

**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

El Género como una
cuestión clave dentro de
la música *underground*

TESIS DE MÁSTER

Raquel Alonso Menéndez

Directora: Jimena Escudero Pérez

Oviedo, junio de 2022

TRABAJO FIN DE MÁSTER
Raquel Alonso Menéndez

El Género como una cuestión clave dentro de la música *underground*

Introducción.....	2
Capítulo 1: La música como arma política.....	5
Capítulo 2: La paradoja discursiva de la música <i>underground</i>	12
Capítulo 3: Encontrar nuestra voz.....	22
Capítulo 4: Transformar la escena ocupando espacios.....	34
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	44

“Como seres humanos, somos seres sociales, y toda vida social (independientemente al género al que pertenezcamos) está impregnada de música desde el momento en que nacemos.” (Soler Campo, p.158, 2016)

Introducción

El presente trabajo aborda la paradoja en la que se encuentran los discursos defendidos por las escenas musicales minoritarias, a través de la lírica de sus canciones. La contradicción que existe entre la declaración de intenciones, que predicán proclamando el abanderamiento de valores inclusivos y derechos sociales, y entre el grado de representatividad femenina e inclusividad de Género¹ que realmente muestran estos grupos musicales a través de sus componentes.

La escena musical *underground* se conforma de géneros musicales alternativos que se definen por su subversión discursiva hacia el sistema. Géneros musicales derivados del *rock* como el *punk*, el *metal*, o incluso géneros musicales alternativos como el *rap* o el *trap* forman parte de esta escena minoritaria y reivindicativa. Lo característico de estos géneros es su narrativa contestataria a lo normativo, que se perpetua y reproduce a través del sistema capitalista imperante que se extiende por todo el globo.

La escena musical minoritaria presenta una predominancia de miembros masculinos en sus agrupaciones. Esta predominancia, no sólo masculina, sino también heteropatriarcal, muestra la falta de inclusividad en géneros como el *punk*, el *rock* o el *metal*. Estas escenas minoritarias alardean de discursos subversivos, críticos con los estándares del sistema capitalista, pero en su representatividad nos muestran lo contrario.

El trabajo se ocupará, por lo tanto, de la presencia femenina en estos géneros y en la Historia de la música en general, haciendo uso de crítica feminista a través de la extensa bibliografía que existe sobre temas de Género² y música.

¹ En este trabajo se empleará el término Género, con mayúscula, para referirnos a la construcción sociocultural de hombre y mujeres. Y el término género, con minúscula, cuando se trate de un género musical.

La cultura popular alberga un poder político subyacente a menudo menospreciado por los estudios canónicos. Por otro lado, la ciencia como ente “objetivo”, generador de conocimiento, ha denostado históricamente el estudio de cuestiones consideradas “femeninas” como las emociones y los conocimientos prácticos que se adquieren fuera del campo teórico. Desde este punto de vista, se ha infravalorado tanto la cultura popular como todo el conocimiento resultante de ella, dejando a los márgenes de la Historia la producción artística e intelectual elaborada por las personas que el propio sistema androcéntrico ha relegado a espacios como la cultura popular o las subculturas alternativas.

El paradigma intelectual en el que la razón y las emociones estaban separadas y operaban aisladamente ha sido superado. Con la llegada de nuevas corrientes filosóficas en la modernidad y la posmodernidad este paradigma cambia. Nuestra realidad es una realidad múltiple en la que operan multitud de conceptos teóricos en la vida práctica, para una mayor comprensión y análisis epistemológico la razón humana necesita encapsular y categorizar cuestiones, pero en la realidad las categorías se difuminan y operan al mismo tiempo y en el mismo espacio. Teun Van Dijk (1999) apunta que, en la realidad material, los fenómenos, independientemente de su categoría, interactúan formando un todo unificado. El ordenamiento y categorización de los conocimientos sirven a los seres humanos para alcanzar una comprensión mayor de ellos, su significado y cómo se desenvuelven a nivel epistemológico. Pero el encapsulamiento de los conocimientos tan solo es un constructo intelectual que sirve de herramienta epistemológica, en el mundo material, por el contrario, estos conocimientos se manifiestan de manera simultánea dando lugar a una realidad mucho más compleja. En palabras del lingüista neerlandés: “En la realidad social de la interacción y de la experiencia cotidianas, los fenómenos de los niveles micro y macro forman un todo unificado” (Van Dijk, 1999). Debemos comprender de una manera más efectiva la operación múltiple de todo conocimiento que se produce en la realidad y dejar a un lado categorías que supeditan a otras colocándose en un plano de superioridad, pues estos argumentos han servido para jerarquizar saberes y conocimientos basándose en premisas que disertan una argumentación falaz, como es el hecho de considerar que existen conocimientos más importantes que otros, así como cualidades o capacidades. También es importante, como afirma la filósofa Sara Ahmed, comprender cómo operan todos estos conocimientos aun perteneciendo a categorías distintas y cómo influyen los unos en los otros (Ahmed, 2018). Siguiendo la línea del

Análisis Crítico del Discurso, este trabajo pretende cuestionar desde una perspectiva crítica cómo se desenvuelven las estructuras de poder a través de los discursos de la cultura musical *underground*, teniendo en cuenta tanto los enfoques académicos como los datos que se obtienen de la vida cotidiana. Como Van Dijk expone, el análisis crítico defiende tomar en consideración la relación empírica que existe entre el trabajo académico y la sociedad, rompiendo la jerarquización de conocimientos y centrando el foco de investigación en la situación concreta del fenómeno que se estudie, en su contexto.

