexualmente a Taylor Swift. El ex DJ metió su mano por debajo de la falda de la cantante y le agarró las nalgas mientras se hacían una foto en un backstage. Taylor Swift no denunció ante la policía pero sí lo hizo ante la radio en la que David Mueller trabajaba, por lo que fue despedido. Dos años después, Mueller denunció a Taylor Swift por su despido e injurias pero la cantante, que tenía testigos de la agresión, explicó los motivos reales de ese pleito. Taylor Swift ganó el juicio. (Dockterman, 2017) (BBC News, 2017)

y acoso. Algunas de las artistas que han firmado son Robyn y Nina Persson de The Cardigans

Siguiendo el ejemplo de las artistas y profesionales de la música suecas, el 11 diciembre de 2017, las mujeres de la industria de la música de Australia se unen para firmar otro manifiesto contra el acoso y el abuso sexual de dicha industria. Utilizando el *hashtag* #meNOMore en las redes sociales y con testimonios en la web (theindustryobserver.thebrag.com/me-no-more) donde se publicó la carta abierta, pretenden hacer un #MeToo propio para denunciar y concienciar sobre los numerosos casos de violencia sexual en la música australiana y demandan tolerancia cero contra los acosadores, violadores y demás hombres que tengan conductas violentas. Courtney Barnett, Tina Arena, Sarah Blasko o The Veronicas son algunas de las músicas que han firmado la carta (Thomas, 2017).

La industria de la música se ve una vez más salpicada por casos de abusos sexuales. Esta vez, el 13 de agosto de 2019, nueve mujeres acusan al tenor español Plácido Domingo de acoso sexual (Ximénez De Sandoval, 2019). En un primer momento, solo la *mezzosoprano* Patricia Wulf aparece públicamente como una de las víctimas. De acuerdo con la investigación realizada por la periodista Jocelyn Gecker de The Associated Press (AP), estos hechos se produjeron desde finales de la década de 1980. Domingo presionaba a mujeres jóvenes que estaban iniciándose en el mundo de la ópera para que mantuvieran relaciones sexuales con él a cambio de puestos de trabajo y actuaciones, llegando a penalizar profesionalmente a las que se negaban.

Uno de los testimonios generalizados tanto por las víctimas como por las decenas de testigos de los comportamientos abusivos de Plácido Domingo, era un "secreto a voces" (Gecker, 2019). Como afirma la periodista, las víctimas hablaron "animadas por el movimiento #MeToo, al sentir que hacer público el comportamiento de la figura más prominente de la ópera era la forma más efectiva de acabar con este tipo de conductas." (Gecker, 2019). Al día siguiente de salir la noticia, Plácido Domingo envía a *The Associated Press* un comunicado donde se disculpa con un argumento muy parecido al primero que emitió Harvey Weinstein, el cual se excusaba también en los diferentes conceptos de comportamiento indebido que había en su época y los que hay ahora: "Sin

embargo, reconozco que las reglas y estándares por los cuales somos, y debemos ser medidos hoy, son muy diferentes de lo que eran en el pasado.” (Womack, 2019). Lo que estos argumentos dejan entrever es que la impunidad hacia los abusos sexuales, especialmente con hombres con posiciones de poder, es algo que tienen totalmente aceptado, como si fuera inherente a ellos y su privilegio.

Meses después, el 25 de febrero de 2020, Plácido Domingo pidió perdón cuando la investigación realizada por la *American Guild of Music Artists* (AGMA), el sindicato de ópera de Estados Unidos confirmó los abusos sexuales del tenor (Ximénez De Sandoval, 2020). El 9 de junio de 2021, Plácido Domingo volvió a subirse al escenario en el Auditorio Nacional de Madrid, también en el Starlite de Marbella unos días después y fue condecorado como “Embajador Honorario del Patrimonio Mundial de España” por la Asociación para la Difusión y Promoción del Patrimonio Mundial de España (ADIPROPE). El 27 de julio de 2022 volverá a cantar en el Teatro Real de Madrid. En agosto de 2022 se hizo pública la noticia en la que un juzgado de Buenos Aires está investigando la secta Escuela de Yoga Buenos Aires (EYBA) por explotación sexual de menores. Entre las personas implicadas está Plácido Domingo, a quien la justicia argentina pide investigar por llevar 26 años relacionado con la secta, así como por unos audios que le implican en la trama (de Masi, 2022).

Los casos citados hasta el momento demuestran que las violencias contra las mujeres y el abuso de poder es una cuestión innegablemente estructural. Vivimos en un heteropatriarcado y, por ende, no hay espacios en los que esto no suceda. En relación con esta tesis, vemos que los patrones coinciden: en su mayoría son hombres blancos cishetero, con posiciones de gran poder en sus oficios, que utilizan su privilegio e influencias para abusar de mujeres. Muchas de las víctimas son mujeres jóvenes que están empezando sus carreras en el mundo del espectáculo y las industrias culturales. Además, son dinámicas violentas que llevan perpetuándose y permitiéndose durante décadas. Estos comportamientos abusivos no han llegado a la esfera pública global hasta ahora que se han viralizado en las redes sociales. Esa viralización de denuncias ha provocado una serie de identificaciones y representaciones de las víctimas y los agresores en las que la sociedad puede reconocerse.

Desde el momento en que propuse el tema de investigación de la tesis hasta su finalización, decenas de denuncias desde las industrias culturales españolas e internacionales por abusos y violencias sexuales, machistas, lgtbifóbicas y racistas han salido a la luz. Todas ellas interpuestas y publicadas por mujeres e identidades disidentes. Para retomar la línea de investigación sobre la industria musical, aquí van algunos de los últimos episodios discriminatorios denunciados.

El 13 de febrero de 2019, el periódico *The New York Times* publica un artículo en el que 7 mujeres, una de ellas menor, acusan al cantante Ryan Adams de acoso y abuso de poder (Coscarelli, y Ryzik, 2019). Entre los testimonios que aparecen en la investigación se encuentran los de las cantantes y exparejas sentimentales de Adams, Mandy Moore y Phoebe Bridgers, gente del entorno profesional del cantante, la artista Courtney Jaye (con quien Adams contactó a través de Twitter en 2013), y Ava, la menor con la que Ryan Adams contactó también vía Twitter en 2013 y envió mensajes con contenido sexual²⁹⁹.

Los periodistas del *Times* Melena Ryzik y Joe Coscarelli, se entrevistaron con las denunciantes y descubrieron los patrones abusivos de Adams: contactaba con mujeres a través de redes sociales utilizando como excusa las oportunidades profesionales en la industria musical que podía ofrecerles, para terminar con comentarios de índole sexual y amenazas. De esa dinámica derivaron otras situaciones de abuso de poder por parte de Ryan Adams: maltrato psicológico, comportamientos obsesivos hacia ellas y manipulación (llegando a amenazar a Phoebe Bridgers, su pareja en ese momento, con suicidarse si no contestaba a sus mensajes), acoso sexual a través de llamadas y mensajes, y el bloqueo profesional hacia algunas de las víctimas si no cedían en la relación de poder creada por Adams. Tras la publicación del artículo y una investigación por parte del FBI,

²⁹⁹ El siguiente texto forma parte de una de las conversaciones que Ava y Ryan Adams mantuvieron en 2014 y a la que los periodistas del Times tuvieron acceso: “I never see pics of you anymore,” Adams wrote in November 2014, when he had just turned 40 and Ava was newly 16. “You were blowing my mind.” He had pet names for her body parts. Days later, Adams expressed anxiety: “If people knew they would say I was like R Kelley lol,” he wrote.” (Coscarelli & Ryzik, 2019). Aquí vemos como, en tono jocoso, Ryan Adams apela al caso de R Kelley. Esta referencia denota la consciencia de estos hombres de saber su poder, estatus y privilegios y aprovecharlos para abusar y ejercer violencias. También podemos señalar algo que en la cultura de la violación se explica y es la normalización y la camaradería entre hombres cuando se trata de abuso sexual y acoso. Adams evidencia conocer las acusaciones de violación y acoso sexual del cantante R Kelley y se ve, por sus acciones, cercano a él. Una vez más, tras el #MeToo otro hombre se ha sentido interpelado por ejercer violencias contra mujeres.

Adams se alejó de la vida pública no sin antes escribir unos tuits contestando al *Times* y excusándose por “no ser un hombre perfecto” y por “haber cometido errores” (@TheRyanAdams, 2019). Un año después pidió perdón públicamente (Echarri, Miquel., 2021).

Otro caso mediático por la trama de violencia, corrupción, abusos, violaciones y la impunidad de todos esos delitos fue el del rapero R Kelly. Las acusaciones de abuso sexual a menores contra R Kelly se remontan a 1996 por mantener relaciones sexuales con una chica de 15 años. Previamente, en 1994, R Kelly, que por aquél entonces tenía 27 años, se casó en secreto con Aaliyah Haughton, de 15 años. El matrimonio finalizó al año, cuando la familia de la chica lo descubrió. En el año 2000 los periodistas del periódico *Chicago Sun - Times*, Jim Derogatis y Abdon M. Pallasch³⁰⁰, publican una investigación en la que R Kelly es acusado de mantener relaciones sexuales con menores (DeRogatis, y Pallasch, 2000). Tras la publicación del artículo, en 2001 Jim Derogatis recibe de forma anónima un vídeo que envía a la policía por el contenido sexual entre R Kelly con una menor. Ese mismo año, la rapera Tracy Sampson denuncia haber mantenido relaciones sexuales con R Kelly siendo ella menor.

Hasta 2002 aparecen dos nuevos vídeos de contenido sexual del rapero con varias menores, llegando a comercializarse online (Vineyard, 2002). En los años posteriores a los videos, diversas controversias legales y sociales recaen en el rapero: enfrentamientos con la prensa, protestas públicas contra su participación en eventos, se le suman más cargos entre los que figuran posesión de pornografía infantil, violación, abuso sexual, corrupción de menores y violencia de género. Hasta 2017 cuando el medio *BuzzFeed News* publica una investigación (DeRogatis, 2019) en la que se asegura que R Kelly mantiene raptadas a varias mujeres adultas en un culto creado por él. En plena era #MeToo las acusaciones e investigaciones contra el rapero no cesan, llegando a la esfera pública tanto por los medios convencionales como por las redes sociales y el *hashtag*

³⁰⁰ Aquí un apunte importante del artículo de Jim Derogatis y Abdon M. Pallasch: “Kelly is hardly the first celebrity to be accused of taking advantage of underage girls. Gary Glitter, Rob Lowe, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Roman Polanski, Rolling Stone Bill Wyman and even the legendary Errol Flynn all have been written about in this paper and others for allegedly having trysts with minors.” (DeRogatis, J., &Pallasch, 2000). Este recuento que hacen los periodistas demuestra que: 1) Todo el mundo sabe quiénes son los abusadores desde hace años. 2) El trabajo periodístico es clave para destapar y no olvidar casos como estos.

#MuteRKelly³⁰¹. En 2018, el grupo Women of Color (WOC) del Time's Up hace un comunicado (Respers France, 2018) donde enumera varias de las acusaciones contra R Kelly, pide a la industria musical que cesen sus contratos con el rapero y que se investigue adecuadamente a Kelly (WOC - Time's Up, 2018).

En 2019 continúan apareciendo más mujeres denunciando violaciones y abusos por parte del rapero y, siguiendo la tendencia de la era #MeToo al formato documental, se estrena la docuserie *Surviving R. Kelly* (Nigel Bellis, y Astral Finnie., 2019) en la que entrevistan a las víctimas y sus familiares. El 27 de septiembre de 2021, R Kelly fue acusado de crimen organizado y tráfico sexual. Hasta la fecha, todavía están pendientes los juicios de pornografía infantil y violación. El 15 de septiembre de 2022 se le añadió la condena de pornografía infantil (Seisdedos, Iker., 2022).

Marilyn Manson también es uno de los hombres que engrosa la lista de abusadores en la industria musical. Igual que todos los demás, utilizaba su estatus de estrella del rock y su influencia en la música para abusar de sus víctimas. Una de ellas, la actriz Evan Rachel Wood, fue su pareja entre 2006 y 2010 y la primera que abrió camino para las denuncias contra Manson. Los primeros detalles acerca de estos abusos psicológicos y sexuales que Evan Rachel Wood insinuó sobre Manson se remontan a 2016 cuando, en una entrevista para la revista *RollingStone* (Morris, 2016), declaró haber sido violada por un hombre “relevante” con el que mantuvo una relación³⁰².

Durante la investigación se descubrió que tanto en los noventa, cuando la carrera del cantante empezó a despuntar, como después de su relación con Evan Rachel Wood, Manson ya había acosado y abusado de otras mujeres, algunas de las cuales le habían denunciado (Aniftos, 2022). Pero los focos se ponen sobre Marilyn Manson el 1 de febrero de 2021 cuando Evan Rachel Wood hace un post en su cuenta personal de Instagram³⁰³ acusándolo públicamente de ser su abusador.

³⁰¹ Hashtag creado por las activistas Kenyette Barnes y Oronike Odeleye. Para más información, aquí el enlace a la web <https://www.muterkelly.org/>

³⁰²“She’s [Evan Rachel Wood] more circumspect about the abuse, but admits it was “physical, psychological, sexual.” (She was less circumspect when she e-mailed me the day after the presidential election. “Yes,” she wrote. “I’ve been raped. By a significant other while we were together. And on a separate occasion, by the owner of a bar . . . I don’t believe we live in a time where people can stay silent any longer. Not given the state our world is in with its blatant bigotry and sexism.”)” (Morris, 2016)

³⁰³ Link al post de Evan Rachel Wood (2021): <https://www.instagram.com/p/CKvmsUmF1ho/>

The name of my abuser is Brian Warner, also known to the world as Marilyn Manson. He started grooming me when I was a teenager and horrifically abused me for years. I was brainwashed and manipulated into submission. I am done living in fear of retaliation, slander, or blackmail. I am here to expose this dangerous man and call out the many industries that have enabled him, before he ruins any more lives. I stand with the many victims who will no longer be silent.



Imagen 65. Post de Evan Rachel Wood en su cuenta personal de Instagram donde acusa a Brian Warner, conocido como Marilyn Manson. Fuente: Instagram

Después de la publicación del post, otras mujeres se atreven también a denunciar a Manson o a apoyar a las denunciantes, como hizo otra de sus exparejas, la actriz Rose McGowan, con la que mantuvo una relación entre 1999 y 2001. Desde entonces, Evan Rachel Wood se ha convertido en la principal, y mediática, denunciante de Marylin Manson, apoyándose recíprocamente con otras víctimas, fundando la asociación *The Phoenix Act* (phoenixact.com) para víctimas de abusos y estrenando en Sundance 2022 el documental *Phoenix Rising* (2022) sobre este y otros casos de abusos sexual. Por su parte, Marylin Manson ha sido denunciando por 16 mujeres de abuso sexual y por otras 4 de violación, sigue en procesos judiciales por esos delitos y está colaborando con el rapero Kanye West en el nuevo proyecto musical de este (Grow, 2022).

6.3.1. Abusos en la escena “indie”

Otro ejemplo de que los abusos y la violencia machista son un problema estructural podemos verlo en que no solo las *majors* y las grandes compañías son las que perpetúan estas violencias. Los casos de Sub Pop y Burger Records en 2020 supusieron

una abertura de miras para aquellos, especialmente quienes no se dedican a la música, que tenían idealizadas a las discográficas “indies” o underground.

Como señala la periodista Jessica Gelt, los abusos sexuales y la masculinidad tóxica en la escena *indie* californiana llevaban ocurriendo desde hacía 15 años (Gelt, 2021), lo que convertía estas violencias en un secreto a voces y a mucha gente implicada en cómplices. Pero, el estruendo en Burger Records³⁰⁴ llegó en julio de 2017. Durante ese mes, varias fans y músicas de Burger Records comenzaron a compartir en sus redes sociales las situaciones de abuso que habían sufrido siendo menores cuando acudían a los conciertos, y otras siendo abusadas e intimidadas por sus propios compañeros de la discográfica (KCRW & Fox, 2020).

De esas denuncias en redes, igual que ocurrió con el #MeToo, se fueron hilando casos tras casos y generando una red de identificación, representación, apoyo y cuidados entre las denunciantes, las cuales comenzaron a hablar entre ellas. Casey Redd, una seguidora de esta escena musical y de los eventos y grupos de Burger Records particularmente, se ve reflejada en varios testimonios y publica el 17 de julio de 2020 en su cuenta personal de Instagram que Phil Salina, miembro del dúo LoveCop de Burger Records, abusó de ella cuando era menor y Salina un adulto de 29 años. Cuando se hizo viral su denuncia, creó la cuenta pública de Instagram @lured_by_burger_records en la que cualquier persona podía postear cualquier tipo de violencia sufrida a manos de empleados de Burger Records.

En paralelo a esta trama de Burger Records, se desarrolla una nueva controversia en la reciente esfera pública virtual: la gestión y mediación de los diálogos y discusiones en las redes sociales sobre un tema polémico. En este caso (una empresa denunciada por abusos sexuales y acoso a menores) la mediación de los flujos de debate recae en la persona encargada de la gestión de las redes sociales de la empresa. Si esa mediación

³⁰⁴ Sean Bohrman y Lee Rickard fundaron su sello discográfico independiente Burger Records en 2007 en Fullerton, California, Estados Unidos. En 2009 ampliaron su marca e inauguraron una tienda de discos independientes y underground (Abu, 2013). Algunas de las bandas publicadas por Burger Records son The Brian Jonestown Massacre, The Black Lips, L.A. Witch, Redd Kross, Turbonegro, FIDLAR, Ryan Adams y Thee Oh Sees, entre otras muchas. Burger Records fue uno de los sellos discográficos más importantes de la escena independiente estadounidense, llegando a tener sus propios festivales (Brown, 2013). En 2020, tras las denuncias por abusos y agresiones sexuales de varios miembros de la discográfica y de sus grupos contratados, Burger Records cerró (Minsker, 2020).

falla, la opinión pública puede no verse satisfecha con las respuestas y sumar más controversias a la polémica en cuestión. Podríamos concluir que un buen ejemplo de mala mediación entre las redes sociales corporativas y sus seguidoras fue Burger Records.

La discográfica, rebasada por las denuncias, publicó un post en su Facebook corporativo el 18 de julio alegando a su “zero-tolerance policy” de las conductas abusivas (Reed, 2020). Sin embargo, todo apunta a que no esperaban que los comentarios en sus redes sociales fueran fundamentalmente demandas de explicaciones e insultos. Ante este resultado, Burger Records decidió proceder de dos formas: omitiendo las preguntas y eliminando los comentarios que no le favorecían³⁰⁵ (Ayub, 2020), llegando incluso a cerrar sus cuentas de Twitter, Instagram y Facebook los días posteriores a la denuncia.

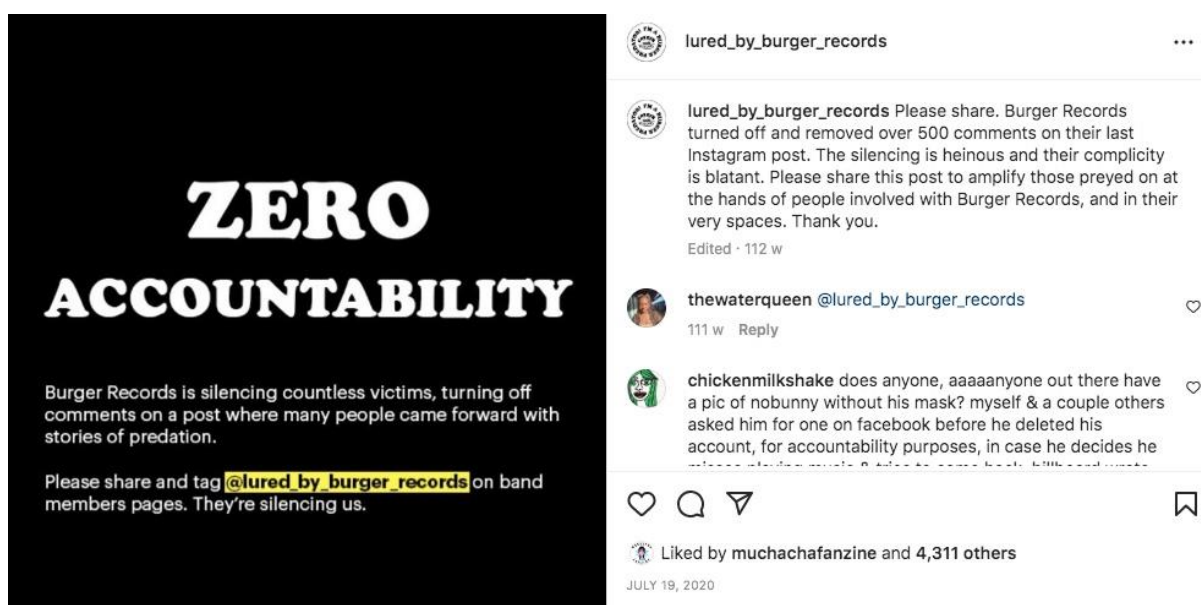


Imagen 66. Publicación en el Instagram @lured_by_burger_records que denuncia los procedimientos de Burger Records para silenciar a las víctimas. Fuente: Instagram

Este silencio en las redes sociales y, por tanto, en la esfera pública virtual, no hizo más que generar entre el público y sus seguidoras incertidumbre e indignación, lo que las unió y generó redes de interacción a través de Instagram que amplificaron la resonancia de las denuncias. Esto, en palabras de Vanesa Saiz Echezarreta y Paulina Gómez Lorenzini, explicaría el impacto emocional en las usuarias en cuanto a que

³⁰⁵ Mientras terminaba de hacer esta parte de la tesis se denunció en las redes sociales, concretamente en Facebook, un caso de abuso sexual en el ámbito académico de la musicología: la asociación IASPM. Su presidente de la delegación UK eliminó los posts de la denunciante. Aquí se puede leer el comunicado de la IASPM UK e Irlanda <https://bit.ly/3f4b1k2>

La ira y la indignación acompañan la circulación de signos en las arenas públicas en las que toma cuerpo la controversia. Estos signos tienen capacidad de evocar —mediante la resonancia— sentidos, imaginarios y memorias con los que se busca comprender una experiencia social aún no aprehendida ni categorizada adecuadamente. Que algo resuene como parte de las interacciones en el espacio público implica que reverberen y se amplifiquen los afectos particulares movilizados en torno a objetos o valores importantes, que tienen la capacidad de vincularnos con otros, con quienes entramos en la misma frecuencia y quedamos conectados (Paasonen, 2020). (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini, 2021: 84).

En los medios de comunicación, sus fundadores se negaron a dar entrevistas. La mudez como medida para afrontar unos hechos tan alarmantes y las consecuencias de estos condenó a Burger Records a un rechazo social, mediático y empresarial colectivo.

Aunado a esto, debido a la cantidad de testimonios que recibió Casey Redd para publicarlos en Instagram, la viralidad tanto de las denuncias como de la cuenta y el eco mediático de medios y blogs especializados en música, Burger Records cambió su estrategia comunicativa. La discográfica emitió el 21 de julio de 2020 un comunicado³⁰⁶ de disculpa y reorganización de la compañía (el fundador Sean Bohrman se relega a otro puesto y Lee Rickard, cofundador, renuncia a su cargo para dejar al mando a Jessa Zapor-Gray). Al día siguiente de emitirlo, Jessa Zapor-Gray renuncia al puesto y Sean Bohrman anuncia el cierre definitivo de Burger Records y la cesión de derechos de autor a sus bandas.

Días después de la caída de Burger Records, otra discográfica independiente se ve salpicada por un caso de violación. La mítica Sub Pop es puesta en el punto de mira después de que Rebecca Coleman, cantante y guitarrista del dúo Pageants, denunciara en un post³⁰⁷ en la cuenta de Instagram del grupo (@pageantsmusic) haber sido violada en dos ocasiones por su antiguo compañero de banda Avi Buffalo en 2009. En 2010, el grupo que tenían conjuntamente acababa de firmar con Sub Pop pero tras la segunda violación,

³⁰⁶ Para leer el comunicado: https://exclaim.ca/music/article/burger_records_issue_apology_after_multiple_artists_and_label_employees_accused_of_widespread_sexual_misconduct

³⁰⁷ Link al post de Rebecca Coleman (2020, 27 julio): https://www.instagram.com/p/CDJwtBvpd-D/?utm_source=ig_embed&ig_rid=17574ad4-2e15-4faf-a369-8ab0c796ac50

Rebecca Coleman decidió dejar la banda y continuar su carrera en la música lo más alejada posible de su violador. Cuando le denunció a través de Instagram, la reacción de Sub Pop fue tajante ante el testimonio y la demanda de Avi Buffalo: en un comunicado anunció la eliminación de su catálogo de toda la discografía de Avi Buffalo que mantenían con él (Sub Pop lanzó dos álbumes con él en 2010 y 2014) así como dejar de distribuirla online y físicamente (Bloom, y Minsker, 2020). Avigdor Benyamin Zahner-Isenberg, aka Avi Buffalo, no se ha pronunciado ni ha pedido perdón.

6.4. Violencias y discriminaciones en la industria musical

Durante años, las feministas han recurrido cada vez más a las tecnologías digitales y las plataformas de redes sociales para organizarse contra el sexismo contemporáneo, la misoginia y la cultura de la violación y para compartir el trauma con la esperanza de crear conciencia entre un público más amplio para resaltar la prevalencia de la violencia sexual.³⁰⁸ (Wilz, K. 2020: 9)

Cuando hablamos de #MeToo no hablamos de una generación concreta. Ha sido un movimiento que ha traspasado fronteras, edades, clases, géneros e identidades. Es cierto que las mujeres que dieron el primer paso para denunciar en redes o hablar con periodistas pertenecen a generaciones anteriores a *millennials* y *postmillennials*. Las mujeres de la Generación X, tal vez por su trayectoria vital, tal vez por su seguridad o tal vez porque no quieren que esos comportamientos continúen perpetrándose con las más jóvenes, abrieron el camino a las nuevas generaciones. Las más jóvenes han tomado el relevo con una nueva conciencia feminista y con sus medios coetáneos. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, las Riot Grrrls denunciaban casos muy parecidos a través de su música, su actitud y sus fanzines.

Ahora, transmiten esa rabia y esas denuncias a través de las redes sociales. Vanesa Saiz Echezarreta y Paulina Gómez Lorenzini (2021) abordan las emociones de rabia y enfado en el marco de las controversias acerca de los debates sobre la prostitución. Su investigación sobre los afectos resulta conveniente aquí para entender qué mueve a unos

³⁰⁸“For years, feminists have increasingly turned to digital technologies and social media platforms to organize against contemporary sexism, misogyny, and rape culture and to share trauma in hopes of raising consciousness among a larger public to highlight the prevalence of sexualized violence.”

públicos y a otros para exponerse o desvincularse de las controversias en las esferas públicas. Estas autoras señalan que el “enfado e ira forman parte de un proceso comunicativo” que enfrenta a quienes participan en la controversia y les circunscribe como “público interesado y comprometido con la cuestión.” (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini, 2021: 80).



Imagen 67. Captura del tuit de Lady Gaga con el hashatg #MeToo el 16 de octubre de 2017. Fuente: Twitter

Podemos, pues, recurrir al concepto de “identidad proyecto” de Manuel Castells en lo que se refiere a la utilización del *hashtag* #MeToo viralizándose en la esfera pública online:

Identidad proyecto: cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de qué disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social. Es el caso, por ejemplo, de las feministas cuando salen de las trincheras de resistencia de la identidad y los derechos de las mujeres para desafiar al patriarcado y, por lo tanto, a la familia patriarcal y a toda la estructura de producción, reproducción, sexualidad y personalidad sobre la que nuestras sociedades se han basado a lo largo de la historia. (Castells, 2009: 30)

La combinación de las redes sociales como altavoz de una esfera pública global y ese primer tuit en 2017, ejerció un potente efecto en el desarrollo de un término (o *hashtag*) de identidad y representación. Fue ese primer tuit de apoyo y desahogo, lo que identificó y representó a un grupo global: mujeres declarando desde sus cuentas personales, tanto anónimas como públicas, haber sido abusadas de cualquier forma por el mero hecho de ser mujeres.

Si consideramos la esfera pública virtual y las controversias que se generan en ella desde el análisis del discurso, el razonamiento propuesto por Peñamarín (2015) basado en la comunicación en público sugerida por Hannah Arendt resulta esclarecedor para comprender la elección de los hashtags como etiquetas o signos de los movimientos sociales del siglo XXI. De acuerdo con ambas autoras, las esferas públicas se modelan por las palabras y las acciones en público (Peñamarín, 2015). Quien o quienes realizan las locuciones en público con la intención de cambiar, señalar o compartir algo, han de llevar sus palabras a la acción para “dar a entender el sentido que su propuesta tiene para otros, potencialmente para todos, para el mundo común.” (Peñamarín, 2015: 42).

Las palabras escogidas por les locutores deben ser “palabras-acción” que generen y expongan el interés común de les interpelados o las audiencias. El sujeto político se consagra como tal en el momento en el que sus propuestas y demandas simbolizan “los intereses y valores de cierta colectividad actual, pero también en cuanto posee un potencial de interesar a otros, como voz y discurso capaces de implicar o representar a una colectividad virtual” (Peñamarín, 2015: 42). De esta manera, una “acción-comunicación” desempeñada en la esfera pública virtual expande las oportunidades de cambio en los contextos donde las controversias online se producen. Los *hashtags* (palabras-acción) creados para denunciar y movilizar virtualmente a la sociedad acerca de los abusos sexuales (interés común) simbolizan la colaboración social ante el conflicto o la controversia. Los sujetos políticos que surgen de estas denuncias son las mujeres (en plural) y son representadas como una subjetividad colectiva por las personalidades internacionalmente conocidas (las actrices de Hollywood) que se han consagrado como “caras visibles” de las denuncias contra Harvey Weinstein.



Imagen 68. Captura de pantalla de mi cuenta personal de Facebook. Post del 17 de octubre de 2017. Fuente: Facebook

Las noticias expuestas hasta ahora forman parte de un mapeo exhaustivo en medios de comunicación online y en las redes sociales Twitter e Instagram sobre casos de abusos en la industria musical *mainstream*. Mediante el seguimiento diario de *hashtags*, hilos de Twitter, *Trending Topics* junto al rastreo en las cuentas oficiales de Instagram de artistas pertinentes para esta investigación y de medios de comunicación puesto que los medios “son mediadores o traductores, es decir, receptores de algo externo a la semiosfera mediática que transformarán en uno de los lenguajes, formatos y géneros de esa esfera y lo difundirán de nuevo fuera, a sus receptores, que lo interpretan o transforman a su vez. (Peñamarín, 2015: 44). Se han escogido los casos más relevantes debido a su correlación y similitudes con el #MeToo. Así, un hallazgo a destacar de este mapeo es la trascendencia de la narrativa transmedia de las denuncias y cómo se vinculan entre ellas.

No importa en qué red social o medio se haya publicado por primera vez la historia: una vez posteadada en la esfera pública virtual, va a expandirse a cualquier plataforma hasta llegar a los medios convencionales y a los debates de calle. Tal y como he mencionado anteriormente, muchos de los casos han traspasado las redes sociales y los medios de comunicación y se han adaptado a formatos transmedia como los podcasts, las series y docuseries, las películas y los libros. Las redes sociales como herramientas para la denuncia pública amplían las posibilidades de discursos y respuestas públicas ante las controversias. La esfera pública virtual transforma y, en palabras de Peñamarín (2015), altera la percepción del tema discutido de tal forma que “a una institución le resulta imposible comunicar obviando cierto estado de opinión.” (Peñamarín, 2015: 45)

Otro hallazgo lo sitúo en la mediatización de las denuncias, y la influencia de la mediación de estas para alcanzar a las esferas públicas online y convencional. La mediación aquí la encontramos en el seguimiento que está haciendo la prensa musical y cultural de los episodios de abusos y el rol activo de las comunidades de fans y les usuarios de Twitter e Instagram. Escudriñando con mayor o menor esmero, dependiendo del estatus de les implicados en la trama, localizaremos cronologías de los hechos en periódicos y medios de diferentes ideologías, temáticas y países; también las capturas de pantalla de tuits y posts de las personas implicadas que hayan podido ser eliminados de las redes; diferentes grupúsculos especializados en el caso que llenan de posts tanto de opinión como de divulgación los *timelines* de las redes, etc. En casos como las denuncias

por abusos sexuales, violencias y discriminaciones en las industrias culturales, primero han sido publicados por las denunciantes en las redes y luego, tras lograr su viralización o mediatización, han sido adaptadas a noticias en medios convencionales. El seguimiento de la prensa a estos nuevos diálogos mediados por protagonistas y públicos genera una prolongación de los eventos como noticias. Esa mediación implica un constante debate en la esfera pública que se ve dividida entre fans, la esfera pública online y las investigadoras y periodistas que siguen el caso. Así, una de las ventajas de las hemerotecas digitalizadas es que facilitan la recuperación de casos pasados muy similares a los denunciados en el presente que transforman los debates, expandiéndolos a otros ámbitos como sucedió en el Estado con el caso de La Manada³⁰⁹. El siguiente gráfico muestra los engranajes que movilizan los discursos y las controversias de las noticias entre redes sociales, medios y usuaries:

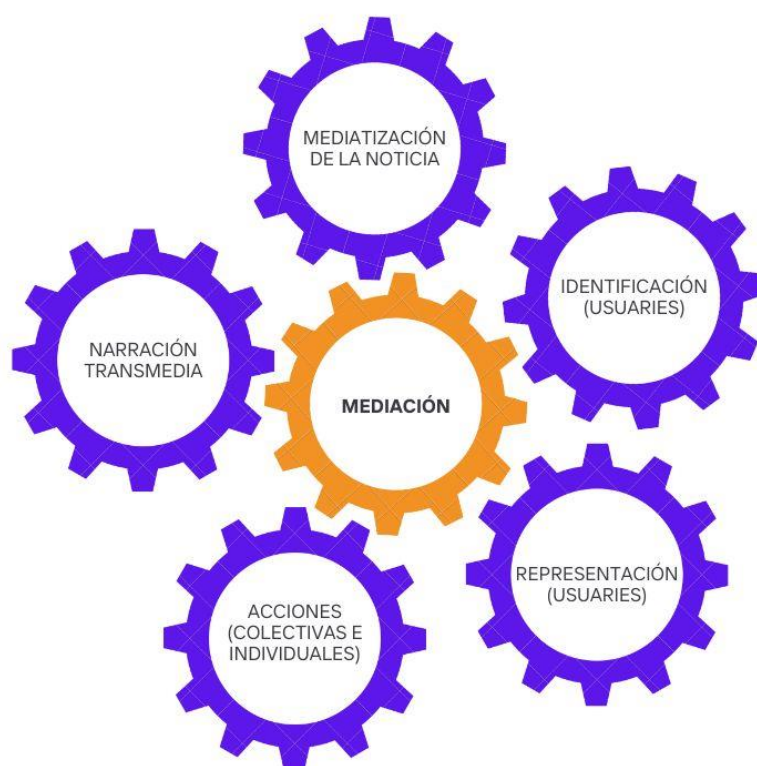


Imagen 69. Gráfico de las dinámicas de mediatización y mediación de las noticias analizadas. Fuente: Realización propia.

³⁰⁹ El caso de La Manada y los debates que devinieron sobre el “No es No” y “Solo Sí es Sí” posibilitaron que se revisara y legislara una nueva ley sobre libertad sexual. (Valdés, 2022)

Es importantísimo que tengamos en cuenta esa mediación, el cómo se cuentan las cosas, desde dónde y para quiénes. La mediación de estos casos tenía dos opciones: o un estallido colectivo, como el #MeToo; o, todo lo contrario: el miedo y la negación de las mujeres hacia las violencias públicas y, por consiguiente, una vuelta a verbalizar violencias solo en la esfera privada. Por suerte, el movimiento fue más fuerte que el retroceso. No obstante, tenemos que estar alerta constantemente porque la mediación que está comenzando a darse a través de las opiniones en la esfera pública virtual, pone el foco de culpa y vergüenza en las víctimas y denunciantes, lo que puede devenir en una vuelta al silencio ante las violencias e injusticias sociales.

Desde que las redes sociales son el medio de comunicación por el cual gran parte de la sociedad se informa y opina (IAB Spain, 2021), las mediaciones han cambiado. Ya no solo nos informamos por medio de las noticias sino de las opiniones sobre esas noticias. Lo que suscita una polarización reveladora en la sociedad y unas sinergias que por un lado sacan a la luz cuestiones consideradas privadas, pero por otro abren puertas a discursos reaccionarios ante casos que implican las luchas por los derechos de les oprimides. Poner en duda a las víctimas, hacer memes de ellas, etc., genera un espectro dentro de la esfera pública virtual que mueve masas de opinión y simpatizantes con esos discursos peligrosos. No solo eso, sino que, en casos de violencia de género o abusos, se están dando momentos en los que, si alguien tiene dudas, termina virando hacia el lado reaccionario. Esto mismo se ha podido ver con la cobertura y seguimiento del caso de Johnny Depp y Amber Heard, el cual no trato en esta investigación por escaparse de mi tesis, pero que alumbra perfectamente las nuevas dinámicas de mediación, mediatización y opinión en las esferas públicas online y convencional.

Por lo tanto, la mediación de estos casos es necesaria porque saca al debate en las esferas públicas algo que es público, a pesar de que nos han hecho considerarlo como privado. Esto es, debido a la mediatización de casos como el #Metoo, mujeres de todo el mundo se han visto representadas. Con esa representación, se han visto capaces de hablar.

CAPÍTULO 7. Feminismos contra los reaccionarios desde la música popular

Creamos Pussy Riot inspiradas por los fanzines punk de las riot grrrls. ¿Cómo es posible que una veinteañera rusa bajo el gobierno de Putin pudiera sentirse tan identificada con el movimiento estadounidense riot grrrl de los años noventa? Pues ni idea, pero eso fue lo que me pasó. (Tolokonnikova, 2018:37)

“In times like these it feels good to be able to take some action instead of being totally frustrated by the system,” Kim Gordon en una entrevista para la revista estadounidense RollingStone (Vozick-Levinson, 2021)

Gracias al trabajo de las que nos precedieron, en estos últimos diez años el feminismo se hizo hegemónico: hoy es revolución, pero también fenómeno de masas. De las plazas llenas a los gabinetes nacionales con más ministras mujeres que hombres; del boom de las series protagonizadas por mujeres en Netflix al giro feminista de Star Wars, el feminismo es a la vez mainstream y agenda política ineludible. (Weiner, 2020)

Como vimos en el capítulo 1 por medio de las denuncias performativas de las W.I.T.C.H., las Guerrilla Girls, o las actuaciones sobre los escenarios de Donita Sparks, Kathleen Hanna y Courtney Love, estas reivindicaciones feministas se presentan como cíclicas en los momentos en los que las violencias contra las mujeres y contra los derechos humanos también vuelven a estar en boga.

Siguiendo unas dinámicas semejantes con el desarrollo de la Tercera Ola feminista en los noventa, ciertos patrones de violencias se están repitiendo. El intento de derogar el aborto en la década de 1990 en Estados Unidos movilizó a las Riot Grrrls junto a grupos como Nirvana, L7, Pearl Jam, y a cantantes como Kim Gordon, Courtney Love para organizar conciertos benéficos y vender CD's recopilatorios con el objetivo de recaudar fondos para ayudar a las mujeres que desearan abortar.

En la actualidad, es posible encontrar las mismas acciones culturales ante las reacciones conservadoras. Las nuevas generaciones de feministas y activistas se han visto fuertemente influenciadas por la actitud feminista de los noventa en la cultura. La universalización de los feminismos, el aumento de los gobiernos conservadores, el surgimiento del #MeToo, las denuncias públicas de abusos en las redes sociales o el auge

de los discursos de odio en Internet son factores que han devenido en una polarización de las conciencias sociales.

Algunos ejemplos que citaré en este capítulo son los casos de FEMEN y Pussy Riot, cuyas acciones retoman las performances de las Riot Grrrls. De la misma manera, veremos la viralización de LASTESIS y su canción “Un violador en tu camino”, acción que combina la música, el activismo y la performance en el espacio público y cuya mediación en las redes sociales la convirtió en una protesta global contra los abusos sexuales y las violaciones.

Por otra parte, el Tribunal Supremo de Estados Unidos anuló en junio de 2022 la ley Roe vs Wade con la que se legalizaba el aborto en todo el país. La ley Roe vs Wade entró en vigor en 1973, sin embargo, en 1992 tuvo que volver a confirmarse su legalidad (RTVE, 2022). Treinta años después, la ley Roe vs Wade ha sido derogada y ha devuelto a la esfera pública las acciones feministas por los derechos y libertades sexuales de las mujeres.

La derogación de la ley Roe vs Wade ha provocado la organización de las mujeres de la industria de la música estadounidense. Kim Gordon, Sleater-Kinney y otras veteranas se han unido a nuevas cantantes como Maya Hawke y Soccer Mommy para hacer un recopilatorio musical cuyos fondos irán destinados a asociaciones proaborto. (Rowley, 2022). La cantautora Courtney Barnett ha organizado el festival *Here and There fest*, en el que participan diferentes bandas según la localización de los conciertos, y del cual ha producido un recopilatorio cuyos beneficios ayudarán a grupos por los derechos a la asistencia reproductiva (Daly, 2022). Además, la marca de ropa Levi's patrocina *workshops* con grupos LGTBI+ y queer en el festival para ayudar a les jóvenes LGTBI+ y queer de las ciudades en las que se celebra el evento musical. Otro ejemplo de la movilización entre la música y las jóvenes cantantes fue Olivia Rodrigo que denunció en directo durante su concierto en el festival Glastonbury al Tribunal Supremo estadounidense por la derogación del aborto. Ese tribunal supremo está compuesto por jueces conservadores entre los que se encuentran los acusados por abusos sexuales, Thomas Clarence y Brett Kavanaugh.

En España, las principales demandas feministas en la industria cultural se escuchan desde el sector musical. Artistas como Zahara o Rocío Saiz junto con jóvenes grupos como Shego o Belako son las voces que copan las quejas públicas de los abusos y discriminaciones que se producen en la industria musical. Utilizando tanto sus canciones como sus redes sociales, estas cantantes han llevado a las esferas públicas las dinámicas sexistas y violentas que han sufrido o presenciado tanto en lo personal como en su sector profesional. Junto a ellas, expondré algunas de las asociaciones de mujeres en la industria musical española que, de forma institucional, intentan eliminar la discriminación de género en la música.

7.1. Colaboraciones entre generaciones de músicas

Tanto desde el periodismo como desde la propia cultura pop y el público afín, se están haciendo públicas las demandas de una vuelta a los discursos y acciones que las Riot Grrrls llevaron a cabo en los noventa (Specter, 2022) (Exposito, 2022) (Ehrlich, 2020).

Las nuevas generaciones de músicas como Courtney Barnett, Amy Taylor, The Linda Lindas, Olivia Rodrigo o Taylor Swift, entre otras, citan a las cantantes y grupos de los noventa como sus referentes. De la misma forma, las veteranas como Kim Gordon, Kathleen Hanna, Alanis Morissette o Lily Allen participan con las más jóvenes en sus conciertos o ceden sus canciones para que las interpreten.

La vuelta de los discursos feministas impulsados por las cantantes y actrices de los noventa no es un hecho casual. Además de la moda “nineties”, podemos encontrar productos culturales como las películas *Moxie* (Amy Poehler, 2021), *Do revenge* (Jennifer Kaytin Robinson, 2022), *Lady Bird* (Greta Gerwig, 2017), *Booksmart* (Olivia Wilde, 2019), las series de televisión como *Derry Girls* (Lisa McGee, 2018), *Sex Education* (Laurie Nunn, 2019), *Yellowjackets* (Ashley Lyle y Bart Nickerson, 2021), etc. Todas ellas con una evidente inspiración en los discursos de los noventa donde la mayoría de los personajes eran femeninos (ahora han ampliado a personajes lgtb), las bandas

sonoras están integradas por grupos como Bikini Kill, Le Tigre, Alanis Morissette, Meredith Brooks, etc., o bien están ambientadas en la misma década de 1990.

Cuando en 1993 Mia Zapata fue violada y asesinada a la salida de un ensayo con su grupo The Gits, sus compañeros de grupo y otros artistas de las escenas musicales de Seattle se organizaron para fundar la organización Home Alive (Rose, 1996). A través de esta organización, se instruía defensa personal de forma gratuita a todas las mujeres que desearan aprender y carecieran de recursos. Para recaudar los fondos destinados a Home Alive, bandas como 7 Year Bitch y The Posies dieron conciertos en la sala Rkcndy de Seattle, se vendieron zines y se editó el CD Home Alive: the Art of Self Defense con 44 canciones de grupos como Nirvana, Joan Jett, Pearl Jam, Lydia Lunch o Jello Biafra.

El ejemplo que cito aquí de la vuelta de estas acciones mediante colaboraciones es la de Courtney Barnett, Alice Bag, Amyl and the Sniffers, Kathleen Hanna y otras es el recopilatorio *Hands Off!* (Shaffer, 2020). Este proyecto surgió como respuesta a los casos de acoso y abuso sexual de la discográfica Burger Records que, como hemos visto en el capítulo 5, cerró tras conocerse los numerosos abusos. La compilación en formato casete y de edición limitada incluía temas de L7, Thelma and the Sleaze y White Mystery entre muchas otras bandas. El dinero recaudado con la venta de *Hands Off!* fue destinado a ONG enfocadas en el empoderamiento de mujeres jóvenes (Yoo, 2020).

7.2. El apoyo de la música al aborto libre y seguro (1990-2022)

Como hemos visto previamente, a principios de la década de 1990 los derechos reproductivos de las personas gestantes estadounidenses estaban siendo cuestionados por los sectores conservadores. Las reacciones ante el peligro del retroceso de libertades fueron impulsadas desde los movimientos feministas y la cultura popular. El festival *Rock for choice* (1991-2001), organizado por L7 y la *Feminist Majority Foundation*, o Eddie Vedder, cantante de Pearl Jam, escribiéndose en su brazo durante el MTV Unplugged de 1992, fueron algunos de los eventos de la cultura pop que utilizaron su posición cultural como catalizador de las protestas.

Para contextualizar brevemente la relevancia de la ley del aborto y su repercusión en la cultura popular presentada en esta tesis, tenemos que retrotraernos al caso Roe vs.

Wade en 1973. Este litigio comenzó en 1969 cuando Norma McCorvey denunció, bajo el pseudónimo de Jane Roe, al fiscal del distrito de Dallas, Henry Wade, por impedirle abortar. Las abogadas de Norma McCorvey, Sarah Weddington y Linda Coffee (Seisdedos, 2021), alegaron que las leyes del aborto en el estado de Texas eran inconstitucionales. El caso se prolongó hasta 1973 cuando, finalmente, el Tribunal Supremo de Estados Unidos dictaminó que la decisión de las mujeres a abortar se enmarcaba en su derecho constitucional a la intimidad. Este pleito supuso la modificación de las leyes estadounidenses que prohibían o limitaban el aborto.

En 1992, el intento de restringir el aborto vuelve a repetirse con el caso *Planned Parenthood vs Casey*. Ese año, la ONG estadounidense *Planned Parenthood Federation of America* (PPFA) demandó a Robert Casey, gobernador de Pensilvania, cuestionando las leyes antiaborto que Casey había legislado en el estado (Sarp, 2022). Finalmente, el Tribunal Supremo de Estados Unidos mantuvo la legislación establecida con el caso *Roe vs Wade* (RTVE, 2022) y, además, modificó algunas de las leyes de 1973 para afianzar y modernizar el acceso al aborto libre y seguro.

Las intenciones de los partidos republicanos estadounidenses de prohibir el aborto llevaban siendo conocidas desde la década de 1980 (Faludi, 1993). Entre los motivos de “origen” de la Tercera Ola feminista estaban las políticas antiaborto que habían comenzado a reforzarse a finales de los ochenta. Ante esta situación de retroceso en los derechos reproductivos de las personas gestantes estadounidenses de las décadas de 1980 y 1990, los movimientos feministas y parte de la cultura pop se organizaron.

La creación del *Rock for Choice* en 1991 no solo concienciaba sobre el derecho al aborto y apoyaba económicamente a asociaciones que lo defendían, sino que también exhibía la conciencia feminista que la música y la cultura pop podían tener. Sin embargo, como hemos podido observar a lo largo de esta investigación, esta muestra de discursos y acciones feministas por parte de la música y la cultura pop en general fueron perdiendo proyección y alcance mediático a principios de los 2000.

En 2017, el estado de Texas anuncia un proyecto de ley con el cual se prohibiría el aborto después del primer trimestre y se limitarían las técnicas médicas más seguras para realizar las intervenciones abortivas, poniendo en grave riesgo la salud de las mujeres

(Pereda, 2017). Las primeras manifestaciones contra estas políticas antiaborto fueron performances públicas que hacían referencia a otro elemento de la cultura pop del siglo XXI: la serie de televisión *El cuento de la criada*, basada en la novela homónima de Margaret Atwood. Cientos de mujeres se manifestaron en Texas, Ohio y Washington vestidas como los personajes de las “criadas” para denunciar las políticas antiaborto de la administración de Trump (Llanos Martínez, 2017).

A mediados de 2021, el estado de Texas anunció la ilegalización del aborto con la ley Senate Bill 8 (Astor, 2021). Como consecuencia de la aprobación de la ley del aborto más restrictiva y peligrosa de Estados Unidos (Beauregard, 2021), la cultura popular estadounidense se movilizó (Muñoz, 2021) de formas similares a como lo había hecho a principios de 1990, pero, con los nuevos medios del siglo XXI.

Sonic Youth publicó en la plataforma Bandcamp los videos de los conciertos en el Austin Music Hall en noviembre de 1995, y el del *show* en el Gypsy Tea Room en Dallas en junio de 2006 con los que recaudaron fondos para las asociaciones Fund Texas Choice y Abortion Support Network, dos grupos que ayudan a las personas que necesitan acceso a la atención de la salud reproductiva en Texas e Irlanda (Vozick-Levinson, 2021). En solitario, Kim Gordon, quien fuera la bajista de Sonic Youth, también publicó la canción “Grass Jeans” con la que recaudaba fondos para la organización Fund Texas Choice que asesora a mujeres en Texas que quieran abortar (Skinner, 2021). Otras voces fueron las de la cantante Billie Eilish, que pedía más apoyo en la defensa del aborto por parte de los hombres (Brereton, 2021b), y las de St. Vincent, Pink, Maggie Rogers o Yungblud que manifestaban su rechazo a la Senate Bill 8 en sus cuentas de Twitter (Brereton, 2021a).

La entrada en vigor de la ley Senate Bill 8 (SB 8 o The Texas Heartbeat Act) que penalizaba legalmente el aborto en Texas fue el preámbulo para la derogación en todo Estados Unidos de la ley Roe vs Wade en 2022. En mayo de 2022 se filtró a la web *Politico* un borrador de la sentencia (Seisdedos, 2022a) que, finalmente, derogaría la ley Roe vs Wade en junio de ese mismo año (Seisdedos y Jiménez, 2022). Las protestas desde la cultura pop y la música se han sucedido desde entonces. Las más mediatizadas tanto en los medios de comunicación como en las redes sociales fueron las ocurridas en el festival de música Glastonbury, celebrado durante los mismos días en los que se derogaba

la ley Roe vs Wade. Algunas de las artistas que se pronunciaron en sus conciertos del Glastonbury fueron:

- Billie Eilish que, tras calificar el día de la derogación como “un día oscuro para las mujeres estadounidenses” (Halliday, 2022), le dedicó al Tribunal Supremo estadounidense su canción “Your Power” en la que relata una relación de poder y abusiva por parte de un hombre hacia una mujer más joven
- Phoebe Bridgers, animó a la audiencia para gritar al unísono: “Who wants to say, ‘Fuck the supreme court’? One, two, three...” (Halliday, 2022).
- Joe Talbot, cantante del grupo británico IDLES, dedicó a “todas las mujeres y a su derecho a elegir” la canción “Mother” (Campbell, 2022) en la que hacen referencia a la frase del libro de Margaret Atwood, *El cuento de la criada* (1985), que dice: “Men are afraid that women will laugh at them. Women are afraid that men will kill them”. Joe Talbot canta en “Mother”: “Men are scared women will laugh in their face / Whereas women are scared it's their lives men will take.”
- Olivia Rodrigo invitó a Lily Allen al escenario para cantar a dúo la canción de Allen “F-You”, la cual dedicaron a los cinco jueces que derogaron la ley Roe vs Wade: Samuel Alito, Clarence Thomas, Neil Gorsuch, Amy Coney Barrett y Brett Kavanaugh. (del Rosario y Carras, 2022)
- Kendrick Lamar finalizó su tema “Savior” repitiendo en varias ocasiones el rap: “They judge you. They judge Christ. Godspeed for women’s rights”. (del Rosario y Carras, 2022)

No solo la cultura pop está movilizándose para recuperar el activismo y los discursos feministas y por los derechos humanos que se popularizaron en los noventa. Desde la prensa también encontramos voces que reclaman una industria musical más cercana y sensibilizada por cuestiones sociales.

Suzy Exposito, periodista del periódico Los Angeles Times, cuestionaba si, a raíz de la prohibición del aborto en Estados Unidos en julio de 2022, un evento como el *Rock for Choice* podría ocurrir en la actualidad. Exposito exponía las reacciones recientes de cantantes tras conocerse la noticia de la ilegalización del aborto y analizaba el desarrollo del primer *Rock for Choice*. La periodista se preguntaba si las repulsas públicas a través

de las redes sociales eran suficientes para concienciar a la sociedad con respecto a los derechos reproductivos:

Pero ¿es suficiente twittear o crear un video que se vuelva viral durante un fin de semana? ¿Es efectivo? ¿Qué pasaría si esta nueva generación de estrellas estadounidenses se organizara en torno a la libertad reproductiva³¹⁰? (Exposito, 2020)

La preocupación acerca de la merma de las libertades sociales y la inquietud ante unas industrias culturales que, a veces, parecen ajenas a lo social, está documentándose conforme los discursos discriminatorios y de odio aumentan. La revista Billboard recoge en un artículo los testimonios de varias profesionales de la industria musical sobre cómo se sienten ante la derogación de Roe vs Wade y qué acciones reales podrían efectuarse desde la industria musical (Billboard Staf, 2022). Las propuestas de las profesionales de la música estadounidense pasan por el uso de las redes sociales como herramienta de conciencia, los discursos en directo, las letras reivindicativas de las canciones o posicionarse ante las dinámicas abusivas.

Relacionado con la derogación de la ley Roe vs Wade, se ha repetido otro suceso que promovió el nacimiento de la Tercera Ola feminista e incentivó las representaciones en la cultura pop de discursos feministas como los de las Riot Grrrls. Es el caso de la profesora Christine Blasey Ford contra el juez del Tribunal Supremo de Estados Unidos Brett Kavanaugh (Henderson, 2018).

En 2018, después de que Donald Trump anunciara la candidatura de Brett Kavanaugh para ocupar un puesto en el Tribunal Supremo estadounidense, medio como The New Yorker y The Washington Post publicaron la noticia de que una mujer había denunciado al juez Brett Kavanaugh de haber abusado de ella cuando iban al instituto (Mars, 2018). De la misma forma que sucediera en 1991 con la denuncia de Anita Hill contra el juez Clarence Thomas, el juicio de Christine Blasey Ford y Kavanaugh también fue televisado y mediatizado (Klein, 2018).

³¹⁰ El original: But is tweeting, or creating a video that goes viral for a weekend, enough? Is it effective? What would happen if this new generation of American stars actually organized around reproductive freedom?

Mujeres de las industrias culturales de Estados Unidos mostraron su apoyo a Christine Blasey Ford igual que ocurrió con el apoyo de Anita Hill. No obstante, la diferencia son los medios con los que se viralizaron las muestras de apoyo. En plena época #MeToo, los *hashtags* han sido el formato óptimo para difundir este tipo de denuncias. La viralización de las noticias vehiculadas por los *hashtags* no solo difunde la información entre usuaries individuales de las redes sociales, sino que obliga a que los medios convencionales y sus periodistas se introduzcan en los engranajes de los nuevos espacios comunicativos. Cristina Peñamarín ya planteaba una nueva forma de concebir las informaciones de la esfera pública (virtual) años antes de la simbiosis comunicativa de los *hashtags* y el periodismo:

[...] la EP [esfera pública] como un espacio de visibilidad mediatizada que requiere atender a las condiciones de la escena pública. Un espacio donde hoy las tecnologías y los usos de los medios digitales permiten la comunicación horizontal entre muchos como nunca antes en la historia, pero no han desplazado al periodismo profesional en la tarea de buscar y valorar lo que cuenta como información política, ni a los medios convencionales, particularmente la tv, en la de visibilizarla y conformar el primer plano de relevancia de los referentes comunes. (Peñamarín, 2015: 37)

A través del *hashtag* #DearProfessorFord actrices como Julianne Moore, Alyssa Milano, Evan Rachel Wood, Amy Schumer, Marisa Tomei o Rose McGowan tuitearon mensajes de apoyo a Christine Blasey Ford (Martin, 2018) y devolvieron a la esfera pública virtual debates como el descrédito a las víctimas o lemas como el de “I Believe Anita Hill” que surgieron en 1991 y que, a su vez, coinciden con el *hashtag* #YoSíTeCreo realizado en España con el caso de La Manada.

7.3. Femen

De la misma forma que repasamos la influencia de las denuncias de las W.I.T.C.H y las Guerrilla Girls en las Riot Grrrls de los noventa, aquí veremos como el conjunto de todas estas referentes han inspirado a los nuevos movimientos de activistas feministas.

FEMEN es un movimiento internacional de mujeres que realizan su activismo en el espacio público mediante el *topless* y consignas pintadas con tinta negra sobre sus torsos (Franco, 2021). Esta organización basa su ideología en el sextremismo, ateísmo y el feminismo (<https://femen.org>). Fue fundada en 2008 por Anna Hutsol en Kiev y, desde entonces, se han esparcido sedes por países de todo el mundo como España, Francia,

Polonia, Estados Unidos, etc. Entre sus principales objetivos se encuentra crear una red internacional de mujeres para enfrentar al patriarcado y eliminar las instituciones ideológicas del patriarcado (dictaduras, la iglesia, la explotación sexual) (<https://femen.org>).



Imagen 70. Activista de FEMEN detenida protestando contra un acto franquista. Fuente: <https://femen.org>.

Algunas de sus manifestaciones públicas más mediáticas han sido en 2015 ante la casa de Dominique Strauss-Kahn, exdirector gerente del FMI, acusado de violar a una empleada de un hotel en Nueva York (El País Redacción, 2015), en 2019 durante el cierre de campaña del partido ultraderechista Vox en la plaza de Colón de Madrid (Europa Press, 2019) o, más recientes, contra la guerra de Ucrania en la embajada de Rusia en Madrid (EFE, 2022).

7.4. LASTESIS



En 2019 Lea Cáceres, Paula Cometa, Sibila Sotomayor y Dafne Valdés formaron LASTESIS, un colectivo interdisciplinario de mujeres de Valparaíso, Chile. En el

contexto de las protestas sociales de la ciudadanía chilena, LASTESIS se organizaron para manifestarse mediante performances multitudinarias contra la violencia sexual ocurrida durante las protestas de 2019 (Rodríguez, 2019). La primera convocatoria de “Un violador en tu camino” tuvo lugar en la plaza de Aníbal Pinto el 20 de noviembre de 2019.