En lugar de denegar o de ignorar las relaciones entre el trabajo académico y la sociedad, los analistas críticos proponen que tales relaciones sean estudiadas y tomadas en consideración, y que las prácticas académicas se basen en dichas observaciones. La elaboración de teoría (...) están <<situadas>> sociopolíticamente. (Van Dijk, 1999, p.23)

Debido al carácter *situado*³ que poseen los fenómenos sociales⁴ es necesario adoptar un punto de vista interseccional en su análisis. Los fenómenos no ocurren aisladamente; ocurren en un contexto y un tiempo determinado que también requiere de un análisis para comprender en profundidad su naturaleza. Si no se produce un análisis que abarque todos los accidentes que conforman la sustancia del fenómeno tan sólo obtendremos un análisis de una parte del fenómeno y de ningún modo del fenómeno al completo.

Relacionaremos esta perspectiva del Análisis Crítico del Discurso con la Teoría Crítica expuesta por el filósofo Theodor Adorno. Esta relación nos servirá para comprender mejor la paradoja discursiva en la que se ve inmerso el *punk* como fenómeno sociocultural. Las paradojas en las que se ven envueltos los sujetos que protagonizan este movimiento al perpetuar las ideas y arquetipos que transmite el sistema capitalista androcéntrico. Así como la dificultad que se sustrae de la posición del propio sujeto que se encuentra ya sumergido dentro del sistema que intenta cambiar.

³ Nos referimos aquí al concepto *conocimiento situado* acuñado por Donna Haraway en su obra *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1991). Consiste en una crítica epistemológica feminista desde donde se pretende evidenciar el método desde donde se analizan los objetos de estudio. Propone admitir el contexto y subjetividades que envuelven a los objetos de estudio, especificar desde qué punto de vista se parte en el análisis y justificar dicho punto de vista, defendiendo así que los puntos de vista desde los que parte un estudio no son neutros y la perspectiva que se aplique obtendrá un conocimiento parcial y situado, un contexto que enmarca el objeto de estudio y que le influye directa e indirectamente.

⁴ en este trabajo nos referimos a los fenómenos de índole culturales que influyen en el paradigma sociopolítico de una sociedad.

El presente estudio tiene en cuenta cómo la cultura popular y, en concreto, la música, generan discursos cargados de valores que se extienden y calan en la cosmovisión de la población. Siendo esta capacidad de la música un mecanismo de poder para la influencia de la opinión pública o la divulgación de conocimientos. Es importante resaltar la cuestión de la invisibilización que las mujeres sufren en la industria musical y en la historia de la música, como agentes creadoras, apartándolas así de un espacio en el que poder desarrollar y visibilizar su discurso y su poder agencial. Sobre esta cuestión mostraremos algunos datos que esclarecen la situación discriminatoria que sufren desde hace años las mujeres que participan de la industria musical, aportando estadísticas y porcentajes que aluden a la baja participación femenina como artistas en festivales de música del estado español.

También abordaremos los esfuerzos por rescatar el trabajo de las mujeres que fueron invisibilizadas en el ámbito musical, incluso habiendo sido pioneras y precursoras de géneros subversivos e inclusivos como es el *punk*. El presente trabajo se fija también en la actual transformación de la escena musical *underground* y la ocupación de los espacios; cómo se reproducen los roles de poder en los espacios y qué alternativas podemos llevar a cabo para solventar esta desigualdad espacial, ya sea apropiándonos de esos mismos espacios o bien generando otros nuevos que resulten ser seguros para favorecer la inclusión y la interseccionalidad que caracteriza la diversidad de género.

La música como arma política

Todas las expresiones artísticas son herramientas discursivas; expresan emociones, sentimientos, ideas, historias, etc. El arte puede reflejar también ciertos valores éticos o morales. Estos valores reflejan una ideología o visión del mundo. Incluso a través de historias personales relacionadas con los sentimientos y las emociones, como sucede con las canciones románticas, se muestran modos de gestionar dichas circunstancias en cómo la autora o el autor se desenvuelve en ellas.

Las canciones siempre han servido para transmitir al pueblo historias y noticias, ya fueran las hazañas épicas que llevó a cabo en la guerra un distinguido soldado, las novedades que concurrían en el seno político, como también los problemas o dilemas en los que se

encontraba la sociedad. La música, desde su origen, siempre ha acompañado la vida de cualquier ser humano.

En las manifestaciones del 8 de marzo, las mujeres emplean la música para difundir sus mensajes reivindicativos. En Asturias, colectivos como *Nun tamos toes* (proyecto de trece integrantes fundado en 2018 en Nava) reivindican el uso de la pandereta revalorizándolo como instrumento. La pandereta era un instrumento que se les dejaba tocar a las viudas o a las solteras. Al casarse, si querían seguir tocando, las mujeres tenían que pedirle permiso a su marido. La pandereta se tocaba en situaciones informales donde se juntaban tres o cuatro mujeres para animar las reuniones, pero cuando llegaban las fiestas grandes se contrataba a un gaitero y a un tamborilero que fueran hombres. Las integrantes de este proyecto comenzaron a tocar la pandereta y a dar clases en el Centro Social *El Remediu*. Allí, se dieron cuenta de las letras machistas que recogían las canciones tradicionales y decidieron reformarlas y convertirlas en canciones feministas con temas de actualidad. A través de este proyecto su objetivo principal es visibilizar a las mujeres y a las mujeres en la cultura y la música.

Otros colectivos asturianos que mencionar son *La Semiente*, un centro social autogestionado que se localiza en El Entrego, o el colectivo *Repercusión Feminista*⁵ *Tam Tam Bruxes* que nace en Gijón como resultado del encuentro de mujeres feministas que participaban en algunas asociaciones y movimientos sociales, con el propósito de visibilizar las luchas de las mujeres, teniendo como escenario la calle. Potencia la participación de las mujeres en la denuncia y acción pública a través de la fuerza de la palabra y los tambores.

El colectivo *Repercusión Feminista* se articula en una banda de percusión feminista con presencia en espacios públicos como forma de visibilizar la lucha política. Está compuesto por 34 mujeres de diferentes edades y nacionalidades que utilizan tambores, voces y movimientos escénicos con el propósito de empoderar a las mujeres en la lucha contra el patriarcado. Esta banda forma parte de un proyecto global nombrado *La Banda Lavanda*, gestado en el año 2004 en Buenos Aires por la cantautora feminista Silvia Palumbo. Desde entonces se ha desarrollado en México, Argentina, Francia, España,

⁵ Información extraída del documento titulado “Repercusión feminista” que recoge la presentación y objetivos del colectivo, aportado por una de las integrantes del colectivo, Kera.

alcanzando el estatus de interés nacional por la Honorable Cámara de Diputados y Diputadas de la Nación Argentina (Orden del día n°1657).

La estructura ideológica de este proyecto es la teoría y práctica feminista y, de acuerdo con las palabras de su fundadora “el gesto más revolucionario es cuestionar la estructura psíquica-emocional y física que se construye en nosotras: la jaula de cristal donde las mujeres nos movemos, autorregulamos y naturalizamos el mundo en el que hemos vivido todos los días, desde las relaciones de poder y el lenguaje que no nos nombra hasta las manifestaciones culturales que interiorizamos y que solidifiquen este sistema de opresiones de género”.

Este tipo de iniciativas siguen los pasos de la tradición en la expresión de la lucha feminista asturiana, como heredera de la lucha obrera, que empezó hace décadas.

Ya en 1963 se utilizaban canciones para llamar a la huelga a los españoles universitarios contra el régimen autoritario franquista, como la canción conocida popularmente “A la huelga”. Esta canción compuesta por Chicho Sánchez Ferlosio fue un himno antifranquista que pretendía reivindicar la libertad para el pueblo con una huelga general. En 2018, en Bilbao, se adapta la letra de esta canción a la lucha feminista⁶.

*¡A la huelga, compañeras!
¡No vayáis a trabajar!
Deja el cazo y la herramienta,
¡A la huelga diez!
¡A la huelga cien!
¡A la huelga madre ven tú también!
¡A la huelga cien!
¡A la huelga mil!
Yo por ellas, madre, y ellas por mí.
Contra el estado machista
nos vamos a levantar,
vamos todas las mujeres
a la huelga general.
¡A la huelga diez!
¡A la huelga cien!
¡A la huelga madre ven tú también!
¡A la huelga cien!
¡A la huelga mil!
Yo por ellas, madre, y ellas por mí.
Se han llevado a mi vecina
en una redada más,*

⁶ Ref. artículo: ['A la huelga', la canción que puso los pelos de punta a Bilbao el 8 de marzo \(elconfidencial.com\)](https://www.elconfidencial.com) *El confidencial*, formato digital.19/03/2018.

*y por no tener papeles
 ay, la quieren deportar.
 ¡A la huelga diez!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga madre ven tú también!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga mil!
 Yo por ellas, madre, y ellas por mí.
 Trabajamos en precario
 sin contrato y sanidad,
 el trabajo de la casa
 no se reparte jamás.
 ¡A la huelga diez!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga madre ven tú también!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga mil!
 Yo por ellas, madre, y ellas por mí.
 Privatizan la enseñanza,
 no la podemos pagar,
 pero nunca aparecimos
 en los temas a estudiar.
 ¡A la huelga diez!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga madre ven tú también!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga mil!
 Yo por ellas, madre, y ellas por mí.
 ¡A la huelga diez!
 ¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga madre ven tú también!*

*¡A la huelga cien!
 ¡A la huelga mil!
 Yo por ellas, madre, y ellas por mí.
 Yo por ellas, madre, y ellas por mí.*

Este es un claro ejemplo de cómo la música puede incitar a una acción concreta, del poder de convocatoria que alberga como, en este caso, el de realizar una huelga general.

El *punk* nace como respuesta al auge capitalista que se produce a partir de los años 70 alcanzando su cumbre en los años 90 tras la caída del muro de Berlín y el establecimiento de la globalización de los mercados. Por tanto, la temática predominante que se expresa en las canciones del *punk* es la crítica al capitalismo donde también se recogen críticas a las políticas más conservadoras, al consumismo, a la sociedad, en definitiva, críticas al sistema imperante.