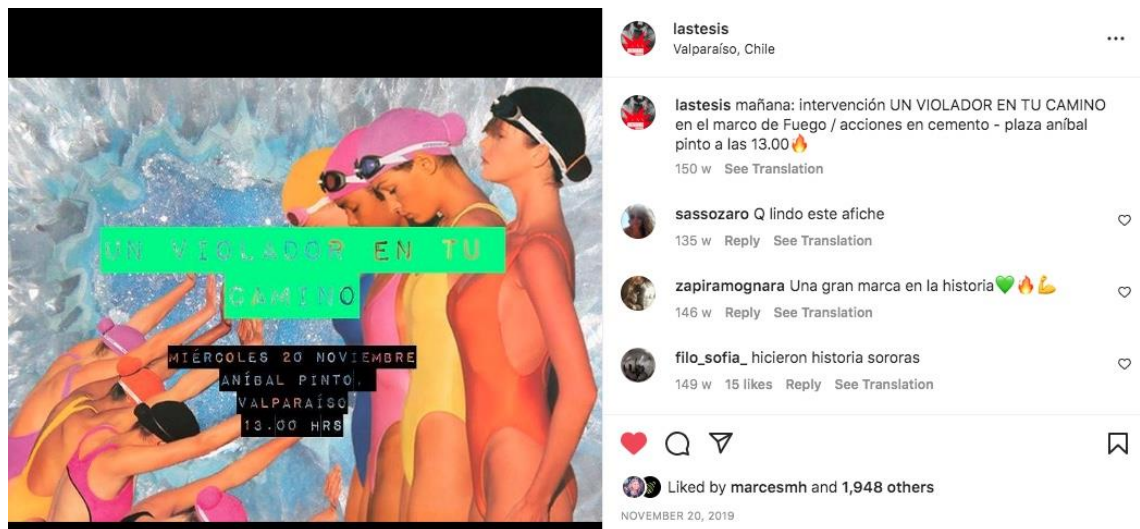


Imagen 71. Captura de pantalla de la cuenta en Instagram de LASTESIS. Primera convocatoria para interpretar “Un violador en tu camino”. Fuente: Instagram.

Pero, es la concentración del 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, en el Palacio de los Tribunales de Justicia de Santiago de Chile, el encuentro más multitudinario y el que se viralizó mundialmente al publicarse el video en Facebook.

De acuerdo con Dafne Valdés, el objetivo de la letra de la canción era “[...] llevar teorías feministas a un formato escénico de una forma simple, sencilla y pegajosa para que el mensaje de diferentes teóricas feministas llegara a más personas que quizás no habían tenido la oportunidad de leer o analizar.” (Huenchumil, 2019)

Como indican Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini (2021), las dinámicas en las esferas públicas y, en este caso, en el espacio público, ponen de manifiesto un “acuerdo afectivo” que el público comparte. Las manifestaciones y las performances feministas ubican en un tiempo y un espacio determinados las controversias que denuncian. En las manifestaciones del 8M, de LASTESIS, de Femen, y demás protestas contra las

violencias machistas se mezclan las emociones de rabia, ira y frustración con la pasividad de quienes no muestran empatía con las demandas o las niegan. Esto intensifica la controversia en las esferas públicas online que transitan a las esferas públicas offline, generando dos efectos: “una fuerza de atracción, que invita a la participación de quienes han entrado en resonancia con este tono indignado, y, al mismo tiempo, una fuerza de expulsión, que cierra la controversia sobre sí, lo que dificulta superar el estado de bloqueo.” (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini, 2021: 83).

7.5. Pussy Riot



El grupo activista de punk Pussy Riot se formó a finales de 2011 en Rusia como contestación al presidente ruso Vladimir Putin y sus políticas ultraconservadoras (Tochka, 2013). En sus inicios, el conjunto de Pussy Riot estaba formado por 15 artistas que, mediante el DIY, realizaban performance y activismo.

Empezamos a reclamar un espacio público y a colaborar en protestas políticas hace mucho, allá por el año 2007, cuando teníamos unos dieciséis o diecisiete años y dábamos un poco de risa. Fundamos Pussy Riot en octubre de 2011, pero antes nos pasamos cinco años durante los que no dejamos de estudiar y practicar el activismo a saco, cinco años aprendiendo a escapar de la policía, a crear arte sin dinero, a saltar vallas y a fabricar cócteles molotov. (Tolokonnikova, 2018: 6)

Su concepción como grupo musical de punk surgió cuando dos de las fundadoras de Pussy Riot, Nadezhda Tolokonnikova y Yekaterina Samutsevich, tenían que realizar una conferencia sobre punk feminista ruso, pero descubrieron que no existía ese estilo musical en Rusia (Tolokonnikova, 2018). Por lo que, en 2011, decidieron presentarse como el primer grupo punk feminista ruso con la canción “Kill the Sexist” (Tolokonnikova, 2018: 33).



Imagen 72. Pussy Riot grabando su videoclip en la catedral ortodoxa de Cristo Salvador de Moscú. Fuente: BBC.

El 21 de febrero de 2012, las Pussy Riot entraron en la catedral ortodoxa de Cristo Salvador de Moscú y grabaron el video musical de su canción “Punk Prayer: Holy Mother, Redeem Us of!”. Una semana después, el grupo activista fue denunciado. Igual que señala Peñarín “la acción política no sólo cambia algo, además se hace visible en la escena pública para exponerse a la interpretación de todos y de cualquiera.” (Peñarín, 2015: 42). En marzo fueron detenidas las componentes de Pussy Riot Nadezhda Tolokonnikova, Yekaterina Samutsevich y Maria Alyokhina. En agosto de 2012, las tres integrantes de Pussy Riot fueron sentenciadas a dos años de cárcel (Bonet y Fernández, 2012).

A pesar de la persecución de la policía rusa y del abandono del grupo de algunas de las integrantes, Pussy Riot continúa en activo y sus característicos pasamontañas de colores ya forman parte de la cultura pop feminista del siglo XXI.

7.6. El limitado impacto del #MeToo en la industria musical española

Después de este repaso por algunos de los casos más conocidos de abusos en la industria musical, es necesario señalar uno de los hallazgos de esta investigación en torno a la mediación y mediatización del #MeToo: todos los casos pertenecen a la industria musical estadounidense. He destacado algún caso también en Inglaterra, Australia o Francia. No obstante, la mayor mediatización y popularidad internacional ha recaído en los abusos que provienen de la industria de la música de Estados Unidos. Podemos indicar varios factores comunicativos y mediáticos:

1. La relevancia de les implicades: Los abusadores son, en su mayoría, artistas mundialmente conocidos. Sus seguidores tienen un perfil amplio y dispar: distintas edades, nivel socioeconómico dispar, de diferentes nacionalidades, distintos gustos e intereses musicales, etc. La internacionalización de la cultura pop y de la música estadounidense, podríamos afirmar, tiene un poder mayor que otros productos culturales y *mainstream* de otros países. Así, las controversias provenientes de las industrias culturales estadounidenses generan un interés mayor tanto por el acusado como por la víctima debido no solo a la polémica en sí, sino por el desarrollo de los acontecimientos y el morbo que producen en la audiencia y les seguidores.
2. La opinión pública y los debates en Twitter: La polarización y los posicionamientos entre fans, *haters* y usuaries habituales de Twitter genera unas tramas (o hilos) que perduran en la red. La esfera pública virtual mantiene vivos algunos acontecimientos que, de otra manera, o por otros medios de comunicación, dificultan conocerlos.

Sin embargo, las razones por las cuales no se ha desarrollado un #MeToo en las industrias culturales españolas no han alcanzado esos puntos de relevancia en las esferas públicas de opinión. En España, podemos afirmar, son las solistas y los grupos de música *underground* quienes más han denunciado pública y mediáticamente los abusos de la industria. Veamos, a continuación, algunos ejemplos:

Uno de los casos más mediatizados sobre abuso y discriminación en la industria musical fue el testimonio de la cantante Zahara en su disco *Put a* (2021). Escrito durante el confinamiento, *Put a* fue escrito de forma autobiográfica para denunciar a través de sus letras el *bullying*, vivir con TCA (Trastornos de la Conducta Alimentaria), los abusos sexuales y el maltrato psicológico que Zahara había sufrido. Unas experiencias y unas representaciones en forma de canciones con las cuales todas las mujeres pueden identificarse.

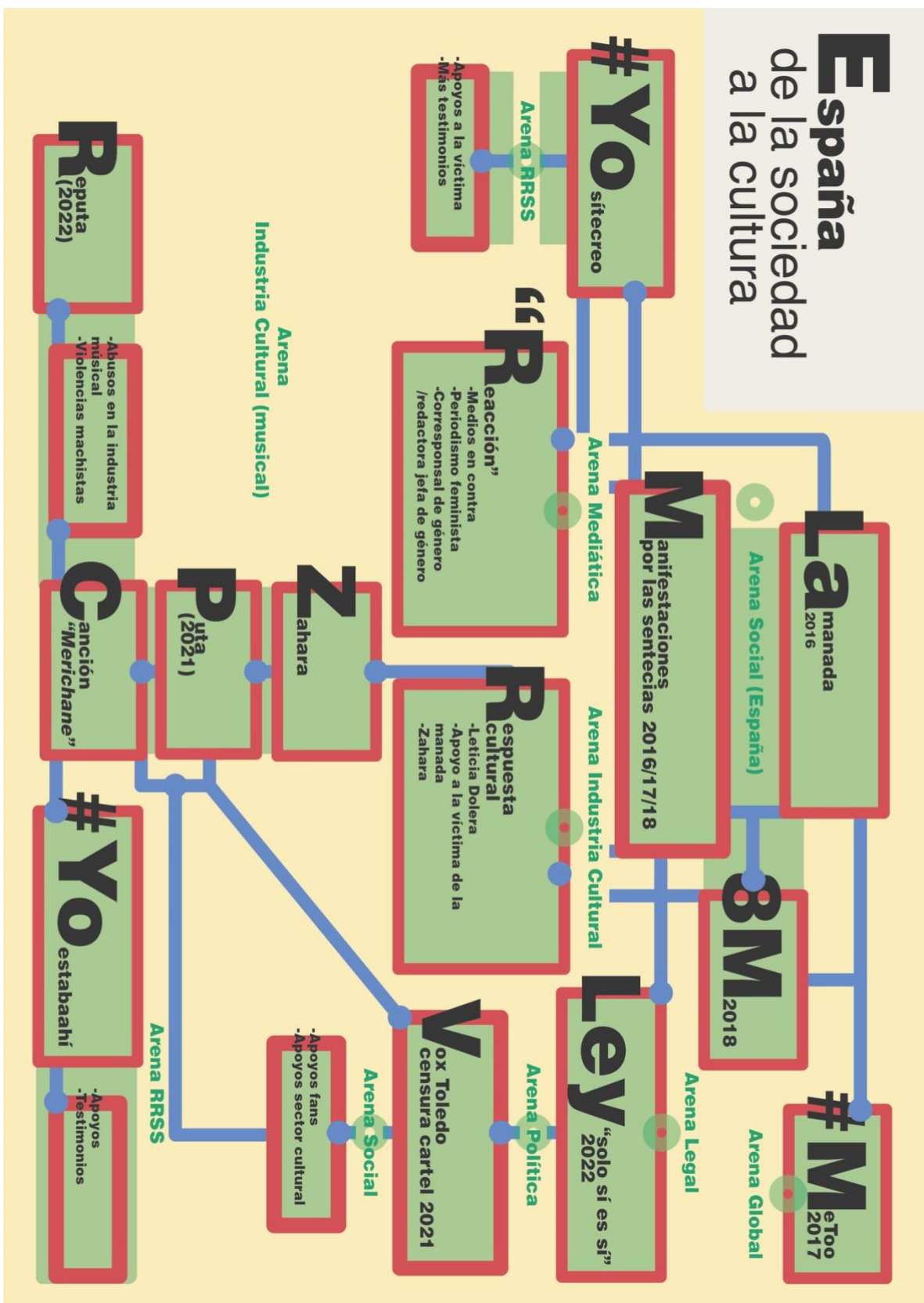


Imagen 73. Mapa conceptual de la mediación y mediatización de una aproximación del #MeToo en España. Fuente:

Elaboración propia.

La primera polémica que provocó este álbum fue con la canción “Merichane”³¹¹, el nombre con el que apodaron a Zahara en su colegio cuando era pequeña y que era, también, el nombre de la puta del pueblo (Navarro, 2021). Además de describir sus experiencias en la canción, la frase que señala directamente los abusos de la industria musical es la que hace contra el sello Universal: “Yo estaba ahí en las oficinas de Universal. Tragando sermones sobre mi gran potencial”. A pesar de que el lanzamiento de *Putas* fue en 2021, ya en 2015 Zahara había denunciado los abusos de Universal en una entrevista con la periodista Mónica Zas, de elDiario.es:

Cada gran sello es un mundo, por lo que no podría hablar en general. En Universal trabajé con personas que no sabían de música, sino de negocios. Son tiburones expertos en intimidar. Cuando me armaba de valor para señalar mi punto de vista en una reunión, normalmente se me concedía todo lo que pedía. Eso sí, de palabra. Porque al final siempre se hacía lo contrario a mis propuestas. (Zahara entrevistada por Mónica Zas Marcos, 2015)

Con “Merichane”, Zahara aborda las violencias y el machismo que las mujeres sufren en diferentes etapas vitales y espacios. La frase “Yo estaba ahí” se convirtió en el *hashtag* (Gómez, 2021) de las redes sociales para denunciar, mediante la identificación con la “Merichane” de Zahara, todo tipo de discriminaciones y abusos machistas. Como ya ocurriera en 2017 con el #MeToo, la mediación de las redes sociales en la esfera pública virtual fue la propulsora para mediatizar tanto online como offline las experiencias de violencias sexistas de las usuarias. Así, podríamos indicar, #YoEstabaAhí fue el movimiento más similar al #MeToo que ha habido en España.

Tanto con el caso de #YoEstabaAhí como con el #MeToo podríamos asegurar que se produce el “acuerdo afectivo” planteado por Jan Slaby, Rainer Mühlhoff y Philipp Wüschner establecen (2017) donde un acuerdo afectivo es una “formación material-discursiva como parte de la cual el afecto es modelado, canalizado y modulado en formas recurrentes y repetibles.” (Slaby, Mühlhoff y Wüschner, 2017: 5). Estos acuerdos afectivos conciernen a cada implicado en la controversia de forma particular al articular correlativamente “la intensidad afectiva y las disposiciones emocionales mediante un mecanismo de resonancia afectiva” (Saiz Echezarreta y Gómez Lorenzini, 2021). Así, las mujeres que se sienten interpeladas por los *hashtags* y los testimonios que vehiculan

³¹¹ El origen de Merichane radica en el apodo que los griegos le pusieron a Cleopatra por sus habilidades en el sexo oral. Merichane significa “la boca de diez mil hombres”. (Gómez, 2021) (Moreno, 2021)

conforman un acuerdo afectivo que acogen y comparten con otras usuarias. La intensidad afectiva aquí se denota en las propias experiencias descritas y en la empatía o sororidad, construyen redes de afectos y apoyo en la esfera pública virtual.

En el programa de radio La Ventana³¹², de la Cadena Ser, entrevistaron a Zahara con motivo del lanzamiento de *Putá*. Durante el programa le mostraron a la cantante el reportaje que la periodista Laura Piñero había realizado alrededor de “Merichane” y su conexión con el #MeToo y las redes sociales. Laura Piñero había mapeado y recuperado los tuits e hilos que, como sucedió con el #MeToo, relataban casos de abusos sexuales, físicos y psicológicos que les usuaries habían tuiteado al escuchar “Merichane” y sentirse identificadas con las experiencias de Zahara.

La segunda se produjo cuando el partido ultraderechista Vox exigió la retirada del cartel del concierto de Zahara en Toledo por considerarlo un “ataque la libertad religiosa de la mayoría de los toledanos” (Prats, 2021). En el cartel, que también es la portada del disco *Putá*, aparece Zahara con un vestido rosa, portando una corona de halo y una banda azul en la que se puede leer en letras doradas la palabra “puta”, mientras sujeta el muñeco de un bebé en brazos. La influencia de la imaginería de las vírgenes es manifiesta, sin embargo, no hay ningún elemento que pueda ofender a la religión católica. Desde el ayuntamiento de Toledo, gobernado por el PSOE, aceptaron la exigencia de la ultraderecha y retiraron todos los carteles promocionales del concierto (Alarcón y Manjavacas, 2021). Las reacciones en apoyo a la cantante se hicieron patentes en Twitter con muestras de solidaridad de público, compañeros de profesión y del ámbito de la cultura, y desde la oposición política de Vox (Nogueira Calvar, 2021).

Otras cantantes y bandas que han denunciado recientemente los abusos son el grupo Shego. La banda formada por Maite, Raquel, Charlotte, y Aroa, además, colaboran

³¹² Cadena Ser, “La Ventana” 21/01/2021: El “me too” del “Merichane” de Zahara | Un reportaje de Laura



con Zahara en la canción “Merichane (Reputa)” (2022) del disco *Reputa* (2022). En la entrevista concedida a la periodista Lorena G. Maldonado, del periódico *El Español*, Shego denunciaban a los “Vicente Amor” (nombre que da título a una canción del grupo) como los hombres que “relacionan contigo desde el privilegio, siendo conscientes de él y sin renunciar a nada.” (Maldonado, 2021) y que proliferan en las industrias culturales. De igual forma, resaltaban la hegemonía masculina en las cabezas de cartel de los festivales de música, una de las dinámicas que tanto Shego como otras artistas llevan años denunciando:

La música española sigue siendo machista y Vetusta Morla, Izal y Leiva siguen siendo cabeza de cartel: pero claro, ahora es muy guay porque los tíos cis se pintan el pelo de rosa. Lo mismo de siempre, en el fondo. (Maite, de Shego, entrevistada por Lorena G. Maldonado, 2021)

En el programa de RTVE, Gen Playz ³¹³, donde se debatía acerca de las denuncias en redes sociales para exponer a les artistas acusades de abusos, Cris Lizarraga, cantante del grupo Belako, defendía la utilidad de las redes sociales como plataformas de denuncia, pero señalaba la ineficacia que estaban teniendo a la hora de apartar a los abusadores de la industria:

[...] al final es un arma de doble filo porque, para la persona que decide denunciar, supone igual una pérdida de control de hasta dónde va a llegar esa denuncia, pero sí que al mismo tiempo es positivo en el sentido de que elige la temporalidad. [...] Y creo que, desde entonces, eso ha seguido progresando a nivel de las redes. [...] Estamos hablando de cosas gravísimas y enseguida la gente se lleva las manos a la cabeza como: “¡No! ¡Cancelación!”, pero en realidad se está viendo cómo los que han sido acusados de cosas muy problemáticas, y hablo en términos binarios de hombre-mujer, porque sobre todo estamos hablando de hombres poderosos, famosos cis heterosexuales, han pasado un tiempo en barbecho. Pero, por lo general, mantienen unos privilegios, sean o no expuestos. (Cris Lizarraga en el programa Gen Play, RTVE, 2022)

También denunciaba situaciones en las que ha tenido que compartir cartel con abusadores cuyos delitos son conocidos por la industria musical. Apelaba, además, a la

³¹³ Gen Playz (08/02/2022) - *Denunciar en redes: ¿Sirve de algo exponer a un artista?*



doble culpabilización que se hace a las víctimas tanto por verse obligadas a trabajar con sus acosadores, como por parte del público que las señala por aceptar el trabajo sin considerar que están ejerciendo su oficio y quienes no deberían ejercerlo son los abusadores.

Natalia Lacunza, cantante que participó en la edición de Operación Triunfo 2018, es otra de las solistas que ha hablado abiertamente de casos de abuso sexual, acoso y discriminación en la industria musical española:

Se sabe que hay muchísimos tíos que han hecho barbaridades. Traperos y gente que ha hecho cosas como para estar en la cárcel toda su vida. Y ahí están, en festivales, y yo tengo que coincidir con ellos y ver que en el cartel aparece mi nombre junto al suyo. Si fuera una mujer la que hiciera alguna de esas cosas se la tacharía para siempre. Estoy harta de que me pregunten sobre qué se siente al ser una mujer en la industria, harta de que me pregunten si la industria es misógina, si hay igualdad. Mira, tío, no la hay, pero al que le tienes que preguntar por esto es al gilipollas de turno, al tío que trabaja en esta discográfica, a este artista que ha hecho esto que claramente todo el mundo sabe y nadie hace nada. (Natalia Lacunza en la entrevista con Paloma Alfageme, 2022)

Cabe añadir que su expareja, el también cantante Pol Granch, se ha burlado públicamente de ella y ha protagonizado varias acusaciones por abusos (Vila Galán, 2021). En 2021, la rapera Sara Socas denunció en su cuenta de Twitter a Granch por maltratarla en una fiesta de la cadena Los40 en 2019:



Imagen 74. Captura de pantalla de la cuenta de Twitter de Sara Socas. Fuente: Twitter.

Natalia Lacunza, en su entrevista con la periodista Claudia Vila Galán para El País, apoyó públicamente a Sara Socas:

La pobre Sara se comió toda la mierda ella sola. Hay personas involucradas que no pueden decir nada. Yo lo he pensado muchísimo y ahora mismo no voy a hablar. Ella me parece muy valiente y probablemente se la culpe más que al otro y se la tache de oportunista. Y es como... ¡Madre mía, si supierais toda la verdad!'. (Natalia Lacunza entrevistada por Claudia Vila Galán, El País, 2021)

El machismo y el sexismo en la industria musical también lo denuncia la cantante y artista multidisciplinar Rocío Saiz, quien lleva años alzando la voz contra estas prácticas discriminatorias. En el libro *Feminismos e industrias culturales* (Marc et al., 2022), ante la pregunta acerca del movimiento #MeToo en España, Rocío Saiz respondía lo siguiente:

En España hay muchísimo miedo, aquí no denunciemos. Si denunciásemos, la mayoría de grupos que la gente admira se iría a la mierda. Es una cosa que se sabe y que es muy evidente. Hay muchos grupos a los que les hemos permitido mucho. [...], y la cosa es que muchas veces los conciertos han dejado de ser un espacio seguro y te podía pasar cualquier cosa. Ha sido así siempre. [...] Pero, ¿a que no metes a León Benavente o Sidonie a hablar de esto? (Rocío Saiz en Marc et al., 2022: 239)

Desde la organización de las asociaciones de mujeres en la industria musical podemos encontrar las mismas demandas que realizan de forma individual algunas artistas. A través de sus redes sociales, de actividades lúdicas, conciertos, investigaciones, conferencias, y otros eventos, estas asociaciones portan sus peticiones y denuncias al espacio público. En palabras de Cristina Peñarín

Son numerosas las acciones colectivas, potenciadas por las redes digitales, que suponen un ejercicio tanto local como translocal o global de la ciudadanía (Sassen 2003: 90- 91), como acciones coordinadas, de poder, sobre un aspecto de interés del mundo común –si bien estas requieren, además de las redes, el trabajo de organizaciones y asociaciones que a menudo aportan también investigaciones propias–. (Peñarín, 2015: 48)

Algunas de las asociaciones son:

1. Clásicas y Modernas, Asociación para la Igualdad en la Cultura: Nace en 2009 como asociación de mujeres profesionales pertenecientes a todos los sectores del ámbito cultural debido a la marginación que ahí sufren las mujeres. Reivindican el histórico e invisibilizado papel de la mujer en la cultura y la valiosa labor que ésta tiene para promover (o no) que la sociedad alcance la igualdad real entre mujeres y hombres. Reclaman esta igualdad tanto en el sector cultural como en los contenidos que se producen y distribuyen. Trabajan, además, organizando

foros de discusión y promoviendo estudios que evidencien la situación de las mujeres en la cultura española.

2. Mujeres en la Música: Fundada en 1989 promovida por la compositora M^a Luisa Ozaita. Su principal objetivo es “potenciar, divulgar y promocionar la presencia de las profesionales de la música en la historia y en la actualidad”.
3. MIM – Mujeres de la Industria de la Música: Nacida en 2016, MIM se propone desaparecer en el momento en el que “no sea necesaria nuestra asociación, ni nuestra web, o que nuestra web y asociación se conviertan en “Profesionales de la Industria de la Música” donde hombres y mujeres tengan el mismo tratamiento, los mismos salarios, las mismas oportunidades, y las mismas posibilidades.”
4. AMCE (Asociación de Mujeres Creadoras de Música en España): Trabaja por lograr la igualdad y el reconocimiento de las artistas y sus trabajos, además de reclamar una visibilidad y representatividad reales de la mujer en la música.
5. Mujeres y música (MYM): Es un proyecto colaborativo que se organiza para “Cambiar el panorama de infrarrepresentación de las mujeres en todos los ámbitos del panorama musical actual. Visibilizar a mujeres que han marcado la historia de la música y aquellas que actualmente comienzan a forjarse un camino en la música. Concienciar sobre el machismo en las letras de las canciones, en la educación y en la industria musical e introducir una perspectiva de género para cambiar esta situación. Dar voz a los diferentes colectivos que luchan por cambiar el escenario y aunar esfuerzos, promoviendo acciones conjuntas, difundiendo actividades y colaborando para generar sinergias.”

Teniendo en cuenta las discriminaciones que hemos ido viendo en esta tesis, podemos confirmar la necesidad de estas asociaciones y su esfuerzo para lograr, entre otros objetivos, una aplicación efectiva de la Ley de Igualdad, poner fin a la discriminación de género y del techo de cristal, la presencia igualitaria de las mujeres profesionales de todo el ámbito de la cultura, una visibilización y representación reales de las mujeres, y acciones legales contra los comportamientos machistas, el acoso y los abusos sexuales. No obstante, a pesar de llevar años intentando lograr estas metas, los

resultados apenas son perceptibles en un sector con más discriminación de género del que se presupone.

Igualmente, como hemos podido observar, la mediación y la mediatización que se hace de estos casos denunciados en España es escasa. En el extranjero, en cambio, la repercusión en las esferas públicas es mayor. Esto se debe a que, al contrario que en España, las denunciantes tienen un soporte legal que las protege, no siendo así en las industrias culturales españolas. La falta de ayuda legal hace que las denunciantes tengan miedo a señalar a sus abusadores y acosadores, dificultando que se lleven a cabo las denuncias.

Por otro lado, es posible señalar que, a nivel de la mediación y su posterior mediatización los casos extranjeros se conocen por el abusador (el caso Weinstein, el caso R Kelly, el caso Polanski, el caso de Plácido Domingo fue la Associated Press estadounidense quien lo investigó y publicó) mientras que en España son las víctimas las primeras en hablar en sus redes sociales o en eventos. Tras sus declaraciones, los medios de comunicación dan la noticia, pero no hay un seguimiento del caso ni de las acusaciones, lo que impide una mediatización local y global de las denuncias en la industria cultural.

CONCLUSIONES

La primera aproximación de muchos a estilos musicales determinados, a los artistas musicales, a las noticias y cotilleos sobre las vidas de nuestros ídolos se produce a través de los medios de comunicación y, cada vez más, de las redes sociales. Esta realidad hace que sea necesario señalar la forma, el contenido y la trascendencia de las representaciones femeninas (y de cualquier colectivo) oprimido en los medios y en las redes, pues estas representaciones circulan en la esfera pública y termina formando parte del imaginario colectivo y del sentido común compartido.

Esta tesis se ha planteado como un diálogo con las epistemologías de los estudios en comunicación y de los estudios culturales feministas, focalizada, a través del análisis semiótico y sociocultural, en la construcción del ideal de “mujer” en la cultura pop. Más

concretamente, de las representaciones de las artistas “femeninas” en la cultura pop musical desde los noventa hasta 2022.

En primer lugar, se establecen unas conclusiones generales transversales a toda la investigación. Por lo tanto, se sistematizan los paralelismos entre la Tercera Ola y la Cuarta Ola feministas, que son vehiculares a los demás resultados de este trabajo debido a su relación contextual con las producciones de la cultura pop, con el auge de las violencias contra las mujeres y con la generalización de los discursos de odio. Seguidamente, de forma más precisa y como resultados finales de la tesis, se desarrollan conclusiones en relación a los tres objetivos planteados al inicio de la investigación.

Conclusiones generales:

Con todo eso en mente, esta tesis encontró la evidencia relacional entre los siguientes hitos que, hace treinta años, desencadenaron la Tercera Ola con los de la Cuarta Ola actual. Así, cabe enfatizar en la dinámica del movimiento circular o en bucle que se desarrolla con estos paralelismos entre cada etapa (década de 1990, primera década de los 2000, y a partir de 2010) y que conforma estos hallazgos comunes:

1. Contextos políticos: leyes que prohíben el aborto y el incremento los delitos de odio, de la violencia sexual y de sus respectivas denuncias.

Los primeros años de los noventa, en Estados Unidos, trascienden entre los gobiernos conservadores de Ronald Reagan y George H. W. Bush, que perjudicaron de forma directa a las personas más vulnerables en cuestiones de libertades y derechos fundamentales: las mujeres, el colectivo LGTBI+, las personas queer, les racializadas, etc. Por un lado, en el ámbito social, el auge de las agresiones sexuales contra mujeres y niñas en Estados Unidos alcanzó cifras alarmantes (Faludi, 1993), como también aumentaron los delitos de odio. Por otro lado, a nivel legislativo, el derecho al aborto en Estados Unidos fue una de las principales leyes a derogar por parte de los partidos republicanos con el apoyo de los sectores conservadores políticos, sociales y religiosos.

El primer paralelismo lo encontramos con el gobierno conservador de George W. Bush durante la primera década de los 2000. En esta coincidencia de gobiernos

conservadores estadounidenses, las leyes aplicadas por los republicanos vuelven a perjudicar a los mismos perfiles sociales de los noventa. Esta situación política vuelve a repetirse en 2017 (el mismo año del nacimiento del #MeToo) con la elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos. Estas legislaturas han supuesto un riesgo hacia las libertades de las mujeres, de los colectivos vulnerables, de las personas LGTBI+ y queer, de las migrantes, etc. Las políticas de Trump, especialmente ultraconservadoras, retomaron propuestas legislativas de los noventa como la derogación del aborto. En 2022, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos ha derogado la jurisprudencia sobre el aborto establecida por la sentencia Roe vs Wade, que ya intentó derogar sin éxito a principios de los años noventa. La derogación de esta ley no solo afecta a aquellas personas que deseen abortar de forma libre y segura, sino que el colectivo LGTBI+ y queer también ve sus libertades afectadas por esta legislación. En España también se intentó volver a una ley restrictiva del aborto en 2014 pero la movilización de las mujeres de El Tren de la Libertad evitó que se aprobara. A pesar de que en esta investigación el foco de estudio está ubicado entre Estados Unidos y España, el incremento de estas legislaciones restrictivas contra la salud reproductiva de las personas gestantes podemos observarlos a nivel internacional en países como Polonia, Brasil, Hungría, etc.