Un ejemplo emblemático es la letra de la canción de los Sex Pistols, publicada el 26 de noviembre de 1976, titulada “Anarchy in the UK”. Su letra, de carácter destructivo y violento, se presenta como respuesta subversiva a una jerarquía mundial que amenazaba con implantarse de forma inminente. Es una respuesta contestataria a las formas políticas apelando a la anarquía como única vía con la que sentirse identificado. La letra muestra una repulsa por la hegemonía eclesiástica, las instituciones gubernamentales, y el consumismo, apuntándolas como culpables de una incertidumbre que se extiende hasta la identificación de los deseos propios y la forma de obtenerlos, destruyendo el sistema vigente para crear uno nuevo: la anarquía, (“Don't know what I want, but I know how to get it”). Se ensalza la anarquía como única vía posible para desarrollar un sistema justo, debido a su horizontalidad y ausencia de jerarquías como contraposición al sistema jerárquico global.

Durante décadas el *punk* se asocia con la protesta contra los sistemas y su clase política, y reivindica la justicia y los derechos sociales poniendo en el punto de mira de sus letras las desigualdades socioeconómicas. Pese a este carácter “reivindicativo” el *punk* deja fuera discursos reivindicativos de otras índoles, como el feminismo o los derechos LGTBIQ.

Como bien señala Viñuela, la música no solo describe lo que acontece, sino que también puede crear nuevas realidades para deconstruir estereotipos. Concretamente dirigiéndonos al *punk*, aplicando la disertación de Viñuela, diríamos que no sólo describe y critica lo que sucede en la realidad, sino que también podría y debería crear nuevas formas de realidad en las que ser y existir en diversidad, dar propuestas y alternativas a una realidad que le desagrada y que por eso critica. “La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos.” (Viñuela, 2016 p.99)

Hay que tener en cuenta que, aunque en los orígenes del *punk* y en su total trayectoria siempre ha habido diversidad de grupos, tanto geográficamente, como por cuestiones de Género, los protagonistas, y por tanto las caras visibles de este movimiento musical, por lo general, siempre han sido hombres blancos heteros. Esto supone que la predominancia de los discursos que popularmente se conocen del *punk* tengan mayor relación con la condición de estas personas que se corresponden más con el sistema patriarcal imperante,

que con la diversidad de identidades que vive en los márgenes de la sociedad. Como apunta la filósofa Rossi Braidotti:

Capital aims at saturating the social space, its systems of signification and the forms of interactions it enables between us. A crucial element of its effectiveness is the powers of visualization, recognition and re-presentation that it mobilizes and masters. Let me develop this point further. Feminists have been among the first to reveal and critique the seduction of the image of power embodied in the dominant subject who represents the norms, values and aspirations of a people. Feminist politics has a clear libertarian sub-stratum and it entails the critique of the public face as the dominant emblem of sovereign power. Deleuze and Guattari (1977; 1987) teach us that ‘faciality’ – the visualization of power as framed by a recognizable face – fulfils the function of re-territorialisation of the subject. Public faces accomplish the branding of the self as the private property of the bounded individual, so as to make it recognizable, consumable and profitable. A face distributes power across a territory it creates and controls; it engenders individual and collective identities as brands, which can be said to be recognizable to the degree to which they approximate that face, that image of power. (Braidotti,2015)

Por tanto, como señala Braidotti, es necesario que se reconozcan otras caras que representen otras identidades, más aún, en un género musical reivindicativo como es el *punk*. Una manera de romper con el poder vigente es cambiarle su propia cara, su imagen, creando nuevas referencias que apunten hacia una mayor diversidad dónde cualquiera pueda sentirse identificado. Esto no quiere decir que no hubiera otros grupos de este género que dieran mayor dimensión y diversidad al discurso del *punk*, sino que, a lo largo de la historia, debido a la popularidad de lo hegemónico, muchos de estos discursos se han ido invisibilizando con el tiempo. Es el caso de muchas mujeres que han formado parte de la escena musical *punk* desde sus orígenes y, sin embargo, no han sido reconocidas como agentes activos pertenecientes a dicho movimiento. En el capítulo “La paradoja discursiva de la música *underground*” y el capítulo “Encontrar nuestra voz” se desarrollará más esta cuestión con algunos ejemplos.

A menudo se relaciona el *punk* con una etapa histórica determinada dando a entender que es una etapa cerrada y que no ha tenido continuidad en el tiempo, pero aún no se trata de un género musical extinto. Un ejemplo reciente de este uso del *punk* como arma política es el caso del grupo *Pussy Riot*, un colectivo ruso feminista de punk-rock cuya provocativa obra y actuaciones abordan temas como el feminismo, la lucha por los derechos LGTBIQ y la libertad de expresión, que se ve amenazada en Rusia bajo el mandato de Vladimir Putin. El 21 de febrero de 2012 tres de las integrantes del colectivo llevan a cabo una protesta contra la reelección de Vladimir Putin como presidente del país. En la Catedral de Cristo Salvador de Moscú realizaron una performance de una de

sus canciones titulada “*Madre de Dios, ¡Fuera Putin!*”, la performance fue grabada para utilizarse más tarde para la creación de un videoclip de dicha canción y las tres fueron detenidas tras este acto.



Pussy Riot durante su performance en la Catedral de Moscú en 2012. Fuente: Rialta.org

Pussy Riot sirven de ejemplo para mostrar cómo la figura del artista *punk*, en nuestros días, ha llegado a trascender el espacio del escenario y el rol exclusivo de creador. Nos encontramos de esta manera con artistas que no son únicamente artistas, sino que también son activistas, y este activismo político desempeña un papel importante en su obra. La figura reivindicativa no desaparece cuando el/la artista se baja del escenario, le acompaña en su día a día diluyendo así su proyección entre la persona y el personaje. Esta forma de vida donde el discurso no se agota una vez terminado el espectáculo, se relaciona frecuentemente con el concepto de “autenticidad”. Lo auténtico es, dentro del *punk*, un aspecto y característica muy valiosa que han de tener los representantes de la escena musical. Esta autenticidad refiere a la coherencia que se exige entre el discurso que promueven las propias canciones y las acciones en la vida personal de las personas que conforman el conjunto musical. Es decir, sería poco auténtico en este sentido cantar canciones sobre un escenario reivindicando el antirracismo, pero luego tener actitudes racistas en el día a día. No es una autenticidad referida a lo reflexivo e intrapersonal, si no una autenticidad respecto a los demás, al público y a la sociedad con la que se convive.

La autenticidad es un concepto que se utiliza en la filosofía existencialista, además de en la estética y la psicología. La perspectiva que nos interesa es la aportada por la filosofía existencialista ya que entiende la autenticidad como la medida en que las acciones de un individuo son congruentes con sus creencias al margen de los factores externos. Esto supone una revelación del yo consciente que se desenvuelve en el mundo material de forma coherente. La ausencia de esta autenticidad la define Jean Paul Sartre⁷(1943) con el concepto de “mala fe”, consistiría en un autoengaño consciente. Esta ausencia en las culturas *underground* musicales se etiqueta con el término, en español coloquial, “postureo”, donde se pretende, al etiquetar a un grupo o individuo de esta manera, criticar su falta de congruencia entre discurso y acciones, entre lo que es y lo que aparenta ser. Para llegar a darse esta autenticidad del “yo” es necesario un conocimiento previo de quiénes somos, una consciencia plena de nuestra identidad. Y esa es una ardua tarea que no termina por completarse nunca, como señala la célebre frase de Sartre “yo soy yo y mis circunstancias”, es decir, yo soy yo en referencia al contexto en el que me desarrollo y lo que aprendo de ese contexto. El conocimiento es ilimitado y las circunstancias y contextos son variables constantes, en cuánto cambia un factor la situación es otra distinta, por tanto, el camino por recorrer para alcanzar un pleno conocimiento sobre quiénes somos no se termina nunca, es un camino inagotable.

Veremos en los siguientes capítulos cómo este concepto de “autenticidad” está estrechamente ligado a la paradoja discursiva en la que se mueve la música *underground*, así como conceptos pertenecientes a la epistemología y la *Teoría Crítica* de Theodor Adorno. Asimismo, se abordarán los principios morales y éticos que se encuentra en la escuela cínica como paralelismo de pensamiento con la ideología del movimiento *punk*.

La paradoja discursiva de la música “underground”

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, una paradoja se define como un “hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica o un empleo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí.” (2022)

⁷ Sartre, Jean Paul. 1943. *El ser y la nada*.

Para profundizar más sobre los matices del término paradoja nos centraremos en la anterior definición y la propuesta por el diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora, donde el autor señala la relación de este concepto con el término “antinomía”, como sinónimos en un sentido más eficaz para la perspectiva que se pretende dar en este estudio. Las antinomias “se consideran una clase especial de paradojas resultantes de una contradicción entre dos proposiciones, cada una de las cuales parece defendible racionalmente.” (José Ferrater Mora, 1994). La contradicción y las paradojas o antinomias forman parte de la antesala de la evolución de la epistemología humana. Un cambio de paradigma se produce cuando ocurre una disrupción, cuando se manifiesta una contradicción entre acción y pensamiento, cuando se rompe con una paradoja. La contradicción es un estado natural del ser humano y no necesariamente es negativa. Lo pernicioso de una contradicción sería la falta de cuestionamiento y reflexión sobre esa contradicción. En la contradicción, se crea una contraposición entre la acción y el pensamiento, solo perceptible cuando la paradoja que estamos expresando es consciente.

Las dos ideas contrapuestas que detectamos como antinomía o paradoja en el discurso del *punk* son, por un lado, la defensa de ideas contraculturales y rebeldes que se basan en la abolición de las jerarquías, el capitalismo y lo normativo hegemónicamente. Por otro lado, la práctica de estas ideas, cómo se representa el *punk* a través de la imagen hetero masculina que supone la referencia representacional para el imaginario popular, así como la participación dentro del consumismo capitalista, actuando los grupos musicales de *punk* como empresas que ofrecen un producto musical de consumo que expande su mercado mediante los medios de comunicación, las grandes productoras musicales y la moda en general. Esta argumentación ya se ve reflejada en el pensamiento del filósofo alemán Erich Fromm, que destacaba cómo la importancia que le atribuye el agente creador a la producción artística reside en nuestros tiempos, bajo la perspectiva de la cultura occidental, en el objetivo final del producto como producto de consumo artístico y no tanto por su valor artístico.