Los fundamentos sociales de las ideologías conservadoras se ven legitimados en las presidencias de los gobiernos conservadores. A modo de comparativa entre los momentos en los cuales leyes como las del aborto se han cuestionado desde las derechas políticas, a principios de la década de 1990, George H.W. Bush era presidente de Estados Unidos, en 2014 lo era Mariano Rajoy en España, y en 2021 presidió Estados Unidos Donald Trump. Los gobiernos conservadores se han visto reforzados con partidos ultraderechistas actuales como Vox en España o Agrupación Nacional (anteriormente Frente Nacional) en Francia, o presidentes como Jair Bolsonaro en Brasil, o Boris Johnson como primer ministro del Reino Unido, etc.

El segundo paralelismo relacionado con el contexto político se produce por los debates públicos acerca de las agresiones sexuales. Sincrónicamente a esta escalada sociopolítica de la derecha, las denuncias por acoso y violencia sexuales a figuras prominentes del *establishment* estadounidense comienzan a tener un seguimiento de los medios de comunicación que los mediatizan y estimulan un seguimiento del público, que debate sobre esas agresiones y cuya problemática transita a los movimientos sociales. En

la década de 1990, el incremento de los ataques misóginos de los denominados *incels* (célibes involuntarios)³¹⁴, y la mediatización de los casos de Anita Hill y de Monica Lewinsky llevaron a las esferas públicas de Estados Unidos los debates sobre los abusos, el acoso y cualquier violencia sexual.

A lo largo de los 2000, la proximidad del caso de Christine Blasey Ford con el de Anita Hill ha llevado a los medios y a la sociedad los mismos debates sobre violencia sexual que hubo a principios de los noventa. Esto también coincide con las denuncias a Harvey Weinstein que desencadenaron el movimiento #MeToo en 2017 y con el que se señalaron a otros hombres en cargos de poder de las industrias culturales por abusos sexuales. Igualmente, violaciones como las de La Manada, así como las denuncias de abusos y violaciones de las mujeres de las industrias culturales han recuperado discursos y proclamas surgidas por hechos similares hace treinta años.

2. Tercera y Cuarta Olas feministas.

La Tercera Ola feminista surgió a principios de la década de 1990 en Estados Unidos como respuesta a esas políticas contra la libertad sexual y reproductiva de las personas gestantes, así como por el aumento de las violencias sexuales contra mujeres y niñas. La denuncia de Anita Hill contra Clarence Thomas motivó el artículo en la revista *Ms.* de la periodista Rebecca Walker con el que se inició conceptualmente la Tercera Ola en 1992. Los movimientos feministas conformaron la resistencia activista, legal y teórica ante el riesgo de la derogación de las leyes sobre las libertades sexuales de las mujeres estadounidenses. A su vez, como parte de la sociedad y gracias a una conciencia feminista en auge por la Tercera Ola feminista, las personas dedicadas a las artes y a la cultura también se movilizaron en la lucha por los derechos de las mujeres. La alianza entre los feminismos y la cultura popular derivó en una serie de acciones de apoyo a estas causas como festivales de música, discos recopilatorios, letras de canciones reivindicativas, colaboraciones artísticas, etc. La cultura popular no deja de ser parte de la sociedad y es inevitable que los problemas sociales permeen en la producción de la cultura. Igual que es ineludible que la cultura, o parte de ella, produzca obras que representen las demandas sociales.

³¹⁴ En las páginas 85 y 86 de esta tesis se explica quiénes son los *incels*.

De forma semejantemente a lo sucedido con la Tercera Ola, guiada por los movimientos feministas de los noventa, desde la segunda década de los años 2000 nos encontramos con resistencias feministas que han modulado la Cuarta Ola. Como consecuencia de motivos similares a los de las feministas de la Tercera Ola, las feministas de la Cuarta Ola se han levantado contra todas las formas opresoras del heteropatriarcado pero, especialmente, contra las violencias sexuales. A partir de esta afirmación, podríamos señalar que la Cuarta Ola feminista surgió para sostener las reivindicaciones que la Tercer Ola ya tuvo que exigir en 1992. El caso de la violación de La Manada en 2016, las décadas de abusos sexuales y violaciones que se denunciaron en 2017 contra el productor de cine Harvey Weinstein, o los constantes ataques de los gobiernos conservadores a la legalidad del aborto han desembocado en una nueva ola que llevaba años formándose con las bases feministas de sus predecesoras. En esta nueva ola, las redes sociales son los mecanismos comunicativos hegemónicos y que caracterizan las dinámicas de la Cuarta Ola, ya que son utilizadas como herramientas para informar e informarse, sobre todo acerca de los feminismos, superando el alcance de la revista *Ms.* en los noventa.

Son especialmente destacables los diálogos que estas dos olas mantienen con los movimientos culturales y las artistas. La reivindicación de las artistas o el *herstory*, los discursos por la diversidad real en y desde las industrias culturales, el aumento de diferentes identidades en los personajes de las producciones audiovisuales, las proclamas abiertamente feministas de las artistas, las denuncias de las artistas contra los abusos sexuales y las discriminaciones en las industrias culturales, o movimientos como el #MeToo, ponen de relieve el alcance que logran las reivindicaciones feministas desde la cultura pop, y la trascendencia que los feminismos tienen en la cultura y en la sociedad.

3. Medios centrales.

Por último, estos paralelismos sociopolíticos y socioculturales que se han producido en el margen de tiempo entre las décadas de 1990, 2010 y 2022 se ven proyectados y difundidos por los medios de comunicación de cada época, los cuales han modificado progresivamente sus dinámicas conforme las conciencias feministas aumentaban.

De esta forma, durante los noventa, los medios de comunicación masivos y la prensa eran los principales encargados de introducir los debates a la esfera pública. La mediación del caso de Anita Hill por parte de los medios de comunicación estadounidenses inició y expandió los debates sobre qué era acoso sexual y qué no lo era. Por su parte, los medios de comunicación culturales y las cadenas de televisión como MTV, realizaron un ejercicio de discriminación de género con el que se vieron especialmente afectadas las cantantes con discursos feministas como las Riot Grrrls o las cantautoras.

Teniendo en cuenta el poder de las industrias culturales estadounidenses, su influencia en otras sociedades es ostensible. De este modo, cuando la cadena MTV se expande a otros países y continentes como Europa debido a la globalización de principios de los 2000 e Internet, los productos culturales, las modas y estilos de vida estadounidenses, se hacen globales y conocidos por un público internacional de forma casi inmediata. Como consecuencia de esta globalización de la cultura estadounidense del siglo XXI, las controversias generadas en la cultura pop de Estados Unidos se convirtieron en cultura pop internacional. Por lo tanto, las dinámicas sexistas mostradas por estos medios de comunicación y sus productos culturales también se expandieron e influyeron en unas jóvenes audiencias.

No obstante, las mediaciones de los medios de comunicación convencionales se ven revolucionadas con el desarrollo de las redes sociales. A través de las redes sociales, las controversias difundidas por los medios de comunicación se convierten en objeto de debates en la esfera pública virtual de forma global e inmediatas. Es decir, mientras que en el caso de Anita Hill en los noventa y en, por ejemplo, la controversia del beso entre Madonna y Britney Spears en la gala de los premios MTV de 2003, los medios de comunicación mediaban la información y las opiniones sociales no tenían mayor relevancia mediática, tal vez local, con las redes sociales esto cambia. Como también cambia el perfil generacional de las audiencias, aumentando también la franja de edades de las participantes en un espacio online donde confluyen, mayoritariamente, las generaciones X, millennials y Z. Así, cuando Alyssa Milano tuiteó en 2017 #MeToo como hashtag para denunciar los abusos de hombres como Harvey Weinstein, su testimonio y esa controversia se globalizaron y generó un movimiento internacional. De

forma similar ocurría en 2018 con las convocatorias de las manifestaciones feministas del 8 de marzo y su repercusión tanto a pie de calle como en la esfera *online*, e igualmente ha ocurrido con la difusión de los feminismos en las esferas públicas *online* y *offline*.

Otro cambio por señalar que respalda estos hallazgos son las prácticas periodísticas en las redacciones de noticias o en las entrevistas a las artistas. Como ya denunciaron las Riot Grrrls, durante los noventa la prensa cultural y musical era cómplice de la normalización del sexismo y la discriminación por la forma en la que los periodistas abordaban a las artistas y escribían sobre ellas. Desde que el #MeToo y la Cuarta Ola cobraran fuerza en sus demandas feministas en 2017, las redacciones de los medios de comunicación han comenzado a contar con los puestos profesionales de las encargadas de redacción de género, las cuales se ocupan de supervisar los modos de redacción de noticias, entrevistas y reportajes para que estén libres de lenguaje discriminatorio y sexista.

Conclusiones de los objetivos:

1. Reflexionar sobre la representación femenina en los discursos mediáticos sobre la música popular.

En diálogo con los estudios culturales feministas, la tesis ha partido de las genealogías de las Riot Grrrls para mostrar el potencial de las protestas desde la esfera cultural para calar y movilizar a la esfera social, situación que en los últimos treinta años se ha producido en las industrias culturales estadounidenses, pero no en las industrias culturales españolas.

La investigación arranca exponiendo el tratamiento a las mujeres en la escena del rock en las décadas de 1960 y 1970 desde los discursos de la prensa, de los periodistas y de los músicos, a través de un patrón sexista que se instaló por décadas en los discursos de la prensa musical. Estos discursos crearon una identidad pop para las mujeres del rock: la grupi, una mujer joven sexualizada por los músicos, cuyas características y actitudes fueron construidas y difundidas por los medios durante décadas bajo unos estándares heteronormativos y sexistas de mediados del siglo XX. El discurso mitológico de la grupi tiene un origen totalmente heterosexual basado en unas relaciones heteropatriarcales de

idolatría por parte de las mujeres, especialmente adolescentes, hacia hombres artistas mayores que ellas.

El relato de la construcción de la grupi en los sesenta ha generado estereotipos, prejuicios y discriminaciones de las mujeres, tanto las que participaban en las escenas musicales como fans, como las propias músicas activas en estas escenas. Este trabajo mediado de relegar a los márgenes de la música popular a las mujeres que querían dedicarse a la industria musical se perpetuó de diferentes formas durante las décadas posteriores: discriminación de género, techo de cristal, violencia y abusos sexuales, acoso, segregación de los instrumentos por razón de género (diferenciación basada en el binarismo femenino-masculino), hipersexualización de la estética y el cuerpo de las mujeres, sexismo en las entrevistas periodísticas y por parte de los medios de comunicación y publicitarios.

Las Riot Grrrl impulsaron la creación de espacios seguros para las cantantes y las artistas como respuesta a los ataques sexistas, tanto verbales como físicos, que ellas y su público formado por mujeres (e identidades disidentes) sufrían. A pesar de que Angela McRobbie y Jenny Garber (2014) hacían referencia a las subculturas británicas de postguerra, varias de sus afirmaciones sobre el análisis de la participación de las chicas en las subculturas y su visibilización cultural son aplicables años después tanto a las culturas como a las subculturas.

El escaso avance en cuanto a seguridad para las mujeres y las identidades disidentes en espacios de ocio musicales tanto diurnos como nocturnos, la discriminación de género en las contrataciones de los festivales musicales y la falta de una crítica musical feminista y con perspectiva de género que promocióne equitativamente las habilidades y los trabajos de las músicas ha conducido a la recuperación actual de acciones que las Riot Grrrl promovieron en los noventa, como los festivales hechos por y para mujeres e por identidades disidentes.

El *Girl Power* ha resurgido como lema en esta Cuarta Ola feminista, a pesar de seguir asociándose concretamente a un género (mujeres) y su nicho de mercado. Es apropiado matizar que este sintagma fue reapropiado por la industria musical *mainstream* de mediados de los noventa y se convirtió en un producto más del capitalismo, alejándose

de cualquier atisbo de activismo de calle. Grupos como Shampoo o las Spice Girls lo popularizaron como un feminismo musical pop, pero siendo un feminismo especialmente blanco y pop. Paralelamente, las cantautoras como Alanis Morissette o Meredith Brooks fueron fuertemente discriminadas porque sus canciones de rabia e indignación explícitas contra el patriarcado no encajaban con el feminismo pop que se le atribuyó al *Girl Power* de finales de los noventa.

En las últimas décadas, las proclamas actuales de cantantes y grupos como Beyoncé, Dream Wife, M.I.A, Lady Gaga, Belako, Taylor Swift, Zahara, Shego u Olivia Rodrigo recuperan las narrativas surgidas durante la Tercera Ola feminista de las Riot Grrrls y de la cultura pop de los noventa. Las artistas veteranas y las nuevas han vuelto a abanderar unos discursos más implicados en el conocimiento y la reivindicación feminista que han superado a la ingenuidad *mainstream* del *Girl Power*.

2. Analizar la transformación del rol de los medios de comunicación en la construcción de estas representaciones.

Los textos que abordan la crítica musical han sido predominantemente escritos por hombres. La estética del texto, su vocabulario, sus referencias, sus comparaciones y alusiones, el qué y el cómo han estado dirigidos a lectores hombres cis heterosexuales. La experiencia que se espera en la lectura y la recepción de esos textos no representa a una parte del público porque se asume la comprensión de un lector masculino (Kruse, 2002). Cuando se describe hasta el más mínimo detalle de lo que la artista lleva puesto, especialmente si lleva poca ropa, o cuando se hace recuento de con cuántos hombres se ha acostado para calibrar su nivel de indecencia o “puterío”, cuando se elimina la admiración y se antepone el deseo sexual del redactor, o cuando todas estas situaciones tienen más importancia en los textos que el trabajo de la artista, es cuando se hace periodismo cultural (y de cualquier tipo) desde una mirada heteromasculina.

En muchos casos estos discursos relegan a las mujeres a un lugar de sumisión dentro de las industrias culturales que lo romantizan, como ocurre con las artistas negras y racializadas. En los noventa, cuando las Riot Grrrls y las cantautoras estaban logrando notoriedad en la música y sus discursos calaban entre una audiencia de mujeres de todas las edades que se veían representadas en sus letras, la prensa musical optó por etiquetarlas

y menospreciarlas en lugar de hacer críticas basadas en la profesionalidad y no en el sexismo. Como consecuencia, las Riot Grrrls se organizaron en un boicot contra los medios de comunicación y las cantautoras fueron etiquetas de mujeres históricas. Una de las prácticas que los feminismos nos enseñan es a poner siempre en duda el relato hegemónico creado y difundido por un heteropatriarcado que continúa predominando en la sociedad.

El sesgo cultural y mediático de qué música es para chicas o para chicos sigue resonando en la actualidad en ciertos géneros musicales e instrumentos, aunque con menor intensidad. La industria musical comercializó y promocionó en los 90 grupos de chicos y de chicas mediante una fórmula sexista y binaria que los dividió según el género de sus oyentes (chicas o chicos) y la participación en ese mercado (fans, *merchandising*, asistencia a conciertos, firmas de discos, etc.). Esto pone de manifiesto las connotaciones de género que los géneros de la música popular siguen teniendo: según el género binario mujer-hombre, un género musical ha sido orientado dependiendo del movimiento cultural en el que se enmarque y dependiendo de la incidencia de mujeres u hombres que lo caracterice. Por lo tanto, es importante no focalizar únicamente los cuestionamientos en los estilos musicales per se sino en los procesos de categorización llevados a cabo desde la industria. Es decir, si el sonido es el mismo, independientemente del sexo y el género de quienes lo producen, es necesario preguntarse cómo se produce el constructo social y cultural basado en la distinción de grupos de chicas y grupos de chicos desde una industria heteropatriarcal.

Las producciones culturales de masas, o *mainstream*, tienen el poder de ser un arma de doble filo para sus audiencias y para la sociedad. Por un lado, pueden generar representaciones reales e inclusivas de colectivos y minorías infrarrepresentadas en las industrias culturales, como puede ser el colectivo LGTBI y queer, las inmigrantes, las discas, etc. Por otro, algunas producciones pueden dulcificar la imagen de personajes y discursos basados en el racismo, la xenofobia, la misoginia, la lgtbifobia, etc., y acercarlos a sus audiencias, además de normalizar unos comportamientos excluyentes, violentos y que atentan contra la integridad de mujeres y colectivos. En los últimos años del siglo XX se da un giro hacia representaciones, discursos y productos culturales *mainstream* más conservadores que asientan unos nuevos preceptos sobre las artistas femeninas y no normativas.

Unos nuevos modelos de conducta e identidades donde las mujeres de la industria cultural se vieron salvajemente expuestas por los medios de comunicación (Rogers, 2010) y, posteriormente, en las redes sociales (Ramírez, 2020). Las consecuencias del giro conservador y reaccionario de la cultura *mainstream* a finales de los noventa y principios de los 2000 lleva años palpándose en las esferas públicas *online* y *offline*.

El encarcelamiento del productor de cine Harvey Weinstein, tras años de impunidad por sus abusos y violaciones a sus empleadas, ha servido como eje conductor de los cuestionamientos e interrogantes hacia los grupos de poder y hacia las industrias culturales internacionales. A su vez, el alzamiento del movimiento #MeToo como resultado de las denuncias a Weinstein, fomentó el uso de las redes sociales como nuevos espacios donde relatar las violencias y miedos de miles de mujeres en todo el mundo. La representación en formato *hashtag* de las violencias sexuales y las redes sociales como herramientas de divulgación y expresión sentaron precedentes en las nuevas dinámicas comunicativas sociales.

Sin embargo, para llevar a cabo la investigación y lograr que las víctimas se sintieran seguras de contar su historia y permitir que se publicara, la praxis periodística es fundamental. Desde el ámbito de la comunicación y del periodismo se plantea la necesidad de cuestionar los axiomas establecidos y adaptar el trabajo periodístico a la sociedad en la que vivimos. Un periodismo que cuestione la objetividad impuesta, con unas bases feministas transversales y una perspectiva de género. Solo así las noticias pueden abordarse como realidades y desde una perspectiva situada, empática y que genera crítica social.

3. Analizar el papel del campo musical en la transformación de las representaciones femeninas a través de las controversias.

La unión entre cultura y feminismos, y sus posteriores devenires pop, demuestra que la participación conjunta entre cultura popular y movimientos feministas para impulsar demandas sociales ha tenido su momento álgido en cada década y para cada generación. Igual que las Riot Grrrls vinieron de las W.I.T.C.H.: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell de finales de la década de 1960 y de las Guerrilla Girls de

los ochenta, las FEMEN, LASTESIS o Pussy Riot han devenido de todas ellas. El resurgir de las acciones de protesta culturales feministas se debe al recrudecimiento y popularización de la extrema derecha y las leyes contra los derechos humanos, como los derechos reproductivos de las mujeres y contra la vida del colectivo LGTBI y queer.

Los resultados de esta tesis muestran que la cultura y las industrias culturales son imprescindibles para replantearse el orden establecido y para los cambios sociales, por eso no solo se debe potenciar su faceta de ocio sino también reflexionar sobre su capacidad de transformación social. Nadie es impermeable ni a las opresiones ni a las violencias, y las denuncias por abusos en las industrias culturales son un ejemplo. Esta investigación ha revelado la retroalimentación existente entre lo musical y las luchas feministas. Ambos fenómenos sociales y culturales se guían o inspiran para desarrollarse, divulgarse y aproximarse a cualquier estrato de la sociedad.

La politización feminista de las artistas y de la música popular tuvo su apogeo durante los noventa con las Riot Grrrls. Esta reivindicación feminista desde la cultura pop decayó al finalizar la década de 1990 y no volvió a resurgir con una influencia similar hasta 2014 con la actuación de Beyoncé cuando la palabra “feminismo” vuelve a debatirse en las esferas públicas online y offline, aumentando el interés social y la polarización de opiniones con respecto a los feminismos. No obstante, el momento álgido de los debates feministas desde las industrias culturales *mainstream* ocurrió con el movimiento #MeToo en 2017 y las denuncias por violencia sexual en la industria del cine, impulsando debates y controversias que llegaron a su momento catártico con el 8M de 2018.

Estas influencias entre sociedad y cultura/ cultura y sociedad han sido posible explicarlas a través de los hilos entre las olas feministas y la identificación pública de las artistas con estos movimientos. La admiración de los públicos a sus ídolas promueve un acercamiento por parte de esas audiencias hacia los estilos de vida, las ideologías y las opiniones de quienes idolatran. Así, cuando Beyoncé aparece sobre el escenario con un telón de fondo en el que se lee “FEMINIST” en unos premios internacionales como los premios MTV, el público afín puede o bien identificarse con Beyoncé y su feminismo, o bien interesarse en conocer qué es ese concepto que Beyoncé abandera. Las cantantes y artistas proclamándose feministas, de forma pública, previamente al movimiento #Metoo introdujeron de nuevo en el debate público los conceptos de “feminismo” y las preguntas

sobre “qué es ser feminista”, devolvieron a todas las esferas los cuestionamientos al heteropatriarcado y al capitalismo. A pesar de que estos cuestionamientos siempre han estado en el discurso activista y en algunos sectores académicos, no formaban parte del debate general en la esfera pública hasta ese momento.

Otra reflexión que surge de esta investigación es la falta, durante la primera década de los 2000, de posicionamientos políticos públicos como el de Adam Horovitz, cantante de los Beastie Boys, o como Sonic Youth o Kathleen Hanna, o L7 y Nirvana, una actitud feminista pública proveniente del ámbito cultural. Más posicionamientos públicos contra las agresiones sexuales, contra el machismo, contra el racismo y contra cualquier tipo de violencia ejercida desde el privilegio y el poder. Años más tarde hemos podido ver que los posicionamientos públicos de las artistas se han vuelto a dar, recordando las manifestaciones hechas por las artistas de principios de los noventa. Las protestas públicas por los derechos LGTBI+ y queer de cantantes como Madonna, Christina Aguilera o Lady Gaga, o contra el racismo y la xenofobia por parte de la rapera M.I.A., no son suficientes. No cuando ha tenido que haber un #MeToo para que algunas víctimas se atrevan y se sientan seguras de hablar, o puedan ver que no están solas ni han sido las únicas, y que se les demuestre apoyo.

En la actualidad, los últimos documentales y podcasts que analizan estas situaciones de acoso y abusos en la cultura pop confirman la hipótesis planteada en este trabajo: la reacción feminista ha emergido hace menos de una década como reacción al auge de las políticas conservadoras que llevan desde principios del siglo XXI dominando los discursos públicos y las narrativas audiovisuales de forma más o menos explícita. Solo ahora, con la distancia temporal, se empieza a poder evaluar el alcance de las dinámicas discriminatorias generadas por las industrias culturales y los medios de comunicación contra ciertas artistas, como ilustra el caso de Britney Spears.

Con las redes sociales, el acceso a los feminismos y la creación de contenido ha proporcionado a las generaciones *millennial* y *Z* información y conciencia con respecto a la situación social, cultural, política, económica y medioambiental por la que el planeta está atravesado. La mediación de las noticias y saberes en las redes ya no pasa por los medios de comunicación ni por sus redacciones, sino que primero hay una mediación en la esfera pública virtual y luego la mediatización de ese conocimiento se lleva a cabo en

los medios convencionales y se viraliza en las redes. De la misma forma, la función de hemeroteca y archivo que proporcionan las redes sociales facilita el acceso y la recuperación tanto a noticias como a discursos que las generaciones más jóvenes no han vivido o desconocían. Esto, como ya he señalado, puede ser un arma de doble filo puesto que igual que celebramos que algunos discursos feministas se hayan recuperado o que ciertas noticias no caigan en el olvido, también se restituyen discursos conservadores, de odio o se ensalzan actitudes opresoras.

La retroalimentación entre los feminismos como vehículo de acción y activismo, y la cultura pop como productora y divulgadora de denuncias y de mensajes feministas, es necesaria para parar el avance de los discursos de odio. Antes, los medios convencionales eran el cauce que promovía esta conciencia, ahora son las redes sociales donde ambos conceptos, feminismos y cultura pop, funcionan para concienciar, cuestionar y subvertir los mandatos establecidos desde el heteropatriarcado y el capitalismo. Las redes sociales son la herramienta más eficaz para divulgar tanto la propia cultura como estas acciones, para compartir experiencias y crear colectividad. No obstante, también se genera una polarización tanto entre quienes denuncian, quienes se dan por aludidos y sus públicos.

La cultura popular como espacio de resistencia convierte esas demandas en cultura misma. Las acciones a pie de calle de las artistas para protestar contra las violencias de género, como LASTESIS, se viralizan expandiendo un evento cultural de protesta local a lo global. Su performance ya forma parte del imaginario social, cultural y colectivo internacional. Las repercusiones de la merma en derechos humanos también permean las producciones culturales, puesto que quienes hacen cultura no pueden ser ajenas a su realidad. Las iniciativas musicales a favor del aborto, las proclamas durante los conciertos apoyando a víctimas de violencia sexual, que las cantantes aparezcan sobre el escenario portando la bandera LGTBI+, y otros actos desde la cultura contra las injusticias sociales y que conlleven un posicionamiento político no hacen sino poner en el foco mediático unas problemáticas que nos afectan a todas.

Para terminar, se ofrece una reflexión sobre la situación de silencio y escaso apoyo a las artistas que se produce en España. Mientras que en Estados Unidos la cultura y la sociedad tienen una potente influencia mutua, en España es la sociedad la que encabeza

las protestas y, solo a veces, llega a la cultura. El análisis de estas controversias condujo a estas conclusiones, pues fueron una herramienta útil para comprender los diálogos entre sociedad y cultura, y viceversa. No obstante, es importante reflexionar sobre estos diálogos, sus orígenes y sus repercusiones. Como hemos podido ver en el capítulo 6, el movimiento #MeToo se originó en las industrias culturales y movilizó a la sociedad estadounidense, llegando a otras industrias y a otros países. Sin embargo, en España sucedió a la inversa: fue la sociedad la que demandó la movilización como respuesta a la violación de La Manada. Desde el ámbito cultural de España, especialmente la cultura *mainstream*, han sido escasos los testimonios y las declaraciones que hayan motivado a la sociedad a concienciarse y construir un #MeToo. Además de que no hay un soporte legal para quienes quieran denunciar, España es una sociedad que apenas muestra apoyo y respeto hacia sus artistas y sus producciones culturales, lo que dificulta también un respaldo masivo desde el público como sucedió con las actrices y cantantes estadounidenses. Cabe señalar que las nuevas generaciones de músicas están enfrentándose a los pretextos que sus predecesoras sufrieron, sufriendolos ellas también. No solo plantan cara a los directivos de las industrias culturales sino a sus compañeros. Y, como generación Z, se valen de las redes sociales para ampliar sus voces de denuncia. No obstante, sigue quedando un largo recorrido.

CONCLUSIONS

The first approach of many people to specific musical styles, musical artists, news and gossip about the lives of our idols is through the media and, increasingly, through social networks. This reality makes it necessary to point out the form, content and transcendence of female representations (and of any oppressed collective) in the media and networks, as these representations circulate in the public sphere and form part of the collective imaginary and shared common sense.

This thesis has been proposed as a dialogue with the epistemologies of communication and feminist cultural studies. It's focused on the semiotic and sociocultural analysis of the construction of the ideal of "woman" in pop culture. More specifically, of the representations of "female" artists in musical pop culture from the nineties to 2022.

Firstly, some general conclusions are established as transversal to the whole investigation. Therefore, the parallels between the feminist Third Wave and Fourth Wave are systematized, which are vehicular for the other results of this work due to their contextual relationship with pop culture productions, the rise of violence against women and hate speeches. Next, more precisely and as the results of the thesis, conclusions are developed according to the three main objectives.

General conclusions:

With all that in mind, this thesis found the relational evidence between the following milestones that, thirty years ago, triggered the Third Wave with those of the current Fourth Wave. Thus, it is worth emphasising the dynamics of the circular movement that develops with these parallels between each stage (the 1990s, the first decade of the 2000s, and from 2010 onwards) and that shapes these common findings:

1. The Political contexts: laws banning abortion and the increase in hate crimes, sexual violence and their reporting:

The early 1990s in the United States transcend between the conservative governments of Ronald Reagan and George H. W. Bush, which directly harmed the most vulnerable people in terms of freedoms and fundamental rights: women, the LGTBI+ collective, queer people, racialised people, etc. On the one hand, in the social sphere, the rise in sexual assaults against women and girls in the United States reached alarming figures (Faludi, 1993), as did the increase in hate crimes. On the other hand, at the legislative level, the right to abortion in the United States was one of the laws to be repealed by the Republican parties with the support of conservative political, social and religious sectors.

The first parallel was noted in the conservative government of George W. Bush during the first decade of the 2000s. In this coincidence of US conservative governments, the laws applied by the Republicans once again harm the same social profiles of the 1990s. This political situation repeated itself in 2017 (the same year as the birth of #MeToo) with the election of Donald Trump as president of the United States. These legislatures have put the freedoms of women, vulnerable groups, LGTBI+ and queer people, migrants, etc., at risk. Trump's policies, especially ultra-conservative, took up

legislative proposals from the 1990s, such as the repeal of abortion. In 2022, the US Supreme Court overturned the jurisprudence on abortion established by *Roe v Wade*, which it had tried unsuccessfully to overturn in the early 1990s. The repeal of this law not only affects those who wish to have a free and safe abortion but the LGTBI+ and queer community also see their freedoms affected by this legislation. In Spain, there was also an attempt to return to a restrictive abortion law in 2014, but the mobilisation of the women of "El Tren de la Libertad" prevented it from being passed. Although the focus of the study is between the United States and Spain, the increase of these restrictive legislations against the reproductive health of pregnant women can be observed at an international level in countries such as Poland, Brazil, Hungary, etc.

The social foundations of conservative ideologies are legitimised in the presidencies of conservative governments. By way of comparison between the moments in which laws such as those on abortion have been challenged from the political right, in the early 1990s, George H.W. Bush was president of the United States; in 2014, it was Mariano Rajoy in Spain, and in 2021 Donald Trump presided over the United States. Conservative governments have been reinforced by current ultra-right parties such as Vox in Spain or National Rally (formerly National Front) in France, presidents such as Jair Bolsonaro in Brazil, or Boris Johnson as Prime Minister of the United Kingdom, etc.

The second parallel related to the political context is the public debates about sexual assaults. Synchronously with this socio-political escalation of the right, allegations of sexual harassment and violence against prominent figures in the US establishment began to be followed by the media, which mediated them and stimulated a public following which debated these assaults and whose issues were taken up by social movements. In the 1990s, the increase in misogynist attacks by so-called incels (involuntary celibates) and the media coverage of the Anita Hill and Monica Lewinsky cases brought debates about abuse, harassment and sexual violence to the public sphere in the United States.

Throughout the 2000s, the proximity of Christine Blasey Ford's case to that of Anita Hill has brought the same debates about sexual violence to the media and society as it did in the early 1990s. This also coincides with the allegations against Harvey Weinstein that sparked the #MeToo movement in 2017 and with which other men in

positions of power in the cultural industries were pointed out for sexual abuse. Likewise, rapes such as those of La Manada, as well as allegations of abuse and rape of women in the cultural industries have reclaimed discourses and proclamations that arose from similar events thirty years ago.

2. Third and Fourth Feminist Waves:

The Third Feminist Wave emerged in the early 1990s in the United States as a response to these policies against the sexual and reproductive freedom of pregnant women, as well as the increase in sexual violence against women and girls. Anita Hill's denunciation of Clarence Thomas prompted journalist Rebecca Walker's Ms. magazine article that conceptually launched the Third Wave in 1992. Feminist movements shaped activist, legal and theoretical resistance to the risk of the repeal of US women's sexual liberties laws. In turn, as part of society and thanks to a rising feminist consciousness due to Third Wave feminism, people from arts and culture acted in the struggle for women's rights. The alliance between feminism and popular culture led activities supporting these causes, such as music festivals, compilation albums, lyrics of songs for women's rights, artistic collaborations, etc., pop culture is still part of society, and it is inevitable that social problems permeate the production of culture. Just as it is inevitable that culture, or part of it, should produce works that represent social demands.

Similar to the Third Wave which was guided by the feminist movements of the 1990s, since the second decade of the 2000s we find feminist resistances that have modulated the Fourth Wave. As a result of similar motives to those of Third Wave feminists, Fourth Wave feminists have risen up against all oppressive forms of heteropatriarchy, but especially against sexual violence. From this affirmation, we could point out that the Fourth Feminist Wave emerged to support the demands that the Third Wave had already had to make in 1992. The rape of "La Manada" in 2016, decades of sexual abuse and rape that were denounced in 2017 against the film producer Harvey Weinstein, and the constant attacks by conservative governments against abortion have led to a new wave that had been forming for years with the feminist foundations of its predecessors. In this new wave, social media are the hegemonic communicative mechanism and characterise the dynamics of the Fourth Wave, as they are used as tools

to inform and be informed, especially about feminism, surpassing the reach of Ms. magazine in the 1990s.

Particularly noteworthy are the dialogues these two waves maintain with cultural movements and artists. The vindication of artists or herstory; the discourses for true diversity in and from the cultural industries; the increase of different identities in the characters of audiovisual productions; the openly feminist proclamations of artists; the denunciations of artists against sexual abuse and discrimination in the cultural industries; or movements such as #MeToo. All of it highlights the scope that feminist demands achieve from pop culture and the transcendence that feminism has in culture and society.

3. Media:

Finally, these socio-political and socio-cultural parallels that have occurred in the time frame between the 1990s, 2010s and 2022 are projected and disseminated by the media of each era. Which have progressively modified their dynamics as feminist consciousness has grown.

Thus, during the 1990s, the mass media and the press were primarily responsible for introducing the debates into the public sphere. The mediation of the Anita Hill case by the US media initiated and expanded discussions about what was sexual harassment and what was not. For their part, the culture media and television networks such as MTV carried out an exercise in gender discrimination that affected singers with feminist discourses such as the Riot Grrrls or female singer-songwriters.

Considering the power of the US cultural industries, their influence on other societies is ostensible. Thus, when the MTV network expanded to other countries and continents, such as Europe, due to the globalisation of the early 2000s and the Internet, American cultural products, fashions and lifestyles became global and known to an international audience almost immediately. As a result of this globalisation of 21st-century American culture, controversies generated in US pop culture became international pop culture. Therefore, the sexist dynamics portrayed by these media and their cultural products also spread and influenced young audiences.

However, conventional media mediation has changed by the development of social networks. Through social networks, the controversies disseminated by the media become the subject of debates in the virtual public sphere globally and immediately. That is to say, while in the case of Anita Hill in the 1990s and in, for example, the controversy over the kiss between Madonna and Britney Spears at the 2003 MTV awards gala, the media mediated the information and social opinions did not have greater media relevance, perhaps locally, with social networks this changes. The generational profile of the audiences is also changing, as is the age range of the participants in an online space where generations X, millennials and Z mostly converge. Thus, when Alyssa Milano tweeted #MeToo in 2017 as a hashtag to denounce the abuse of men like Harvey Weinstein, her testimony and the controversy went global and generated an international movement. Similarly in 2018, the calls for feminist demonstrations on 8 March and their repercussions both on the streets and in the online sphere, and the spread of feminism in the online and offline public spheres.

Another change noted that supports these findings is journalistic practices in newsrooms or interviews with female artists. As the Riot Grrrls denounced, during the 1990's the cultural and music press was complicit in the normalisation of sexism and discrimination in the way journalists approached and wrote about female artists. Since #MeToo and the Fourth Wave gained momentum in their feminist demands in 2017, media newsrooms have begun to rely on the professional positions of gender editors, who oversee how news, interviews and features are written to be free of discrimination and sexist language.

Conclusions of the objectives:

1. To reflect on the representation of women in media discourses on popular music:

In dialogue with feminist cultural studies, the thesis has started from the genealogies of the Riot Grrrls to show the potential of protests from the cultural sphere to permeate and mobilise the social sphere, a situation that has occurred in the last thirty years in the American cultural industries, but not in the Spanish cultural industries.

The research begins by exposing the treatment of women in the rock scene in the 1960s and 1970s from the discourses of the press, journalists and musicians, through a sexist pattern that was installed for decades in the discourses of the music press. These discourses created a pop identity for rock women: the groupie, a young woman sexualised by musicians, whose characteristics and attitudes were constructed and disseminated by the media for decades under heteronormative and sexist standards of the mid-twentieth century. The mythological discourse of the groupie has a totally heterosexual origin based on heteropatriarchal relations of idolatry on the part of women, especially teenagers, towards male artists older than themselves.

The story of the construction of the groupie in the 1960s has generated stereotypes, prejudices and discrimination against women, both those who participated in the music scenes as fans and the musicians themselves who were active in these scenes. This mediated work of relegating women who wanted to dedicate themselves to the music industry to the margins of popular music was perpetuated in different ways during the following decades: gender discrimination, glass ceiling, violence and sexual abuse, harassment, gender segregation of instruments (differentiation based on the female-male binarism), the hypersexualisation of women's aesthetics and bodies, sexism in journalistic interviews and by the media and advertising.

The Riot Grrrl pushed for the creation of safe spaces for female singers and performers in response to the sexist attacks both verbal and physical, that they and their audience of women (and dissident identities) suffered. Although Angela McRobbie and Jenny Garber (2014) referred to post-war British subcultures, several of their claims about the analysis of girls' participation in subcultures and their cultural visibility are applicable years later to both cultures and subcultures.

The lack of progress in terms of safety for women and dissident identities in daytime and night-time music venues, gender discrimination in music festival bookings, and the lack of feminist and gendered music criticism that equitably promotes the skills and work of women musicians have led to the current revival of actions that Riot Grrrl promoted in the 1990s, such as festivals by and for women and dissident identities.

Girl Power has re-emerged as a slogan in this feminist Fourth Wave, despite continuing to be specifically associated with gender (women) and its niche market. It is appropriate to point out that this slogan was re-appropriated by the mainstream music industry in the mid-1990s and became just another product of capitalism, distancing it from any hint of street activism. Groups such as Shampoo or the Spice Girls popularised it as pop musical feminism, but it was particularly white and pop feminism. At the same time, singer-songwriters like Alanis Morissette or Meredith Brooks were strongly discriminated against because their songs of explicit rage and outrage against patriarchy did not fit in with the pop feminism attributed to the Girl Power of the late nineties.

In recent decades, the current proclamations of singers and groups such as Beyoncé, Dream Wife, M.I.A, Lady Gaga, Belako, Taylor Swift, Zahara, Shego or Olivia Rodrigo recover the narratives that emerged during the Third Feminist Wave of the Riot Grrrls and the pop culture of the nineties. Veteran and new artists have returned to championing discourses more involved in feminist knowledge and vindication that have surpassed the mainstream naivety of Girl Power.

2. To analyse the transformation of the role of the media in the constructions of these representations.

Texts dealing with music criticism have been predominantly written by men. The aesthetics of the text, its vocabulary, its references, its comparisons and allusions, and the what and the how have been addressed to cis-heterosexual male readers. The expected experience of reading and receiving these texts does not represent a part of the audience because the understanding of a male reader is assumed (Kruse, 2002). When even the smallest detail of the artist's clothes is described, especially if she is scantily clad or when they count how many men she has slept with to gauge her level of indecency or "sluttiness"; when admiration is removed by the sexual desire of the writer, or when all these situations are more important in the texts than the artist's work. That is when cultural journalism (and journalism of any kind) is done from a hetero-masculine gaze.

In many cases, these discourses relegate women to a place of subservience within the cultural industries that romanticise it, as happens with black and racialised women artists. In the 1990s, when the Riot Grrrls and female singer-songwriters were gaining notoriety in music, and their discourses were resonating with an audience of women of

all ages who saw themselves represented in their lyrics, the music press chose to label and belittle them rather than critique them based on professionalism rather than sexism. As a result, the Riot Grrrls organised a boycott against the media, and the singer-songwriters were labelled as hysterical women. One of the practices that feminisms teach us is to question the hegemonic narrative created and disseminated by a heteropatriarchy that continues to dominate society.

The cultural and media bias of what music is for girls or for boys continues to resonate today in certain musical genres and instruments, albeit with less intensity. The music industry marketed and promoted boy bands and girl bands in the 1990s through a sexist, binary formula that divided them according to the gender of their listeners (girls or boys) and the participation in that market (fans, merchandising, concert attendance, record signings, etc.). That highlights the gendered connotations that popular music genres continue to have: according to the female-male gender binary, a musical genre has been oriented depending on the cultural movement in which it is framed and depending on the incidence of women or men that characterises it. Therefore, it is important not to focus only on the questioning of musical styles but also on the categorisation processes carried out by the industry. That is to say, if the sound is the same regardless of the sex and gender of those who produce it, it is necessary to ask how the social and cultural construct based on the distinction between groups of girls and groups of boys is produced by a heteropatriarchal industry.

Mainstream cultural productions have the power to be a double-edged sword for their audiences and for society. On the one hand, they can generate real and inclusive representations of groups and minorities that are underrepresented in the cultural industries, such as the LGTBI and queer groups, immigrants, people with disabilities, etc. On the other hand, some productions can soften the image of characters and discourses based on racism, xenophobia, misogyny, lgbtphobia, etc., and bring them closer to their audiences, as well as normalising behaviours that are exclusionary, violent and threaten the integrity of women and groups. In the last years of the 20th century, there was a shift towards more conservative representations, discourses and mainstream cultural products that established new precepts about female and non-normative artists.

New role models and identities where women in the culture industry were savagely exposed by the media (Rogers, 2010) and, later, on social media (Ramírez, 2020). The consequences of the conservative and reactionary turn of mainstream culture in the late 1990s and early 2000s have been felt in the online and offline public spheres for years.

The imprisonment of the film producer Harvey Weinstein, after years of impunity for his abuse and rape of his female employees, has served as a driving force for the questioning and interrogation of power groups and international cultural industries. At the same time, the rise of the #MeToo movement because of the Weinstein allegations encouraged the use of social networks as new spaces in which to report the violence and fears of thousands of women around the world. The hashtag representation of sexual violence and social media as a tool for disclosure and expression set precedents in new social communication dynamics.

However, to carry out the investigation and make the victims feel safe to tell their stories and allow them to be published, journalistic praxis is fundamental. In communication and journalism, there is a need to question established axioms and adapt journalistic work to the society in which we live. Journalism that questions-imposed objectivity, with a cross-cutting feminist basis and a gender perspective. Only in this way can news be approached as reality and from a situated perspective, empathetic and generates social criticism.

3. To analyse the role of the musical field in the transformation of female representations through controversies.

The union between culture and feminism, and their subsequent pop developments, demonstrates that the joint participation of popular culture and feminist movements to advance social demands has had its high point in every decade and for every generation. Just as the Riot Grrrls came from the W.I.T.C.H.: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell of the late 1960s and the Guerrilla Girls of the 1980s, the FEMEN, LASTESIS or Pussy Riot have come from all of them. The resurgence of feminist cultural protest actions is due to the resurgence and popularisation

of the extreme right and laws against human rights, such as women's reproductive rights and against LGBTBI and queer life.

The results of this thesis show that culture and the cultural industries are essential for rethinking the established order and social change, which is why we must not only promote their leisure side but also reflect on their capacity for social transformation. No one is impervious to oppression or violence, and the allegations of abuse in the cultural industries are example of this. This research has revealed the feedback between music and feminist struggles. Both social and cultural phenomena guide or inspire each other to develop, spread and approach any stratum of society.

The feminist politicisation of artists and popular music had its heyday during the 1990s with the Riot Grrrls. This feminist claim from pop culture declined at the end of the 1990s did not re-emerge with a similar influence until 2014 with Beyoncé's performance when the word "feminism" once again debated in the online and offline public spheres, increasing social interest and polarisation of opinions regarding feminisms. However, the peak of feminist debates from the mainstream cultural industries occurred with the #MeToo movement in 2017 and the allegations of sexual violence in the film industry, driving discussions and controversies that reached their cathartic moment with the 8M of 2018.

These influences between society and culture / culture and society, have been explained through the threads between feminist waves and the public identification of artists with these movements. Audiences' admiration for their idols promotes a rapprochement on the part of those audiences with the lifestyles, ideologies and opinions of those they idolise. Thus, when Beyoncé appears on stage with a backdrop that reads "FEMINIST" at an international awards show like the MTV Awards, audiences can either identify with Beyoncé and her feminism or be interested in what it is that Beyoncé stands for. Singers and artists, publicly proclaiming themselves feminists before the #MeToo movement, brought the concepts of "feminism" and the questions of "what it is to be a feminist" back into the public debate, bringing the questioning of heteropatriarchy and capitalism back into all spheres. Although these questions have always been in activist discourse and some academic sectors, they were not part of the general debate in the public sphere until then.

Another reflection that emerges from this research is the lack, during the first decade of the 2000s, of public political stances such as that of Adam Horovitz, singer of the Beastie Boys, or like Sonic Youth or Kathleen Hanna, or L7 and Nirvana, a public feminist attitude coming from the cultural sphere. More public stances against sexual aggression, machismo, racism and any kind of violence exercised from privilege and power. Years later, we have been able to see that the public stances of the artists have been taken again, recalling the demonstrations made by the artists of the early nineties. Public protests for LGTBI+ and queer rights by singers such as Madonna, Christina Aguilera or Lady Gaga, or against racism and xenophobia by the rapper M.I.A., are not enough. Not when it has taken a #MeToo for some victims to dare and feel safe to speak out or to see that they are not alone and have not been the only ones and shown support.

Today, the latest documentaries and podcasts that analyse these situations of harassment and abuse in pop culture confirm the hypothesis put forward in this paper: the feminist backlash emerged less than a decade ago as a reaction to the rise of conservative politics that have dominated public discourse and audiovisual narratives more or less explicitly since the beginning of the 21st century. Only now, with the distance of time, is it beginning to be possible to assess the scope of the discriminatory dynamics generated by the cultural industries and the media against certain artists, as illustrated by the case of Britney Spears.

With social networks, access to feminism and content creation has provided the millennial and Z generations with information and awareness regarding the social, cultural, political, economic and environmental situation that the planet is going through. The mediation of news and knowledge in the networks no longer goes through the media or their editorial offices but first, there is mediation in the virtual public sphere, and then the mediatisation of this knowledge takes place in the conventional media and is viralised in the networks. In the same way, the newspaper library and archive function provided by the social networks facilitates access and recovery of both news and discourses that the younger generations have not experienced or were unaware of. This, as I have already pointed out, can be a double-edged sword, since just as we celebrate the fact that some feminist discourses have been recovered or that certain news items are not forgotten, conservative and hateful discourses are also restored or oppressive attitudes are extolled.

The feedback between feminism as a vehicle for action and activism, and pop culture as a producer and disseminator of denunciations and feminist messages, is necessary to stop the advance of hate speech. Before, the conventional media were the channel that promoted this awareness. Now it is the social networks where both concepts, feminism and pop culture, work to raise awareness, question and subvert the mandates established by heteropatriarchy and capitalism. Social networks are the most effective tool to disseminate both the culture itself and these actions, to share experiences and create collectivity. However, it also generates polarisation between those who denounce it, those who take the issue for granted, and their audiences.

Popular culture as a space of resistance turns these demands into the culture itself. The street actions of artists protesting against gender violence, such as LASTESIS, go viral, expanding a local cultural protest event to the global. Their performance is already part of the international social, cultural and collective imagination. The repercussions of the decline in human rights also permeate cultural productions, since those who make culture cannot be oblivious to its reality. Musical initiatives supporting abortion or proclaiming during concerts in support of victims of sexual violence, singers appearing on stage carrying the LGTBI+ flag, and other cultural acts against social injustices which entail a political stance do nothing but put in the media spotlight issues that affect us all.

Finally, a reflection is offered on the situation of silence and scant support for female artists in Spain. While in the United States culture and society have a powerful mutual influence, in Spain it is the society that leads the protests and, only sometimes, reaches culture. The analysis of these controversies led to these conclusions, as they were a useful tool for understanding the dialogues between society and culture, and vice versa. However, it is important to reflect on these dialogues, their origins and their repercussions. As we have seen in chapter 6, the #MeToo movement originated in the cultural industries and mobilised US society, reaching other industries and other countries. However, in Spain it was the other way around: it was a society that demanded mobilisation in response to the La Manada rape. From the cultural sphere in Spain, especially mainstream culture, there have been few testimonies and statements that have motivated society to become aware and build a #MeToo. In addition to the fact that there is no legal support for those who want to denounce, Spain is a society that shows little support and respect for its artists and their cultural productions, which also makes it

difficult to achieve mass public support, as happened with the American actresses and singers. It is worth noting that the new generations of female musicians are facing the pretexts that their predecessors suffered, suffering them too. They are standing up not only to the managers of the cultural industries but also to their peers. And, as Generation Z, they are using social networks to amplify their voices of denunciation. However, there is still a long way to go.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales*. Síntesis, 2007.
- ABRIL, Gonzalo. <<¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?>> en *I/C-Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, (2009): pp.127-147.
- ABRIL, Gonzalo. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Editorial Plaza y Valdés Editores, 2013.
- ACKER, Kathy. *Aborto en la escuela*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración*. España: Ediciones Akal, 2007.
- ALADRO VICO, Eva. <<Metamorfosis y narcosis: la concepción del medio de comunicación en Marshal McLuhan>>, en *McLuhan 25 años después*, de AGUIRRE, J. M. Departamento Periodismo III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- ALADRO VICO, Eva, Dimitrina, JIVKOVA-SEMOVA, y Olga, BAILEY, <<Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora>>. *Comunicar*, 57, (2018): pp.09-18.
- ALBERTINE, Viv. *Ropa música chicos*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- De AGUILERA, Miguel, Ana María SEDEÑO, y Joan Elies ADELL i PITARCH. *Comunicación y música II. Tecnologías y audiencias*. Editorial UOC, 2008.
- ALCÁNTARA SÁNCHEZ, María Ángeles (Gelen Jeletón). *Una archiva del DIY (do it yourself): Autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia. Departamento de Bellas Artes, 2016.

- ANSELMO-SEQUERIA, Diana y Meghan, CHANDLER. <<The "dollification of Riot Grrrls: self-fashioning alternative identities">> en *The Mediated Youth Reader*, de MAZZARELLA, Sharon R., pp. 63–84. Peter Lang, 2016.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- AUSTIN, John Langshaw. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- BAADE, Christina, y Kristin MCGEE. *Beyoncé in the world. Making meaning with Queen Bey in troubled times*. Middletown (USA): Wesleyan University Press, 2021.
- BAKER BECK, Debra. <<The “F” Word: How the Media Frame Feminism>>. *NWSA Journal*, 10:1, (1998): pp.139–153.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. España: Paidós, 2009.
- B, A. *Estrategias de resistencia y ataque. Pequeña historia de la resistencia feminista/queer radical desde los años 60 hasta hoy*. Madrid: Imperdible, 2018.
- BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic*. Amsterdam University Press, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2002
- BAYTON, Mavis. *Frock rock: women performing popular music*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.
- BENNETT, Andy, y Steve, WAKSMAN. *The SAGE Handbook of Popular Music*. Londres: SAGE Publications, 2015
- BENNETT, Toby. <<“The Whole Feminist Taking-your- Clothes-off Thing”: Negotiating the Critique of Gender Inequality in UK Music Industries>>. *Journal of The International Association For The Study Of Popular Music*, 8:1 (2018). pp. 24-41.
- BERGANZA CONDE, María Rosa, y José A, RUIZ SAN ROMÁN. *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. McGraw-Hill/Interamericana, 2005.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. *Mujeres en medio(s): Prouestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género (Ciencia / Género)*. Editorial Fundamentos, 2015.
- BICKFORD, Tyler. <<MUSIC TELEVISION. In Tween Pop: Children’s Music and Public Culture>> *Duke University Press*, (2020): pp. 56–86.

- BILBAO, Bárbara Soledad. <<“The punk Singer”: feminismo, punk rock y subjetividades libertarias en los noventa>>. *Actas De Periodismo Y Comunicación*, 2, nº1, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina, 2016.
- BLANCO, Mercedes. <<Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. versión impresa>>. *Andamios*, 9, nº19, Ciudad de México, 2012
- BROWN, Mary Ellen. *Television and Women’s Culture: The Politics of the Popular*. SAGE Publications Ltd, 1990.
- BROWNSTEIN, Carrie. *Hunger makes me a modern girl*. New York: Riverhead Books, 2015.
- BRUENGER, David. *Making Money, Making Music: History and Core Concepts*. University of California Press, 2016.
- BORN, Georgina. <<Music and the materialization of identities>>. *Journal Of Material Culture*, 16:4, (2011): pp.376-388.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinción*. Madrid: Taurus, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- BURNS, Lori. <<Angry Young Women Vocal Authority and Listener Engagement. Musical and Narrative Expressive Strategies in the Songs of Female Pop-Rock Artists, 1993–95>> en *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*, de SPICER, Mark, y COVACH, pp.155–175. University of Michigan Press, 2010.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BUTTAFUOCO, Annarita. <<Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia>>. En *Feminismo y teoría del discurso*, de COLAIZZI, Giulia, pp. 45-63. Cátedra, 1990.
- CALDWELL, Zahra H. <<“I Came to Slay” The Knowles Sisters, Black Feminism, and the Lineage of Black Female Cool>>, en *Beyoncé in the World: Making Meaning with Queen Bey in Troubled Times*, de BAADE, Christina, y Kristin MCGEE, pp. 35–64. Wesleyan University Press, 2021.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana. *Cuando éramos diosas*. Gijón: Ediciones Trea, 2018.

- CASTELÁN, Claudia, y Natalia, MATZNER. <<La metodología semiológica: límites heteronormativos e investigador oculto *>>. *Estudios Avanzados*, nº31, (2019): pp. 81-94. Universidad de Santiago de Chile
- CASTELLS, Manuel. *La Era de la información. Economía, sociedad y cultura. Volumen II: EL PODER DE LA IDENTIDAD*. México: Siglo Veintiuno, 2009.
- CASTELLS, Manuel. *Comunicación Y Poder*. Alianza, 2010.
- CEFAÏ, Daniel. <<"Qu'est-ce qu'une arène publique? Quelques pistes pour une approche pragmatiste">>. En *L'heritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, de CEFAÏ, Daniel, y Isaac, JOSEPH, pp. 51-81. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2002.
- CHANDLER, Meghan. <<Grrrls and Dolls: Appropriated Images of Girlhood in the Works of Hans Bellmer and Riot Grrrl Bands>>. *Visual Culture & Gender*, [S.l.], 6, (2011): pp. 30-39.
- CHATEAURAYNAUD, Francis. <<La coacción argumentativa. Las formas de argumentación en los marcos deliberativos y las potencialidades de expresión política.>>. Groupe de Sociologie Pragmatique et Réflexive. Unité propre de l'EHESS (<https://www.gspr-ehess.com/>), 2005.
- CLÚA, Isabel. *Género y cultura popular: Estudios culturales 1*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- COLAIZZI, Giulia. *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- COOPER, Kimm, y David, SMAY. *Bubblegum Music Is the Naked Truth: The Dark History of Prepubescent Pop, from the Banana Splits to Britney Spears*. Feral House, 2001.
- COULDRY, Nick, y Andreas, HEPP. <<Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments>> En *Communication Theory*, 23, pp. 191–202. International Communication Association, 2013.
- CREEDON, Pamela J. *Women in Mass Communication*. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1993.
- 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, Article 8, 1989.
- CVETKOVICH, Ann. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra, 2022.

- DARIAS DE LAS HERAS, Victoriano. *La música y los medios de comunicación*. Alianza Editorial, 2018.
- DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl collection*. New York: The Feminist Press, 2013.
- DAVIES, Helen. <<All Rock and Roll Is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press>>. *Popular Music*, 20: 3, (2001): pp. 301–319.
- DAVIS, Angela. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal, 2005
- DE LAURETIS, Teresa. <<Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction>>, en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3, n°2 (1991): pp. 3-15.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa. <<Género y teoría queer>> *Mora*, (21), (2015): pp.107-118.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DENORA, Tia. *Making sense of reality. Culture and perception in everyday life*. Londres: SAGE Publications Ltd, 2014.
- DES BARRES, Pamela. *I'm with the Band: Confessions of a Groupie*. Chicago Review Press, 1987.
- DES BARRES, Pamela. *Let's Spend the Night Together: Backstage Secrets of Rock Muses and Supergroupies*. Chicago Review Pr, 2007.
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Literatura Random House, 2018.
- DEWEY, John. *La opinión pública y sus problemas*. Madrid: Ediciones Morata, 2004.
- DICKER, Rory y Alison, PIEPMEIER. *Catching a wave: reclaiming feminism for the 21st century*. Boston: Northeastern University Press, 2004.
- DOWNES, Julia. *DIY Queer Feminist (Sub)cultural Resistance in the UK* (Doctor of Philosophy in Gender Studies). University of Leeds. 2009.
- DOWNES, Julia. <<The Expansion of Punk Rock: Riot Grrrl Challenges to Gender Power Relations in British Indie Music Subcultures>> en *Women's Studies*, 41:2, (2012): 204-237.
- DOWNES, Julia. << 'We are turning cursive letters into knives': the synthesis of the written word, sound and action in riot grrrl cultural resistance.>> en *Litpop: Writing and Popular Music*, de CARROLL, Rachel y Adam, HANSEN, Ashgate Popular and Folk Music Series, pp. 89–105. Farnham: Ashgate, 2014.

DRISCOLL, Catherine. <<Girl Culture, Revenge, and Global Capitalism: Cybergirls, Riot Grrls, Spice Girls.>> *Australian Feminist Studies* 14, n°29, (1999): pp. 173–19.

DRIVER, S. *Queer Youth Cultures*. Amsterdam University Press, 2008.

ECKHARDT, Julia, y Leen, GRAEVE. *The second sound. Conversations on gender and music*. Gent: Umland, 2017.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen Editora, 2000.

ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Editorial Debolsillo, 2011.

ESQUIVEL, Daniela Carolina <<Construcción de la protesta feminista en hashtags: aproximaciones desde el análisis de redes sociales>>. *Comunicación y Medios*, 40, (2019): pp.184-198.

FALUDI, Susan. *Reacción*. La guerra no declarada contra la mujer moderna. Barcelona: Anagrama, 1993.

FAST, Susan y Craig, JENNEX. *Popular music and the politics of hope: Queer and feminist interventions*. New York: Routledge, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.

FELLONE, Ugo, y Leyre, MARINAS. <<Género y género en los 90: mujeres en los nuevos géneros del rock independiente>>, en *Mujeres en la música. Una aproximación desde los estudios de género*, de BOTELLA NICOLÁS, Ana María, Juan Jesús, YELO CANO y María Ángeles, ZAPATA CASTILLO, pp. 112-125. Murcia: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2020.

FISKE, John. <<MTV: Post-Structural Post-Modern>>. *Journal of Communication Inquiry*, 10:1, (1986): pp.74–79.

FISKE, John. <<The Cultural Economy of Fandom>> en *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, de LEWIS, Lisa A. Routledge, 1992.

FOURNIER, Karen. *The words and music of Alanis Morissette*. Santa Barbara (California): Praeger, 2015.

FRANTZ, Chris. *Remain in Love: Talking Heads, Tom Tom Club, Tina*. St. Martin's Press, 2020.

FREIRE, Victoria., et al. *La Cuarta Ola feminista*. Buenos Aires: Oleada Revista Digital, 2018.

FRITH, Simon, y GOODWIN, Andrew. *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge, 1990.

FRITH, Simon, y McROBBIE, Angela. (1978). <<Rock and sexuality>>. En (1990), *On record: rock, pop and the written word*, de FRITH, Simon, y GOODWIN, Andrew, pp. 317-333. London: Routledge, 1990.

FRITH, Simon., GOODWIN, Andrew., y GROSSBERG, Lawrence. *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Londres. Routledge, 1993.

FRITH, Simon. *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GALAXINA, Andrea. *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIH/SIDA*. El Primer Grito, 2022.

GANDARIAS GOIKOETXEA, Itziar, y Nagore, GARCÍA FERNÁNDEZ, <<Producciones narrativas: una propuesta metodológica para la investigación feminista>>, en *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista* de MENDIA AZKUE, Irantzu, Marta, LUXÁN, LEGARRETA, Matxalen, GUZMÁN, Gloria, ZIRION, Iker, y AZPIAZU CARBALLO, Jon, pp. 97–110. Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2015.

GARCÍA, Antonio. <<La violencia en centros educativos de Norteamérica y diferentes países de Europa. Medidas políticas tomadas para la convivencia escolar>>. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 41, (2001):167-177.

GARRIGÓS, Cristina., Paula, GUERRA, y TRIANA, Nuria. *God save the queens*. Barcelona: 66 RPM, 2019.