Todo ello significa que lo importante aquí es la actividad como tal, el proceso y no sus resultados. En nuestra cultura es justamente lo contrario lo que se acentúa más. Producimos no ya para satisfacción propia, sino con el propósito abstracto de vender nuestra mercadería; creemos que podemos lograr cualquier cosa, material o inmaterial, comprándola; y de este modo los objetos llegan a pertenecernos independientemente de todo esfuerzo creador propio. Del mismo modo, consideramos nuestras cualidades personales y el resultado de nuestros esfuerzos como mercancías que pueden ser vendidas a cambio de dinero, prestigio y poder. De este modo, se concede importancia al valor del producto

terminado en lugar de atribuírsela a la satisfacción inherente a la actividad creadora. (Fromm, p.299-300, 1941)

Esto no supondría un problema si la propia escena *punk* más popular, que tiene mecanismos de poder para dirigir el discurso y la acción del *punk*, fuera consciente del dilema en el que está inmerso y propusiera alternativas para alcanzar una coherencia entre los discursos que el *punk* emite y las acciones que lleva a cabo, alejándose así del objetivo establecido en crear productos de consumo, y centrándose en el procedimiento que implica la creación artística. Una producción artística que aspire e invite a romper la individualidad conformista en la que se ve sumergida actualmente la humanidad moderna, para alcanzar una mayor unidad colectiva basada en valores éticos universales.

Pero lo que nos muestra el paso del tiempo es que, desde el acceso del capitalismo a las culturas suburbanas, lejos de transformar estos mecanismos del capitalismo, cada vez forman más parte de él. Por ello de acuerdo con Celia Amorós y su “hermenéutica de la sospecha”, debemos cuestionar los discursos producidos e influenciados por el patriarcado para identificar este tipo de incongruencias y solventarlas, y el *punk*, y los géneros musicales no escapan de esta influencia y representatividad del patriarcado. En el campo de la investigación hemos de utilizar una perspectiva crítica constante que cuestione e identifique los discursos y argumentos influenciados por el patriarcado.

Por otra parte, este dilema en el que se mueven las subculturas como el *underground*, nos recuerda a la teoría sobre la epistemología negativa de Theodor Adorno, *la Teoría Crítica*. Esta teoría, de influencia marxista contrapuesta al positivismo, nos sirve para comprender la relación del conocimiento resultante que existe entre sujeto y objeto determinada por factores externos. Adorno sostiene que toda teoría crítica ha de cuestionar en primer lugar el principio de identidad y entender el conocimiento desde el “no”, desde las diferencias, o de lo contrario caeremos en ideas totalizadoras que marginarían las diferencias dando por hecho un todo unificado y alienante. Critica el principio de identidad en el sentido de que no supone un principio que se preste a ser analizado, pues la antítesis de este, la no-identidad, es un concepto inconcebible conceptualmente. De esta manera, la identidad resulta un concepto tan estabilizado que no es susceptible de ser analizado. Además, nos interesa la crítica de Adorno con respecto al movimiento *punk* ya que plasma la crítica al individualismo universal que apoya el *punk* hacia el capitalismo y el totalitarismo racional. Sirve como apoyo teórico para la ideología que defiende el *punk* a la hora de tener en cuenta las diferencias y las minorías y el rechazo que ambos, Adorno y el

movimiento *punk*, tienen hacia las ideas totalizadoras que defiende el capitalismo que dejan fuera los conceptos interseccionales que están marcados por la diferencia.

Un problema que se sustrae de este dilema en el que operan tanto la autenticidad, el individualismo, el colectivismo, las diferencias, la libertad y la igualdad etc., es el hecho de la dificultad que entraña para un sujeto, ya sea individual o colectivo, poder llevar a cabo una acción coherente (auténtica) dentro de este paradigma al margen del sistema. Inevitablemente cualquier sujeto que pretenda romper con las normas establecidas está limitado por su campo de acción y este campo viene constituido por el sistema en el que convive, forma parte de un sistema y no puede operar fuera de él. Por tanto, sería imposible alcanzar una autenticidad plena en acciones que pretendan derrocar las normas de un sistema universal cuando el sujeto que desempeñe esta ardua tarea se encuentra dentro de ese mismo sistema. Se trata de una situación inescapable en la que el sujeto se ve obligado a cambiar las normas del juego usando las propias normas del juego. De esta idea puede surgir el dilema que implica el anarquismo como ideal político, como sería imposible llevar a cabo una destrucción de las jerarquías de poder desde las propias jerarquías de poder, todo el sistema está envuelto en sí mismo. Esta cuestión que se nos presenta nos recuerda a la obra “El banquero anarquista” del escritor Fernando Pessoa que expone de manera brillante los límites que tenemos como individuos y colectivos para realizar acciones de carácter universal. Adorno, en este sentido aboga por una negatividad crítica y no destructiva separando de esta manera al objeto, lo material, del sujeto. Apelando por la voluntad y recepción del sujeto hacia el objeto y no destruyendo o cuestionando el mero objeto si no cómo lo percibimos.

Una de las mayores contradicciones que se pueden observar en el *punk* es la falta de representatividad de otros Géneros e identidades que no sean el hetero masculino. Esta cuestión nada tiene que ver con el hecho de que no existan bandas de *punk* que se identifiquen con otros Géneros como son las mujeres o el colectivo LGTBIQ, argumento a menudo utilizado por varones heteros respecto a la programación de festivales, o en medios de comunicación, por ejemplo. Para refutar este argumento popular falaz, podríamos investigar y realizar un listado de bandas *punk* que desde los inicios de este género musical hasta la actualidad se conforman de integrantes con diversidad de Géneros.⁸ Esta cuestión está relacionada con el hecho de que la representatividad tiene

⁸Algunas bandas que refutarían este argumento serían: The Bags, Bikini Kill, X Ray Spex, Bratmobile, Seven Year Bitch, Pussy Riot, Nina Hagen, Sleater-Kinney, The Slits, L7, B-Violet, Genderlexx, Brutus

que ver con la visibilización e imagen que se da de un fenómeno, en este caso el *punk*. Y si el *punk* se define a sí mismo con una ideología inclusiva e irreverente que está en contra de las normas sociales establecidas y defiende la libertad y la diversidad, cae en una gran incoherencia al no representarlo. Podría decirse, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, que si esto ocurre el *punk* no estaría siendo “auténtico” y si estas contradicciones se estuvieran revelando de manera consciente, además, lo haría de “mala fe”, según la tesis sartriana.

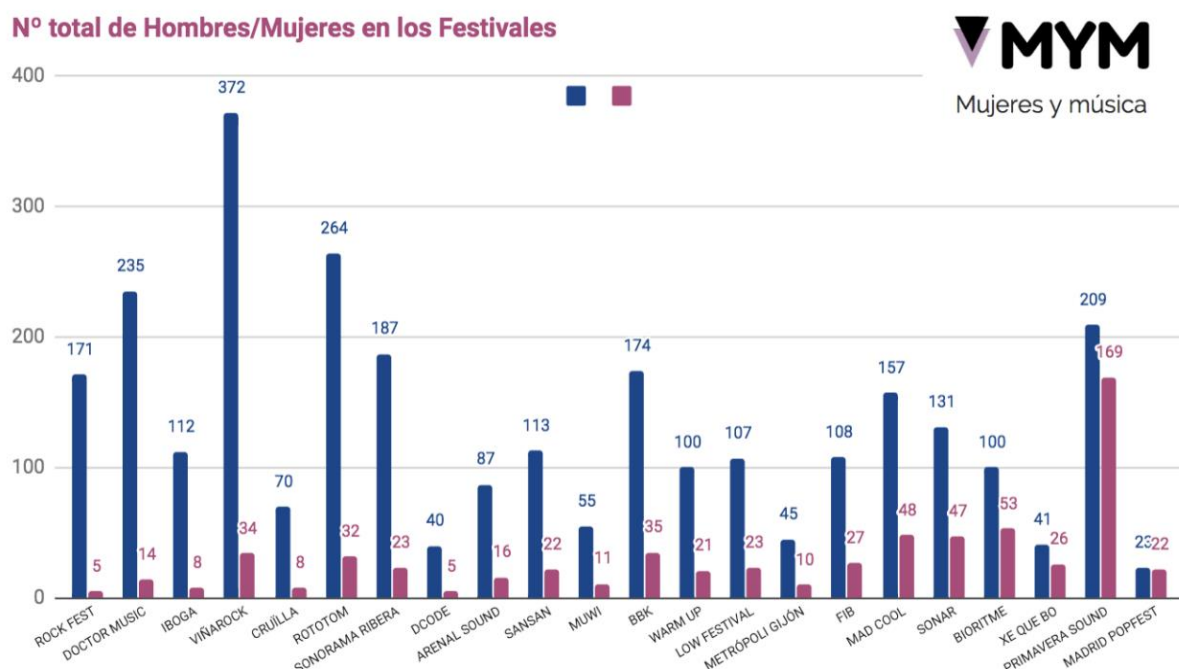
Un ejemplo de esta falta de representatividad femenina en la actualidad, en la música *underground*, se ve en las programaciones de los festivales de música. En 2017, las artistas que actuaron en festivales de música españoles tan sólo supusieron el 15% de la totalidad de artistas contratados⁹. Además de esta baja representación y contratación femenina, las artistas siempre se ven relegadas a ocupar la parte inferior de los carteles, desplazándolas a un lugar con menos importancia y proyección, como “teloneras”, suponiendo de esta manera que no albergan el interés que puede tener para el público un grupo de música que ocupa la cabeza del cartel; con un caché inferior, como si se tratara de artistas novel con baja experiencia y recorrido profesional. Es también importante mencionar la representación casi nula, como cabezas de cartel, de las artistas femeninas. Esta disposición que los programadores hacen colocando a los pocos grupos con representación femenina, que participan en los festivales, en los lugares de menor notoriedad supone una diferencia de trato injusta y desigual, que se ve reflejada en los recursos económicos que puedan obtener de la participación de estos festivales, y ya que el pago que se realiza a las bandas teloneras difiere con creces al caché que reciben los cabezas de cartel. Una banda emergente que participe en un festival como telonera cobra de 200 a 500 euros en el mejor de los casos, en comparación un cabeza de cartel, dependiendo de la magnitud del evento, puede llegar a cobrar desde 2,000 euros en

Daughters, Destroy Boys, Nova Twins, Penadas por la ley, Perra Vieja, Las Vulpess, The Runaways, The Interrupters, Accidente, Patti Smith, Siouxsie Sioux, Au Pairs, The Raincoats, Le Tigre, Babes in Toyland, Heavens to Betsy, PJ Harvey, Veruca Salt, ZUloak, Belladona, Gose, Mursego, Kokein, Zea Mays, Las Sexpeares, Chiquita y Chatarra, Juanita y los Feos, G.L.O.S.S, Arrebato, Wake Up Candela, Puro Chile, Anticuerpos, La Xeta Paxote, Suicidas, Heksa, Perräs Salvajes, Troika, Llorsairs, Pottors Ta Klito, Partenogénesis, Las Otras, Ciclogénesis Explosiva, Toy Saraas, Viuda, Meconio, Torba, Bala, Tiburona, Satélite, Disaster Jacks, Drunken Fighters, Estrogenuinas, Gaua, Luces Negras, Miss España, La URSS, Aerolíneas Federales, Zombie Dolls, The Brassieres, Desaniciu, The Capaces, We Ride, Las Sexpeares, Criatura, ...etc. Esta es solo una muestra de algunos grupos, algunos en activo.