GAUNTLETT, David. *Media, gender, and identity*. London: Routledge, 2002.

GEERTZ, Clifford. <<Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura>>, en *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa, pp. 19-40, 2003.

GILL, Rosalind. <<Sexism Reloaded, or, It's Time to Get Angry Again>>. *Feminist Media Studies*, 11, nº1 (2011): pp.61-71.

GILLIS, Stacy, Gillian, HOWIE y MUNFORD, Rebecca. *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Palgrave MacMillan, 2007.

GOLDMAN, Vivien. *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot*. Barcelona: Editorial Contra, 2020.

GONICK, Marnina. <<Between “Girl Power” and “Reviving Ophelia”: Constituting the Neoliberal Girl Subject>>. *NWSA Journal*, 18:2, (2006): pp.1–23.

GOODWIN, Andrew. (1993). <<Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory>> en *Sound and Vision: The Music Video Reader*, de FRITH, Simon., GOODWIN, Andrew., y GROSSBERG, pp. 37-57. Londres. Routledge, 1993.

GORDON, Kim. *La chica del grupo*. Barcelona: Contra, 2017.

GUBER, Rosana. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. México: Taurus, 2004.

GUERRILLA GIRLS. *Guerrilla Girls. The art of behaving badly*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2020.

GREGORY, Georgina. *Boy bands and the performance of pop masculinity*. New York: Routledge. 2019

GRISWOLD, Wendy. *Cultures and Societies in a Changing World*. Los Angeles: Sage Publications, Inc, 2012.

GUATTARI, Felix, y Gilles, DELEUZE. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós, 1985.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

HALBERSTAM, Judith/Jack. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egalés, 2008.

HALL, Stuart., & Du GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

HALL, Stuart. & JEFFERSON, Tony. *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. Traficantes de Sueños, 2014.

HARRIS, Anita. *Next wave cultures. Feminism, Subcultures, Activism*. New York, NY: Routledge, 2008.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La Reinención De La Naturaleza*. Cátedra, 1995.

HILLS, Matthew. *Fan Cultures*. Routledge, 2002.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura: el significado del estilo*. España: Paidós, 2004.

HERRERA QUINTANA, Elena. *Beyoncé en la intersección: pop, género, raza y clase social: recepción y discursos en torno a su trabajo*. [Thesis]. Universidad Complutense de Madrid, 2021a.

HERRERA QUINTANA, Elena. <<A Critical Analysis of White Ignorance Within Beyoncé's Online Reception in the Spanish Context>> En *Beyoncé in the World: Making Meaning with Queen Bey in Troubled Times*, de BAADE, Christina, y Kristin MCGEE, pp. 212–234. Wesleyan University Press, 2021b.

- HEYWOOD, Leslie y DRAKE, Jennifer. *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Univ Of Minnesota Press, 1997.
- HINE, Christine. *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad, 2004.
- HJARVARD, Stig. <<Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social>>, en *La Trama de la Comunicación*, 20, (2016a): pp. 235–252.
- HJARVARD, Stig. <<Mediatización: Reencuadrando el análisis de los efectos de los medios>>, en *Inmediaciones de la comunicación*, 11, pp. 33–56. Universidad ORT Uruguay, 2016b.
- HOOKS, bell. *¿Acaso no soy yo una mujer?: Mujeres negras y feminismo*. Consonni, 2020.
- HORN, Katrin. *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*. Palgrave MacMillan, 2017.
- JARMAN-IVENS, Freya. *Oh Boy!: Masculinities and Popular Music*. Routledge, 2007.
- JAMIESON, Daryl. <<Marketing Androgyny: The Evolution of the Backstreet Boys>>, en *Popular Music*, 26:2, (2007): pp. 245–258.
- JAUSS ROBERT, Hans. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- JOHNSON-GRAU, Brenda. <<Sweet nothings, presentation of women musicians in pop journalism>> en *Pop Music and the Press*, de JONES, Steve, pp. 202–218. Temple University Press, 2002.
- JONES, Rhian E. *Clampdown. Pop-cultural wars on class and gender*. Zero Books. 2013
- JONES, Steve. *Pop Music and the Press*. Amsterdam University Press, 2002.
- KANTOR, Jodi. y TWOHEY, Megan. *She said*. Madrid: Libros del KO, 2021.
- KAPLAN, Ann. E. *Rocking Around the Clock: Music Television, Post Modernism and Consumer Culture*. Suffolk: Routledge, 1987.
- KEENAN, Elizabeth. *Intersectionality in Third-Wave Popular Music*. Oxford Handbooks Online, 2015.
- KRUSE, Holly. <<Abandoning the absolute: Transcendence and gender in popular music discourse>> en *Pop Music and the Press*, de JONES, Steve, pp. 134–155. Amsterdam University Press, 2002.

- LANKFORD Jr, Ronald D. *Women Singer-Songwriters in Rock: A Populist Rebellion in the 1990s*. The Scarecrow Press, 2009.
- LASTESIS. *Antología feminista*. Barcelona: DEBATE, 2022.
- LEACH, Elizabeth Eva. <<Vicars of “Wannabe”: Authenticity and the Spice Girls>>, en *Popular Music*, 20:2, (2001): pp. 143–167.
- LEBLANC, Lauraine. *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2008.
- LEONARD, Marion. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse, and Girl Power*. Routledge, 2007.
- LEWIS, Lisa A. <<Consumer Girl Culture: How Music Video Appeals to Girls>> en *Television and women's culture. The politicis of the popular*, (1990): pp. 89-101.
- LEWIS, Lisa A. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Routledge, 1992.
- LIEB, J, Kristin. *Gender, Branding, and the Modern Music Industry. The Social Construction of Female Popular Music Stars*. Milton, United Kingdom: Routledge, 2018.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa, y Remedios, ZAFRA. *Ciberfeminismo: De VNS Matrix a Laboria Cuboniks*. Holobionte Ediciones, 2019.
- MARC, Isabelle, Juana, ESCABIAS, GÓMEZ DE CASTRO, Ana., MARINAS, Leyre., y POPELKA SOSA, Roxana. *Feminismos e industrias culturales*. Ediciones Círculo, 2022.
- MARCUS, George E. <<Etnografía en/del sistema mundo.El surgimiento de la etnografía multilocal>>, en *Alteridades*, 11, nº22, (2001): pp. 111-127.
- MARCUS, Sara. *Girls to the front: the true story of the Riot grrrl revolution*. New York: HarperPerennial, 2010.
- MÁRQUEZ, Israel. «El debate sobre la esfera pública digital: apocalípticos e integrados» en *DeSignis*, nº24 (2015), pp. 19-33.
- MARSHALL, Melanie L. *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture* (Routledge Studies in Popular Music). Routledge, 2014.
- MAYHEW, Emma. *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* (Doctor of Philosophy). University of Wollongong, 2001.
- MAZZARELLA, Sharon R. *The Mediated Youth Reader*. Peter Lang, 2016.
- MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MCLEOD, Kembrew. <<Between Rock and a Hard Place: Gender and Rock Criticism>>, en *Pop Music and the Press*, de JONES, Steve, pp. 93–115. Temple University Press, 2002

MCNEIL, Legs, y Gillian MCCAIN. *Por favor, márame. La historia oral del punk*. Discos Crudos, 2008.

MCROBBIE, Angela. *Feminism and Youth Culture: From 'Jackie' to 'Just Seventeen' Youth questions*. Londres: The Macmillan Press, 1991.

MCROBBIE, Angela. <<Post-feminism and popular culture>>. *Feminist Media Studies*, 4, (2004): 255 - 264.

MCROBBIE, Angela., y Nattie GOLUBOV. <<¿Las chicas arriba? Las mujeres jóvenes y el contrato sexual posfeminista>> en *Debate Feminista*, 41, (2010): pp. 113–135.

MCROBBIE, Angela, y GARBER, Jenny. <<Las chicas y las subculturas: Una investigación exploratoria>> en *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*, de HALL, Stuart. & JEFFERSON, Tony, pp. 315–332. Traficantes de Sueños, (2014).

MELTZER, Marisa. *Girl power: the nineties revolution in music*. New York: Faber and Faber, 2010.

MENDIA AZKUE, Irantzu, Marta, LUXÁN, LEGARRETA, Matxalen, GUZMÁN, Gloria, ZIRION, Iker, y AZPIAZU CARBALLO, Jon. (Eds.). *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2015.

MITCHELL-KERNAN, Claudia, y Jacqueline, REID-WALSH. *Girl culture: An Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press, 2008.

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MOI, Toril. <<“I Am Not a Feminist, but...”: How Feminism Became the F-Word>>. *PMLA*, 121:5, (2006): pp.1735–1741.

MOMOTIO, Andrea, M^a Ángeles FERNÁNDEZ., y VILLASVERDE, Teresa. (Eds.). *Monográfico Periodismo Feminista #2*. Pikara Magazine, 2021.

MONEM, Nadine. *Riot grrrl. Revolution girl style now!*. London: Black Dog, 2007.

MOORE, Allan. «Authenticity as authentication» en *Popular music*, 21, n°2 (2002): pp. 209- 223.

MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Documentos de Trabajo Eutopías, II, 22, 1988.

NEW YORK RADICAL FEMINISTS, CONNELL, Noreen, y Cassandra, WILSON. *Rape: The first sourcebook for women*. New American Library, 1974.

OATES, Joyce Carol. *Puro fuego*. Barcelona: Debolsillo, 2015.

ORTIZ, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santa Fé de Bogotá, Colombia. Convenio Andrés Bello, 1998.

PAASONEN, Susanna. <<Resonant Networks: On Affect and Social Media>> en A. Fleig y C. Von Scheve (eds), *Public Spheres of Resonance: Constellations of Affect and Language*. Nueva York: Routledge, 2020.

PEÑAMARÍN, Cristina. <<La elaboración de pasiones y conflictos en la nueva esfera pública>> en deSignis, nº 24, (2015), pp. 35-59.

PEÑAMARÍN, Cristina. <<Fronteras afectivas de la esfera pública y semiótica pragmática>> en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, nº25, (2020), pp. 61-75.

PILGRIM, David. *The Jezebel Stereotype*. Ferris, 2012.

PLATERO, R. Lucas, María, ROSÓN, y ORTEGA, Esther. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra, 2017.

POWERS, Ann, y Evelyn MCDONNELL. *Rock she wrote: women write about rock, pop and rap*. Plexus, 1995.

PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Anagrama, 2020.

PROYECTO UNA. *Leia, Rihanna y Trump. De cómo el feminismo ha transformado la cultura pop y de cómo el machismo reacciona con terror*. Barcelona: Descontrol, 2019.

REDDINGTON, Helen. *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era (Studies in Popular Music)*. Sheffield: Equinox Publishing, 2012.

REYNOLDS, Simon, y Joy, PRESS. *The sex revolts: gender, rebellion, and rock 'n' roll*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.

REYNOLDS, Simon. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

RILEY SNORTON, C. <<Dark Cosmos: Making Race, Shaping Stardom>> En *The SAGE Handbook of Popular Music*, de BENNETT, Andy, y Steve, WAKSMAN, pp. 346-360. Londres: SAGE Publications, 2015.

SAGAZ, Laura. *Chica = Tonta, Chica = Mala, Chica = Débil*. Orciny Press, 2022.

- SAIZ ECHEZARRETA, Vanesa., y GÓMEZ LORENZINI, Paulina. <<Los acuerdos afectivos y el desarrollo de las controversias públicas. La rabia feminista.>> en *deSignis*, 36, (2022) pp. 79-88.
- SANNEH, Kelefa. *Major Labels: A History of Popular Music in Seven Genres*. Penguin Press, 2021.
- SANYAL, Mithu. *Violación: Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo*. Barcelona: Reservoir Books, 2019.
- SANYAL, Mithu. *Vulva*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- SANZ, Marta. *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- SCHILT, Kristen. <<‘A Little Too Ironical’: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians>>, en *Popular Music And Society*, 26:1, (2003): pp. 5-16.
- SCHILT, Kristen, & ZOBL, Elke. <<Connecting the Dots: Riot Grrrls, Ladyfests, and the International Grrrl Zine Network>>, en *Next Wave Cultures: Feminism, Subcultures, Activism*, de HARRIS, Anita, pp. 171–192. Routledge, 2008.
- SHEEHAN, Rebecca J. <<“She Made Me Understand” How Lemonade Raised the Intersectional Consciousness of Beyoncé’s International Fans>>. En *Beyoncé in the World: Making Meaning with Queen Bey in Troubled Times*, de BAADE, Christina, y Kristin MCGEE, pp. 165–187. Wesleyan University Press, 2021.
- SHEPHERD, John, y Kyle, DEVINE. *The Routledge reader on the sociology of music*. New York & London: Routledge, 2015.
- LEONARD, Marion. <<Gender and Sexuality>>, en *The Routledge reader on the sociology of music*, de SHEPHERD, John, y DEVINE, Kyle, pp. 181–189. Routledge, 2015.
- SHEPHERD, John, y David, HORN. *Continuum encyclopedia of popular music of the world*, 8. London: Continuum, 2012.
- SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. London: Routledge, 2005.
- SHUKER, Roy. *Popular music. The key concepts*. Londres: Routledge, 2006.
- SMITH, Sean. *Spice Girls: The Story of the World’s Greatest Girl Band*. London: Harpercollins Publishers, 2019.
- SOLANAS, Valerie. *Manifiesto SCUM*. Barcelona: Herstory, 2011.
- SOLNIT, Rebecca. *Los hombres me explican las cosas*. Capitán Swing, 2016.

- SOLNIT, Rebecca. *Whose Story Is This? Old conflicts, new chapters*. Chicago: Haymarket Books, 2019.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2018.
- SPICER, Mark, y COVACH, John. *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*. University of Michigan Press, 2010.
- SPENCE RUDDEN, Patricia. *Singing for Themselves: Essays on Women in Popular Music*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- STAFFORD, Paul Edgerton. <<The Grunge Effect: Music, Fashion, and the Media During the Rise of Grunge Culture In the Early 1990s>>, *M/C Journal*, 21:5, 2018.
- STILWELL, Robynn J. <<Vocal Decorum: Voice, body, and knowledge in the prodigious singer Brenda Lee>>, en *She's So Fine: Reflections on Whiteness, Femininity, Adolescence and Class in 1960s Music*, de STRASS, Laurie, pp. 57–87. Routledge, 2011.
- STRASS, Laurie. *She's So Fine: Reflections on Whiteness, Femininity, Adolescence and Class in 1960s Music*. Routledge, 2018.
- STRAW, Will. <<Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music.>>, *Cultural Studies*, 5:3, (1991): pp. 368–388.
- STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Londres: Routledge. Ashgate Popular and Folk Music Series, 2011a.
- STRONG, Catherine. <<Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture>>, en *The Journal Of Popular Culture*, 44:2, (2011b): pp. 398-416.
- TARROW, Sidney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Alianza Editorial, 1997.
- THORNTON, Susan. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- TOCHKA, Nicholas. <<Pussy Riot, freedom of expression, and popular music studies after the Cold War.>> en *Popular Music*, 32:2, (2013): pp. 303–311.
- TOLOKONNIKOVA, Nadezhda. *El libro Pussy Riot. De la alegría subversiva a la acción directa*. Barcelona: Roca editorial, 2018.
- TRUJILLO, Gracia. *El feminismo queer es para todo el mundo*. Los Libros de La Catarata, 2022.
- URIBE, Paola. <<Música y redes sociales>>, en *Arte en las redes sociales*, pp. 87-98. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- VARELA, Nuria. *Feminismo 4.0. La Cuarta Ola*. Ediciones B, 2019.
- VASALLO, Brigitte. *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Larousse, 2021.
- VÁZQUEZ, Mariano. <<Esfera pública virtual. Una lectura política y comunicacional de lo público en la web>>, *InMediaciones de la Comunicación*, 13:1, (2018): pp. 49-69.
- VÉLEZ, Anabel. *Mujeres del rock*. Teià: Ma Non Troppo, 2018.
- VENTURINI, Tommaso. <<Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory.>> en *Public Understanding of Science*, 19:3, 2010.
- VENTURINI, Tommaso. <<Building on faults: how to represent controversies with digital methods.>> en *Public Understanding of Science*, 21:7, 2012.
- VIÑUELA, Laura. <<La construcción de las identidades de género en la música popular>>. *Dossiers Feministes*, 7, (2003): pp. 11-32.
- VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones, 2004.
- WARNER, Michael. <<Introduction: Fear of a Queer Planet>>, en *Social Text*, 29, (1991): pp. 3–17.
- WARWICK, Jacqueline. *Girl groups, girl culture. Popular music and identity in the 1960s*. New York: Routledge, 2008.
- WARWICK, Jacqueline. <<«He hit me, and I was glad»: Violence, masochism and anger in Girl Group Music>>, en *She's So Fine: Reflections on Whiteness, Femininity, Adolescence and Class in 1960s Music*, de STRASS, Laurie, pp. 89–109. Routledge, 2011.
- WATERS, Melanie. <<Sexing It Up?: Women, Pornography and Third Wave Feminism>>. En *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, de GILLIS, Stacy, Gillian, HOWIE y MUNFORD, Rebecca, pp. 250–265. Palgrave MacMillan, 2007.
- WILZ, Kelly. *Resisting rape culture through pop culture. Sex after #MeToo*. Lanham: Lexington Books, 2020.
- W.I.T.C.H. (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno). *Comunicados y hechizos*. Madrid: La Felguera, 2015.
- WRIGHT, Lindsay. <<Do-it-yourself girl power: An examination of the Riot Grrrl subculture>>. *James Madison Undergraduate Research Journal*, 3:1, (2016): pp. 52-56.
- YARM, Mark. *Todo el mundo adora nuestra ciudad. Una historia oral del grunge*. Madrid: Es Pop, 2015.

ZIGA, Itziar. *Malditas. Una estirpe transfeminista*. Tafalla: Txalaparta, 2016.

ZEISLER, Andi. *Feminism and Pop Culture*. Seal Press (CA), 2016a.

ZEISLER, Andi. *We were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl, the Buying and Selling of a Political Movement*. New York: PublicAffairs, 2016b.

ZOONEN, Liesbet v. *Feminist media studies*. London: Sage, 1994.

Relación de artículos en prensa digital, noticias y blogs

(Por orden cronológico)

Artículos en medios (485)				
Castellanoparlantes (C) Angloparlantes (A)				
Ámbito	Fecha	Medio	Título	Autoría
A	1969	Rollingstone	The Groupies and Other Girls	Jerry Hopkins, John Burks y Paul Nelson
A	1991	Los Angeles Times	A Potent «Rock for Choice» at Palace	Richard Cromelin
C	1991	El País	Anita Hill anima a las mujeres a denunciar los chantajes	Albert Montagut
A	1992	Ms.	Becoming the Third Wave	Rebecca Walker
A	1992	EW	<i>En Vogue rise to the top</i>	Meredith Berkman
A	1992	The New York Times	Kitten, bikini kill and boss hog: Maxwell's.	Karen Schoemer
A	1992	The New York Times	Belting out that most unfeminine emotion	Simon Reynolds
A	1992	Billboard	Good 'cause'	Chris Morris
A	1992	The New York Times	Grunge: A success story	Rick Marin

A	1992	The New York Times	Punk's girl groups are putting the self back in self-esteem	Aann Japenga
A	1992	The New York Times	That girl by the stage, and why she's there	Ann Powers
A	1993	RollingStone	Grrrls at war	Kim France
A	1993	The New York Times	No Longer Rock's Playthings	Ann Powers
A	1993	SPIN	Live!	Brian Keizer
A	1993	SPIN	The «F» word.	Ann Powers
A	1993	SPIN	The magnificent 7	Renée Crist
A	1993	The Seattle Times	Rkcdy Concert Will Benefit Mia Zapata Fund	Tom Phalen
A	1993	The New York Times	Sound Of Style	Julia Szabo
A	1995	SPIN	Dead Again	Emily White
A	1995	Los Angeles Times	Superstardom Remains Elusive for Moby	Lorraine Ali
A	1996	The New York Times	The Angry Young Woman: The Labels Take Notice	Jon Pareles
A	1996	The Seattle Times	The Art Of Self-Defense -- Driven By The Killing Of Singer Mia Zapata, Home Alive Fights Back With A Star-Studded CD	Cynthia Rose
A	1997	The Nation	Girls 'n' spice: all things nice?	Susan J. Douglas
A	1997	RollingStone	Spice Girls: Too Hot to Handle. How five British pop tarts built their own world empire	Chris Heath
A	1997	Billboard	The modern age	Bradley Bambarger
A	1997	EW	Interview with Meredith Brooks	Chris Willman
A	1997	Salon	Throwing ovaries. The second-grade sensibility of the pseudo-feminist Lilith Fair	Sarah Vowell
A	1997	Los Angeles Times	It's a «Girl» Thing for Women	Carla Hall

A	1997	MTV News	Spice Girls, PMS On The Money	MTV S
A	1997	The New York Times	Forget the Hard Rock: It's Support for Sisterhood: Cheers for Self-Determination (and Dumping Bad Partners) at All-Female Festival	Jon Pareles
A	1998	The New York Times	Girl Power (and Merchandise): What's a concert made of? Sugar and spice and everything for a price.	Jon Pareles
A	1998	CNN	Lilith Fair: Lovely, lively and long overdue	Donna Freydkin
A	1998	Brandweek	The spice trade	Danny Rogers
A	1998	The Washington Post	Clinton accused timeline	The Washington Post Staff
A	1998	The Harvard Crimson	You Oughta Know the softer side of Alanis	Soman S. Chainani
A	1998	CNN	Fierce feminists L7 rant on with live album	Donna Freydkin
A	1999	Ew	<i>Numbers game: How does Woodstock '99 compare to 1969 and 1994?.</i>	Tom Sinclair
A	1999	RollingStone	Sarah McLachlan and Friends Announce Lineup for the Final Lilith Fair	Richard Skanse
A	1999	Billboard	Smith leads a more polished WMA's	Mark Dezzani
A	1999	The New York Times	When Pop Becomes The Toy of Teenyboppers: When Pop Culture Is the Toy of Teenyboppers	Jon Pareles
A	1999	The New York Times	Not Just for Girls: KIDDIE POP. <i>Kiddie Pop: Raffi It's Not, But Just What Is It Anyway?</i>	Ann Powers

A	1999	The New York Times	New spirit of woodstock: Music, TV, more TV and trashing	Neil Strauss
A	1999	MTV News	Woodstock Co-Promoter John Scher Blames Mayhem On 'Deranged' Fans	Chris Nelson
A	1999	Salon	<i>Woodstock 99: Three days of peace, love and rape.</i>	Bill Wyman
A	1999	The New York Times	An Unwelcome Echo of Classic Rock: A Return of Disrespect for Women: A Surge of Sexism on the Rock Scene	Ann Powers
A	1999	MTV News	<i>Two Woodstock Fans Allegedly Raped In Mosh Pits.</i>	Teri Vanhorn
A	1999	SFGATE	Woodstalkers / On the verge of a sonic-sexual Dark Age	Neva Chonin
A	1999	RollingStone	<i>Suspect Held in Connection With Woodstock '99 Sex Crime.</i>	Jenny Eliscu
A	1999	RollingStone	<i>Rape Charges Latest Blow to Woodstock '99.</i>	Jenny Eliscu
A	1999	The New York Times	Girl Power Takes On Rock's Challenges: Girl Power, Sweet and Tough, Braves Rock's Challenges	Ann Powers
A	1999	MTV News	Beastie Boys' Ad-Rock Rallies Artists In Wake Of Woodstock Sex Crimes	Brian Hiatt
A	1999	MTV News	Ad-Rock's Plea For Women's Safety Meets Wide Approval	Chris Nelson
A	1999	The New York Times	A night at the opera: MTV rocks	Ann Powers
A	1999	RollingStone	Woodstock Organizers Answer Ad-Rock	Jenny Eliscu
A	1999	MTV News	N.O.W. Demands Apology from Woodstock Promoters.	Jenny Eliscu

A	1999	Salon	The 1999 MTV Video Music Awards.	Jennifer Weiner
A	1999	Billboard	In woodstock's wake, hard questions.	Billboard Staff
A	1999	SPIN	"Don't Drink the Brown Water": Our Live Report From Woodstock '99.	Maureen Callahan, David Moodie, y Mark Schone
A	1999	The Village Voice	Politics of the Pit	Robin Rothman
A	1999	The New York Times	Besides Singing, There's Something to Look At.	Ann Powers
C	1999	El Mundo.	La policía europea, en alerta ante el “efecto 2000”	Juan Carlos González
A	1999	The New York Times	Copying copies: The sad slide from stardom to celebrity	Jeff McGregor
A	2000	The New York Times	Music pop in the 90's: There was everything for everyone	Eric Weisbard
A	2000	The New York Times	Britney grows up, very carefully	Jon Pareles
A	2000	The New York Times	She does it again, and no oops about it	Robbie Woliver
A	2000	Chicago Sun-Times	Kelly accused of sex with teenage girls	Jim DeRogatis y Abdon M Pallasch
A	2000	RollingStone	NSync: Weird Scenes Inside the Glitter Factory	Anthony Bozza
A	2001	The Guardian	Return of the riot grrrls. Sophie Foster on the Ladyfest movement	Sophie Foster
A	2001	MTV News	Deborah Gibson: Britney Twinkles, Christina Rankles.	Jon Wiederhorn
A	2002	Billboard	Ex-Destiny's Child Members Sue Over 'Survivor'	Billboard Staff
A	2002	MTV News	Alleged R. Kelly Sex Tape Shows Up Online	Jennifer Vineyard

A	2003	RollingStone	Missy, Justin Tops at VMAs	Andrew Dansby
A	2003	The Guardian	Madonna sexes up MTV awards	Imogen Tilden
A	2003	MTV News	Beyonce, 50, Mary J., Metallica Overshadowed By Two Little Kisses	Jon Wiederhorn
A	2003	MTV News	Madonna Smooches With Britney And Christina; Justin, Coldplay Win Big At VMAs	Corey Moss
A	2003	RollingStone	MTV Awards Fail to Suck	Austin Scaggs y Rob Sheffield
C	2004	ABC	Janet Jackson provoca un escándalo en la Super Bowl al mostrar su pecho en escena.	Washington Agencias
C	2004	El País	Un pecho de Janet Jackson ruboriza a CBS	Javier del Pino
C	2004	El Mundo	Janet Jackson se disculpa por el espectáculo de la «Super Bowl» y reconoce que fue planeado.	El Mundo
A	2004	Los Angeles Times	1999 was the year of the Latin Explosion. Ricky. Enrique. J. Lo. But the high-gloss boom went bust with lessons for the next wave.	Agustín Gurza
C	2004	El Mundo	Una de cada cuatro niñas españolas quiere parecerse a Chenoa	Agencia EFE
A	2005	MTV News	Destiny's Child's Long Road To Fame (The Song Isn't Called 'Survivor' For Nothing)	Gil Kaufman
A	2005	The Seattle Times	Ladyfest — music by women for women — returns	Judy Chia Hui Hsu
A	2005	The New York Times	Star Kids, Family Stress	Mireya Navarro

A	2006	People	Madonna to Daughter: I'm Not Gay	Todd Peterson
A	2006	The New York Times	Aguilera aims for edgy, but richer, sound	Lola Ogunnaike
A	2007	CBS News	Are Britney, Lindsay And Paris Dangerous?	Judy Faber
A	2007	The New York Times	For pop stars, big reputations can rest on the smallest of movements	Claudia La Rocco
C	2008	Público	Festival Ladyfest: ¡Tú Misma!	Joan Vich Montaner
A	2008	MTV News	The Top 10 Opening Moments In VMA History: From Madonna To The Present	Vena Jocelyn
C	2009	Parole de Queer	Historia de una palabra: queer	Paul B Preciado
A	2009	Billboard	<i>Destiny's Child Chart History</i>	Billboard Staff, y Nielsen Business Media
A	2009	Feministing	Why Lady Gaga, why?	Feministing Staff (Vanessa)
A	2009	MTV News	Lady Gaga Lets It Bleed During Eye-Popping VMA Performance	Gil Kaufman
A	2009	RollingStone	Lady Gaga Dedicates VMAs Performance to Her Fans: Inside the Afterparties	Daniel Kreps
A	2009	MTV News	Lady Gaga Wanted To Show Her Death During VMA Performance	Vena Jocelyn
A	2009	Los40	Lady Gaga: «Quería mostraros cómo será mi muerte».	Redacción Los40
A	2009	Feministing	Gaga for Lady Gaga, “a little bit of a feminist”	Feministing Staff (Vanessa)
A	2010	The Guardian	What happened to angry female music stars?	Jude Rogers
A	2010	The Sydney Morning Herald	Backstreet Boys are back	Katherine Feeney

C	2010	Público	Ricky Martin acepta su homosexualidad "como un regalo que me da la vida"	Bob Pop
A	2010	Pitchfork	Echo Chamber: Kathleen Hanna on Ad-Rock	Tom Breihan
A	2010	NPR	MTV Loves MTV: A Bad Romance	Jacob Ganz
A	2011	RollingStone	Sarah McLachlan Says Lilith Fair is Done	Matthew Perpetua
A	2012	Billboard	Katy Perry's 'Woman of the Year' Acceptance Speech: Video	Billboard Staff
A	2012	MTV News	Christina Aguilera Explains Her «Your Body» Bad Girl	Jocelyn Vena
A	2012	MTV News	Christina Aguilera's «Your Body»: As Bad As Her Baddest Videos?	James Montgomery
C	2012	El País	La dureza de la sentencia contra las Pussy Riot muestra el alza de la intolerancia rusa	Pilar Bonet y Rodrigo Fernández
A	2013	The Guardian	Universities ban Blurred Lines on campuses around UK	Abby Young-Powell and Libby Page
A	2013	Vice	The Dudes Behind Burger Records Feel Like Suge Knight Right Now	Mike Abu
A	2013	Los Angeles Times	Building a bigger Burger Records at the Burgerama festival	August Brown
C	2013	Antena3 Noticias	Obscenidad y provocación, las protagonistas de los MTV Video Music Awards 2013	Redacción Antena3 Noticias
A	2013	RollingStone	It's Miley, Bitch: The Tongue That Licked the World	Rob Sheffield
A	2013	RollingStone	Miley Cyrus 'Can't Stop' Twerking at VMAs 2013, Twitter Reacts	Erin Coulehan

A	2013	Vulture	Critics Roundup: What Everyone Said About Miley Cyrus's VMA Performance	Hilary Reid
A	2013	MTV News	Thanks Miley! 2013 VMAs Shatter Twitter Records	MTV News Staff
A	2013	The Guardian	Miley Cyrus criticised for raunchy MTV Video Music Awards performance	Sean Michaels
A	2013	Forbes	Miley Cyrus' VMA Performance Drove Over 300,000 Tweets Per Minute	Alex Kantrowitz
A	2013	CNN	Miley Cyrus breaks her silence about VMA performance	Lisa Respers France
A	2013	HuffPost News	«Blurred Lines» Banned By Leeds University For Undermining Women	Hunter Stuart
A	2013	HuffPost	Miley Cyrus Thinks She's 'One Of The Biggest Feminists In The World'	Cavan Sieczkowski
A	2013	Billboard	Miley Cyrus Opens-Up On 'Racist' VMA Criticism, Censorship & Double-Standards	Hilary Lewis
A	2013	The New York Times	The pro-miley backlash: The princess of twerk has a few big-name pals	Jacob Bernstein
A	2013	The New York Times	Get back, and just let her grow up: Miley Cyrus is trying to figure out pop stardom	Jon Caramanica
A	2013	The Guardian	Blurred Lines: the most controversial song of the decade	Dorian Lynskey

A	2013	Bitch Media	Finally, Filmmakers Tell the Forgotten History of Seattle DIY Self-Defense Group Home Alive	Laina Dawes
A	2014	Forbes	Is Beyonce Being A Feminist Just For Record Sales?	Anushay Hossain
C	2014	ElDiario.es	La comida de amigas en la que nació la mayor protesta contra la ley Gallardón	Sofía Pérez Mendoza,
C	2014	ElDiario.es	Marea violeta en Madrid contra la reforma de la Ley del Aborto	Vanessa Pi
A	2014	Bitch Media	Applauding the Bootylicious Feminism of Beyonce and Josephine Baker	Vanessa Willoughby
C	2014	ElDiario.es	Cuatro claves sobre la ley del aborto que Gallardón ya tiene lista para ser aprobada	Patricia Rafael
A	2014	RollingStone	Twerk It Out: Miley and Robin's VMA Performance, One Year Later	Katty Kroll
A	2014	RollingStone	Beyonce Sneezes on MTV and MTV Gets Sicker	Rob Sheffield
A	2014	TIME	This Year's VMAs Were All About Empowered Women	Eliana Dockterman
A	2014	The Daily Edge.	Everybody's talking about Beyoncé's «feminist» moment at the MTV awards	Emer McLysaght
A	2014	MTV News	Beyonce's 2014 VMA Performance: Fearless, Feminist, Flawless, Family Time	Nadeska Alexis
A	2014	TIME	How to Reclaim the F-Word? Just Call Beyoncé	Jessica Bennett
A	2014	The Guardian	Spain abandons plan to introduce tough new abortion laws	Ashifa Kassam

A	2014	Billboard	Kesha Suing Dr. Luke for Alleged Sexual Assault & Emotional Abuse	Joe Lynch
A	2014	TMZ	Kesha -- Sues Dr. Luke for Sexual Assault and Battery	TMZ Staff
A	2014	The Guardian	Singer Kesha sues longtime producer Dr Luke for sexual battery	The Guardian Music
A	2014	RollingStone	Kesha Sues Producer Dr. Luke for Sexual Assault and Battery	Kory Grow
A	2015	Billboard	5 Seconds of Summer & a new breed of boy bands	Maria Sherman
A	2015	Idolator	The 50 Best Pop Singles Of 1995 (Featuring New Interviews With Alanis Morissette, Garbage, Kylie Minogue, Monica, Ace Of Base & More!)	Robbie Daw
A	2015	Billboard	Top 10 Most Iconic Girl Group Music Videos: ‘Waterfalls,’ ‘Wannabe’ & More	Andrew Unterberger
A	2015	Glamour	Taylor Swift on Feminism: It's the Most Important Movement You Can Embrace	Danica Lo
A	2015	WPRB History	Ladies First	Mike Lupica
C	2015	El País	¿Qué es Femen?	El País Redacción
A	2015	Vice	Alternatives to Alternatives: the Black Grrrls Riot Ignored	Gaby Bess
C	2015	El País	Trump, expulsado de un evento por sus comentarios misóginos	Silvia Ayuso
A	2015	Bustle	12 Backstreet Boys Lyrics That Are So Much Dirtier Than You Remember	Maura O’Malley

A	2015	The New York Times	Groupies, From Sex Symbols to Style Icons	Jim Farber
C	2015	elDiario.es	“He trabajado con grandes sellos que no saben de música, sino de negocios”	Mónica Zas Marcos
C	2015	S Moda EL PAÍS	Sí, las groupies fueron (y siguen siendo) referentes de estilo	Nuria Luis
A	2016	bell hooks Books	Moving Beyond Pain	bell hooks
C	2016	El Huffington Post	#FreeKesha: cinco claves para entender el juicio entre Kesha y su productor	Redacción El Huffington Post
A	2016	EW	Kesha and Dr. Luke: 26 Stars Who Joined the #FreeKesha Movement	Madeline Boardman
A	2016	CBS News	March 3, 1991: Rodney King beating caught on video	Cydney Adams
C	2016	El Mundo	La traición que destruyó la industria de la música	Javier Blánquez
A	2016	Vogue	Rick Famuyiwa on Making Confirmation and Meeting Anita Hill	Julia Felsenthal
A	2016	Washington Post	Beyoncé and ‘Lemonade’ are giving these feminist scholars so much to debate	Caitlin Gibson
A	2016	Vox	For 9 months Donald Trump bullied Megyn Kelly. Tonight Fox will air their one-on-one interview	Tara Golshan
C	2016	I-d Vice	Pedagogía feminista y cultura «queer»: ya está aquí el ladyfest barcelona	Raquel Zas
C	2016	ElDiario.es	Las violaciones en Sanfermines no son un hecho aislado: 9.040 casos en España en siete años.	Marta Borraz y Belén Picazo

C	2016	El País	Cuatro violaciones en cinco días de Sanfermines	Patricia Ortega Dolz y Javier Doria
C	2016	The New York Times	Miles de personas protestan contra los abusos sexuales en los Sanfermines	Raphael Minder
A	2016	Vogue	Groupie Pamela Des Barres on Her Iconic Fashion Sense	Kristin Anderson
A	2016	USA TODAY	Megyn Kelly told Fox investigators Ailes sexually harassed her, too	Roger Yu
A	2016	Billboard	5 Reasons We Still Really, Really Love the Spice Girls' 'Wannabe' 20 Years Later	Monique Melendez
A	2016	HelloGiggles	A collection of iconic VMAs acceptance speeches	Rachel Sanoff
A	2016	El País	Miles de mujeres protestan en Polonia contra la posible prohibición del aborto	Oslet Hoslet
A	2016	Pitchfork	The Story of Feminist Punk in 33 Songs	Noelle Bullion
A	2016	Vulture	Chimamanda Ngozi Adichie Doesn't Think Beyoncé's Feminism Is Flawless: 'Her Style Is Not My Style'	Jackson McHenry
C	2016	El País	Los 'millennials' y los 'centennials', dos generaciones que valen 19 billones	Miguel Ángel García Vega
A	2016	The New York Times	Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women	Penn Bullock

A	2016	Billboard	Chimamanda Ngozi Adichie Speaks Out on Being Featured on Beyonce's '****Flawless'	Liza Blake
A	2016	Vice	How the Spice Girls Ripped «Girl Power» from Its Radical Roots	Jenny Stevens
C	2016	El País	Megyn Kelly, la castigadora de Trump desde la derecha	Silvia Ayuso
C	2016	El País	Donald Trump, elegido presidente de Estados Unidos	Marc Bassets
A	2016	RollingStone	Evan Rachel Wood: How Wild Past, Personal Demons Prepped Her for 'Westworld'	Alex Morris
A	2017	I-d Vice	7 reasons why L7 rule	Russell Dean Stone
A	2017	Vox.com	Why women wore Handmaid's Tale robes in the Texas Senate	Emily Crockett
C	2017	Verne / El País	'El cuento de la criada' inspira protestas feministas contra Trump	Héctor Llanos Martínez
C	2017	S Moda El País	El caso Lasseter destapa a Pixar como un club de tíos «misógino» y «tóxico» para las mujeres	Begoña Urzaiz Gómez
C	2017	El País	Una generación entre dos mundos	Javier Ayuso
C	2017	El País	Texas estudia una ley que permite a los médicos ocultar malformaciones fetales a las embarazadas	Cristina F.Pereda
A	2017	RollingStone	L7: Inside Nineties Punk-Metal Act's Rise, Fall and Unlikely Rebirth	Sarah Grant
A	2017	Harper's Bazaar	Robin Thicke accused of emotional and physical abuse	Ella Alexander
C	2017	Vanity Fair	Las frases de las fans de Take That en el aeropuerto, transcritas y recopiladas	Claudio de Prado

C	2017	Jenesaispop	Dream Wife, siguiente eslabón de la cadena que une a Blondie con Kathleen Hanna	Raúl Guillén
A	2017	Billboard	Remembering When the Spice Girls' 'Wannabe' Hit No. 1 on the Hot 100, 20 Years Ago Today	Fred Bronson
C	2017	El Portal de la Música en Vivo.	Las Odio: «Nos han tomado muchas veces por groupies en vez de por artistas»	Asociación de Promotores Musicales (APM)
C	2017	Pikara Magazine	Twerk, mucho más que mover el culo	Ana López
A	2017	Vox	Fox News founder Roger Ailes, fired last year for sexual harassment, is dead	Timothy B. Lee
A	2017	Billboard	7 Times Beyonce Proved She Was an Activist	Nerisha Penrose
A	2017	BBC News	Taylor Swift sexual assault case: Why is it significant?	BBC News Staff
A	2017	The New York Times	Statement From Harvey Weinstein	The New York Times
A	2017	The New York Times	Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades.	Jodi Kantor y Megan Twohey
C	2017	El País	El productor de Hollywood Harvey Weinstein, destituido tras las acusaciones de acoso sexual	Nicolás Alonso
A	2017	The New Yorker	From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein's Accusers Tell Their Stories	Ronan Farrow
A	2017	The Guardian	Rose McGowan alleges rape by Harvey Weinstein – and Amazon ignored claim	Sam Levin y Olivia Solon

A	2017	The Guardian	#WomenBoycottTwitter: Rose McGowan's suspension prompts protest	Chloe Watson
C	2017	Verne	Miles de mujeres boicotean a Twitter por suspender la cuenta de la actriz Rose McGowan	Emilio Sánchez Hidalgo
A	2017	The New York Times	MeToo Floods Social Media With Stories of Harassment and Assault	Anna Codrea-Rado
A	2017	Washington Post	Women have always tried to warn each other about dangerous men. We have to	Alana Massey
A	2017	TMZ	Courtney Love Warned Actresses in 2005 to Stay Clear of Harvey Weinstein	TMZ Staff
A	2017	KCPR	Riot Grrrl: The Story of Women in Punk Rock	Imogen Tompkins
C	2017	El País	Actriz Alyssa Milano inicia #MeToo, una campaña contra la agresión sexual que inunda las redes	Agencia El País
A	2017	The Washington Post	The woman behind 'Me Too' knew the power of the phrase when she created it — 10 years ago	Abby Ohlheiser
C	2017	El País	McKayla Maroney: otra gimnasta de EEUU denuncia que sufrió abusos	AFP Redacción
A	2017	The Guardian	After Weinstein, our trauma has turned to rage. Let's use it	Steph Harmon
C	2017	Vogue	Estas son las «girl bands» españolas que están cambiando la escena internacional (y que debes conocer YA)	Redacción Vogue

A	2017	El Comercio	«Un grupo de chicas no es un género musical, pensar eso es machista».	Idoya Rey
A	2017	BuzzFeed News	Actor Anthony Rapp: Kevin Spacey Made A Sexual Advance Toward Me When I Was 14	Adam B. Vary
C	2017	elDiario.es.	¿Cómo te atreves, Kevin Spacey? Has propagado una mentira horrible sobre los hombres gays	Owen Jones
C	2017	El País	Cerco feminista a Polanski en París	Álex Vicente
A	2017	Billboard	Top 10 Girl Groups Of All Time	Jason Lipshutz
A	2017	Billboard	*NSYNC and Epic Rights join together for merchandise line to celebrate band's 20th anniversary	Melinda Newman
C	2017	Público	La larga lista de abusos sexuales destapados tras el caso Weinstein	Beatriz Asuar Gallego
A	2017	Billboard	En Vogue Chart History (Billboard 200)	Billboard Staff
A	2017	Abc	The 50 most important female artists of the 90s	Double J Team
A	2017	Dagens Nyheter	2192 women in the Swedish music industry behind appeal against sexism	Dagens Nyheter
C	2017	El Salto	“Hermana, yo sí te creo”: el movimiento feminista vuelve a tomar las calles	Ter García
A	2017	The New York Times	John Lasseter, a Pixar Founder, Takes Leave After ‘Missteps’	Brooks Barnes

A	2017	The Guardian	Roger Ailes leaves Fox News in wake of sexual harassment claims	Molly Redden
A	2017	Billboard	100 Greatest Girl Group Songs of All Time: Critics' Picks	Billboard Staff
C	2017	Tendencias	Las redes sociales sobre «la manada»: así reacciona el feminismo en las redes	Abril Camino
C	2017	El País	La Manada: una víctima, cinco acusados, 11 sesiones y un juicio visto para sentencia	Javier Dora
A	2017	The New York Times	Nine Women Accuse Israel Horovitz, Playwright and Mentor, of Sexual Misconduct	Jessica Bennett
C	2017	El País	Con ella empezó todo	Elvira Lindo
A	2017	CNN	Beastie Boys' Adam Horovitz supports women accusing father of sexual abuse	Chloe Melas
A	2017	The New York Times	Weinstein's Complicity Machine	Megan Twohey, Jodi Kantor, Susan Dominus, Jim Rutenberg, y Eder Steve
A	2017	TIME	«I Was Angry.» Taylor Swift on What Powered Her Sexual Assault Testimony	Eliana Dockterman
C	2017	El País	Seis actrices denuncian al magnate Harvey Weinstein ante un tribunal	Amanda Mars
C	2017	El Salto	“Hermana, yo sí te creo”: el movimiento feminista vuelve a tomar las calles	Ter García
A	2017	NME	The Veronicas, Courtney Barnett and others call out sexism in Australian music industry	Helen Meriel Thomas

A	2017	Billboard	5 Times Christina Aguilera Showed Up for the LGBTQ Community	Lamar Dawson
C	2018	El País	El manifiesto de artistas contra el “puritanismo” sexual solivianta a las feministas en Francia	Silvia Ayuso
A	2018	The Daily Texan	Texas activism group dresses as characters from ‘The Handmaid’s Tale’ as form of protest	Collyn Burke
A	2018	News	<i>Inside the Backstreet Boys’ dark history</i>	Phoebe Loomes
A	2018	Live About dotcom	Female Artists Who Made Rock History	Dave White
C	2018	The New York Times	Un nuevo plan de acción de Hollywood contra el acoso	Cara Buckley
Francés	2018	Le Monde	Nous défendons une liberté d’importuner, indispensable à la liberté sexuelle	Le Monde Collectif
A	2018	Vice	Sleater-Kinney’s “Modern Girl” Is Still a Parable for Life in Your Twenties	Lauren O'Neill
A	2018	Vox	The “Shitty Media Men” list, explained	Constance Grady
A	2018	Billboard	Where Are All the Female Music Producers?	Melinda Newman
C	2018	Yorokobu	De Blancanieves a Marcela Lagarde: así acaba el ‘cuento’ de la rivalidad femenina	María José Carmona
A	2018	Boston Globe	Modeling’s glamour hides web of abuse	Jenn Abelson y Sacha Pfeiffer
A	2018	The Guardian	Sisters, this is our moment to say Time’s Up	The Guardian

C	2018	Público	8M: el feminismo hace historia en España	Danilo Albin, Daniel Cela, Javier Borrás y Fermín Grodira
C	2018	El Mundo	La prensa internacional destaca la huelga del 8-M en España como «histórica»	El Mundo
C	2018	El Huffington Post	La huelga española del 8-M, en los principales medios internacionales: «New York Times», CNN, «The Guardian»	Antonio Valdivia Ruiz
Francés	2018	Le Monde	En Espagne, les femmes font grève pour «arrêter le monde »	Sandrine Morel
C	2018	El País	Distintos países, un mismo grito contra la desigualdad	María R. Sahuquillo
C	2018	El País	Las feministas iraníes convocan una manifestación el 8M a pesar del veto	Ángeles Espinosa
A	2018	The Guardian	More than 5m join Spain's «feminist strike», unions say	Sam Jones
C	2018	El País	Movilización histórica por la igualdad de las mujeres	Manuel V. Gómez
A	2018	The New York Times	International Women's Day 2018: Beyond #MeToo, With Pride, Protests and Pressure	Elisabetta Povoledo, Raphael Minder, y Yonette Joseph
A	2018	The Guardian	«I wouldn't want this for anybody's daughter»: will #MeToo kill off the rock'n'roll groupie?	Thea De Gallier
C	2018	Público	Las «fake news» que discriminan a las mujeres	Ana Bernal-Triviño
A	2018	The New York Times	Are You 21 to 37? You Might Be a Millennial	Liam Stack

A	2018	Billboard	Greatest Boy Band Songs Of All Time: Critics' Picks	Billboard Staff
A	2018	News.au	Rivers of vodka and rape: The dark history of the Backstreet Boys	Phoebe Loomes
A	2018	Vogue	Lilith Fair Festival Style Throwback With Sarah McLachlan, Jewel, and Erykah Badu	Liana Satenstein
C	2018	elDiario.es	La justicia considera que no hubo violación y condena a 'la manada' a 9 años por abuso sexual	Ana Requena Aguilar y Marta Borraz
C	2018	El HuffingtonPost.	La prensa mundial lleva a primera plana la indignación por el fallo de La Manada	El HuffingtonPost
C	2018	elDiario.es	El Gobierno revisará los delitos sexuales en el Código Penal tras la sentencia de «la manada»	Gonzalo Cortizo
A	2018	The Guardian	Protests in Spain as five men cleared of teenager's gang rape	Sam Jones
C	2018	El País	Del “No es no”™ al “Solo un sí es sí”™	Pilar Álvarez y Constanza Lambertucci
A	2018	CNN	Time's Up takes aim at R. Kelly	Lisa Respers France
C	2018	El País	La nueva ola feminista chilena explota en las universidades	Rocío Montes
A	2018	E! Online	The Complete History of Christina Aguilera and Britney Spears' Long-Running Rivalry—including Everything You Forgot	Sarah Grossbart
A	2018	The Skinny	Kathleen Hanna at 50 and riot grrrl's legacy	Cheri Amour
C	2018	20minutos	Cronología del caso Harvey Weinstein	Agencia EFE

C	2018	El País	El “prime time” del abogado del diablo	Manuel Jabois
A	2018	The Tennessean	Story Behind the Song: Meredith Brooks’ «Bitch»	Dave Paulson
C	2018	ctxt	Combatiendo el acoso al feminismo en las redes	Eva Ferreras
A	2018	Pitchfork	Katy Perry Denies Dr. Luke Raped Her in Unsealed Kesha Lawsuit Deposition	Braudie Blais-Billie, Evan Minsker, y Madison Bloom
A	2018	BBC News	How the handmaid became an international protest symbol	Chris Bell
A	2018	Officialcharts.com	The UK’s Top 40 biggest studio albums of all time	Rob Copsey
C	2018	ctxt	Las mujeres en el arte: censura y precariedad	Pilar Ruiz
C	2018	Público	Todos los «weinstein» sin desenmascarar: el #BalanceTonPorc francés cumple un año	Paola Aragón Pérez
A	2018	The New Yorker	What #MeToo Hasn’t Changed for Christine Blasey Ford	Moirá Donegan
C	2018	El País	Una acusación de abuso de hace 30 años enturbia la confirmación del nominado de Trump al Supremo	Amanda Mars
C	2018	Ms.	#DearProfessorFord: We Heart the Hashtag Offering Christine Blasey Ford Solidarity, Support and Sisterhood	Miranda Martin
A	2018	CNN	#MeToo, 1991 hang over Christine Blasey Ford’s testimony	Nia-Malika Henderson
C	2018	El Periódico	El año que rompió el silencio	Valentina Raffio
A	2018	Vox.com	The Ford-Kavanaugh sexual assault hearings, explained	Ezra Klein

A	2018	The New York Times	Brett Kavanaugh and Christine Blasey Ford Duel With Tears and Fury	Sheryl Gay Stolberg y Nicholas Fandos
C	2018	El País	Lady Gaga sufrió una agresión sexual de “alguien de la industria del entretenimiento”.	El País
C	2018	El País	Amaia Montero estalla contra Malú: “Me ha llamado gorda”	El País
C	2018	El País	Armas en los institutos de Estados Unidos: 220 tiroteos en 18 años	Lola Hierro y Javier Galán
A	2018	RollingStone	How HBO Is Changing Sex Scenes Forever	Breena Kerr
A	2018	The New York Times	#MeToo Leaders Thank Christine Blasey Ford: ‘Your Sacrifice Was Not Made in Vain	Jacey Fortin
A	2018	Harper's Bazar	Inside the Creepy, Modern Soundtrack of “The Handmaid’s Tale	Megan Friedman
A	2018	The Guardian	Music industry after #MeToo: arts figures push to combat sexism and abuse	Ben Smee
C	2018	Vanity Fair España	Aquella icónica colección de Marc Jacobs de 1993 ya ha llegado a las tiendas	Marta Martínez Tato
A	2019	SPIN	<i>The 30 Best '90s R&B Songs</i>	Maura Johnston y Mosi Reeves
C	2019	Público	Una lista de mejores guitarristas no incluye a ninguna mujer y una tuitera da una masterclass	Tremending
A	2019	People	Backstreet Boys Open Up About Their Least Favorite Song and Why It's the 'Biggest Piece of Crap'.	Joelle Goldstein

A	2019	NME	Christina Aguilera offers support to Lady Gaga after her R. Kelly duet 'Do What U Want (With My Body)' re-enters US charts	Damian Jones
A	2019	Dazed	Why popular culture is returning to the riot grrrl aesthetic and values	Terri-Jane Dow
A	2019	The Guardian	"I've got all this rage": the feminist punk groups demanding to be heard	Aamna Mohdin
C	2019	Público	Tres activistas de Femen irrumpen con el pecho descubierto en el escenario de Vox	Europa Press
A	2019	Vice	Woodstock '99 Was a Violent Disaster That Predicted America's Future	Zachary Lipez
A	2019	The Guardian	Bikini Kill review – return of the riot grrl revolutionaries	Kitty Empire
A	2019	The New York Times	Generation Z: Who They Are, in Their Own Words	Dan Levin
A	2019	The Guardian	"The great untold scandal": the sordid tale of boyband mogul Lou Pearlman	Eamonn Forde
A	2019	The New York Times	How History Changed Anita Hill	Jessica Bennett
A	2019	The New York Times	Riot Grrrl United Feminism and Punk. Here's an Essential Listening Guide	Evelyn McDonnell y Elizabeth Vincentelli
A	2019	Nylon	Bikini Kill Is Still Influencing Today's Punk Scene	Stephanie Mendez
A	2019	The Guardian	"I've got all this rage": the feminist punk groups demanding to be heard	Aamna Mohdin
A	2019	The New York Times	Ryan Adams Dangled Success. Women Say They Paid a Price	Joe Coscarelli y Melena Ryzik

A	2019	Pitchfork	Why Are Women Underrepresented in Music? Look to the Ryan Adams Story	Amy Phillips
A	2019	Pikara Magazine	Ideario	Pikara Magazine
A	2019	PleaseKillMe.com	Allison Wolfe: Roots Of The Riot Grrrl Movement	Robin Crane
A	2019	The Guardian	The Ryan Adams allegations are the tip of an indie-music iceberg	Laura Snapes
A	2019	Los Angeles Times	Emma Thompson's letter to Skydance: Why I can't work for John Lasseter	Mary McNamara
C	2019	Pikara Magazine	Luchas feministas en Latinoamérica	Sangre Fucsia
C	2019	Pikara Magazine	Estoy con la banda: una historia breve de las groupies	Carlos Bouza
A	2019	ELLE	8 Female-Fronted Festivals You Need On Your Radar This Summer	Becky Burgum
C	2019	ctxt	Artivismo, una forma de resistencia creativa	Claudia Frontino
A	2019	BuzzFeed News	How The Story Of R. Kelly's "Sex Cult" Finally Went Public — And Quickly Exploded	Jim DeRogatis
C	2019	ElDiario.es	Cronología del caso «la manada»: de la denuncia a la condena del Tribunal Supremo por agresión sexual	ElDiario.es
C	2019	ElDiario.es	Fue violación: el Supremo condena a quince años de cárcel a los cinco miembros de «la manada» por agresión sexual	Ana Requena Aguilar
A	2019	The New York Times	The Rise of the Spice Girls Generation	Caity Weaver

A	2019	The Ringer	The Legacy of Woodstock '99 Is Sexual Assault	Steven Hyden
C	2019	El País	Nueve mujeres acusan a Plácido Domingo de acoso sexual	Pablo Ximénez De Sandoval
A	2019	Los Angeles Times	Placido Domingo's response to harassment report draws fire	Catherine Womack
C	2019	AP NEWS	Varias mujeres acusan a Plácido Domingo de acoso sexual	Jocelyn Gecker
A	2019	Billboard	Don't Forget: Lady Gaga's '09 VMAs Performance Should Have Been the Night's Breakout Moment	Stephen Daw
C	2019	Los40	11 Girlbands made in Spain	Beatriz Rodríguez Ruiz
A	2019	The Fader	The death and rebirth of Sleater-Kinney	Alex Robert Ross
A	2019	NME	A brief history of Riot Grrrl – the space-reclaiming 90s punk movement	El Hunt
A	2019	Entertainment Tonight (ET)	Christina Aguilera Breaks Down While Receiving Award from Domestic Violence Shelter	Leena Taylor
A	2019	GQ	Pharrell Says He's Embarrassed by "Blurred Lines"	Will Welch
A	2019	New York Post	Group wants MoMA donors tied to Jeffrey Epstein off board	Josh Kosman
A	2019	Pitchfork	Kathleen Hanna on What Bikini Kill Means Now	Jenn Pelly
A	2019	The Guardian	«I realised we live in a chauvinist culture»: Pharrell denounces Blurred Lines	Laura Snapes
C	2019	Deia	Periodismo con mirada feminista	Nekane Lauzirika

C	2019	El País	El policía que encontró los vídeos de La Manada de Pozoblanco y buscó a la víctima a la que nadie creía	Eva Saiz
C	2019	Interferencia	Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'	Paula Huenchumil
C	2019	Verne/El País	Ellas son las chilenas que crearon 'Un violador en tu camino'	Darinka Rodríguez
A	2019	The Guardian	'Basic human rights are being rejected': Northern Ireland's anti-DUP protest music	Kristen Sinclair
A	2019	TIME	The True Story Behind Bombshell and the Fox News Sexual Harassment Scandal	Eliana Dockterman
C	2019	El País	Efecto 2000: 20 años del error informático que mantuvo al mundo expectante ante un posible colapso	Isabel Rubio
A	2019	k1047.com	Throwback Video Of The Week: En Vogue "Free Your Mind".	Phil Harris
C	2019	Público	«El Estado no me cuida, me cuidan mis amigas»: el colectivo Las Tesis desata una sororidad viral por todo el planeta.	Tremending
C	2019	CNN	"Un violador en tu camino", el performance chileno que se volvió el himno contra la violencia de género en varias ciudades del mundo	CNN Español

C	2020	The New York Times	La década en que nos hicimos feministas	Gabriela Wiener
A	2020	RollingStone	75 Greatest Boy Band Songs of All Time	Brittany Spanos, Rob Sheffield, Claire Shaffer, Alexa Pipia, Angie Martoccio, Tim Chan, Maura Johnston, Kat Stevens, Nick Murray, Jeff Benjamin, Barry Walters, Jon Blistein, Jonathan Bernstein
A	2020	The New York Times	Gen X Is a Mess	The New York Times
C	2020	The New York Times	Ana Orantes, la mujer cuyo asesinato atroz hizo que España cambiara sus leyes	Raphael Minder
C	2020	El País	Una investigación concluye que Plácido Domingo acosó sexualmente a mujeres y abusó de su poder	Pablo Ximénez De Sandoval
C	2020	Parole de queer.	“A partir de ahora nos levantamos y nos largamos”	Virginie Despentes (Mayte. Cantero Sánchez, Trad.)
A	2020	RollingStone	Bikini Kill Is the Band the World Needs Now	Brenna Ehrlich
C	2020	Público	El grito contenido del feminismo árabe	Odeh Murad
A	2020	Yahoo	I'm tellin' y'all, it's sabotage': Beastie Boys recall their two most controversial VMAs moments	Lindsey Parker
C	2020	S Moda EL PAÍS.	Ciberfeministas: así transforman las nuevas generaciones el activismo digital	Noelia Ramírez

C	2020	El País	Adèle Haenel, la nueva heroína del MeToo francés.	Silvia Ayuso
A	2020	Billboard	A Complete Timeline of Kanye West & Taylor Swift's Relationship	Billboard Staff
A	2020	RollingStone	Riot Grrrl Album Guide: Essential LPs from Nineties rock's feminist revolution	Rob Sheffield
A	2020	Complex	The 50 Best R&B Albums of the '90s	Damien Scott
C	2020	RTVE	Publicación de datos personales de la víctima de 'La manada'	RTVE.es/AGENCIAS
C	2020	El Pais	Ronan Farrow: "La conspiración para acallar la historia sobre Weinstein fue real"	Andrea Aguilar
A	2020	BBC News	Teenage boy charged in Canada's first «incel» terror case	BBC News
C	2020	El Salto	La necesidad de criticar al periodismo para salvar a los periodistas	Roy William Cobby
A	2020	Girl Underground Music	Burger Records Issue 'Zero Tolerance' Statement Regarding Sexual Misconduct Allegations	Jannette Ayub
A	2020	RollingStone	The Regrettes' Lydia Night Accuses SWMRS' Joey Armstrong of Sexual Misconduct	Ryan Reed
C	2020	elDiario.es	De la absolución del «coño insumiso» a la condena al «chumino rebelde»: los jueces discrepan sobre las procesiones satíricas contra la reforma de la ley del aborto.	Néstor Cenizo
A	2020	Exclaim!	Burger Records Issues Apology After Multiple Artists and Label	Josiah Hughes

			Employees Accused of Widespread Sexual Misconduct.	
C	2020	Pikara Magazine	Ciberfeminismo: ¿la cuarta ola?	June Fernández
A	2020	Pitchfork	Avi Buffalo Accused of Rape by Former Bandmate, Music Pulled by Sub Pop	Madison Bloom y Evan Minsker
A	2020	Billboard	‘It’s *NSYNC’s World, We Just Live in It’: An Oral History of ‘No Strings Attached’ Selling a Historic 2.4 Million First-Week Copies in 2000	Taylor Weatherby
C	2020	Pikara Magazine	Contar mi historia para honrar mi vida	June Fernández
C	2020	Pikara Magazine	“Yo sí te creo”. El caso de sanfermines no fue una excepción.	June Fernández
C	2020	Pikara Magazine	Periodismo situado y otros aprendizajes colectivos	June Fernández
A	2020	TheGrio	Mary J. Blige was ‘pissed’ when Diana Ross touched Lil’ Kim’s breast at 1999 VMAs	DeMicia Inman
A	2020	Rap-Up	Mary J. Blige Was «Pissed» When Diana Ross Disrespected Lil’ Kim at VMAs.	Devin
A	2020	Pitchfork	Burger Records Shuts Down Completely	Evan Minsker
A	2020	RollingStone	Courtney Barnett, Kathleen Hanna Release ‘Hands Off!’ Compilation	Claire Shaffer
A	2020	Pitchfork	Courtney Barnett, Alice Bag, Kathleen Hanna, More Appear on New Hands Off! Benefit Compilation	Noah Yoo

A	2020	KCRW	Inside the rise and fall of Burger Records	KCRW y Emily Fox
A	2020	I-d Vice	Britney Spears is greater than her tabloid headlines	Alim Kheraj
C	2020	Los40	Ginebras: “Sigue habiendo prejuicios con los grupos de chicas”.	Alberto Palao Murcia
C	2020	El País	El maltrato a las mujeres del rock en los noventa: los locos eran ellos.	Ana Marcos
C	2021	RTVE.es	¿Qué significa 'Merichane', el título de la nueva canción de Zahara?	RTVE.es
C	2021	Vogue	Zahara ya lo ha hecho. Por qué tantas mujeres deberíamos reconciliarnos con nuestra 'Merichane'	Patricia Moreno
C	2021	elDiario.es	Contra la vergüenza y el silencio: por qué celebrar 'Merichane' de Zahara como un relato colectivo de violencias machistas	Berta Gómez
C	2021	El País	Ellas son la banda	Fernando Navarro
A	2021	Los Angeles Times	The women who brought down Burger Records	Jessica Gelt
C	2021	S Moda El País	De Mourn a Melenas: los grupos de mujeres que reclaman su espacio en la escena	Ana Fernández Abad
C	2021	elPlural	#YoEstabaAhí, el 'me too' de Zahara que derrumba muros contra el machismo	José Manuel Sánchez
C	2021	Público	Las cineastas advierten de que sin apoyo institucional será difícil un #MeToo de las actrices españolas	Marisa Kohan

C	2021	El País	Zahara: “El maltrato psicológico no se ve, pero te anula y te quita la autoestima”	Fernando Navarro
A	2021	RollingStone	#FreeBritney: Understanding the Fan-led Britney Spears Movement	Brittany Spanos
C	2021	Los40	Aquel martes y 13 en el que Take That se rompió y Robbie Williams cumplió 22 años	Alicia Sánchez
C	2021	Las Furias Magazine	¿Explotará el Me Too en España (de una vez por todas)?	Cristina Sierra
C	2021	Levante	La historia detrás de la canción feminista más viral del año	Carla Melchor
A	2021	Official Charts	Official Chart Flashback 2001: Destiny's Child - Survivor	Justin Myers
A	2021	The New Yorker	Woodstock '99 and the Rise of Toxic Masculinity	Amanda Petrusich
C	2021	ElDiario.es	Las Spice Girls tenían razón: qué tiene que ver el 'Wannabe' con el amor y el feminismo 25 años después	Ana Requena Aguilar
C	2021	El Español	Shego: "La música española sigue siendo machista y Vetusta Morla y Leiva, cabezas de cartel"	Lorena G. Maldonado
C	2021	El Huffington Post	Toledo retira el cartel del concierto de Zahara que Vox tachó de "ofensa extrema a la Virgen"	Marina Prats
C	2021	elDiario.es	Zahara se pronuncia tras la polémica por su cartel: “La única respuesta la voy a dar cantando y defendiendo la libertad de expresión”	Bárbara D. Alarcón y Fidel Manjavacas

C	2021	El País	Músicos y políticos apoyan a Zahara tras la retirada del cartel de su concierto en Toledo por presiones de grupos religiosos y políticos	Andrea Nogueira Calvar
C	2021	El País	Manual de resistencia feminista: un viaje al corazón de Femen	Lucía Franco
A	2021	RollingStone	19 Worst Things About Woodstock '99	Daniel Kreps
A	2021	SPIN	Britney Spears' Hidden Music Messages: A Timeline	Bianca Gracie
A	2021	Study Breaks	«Framing Britney Spears» Reveals the Dark Side of Stardom	Sarah Esquivel
C	2021	El País	El desplome de Ryan Adams, el músico que no se tomó el Me Too demasiado en serio	Miquel Echarri
A	2021	Vulture	The Complete History of Kesha's Legal Fight Against Dr. Luke	Dee Lockett, Amanda Gordon y Jennifer Zhan
C	2021	Afroféminas	La mujer que fundó el #MeToo: Tarana Burke	Natalia Ruiz-González
A	2021	Independent	FreeBritney: How the Britney Spears fan movement actually started	Emilee Lindner
A	2021	Independent	Britney Spears: 'I'm so proud of Britney' — meet the superfan who started the campaign to free singer.	Katie Byrne
A	2021	Culture	Alexandra Burke tacha de racista a la industria musical	Culture
A	2021	HitMusic.Tv	Red Hot Chili Peppers' Flea Pleaded With Woodstock 99 Crowd to Stop Groping Women	HitMusic Staff

A	2021	Pitchfork	A Timeline of the Connections Between Britney Spears' Music and Her Conservatorship Fight	Marc Hogan
A	2021	The New York Times	For Women in Music, Equality Remains Out of Reach	Ben Sisario
C	2021	El País	Natalia Lacunza: "Si fuiste un acosador no vale con que te pongas una faldita y des un discurso de libertad"	Claudia Vila Galán
C	2021	La Tercera	Mon Laferte: "Antes las mujeres sólo éramos las groupies, pero ahora también tocamos"	Andrés del Real
A	2021	Los Angeles Times	Free Britney: History of Spears conservatorship movement	Yvonne Villarreal
A	2021	Magic Radio	24 facts you probably didn't know about Take That	Anna Sky Hulton
C	2021	Levante-EMV	Los dos valencianos acusados por vejar y revelar la identidad de la víctima de la manada	M. Falcó
A	2021	Variety	Amid Britney Spears' Conservatorship Battle, Revisit Her 15 Most Revealing and Prophetic Song Lyrics	Ellise Shafer
A	2021	The Guardian	Emily Ratajkowski accuses Robin Thicke of groping her during filming of Blurred Lines	Euan O'Byrne Mulligan
A	2021	The Wrap	25 Most Iconic VMAs Moments, From Madonna's 'Like a Virgin' to 'Miley, What's Good?'	Reid Nakamura
C	2021	La Razón	¿Pero de verdad existieron alguna vez las groupies?	Sabino Méndez

C	2021	El País	La jueza elimina la tutela y devuelve a Britney Spears su libertad	Luis Pablo Beauregard
C	2021	NME	Yungblud, Maggie Rogers, St. Vincent among artists speaking out against new Texas abortion law	Greta Brereton (a)
A	2021	NME	Billie Eilish responds to restrictive Texas abortion laws: "I really wish men cared more"	Greta Brereton (b)
C	2021	El País	Texas, el epicentro de la guerra contra el aborto en Estados Unidos	Luis Pablo Beauregard
C	2021	Harper's Bazaar	Hillary Clinton, Amy Schumer y Kamala Harris se pronuncian contra la restrictiva Ley del Aborto de Texas	Sandra Muñoz
C	2021	The New York Times	La ley que regula el aborto en Texas, en detalle	Maggie Astor
C	2021	elDiario.es	Cómo la nueva ley contra el aborto en Texas da una "recompensa" a los ciudadanos por denunciar a sus vecinos	Marie Solis
C	2021	El Mundo	Plácido Domingo lamenta no actuar con la Orquesta de Extremadura: "Pedir disculpas no significa haber cometido un abuso"	Europa Press
A	2021	RollingStone	Sonic Youth Fight Texas Abortion Ban With Vintage Concerts	Simon Vozick-Levinson
A	2021	Vogue	Anita Hill on Clarence Thomas, Brett Kavanaugh, and Her New Memoir, Believing	Michelle Ruiz

A	2021	NME	Kim Gordon shares new song ‘Grass Jeans’ for Texas abortion charity	Tom Skinner
C	2021	El País	La vida secreta de Jane Roe: la historia real tras el caso que legalizó el aborto en EE UU y que el Supremo revisa ahora	Iker Seisdedos
C	2021	El País	El Tribunal Supremo de EE UU deja en manos de las clínicas desafiar la ley contra el aborto de Texas	Yolanda Monge
C	2022	El Salto	Manual para ser una activista de Femen	Ter García
A	2022	PBS NewsHour	Kathleen Hanna, the Linda Lindas and a 30-year riot	Christopher Booker
C	2022	UNWomen.org	Hechos y cifras: Poner fin a la violencia contra las mujeres	ONU Mujeres
C	2022	El Periódico	Femen protesta contra la guerra frente a la embajada rusa en Madrid	EFE
C	2022	El País	El pezón femenino no, el masculino sí: un absurdo que empezó en 1517 y continúa en Instagram	María Bastarós
A	2022	Albumism	Never Gonna Get It: Celebrating 30 Years of En Vogue's ‘Funky Divas’ Anniversary Retrospective	Quentin Harrison
C	2022	Pikara Magazine	Periodismo feminista arraigado al territorio	Teresa Villaverde
C	2022	El País	El aborto en Estados Unidos: anatomía de una filtración	Iker Seisdedos (a)
A	2022	Boston Globe	That time when songs about abortion were big hits	Tom Joudrey

C	2022	RollingStone ES	Marilyn Manson acusado de violación, trabaja con Kanye West en su nuevo álbum	Kory Grow
C	2022	RTVE.es / EFE	'La Manada': ordenan detener a quien difundió datos de la víctima	RTVE.es/ EFE
C	2022	Redacción El HuffPost / EFE	Una juez ordena el ingreso en prisión al hombre que difundió la identidad de la víctima de La Manada	Redacción El HuffPost / EFE
C	2022	RTVE.es/AGENCIAS	El aborto en Estados Unidos: de la polémica ley de Texas a la casi prohibición de Oklahoma	RTVE.es/AGENCIAS
C	2022	Público	España cae tres puestos en libertad de prensa por la precariedad y la polarización de sus medios	Jairo Vargas Martín
C	2022	El País	“Roe contra Wade’ estuvo atrozmente errada desde el principio”: las claves de la sentencia que ha tumbado el aborto en EE UU	Iker Seisdedos y Miguel Jiménez
C	2022	El País	Natalia Lacunza sale de su autosabotaje y publica disco: “Hay muchísimos tíos que han hecho barbaridades y ahí están, en festivales”	Paloma Alfageme
C	2022	Amnistía Internacional	10 datos sobre violencia sexual	Neus Herrera y María Luisa Garces de los Fayos, Equipo de Mujeres de Amnistía Internacional
A	2022	NME	Idles’ Joe Talbot dedicates ‘Mother’ to “every woman” following overturn of Roe v. Wade	Erica Campbell

A	2022	Los Angeles Times	Phoebe Bridgers, Olivia Rodrigo and other performers slam Supreme Court at Glastonbury	Alexandra del Rosario y Christi Carras
A	2022	The Guardian	‘Back to the Middle Ages’: Glastonbury stars rail against Roe v Wade decision	Josh Halliday
A	2022	Vogue	Post-Roe v. Wade, I’m Reacquainting Myself With Riot Grrrl-Inspired Anger	Emma Specter
A	2022	The New York Times	What did Planned Parenthood v. Casey say?	Adam Liptak
A	2022	NPR	5 protest songs that have taken on new meaning post-Roe	Ari Saphiro, Noah Caldwell, <i>Manuela Lopez Restrepo</i> y Jonaki Mehta
A	2022	Billboard	A Timeline of Abuse Allegations Against Marilyn Manson	Rania Aniftos
A	2022	Billboard	After ‘Roe’: Music’s leaders on how to take action	Billboard Staff
C	2022	El País	El Congreso aprueba la ‘ley del solo sí es sí’, que consagra el consentimiento como clave de la libertad sexual.	Isabel Valdés (a)
C	2022	Deia	«El documental sobre Rocío Carrasco nos ha enseñado que las cosas se pueden hacer de otra manera».	Jesús Morales
C	2022	El Diario Vasco	«Llevo 14 años sufriendo, pero prefiero ser la madre de Nagore que la de un asesino».	Lara Ochoa y Dani Soriazu
C	2022	Independent en español	¿Qué es Planned Parenthood vs. Casey? El otro histórico fallo sobre	Rachel Sarp

			aborto que está en riesgo con Roe vs. Wade	
C	2022	elDiario.es	La última Pussy Riot sale del anonimato: “Mi familia me llama fascista”	Mónica Zas Marcos
C	2022	elDiario.es	Plácido Domingo tiene vínculos desde hace al menos 26 años con la secta que se investiga por trata en Argentina.	Victoria De Masi
C	2022	El País	La ley del ‘solo sí es sí’ sale adelante: el Congreso respalda con amplia mayoría la legislación sobre libertad sexual	Isabel Valdés (b)
C	2022	Huffington Post	Mitos derribados sobre la ley del ‘solo sí es sí’ para los que aún dudan de su necesidad	Marina Prats
C	2022	El País	El cantante R. Kelly recibe una nueva condena, por pornografía infantil	Iker Seisdedos (b)
A	2022	NME	Courtney Barnett announces new compilation release to aid reproductive rights groups	Rihan Daly
A	2022	NME	Dave Coulier describes moment he realised Alanis Morissette’s ‘You Oughta Know’ was about him	Ellie Robinson
C	2022	MDZ	Las redes sociales y el fenómeno de la polarización: ¿qué pasa con el contenido que consumimos?	Alejandro José
C	2022	elDiario.es	Enchastres vinculares, la amistad y el tiempo	Paülah Nurit Shabel
C	2022	Pikara Magazine	¿Qué queremos? ¡Inundar los medios de feminismo!	Andrea Momoito

A	2022	Los Angeles Times	In the '90s, a new breed of rock stars organized for abortion rights. Could that happen today?	Suzy Exposito
C	2022	La Tercera	Millennials, generación X o Z, baby boomers: ¿Cuál generación te corresponde según tu edad?	Carlos Montes
C	2022	Panorama Audiovisual	Millennials y Generación Z: adiós a los mass media	Nereida López-Vidales
A	2022	Billboard	Pearl Jam, Tegan and Sara Lead Abortion Fundraiser Compilation 'Good Music to Ensure Safe Abortion Access to All'	Glenn Rowley
C	2022	Público	El espejismo de la libertad en las redes: una historia de cómo los imperios de odio de Twitter y Facebook se desmoronan	Chema Molina

Relación de material audiovisual

(Por orden cronológico)

Fecha	Tipo	Título	Autoría	Enlace
1990	YouTube	Vogue (Live at the MTV Awards 1990) [Official Video]	Madonna	https://bit.ly/3eZwcDQ
1992	YouTube	En Vogue - Free Your Mind (Official Music Video).	En Vogue	https://bit.ly/3BSizza

1992	YouTube	Youth Against Fascism	Sonic Youth	https://bit.ly/3f0a10p
1992	YouTube	Donita Sparks «eat my used tampon fuckers!» (Reading 1992).	L7	https://bit.ly/3LqwUWW
1992	YouTube	Pretend We're Dead (The Word 1992)	L7	https://bit.ly/2E8mOGK
1993	YouTube	Calhoun Tubbs	In living color	https://bit.ly/3LmJTch
1994	YouTube	Evil Stig featuring Joan Jett - Go Home - 1994.	Evil Stig y Joan Jett	https://bit.ly/3SdluH1
1994	YouTube	Shampoo - Trouble	Shampoo	https://bit.ly/3RWlaOb
1995	YouTube	Alanis Morissette - You Oughta Know (Official 4K Music Video).	Alanis Morissette	https://bit.ly/3BrJdOf
1995	YouTube	Hole- He Hit Me (Unplugged)	Hole	https://bit.ly/3UkGQoY
1995	YouTube	Back for Good (Official Video)	Take That	https://bit.ly/3qPuZBM
1996	YouTube	Shampoo - Girl Power	Shampoo	https://bit.ly/3xz1w2K
1996	YouTube	Spice Girls - Wannabe.	Spice Girls	https://bit.ly/3dn2acW

1996	YouTube	Backstreet Boys - Get Down (You're The One For Me) (Official HD Video)	Backstreet Boys	https://bit.ly/3RYq5yg
1997	YouTube	Meredith Brooks - Bitch [OFFICIAL HQ VIDEO].	Meredith Brooks	https://bit.ly/3f0Uw8u
1998	YouTube	CBS NEWS. (2016). This Day In History: Bill Clinton says "I did not have sexual relations with that woman	CBS NEWS	https://bit.ly/3LnoHCR
1999	YouTube	Beastie Boys 1999 MTV Music Awards - end sexual assault	Beastie Boys (Ad-Rock)	https://bit.ly/3qMKMB8
2000	YouTube	*NSYNC - It's Gonna Be Me (It's Gonna Be May - Official Video)	*NSYNC	https://bit.ly/3RVV3Hm
2000	YouTube	RMC 2000 TV Promo - Q13 Seattle	Q13 Seattle	https://bit.ly/3BOxBGe
2001	YouTube	Destiny's Child - Survivor (Official Video)	Destiny's Child	https://bit.ly/3Uno00e
2001	YouTube	Destiny's Child Discuss Their Inspiration for their Single, «Survivor» (2001) MTV News #TBMtv.	MTV News	https://bit.ly/3qOssYz
2003	YouTube	Madonna, Britney Spears, Christina Aguilera & Missy Eliot - Like A Virgin/Hollywood (VMA 2003) 4K	Madonna, Britney Spears, Christina Aguilera & Missy Eliot	https://bit.ly/3SdM1oL

2009	YouTube	Lady Gaga - Paparazzi (Official Music Video)	Lady Gaga	https://bit.ly/3C0zwb7
2009	YouTube	lady gaga paparazzi MTV	Lady Gaga	https://bit.ly/3dn3hcc
2009	YouTube	<i>Tretas do pop: Kanye West interrompe Taylor Swift durante o VMA 2009</i>	MTV VMAs 2009	https://bit.ly/3dn3GvE
2013	YouTube	We should all be feminists Chimamanda Ngozi Adichie TEDxEuston.	Chimamanda Ngozi Adichie	https://bit.ly/3QSkc4j
2014	Vimeo	Beyonce. Gala MTV VMA 2014. FEMINIST	Beyoncé	https://bit.ly/3UntXuc
2014	Youtube	bell hooks - Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body Eugene Lang College	bell hooks	https://bit.ly/3BSfl9u
2017	Youtube	En Vogue Orange Is The New Black GLOW NETFLIX	Netflix/ En Vogue	https://bit.ly/3QYdaLe
2020	Youtube	Tabitha Almost Accused of Shoplifting Trinkets Season 2 episode 5	Trinkets (Serie TV)	https://bit.ly/3UkHMK0
2022	RTVE	Denunciar en redes: ¿Sirve de algo exponer a un artista?	Gen Playz	https://bit.ly/3T92xGK

Fecha	Tipo	Título	Autoría
1996	Documental	Hype!	Doug Pray
2002	Documental	Bowling for Columbine	Michael Moore
2005	Documental	Don't Need You - The Herstory of Riot Grrrl	Kerri Koch
2010	Documental	<i>!Women Art Revolution</i>	Lynn Hershman Leeson
2010	Película	The Runaways	Floria Sigismondi
2011	Documental	Hit so hard	P. David Ebersole
2013	Documental	<i>The Punk Singer</i>	Sini Anderson
2013	Documental	<i>Pussy Riot: Una plegaria punk</i>	Mike Lerner y Maxim Pozdorovkin
2014	Documental	<i>Rock, Rage & Self Defense: An Oral History of Seattle's Home Alive</i>	Leah Michaels y Rozz Therrien
2016	Documental	<i>L7: Pretend We're Dead</i>	Sarah Price

2016	Película	<i>Confirmation</i>	Rick Famuyiwa
2017	Documental	Gaga: Five Foot Two	Chris Moukarbel
2017	Documental	Queercore: How to Punk a Revolution	Yonny Leyser
2017	Documental	<i>Riot Grrrl Sessions, the documentary</i>	Emma Wennström
2017	Documental	<i>Brujas</i>	Carmen Amelia Rojas Gamarra
2018	Documental	Matangi/Maya/M.I.A	Stephen Loveridge
2018	Película	Riot Girls	Jovanka Vuckovic
2019	Documental	¿Qué coño está pasando?	Marta Jaenes, Rosa Márquez
2019	Película	Bombshell	Jay Roach
2021	Documental	<i>Framing Britney Spears</i>	Samantha Stark
2021	Docuemental	<i>Woodstock 99: Peace Love and Rage</i>	Garret Price

2021	Serie TV	Impeachment: American Crime Story	Ryan Murphy
2021	Documental	Britney vs. Spears	Erin Lee Carr
2022	Programa TV	Belle Époque en Lo de Évole	Jordi Évole

Webgrafía

- I'm a Burger Predator. @lbbr_resources. Linktree. (https://linktr.ee/lbbr_resources)
- Writing on grrrl zines, riot grrrl and third wave feminism. (2001). from <http://www.grrrlzines.net/writingonzines.htm>
- Home Alive <http://www.teachhomealive.org/>
- Spirit of '73: Rock for Choice - Various Artists. (1995). AllMusic. <https://www.allmusic.com/album/spirit-of-73-rock-for-choice-mw0000173637>
- Home Alive: The Art of Self Defense - Various Artists | Songs, Reviews, Credits. (1996). AllMusic. <https://www.allmusic.com/album/home-alive-the-art-of-self-defense-mw0000182712>
- Allison Wolfe – Arts journalist, musician and riot grrrl. Allisoncwolfe.Com. <https://www.allisoncwolfe.com/>
- Britney Spears. <https://www.britneyspears.com/>
- Miller, J. Exhale. BreatheHeavy.com. <https://exhale.breatheheavy.com/>
- Freebritney. <https://www.freebritney.net/>
- A Historical Record of Ladyfest. Lady Fest. <http://ladyfest.org/index.html>
- Lady Fest Barcelona. (2016). ladyfestbarcelona. <https://ladyfestbarcelona.wordpress.com/>
- Lady Fest Madrid. (2013). ladyfestmadrid. <https://ladyfestmadrid.wordpress.com/>
- LOUD WOMEN. <https://loudwomen.org/>

- Annenberg Inclusion Initiative | USC Annenberg School for Communication and Journalism. (2019). Retrieved 19 May 2019, from <https://annenberg.usc.edu/research/aii>
- Guerrilla Girls <https://www.guerrillagirls.com/>
- Proud to be associated with you. Kathleen's Blog. <https://kathleenhanna.wordpress.com/2010/09/07/proud-to-be-associated-with-you/>
- PussyRock Fanzine. (2010). Article. Shampoo - We Are Shampoo (Reissue). Pussyrock Fanzine. <https://pussyrockfanzine.blogspot.com/2010/11/article-review-shampoo-we-are-shampoo.html>
- Shelly Peiken. (2020). Shelly Peiken. <https://www.shellypeiken.com/>
- The Industry Observer. (2018, 15 junio). An Open Letter to the Australian Music Industry. <https://theindustryobserver.thebrag.com/me-no-more/>
- #MuteRKelly. R Kelly Protest. <https://www.muterkelly.org/>
- WOC - Time's Up. (2018). Women of Color Within Time's Up Join #MuteRKelly Protest. The Root. <https://www.theroot.com/women-of-color-within-times-up-join-muterkelly-protest-1825646793>
- Me Too movement <https://metoomvmt.org/>
- Organización *Just Be Inc* <https://justbeinc.wixsite.com/justbeinc/home>
- The Women's March <https://www.womensmarch.com/>
- Change.org. (2017). Pour que la Cinémathèque française annule son hommage à Roman Polanski. <https://www.change.org/p/pour-que-la-cin%C3%A9math%C3%A8que-fran%C3%A7aise-annule-son-hommage-%C3%A0-roman-polanski>
- The Phoenix Act <https://phoenixact.com/>
- Iconic rock and roll t-shirt <https://wornby.wordpress.com/2013/01/28/girl-spiration/>
- Neologismos UMU <https://www.um.es/neologismos/index.php/v/neologismo/558/boyband>
- IASPM » Our Pledge. (2022) <https://www.iaspm.org.uk/our-pledge/>
- FEMEN <https://femen.org>

Informes y asociaciones

- Pikara Magazine & Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género. (2022, febrero). CONTAR SIN LEGITIMAR: Violencias machistas en los medios de comunicación. Ministerio de Igualdad. Centro de Publicaciones. <https://bit.ly/3SfE969>
- S. Smith, M. Choueiti, & K. Pieper. (2019). Inclusion in the Recording Studio. febrero 15, 2019, de USC The Annenberg Inclusion Initiative Sitio web: <https://bit.ly/2UCzg9u>
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2021, enero). Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte. <https://bit.ly/3w5bcyn>
- Ministerio de Igualdad. Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual (BOE-A-2022-14630). <https://bit.ly/3UR2ctX>
- MIM, UC3M, & INAEM. (2021, febrero). Estudio de género en la industria de la música en España. INAEM. <https://bit.ly/3h4famt>
- López Vidales, Nereida. (2022). Jóvenes, contenidos mediáticos y brecha digital: Millennials vs Generación Z. Cendi
- Marinas, Leyre. (2019, noviembre). Mujeres en la industria musical: políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad. (Fundación Alternativas, Ed.; N.o 98/2019). Fundación Alternativas. <https://bit.ly/3AbLQIN>
- Informe SGAE: Autoras en el audiovisual, la música y las artes escénicas. Un estudio sobre el desarrollo profesional desde una perspectiva de género <https://bit.ly/3AeBd1o>
- The Annenberg Inclusion Initiative. (2020). Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 800 Popular Songs from 2012-2019. Los Angeles, California: USC Annenberg School for communication and journalism.
- IAB Spain. (2021). Estudio de Redes Sociales 2021. <https://bit.ly/3SjoxPh>
- Mujeres y Música <http://mujeresymusica.com/>
- Música y mujeres: Estudios de género <https://musicamujeres.wixsite.com/estudiosgenero>

- Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (ACNUDH). Comité para la eliminación de la discriminación contra la mujer (CEDAW) <https://www.ohchr.org/sp/hrbodies/cedaw/pages/cedawindex.aspx>
- Keychange PRS Foundation <https://keychange.eu/>
- Empower Music Fest <https://empowermusicfest.com/>
- Asociación Clásicas y Modernas para la igualdad de género en la cultura <http://www.clasicasymodernas.org>
- Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales <https://cimamujerescineastas.es/>
- Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (2/04/2019) <https://cimamujerescineastas.es/el-ministerio-de-cultura-prescinde-de-las-mujeres-para-las-unidades-del-inaem/>
- Asociación de Mujeres Creadoras de España <http://amce.com.es/index.html>
- Asociación de Mujeres en la Industria Musical <http://asociacionmim.com/>
- Asociación de Mujeres en la Música <http://www.mujeresenlamusica.es/>
- Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (4/03/2019) <https://mav.org.es/el-nuevo-observatorio-de-igualdad-de-genero-en-la-cultura-presenta-su-plan-de-trabajo-para-2019/>
- Asociación de Mujeres en las Artes Visuales <https://mav.org.es/>

Podcasts

- López Trujillo, Noemí. (2017, 6 septiembre). Lo conocí en un Corpus. Podium Podcast. <https://www.podiumpodcast.com/lo-conoci-en-un-corpus/>
- Radio3. (2020, 1 noviembre) *Círculos Excéntricos - Riot Grrrl: El Punk tiene nombre de mujer*. <https://www.rtve.es/play/audios/circulos-excentricos/riot-grrrl-punk-nombre-mujer/5700041/>

Tuits y Posts de Instagram

- Spacey, Kevin. [@KevinSpacey]. (2017, 30 octubre). Kevin Spacey apologized after he was accused of sexual misconduct [Tuit]. Twitter. <https://twitter.com/kevinspacey/status/924848412842971136>

- @TheRyanAdams. (2019, 14 febrero). I am not a perfect man and I have made many mistakes. [Tuit]. Twitter.
<https://twitter.com/TheRyanAdams/status/1095820787074850816>
- Coleman, Rebecca. (2020, 27 julio). Rebecca Coleman's statement [Post]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CDJwtBvpd-D/?utm_source=ig_embed&ig_rid=17574ad4-2e15-4faf-a369-8ab0c796ac50
- LURED BY BURGER RECORDS [lured_by_burger_records]. *HEAVY TW: Stories of sexual abuse and pedophilia. Amplifying voices and supporting victims of sexual predation by those involved with Burger Records.* [lured_by_burger_records.](https://www.instagram.com/Lured_By_Burger_Records/)
https://www.instagram.com/Lured_By_Burger_Records/
- KEXP [kexp]. (2020, 18 septiembre). *sexual misconduct, underage abuse*. KEXP.
<https://www.instagram.com/p/CFQWbveHVD6/>