⁹ Fuente digital: https://elpais.com/cultura/2018/03/07/miss_festivales/1520414333_057855.html

adelante. En esta desigualdad económica también interfiere el hecho de que no exista un convenio reglado para las y los artistas en el que se estipule una cantidad económica generalizada por los servicios artísticos prestados, ya que cada festival se desarrolla en un contexto distinto, con unas capacidades tanto espaciales como económicas diferentes.

Desde numerosas asociaciones de mujeres en la industria musical se reclama que los festivales de música cumplan con la paridad, pues algunos no llegan ni a un 2% de contratación de mujeres en sus eventos. Además, tras la crisis sanitaria que nos dejó la pandemia de la COVID, alertan de que esta desigualdad lejos de haberse reducido es aún más amplia.¹⁰



¹¹Infografía; presencia de mujeres en festivales españoles durante el 2019. Fuente digital: https://www.homuork.com/es/la-desigualdad-de-genero-tambien-en-los-escenarios_308_102.html

Si observamos la infografía llama la atención cómo las mayores diferencias de representatividad entre mujeres y hombres se dan en festivales de rock, en concreto el *ViñaRock*, correspondientes con géneros musicales que son abiertamente más políticos

¹⁰ Fuente digital: <https://www.rtve.es/noticias/20220306/grandes-festivales-deberian-esforzarse-paritarios/2302381.shtml>

en sus letras y se mueven en este discurso paradójico que estamos analizando. Sin embargo, también podemos observar como el *Primavera Sound* sobresale por ser el único que realmente lleva a cabo esta paridad, tratándose este de un festival que tiene más que ver con géneros musicales más relacionados con el pop y la electrónica marcados por un discurso apolítico.

Lo mismo que observamos en la infografía con los festivales pertenecientes a la cultura rock ocurre en otros festivales que no se encuentran dentro de esta gráfica pero que también podrían incluirse, como es el caso del *Resurrection Fest* y el *Tsunami Xixón*. Si observamos los carteles de los últimos años de estos dos festivales podemos dar cuenta de cómo la representación femenina es casi nula. En el último capítulo presentaremos algunas de las actuales propuestas, realizadas por multitud de artistas y colectivos, que se están llevando a cabo para combatir este problema de visibilización que están sufriendo las artistas en la industria musical.

A menudo los orígenes del *punk* se sitúan en grupos como *The Clash* o *Sex Pistols*, sin embargo, coetáneos a ellos surgieron muchos grupos que no son recordados del mismo modo y que además contaban con componentes femeninos como es el caso de *The Bags*, por ejemplo. *The Bags* fue una banda estadounidense que se formó a mediados de los años 70 durante la primera ola del *punk*. En una entrevista que realiza Ceci Bastida para el podcast *Punk in Translation*¹² a Alicia Bags, cofundadora y líder de *The Bags*, Bags comenta:

Punk in the early days was not just everybody playing guitars with distortion; there were keyboards, there were saxophones, there were people making noise on household items, there were people singing harmonies, there were people singing dissonant parts. **Punk wasn't a sound, punk was a feeling of freedom.** (énfasis mío)

En sus inicios, parecía que el *punk* era un lugar para la libertad, para la creatividad sin normas y sin límites, un espacio dispuesto a la diversidad. Sin embargo, a medida que este género evoluciona se puede observar cómo sigue reproduciendo y perpetuando los mismos roles y estereotipos de lo normativo, cuando su espíritu artístico pretendía romper con dicha normatividad.

¹² https://www.audible.com/pd/Punk-In-Translation-Podcast/episodes/B09QXVFXZG?source_code=AFNORBN051216903Q&site=3582&ref=101248&awc=1444_1650470673_e8f9b31360cae632ad59fd17883a48f4&ipRedirectOverride=true&overrideBaseCountry=true&pf_rd_p=ae8cf94e-3d88-4a4d-8f58-406a369baa32&pf_rd_r=H029SR05B5AMDYEC72ZV
Episode 4: Riot Girl Before Riot Grrrls.

Una manera en la que se reproducen los roles de género y normalizaciones sobre las relaciones sociales que deberían de ser cuestionadas y revisadas son las *covers*, las versiones. Una versión puede servir para dar visibilidad a una canción o autora/autor olvidada/o que merece ser escuchada de nuevo, es una especie de homenaje que se realiza de un artista a otro. En 1983 Police publicó el tema titulado “Every breath you take”, escrito por Sting el cual tuvo un gran éxito. En 1995 *Millencolin*, banda estadounidense referente a finales de los 90 para el *punk* hace una versión de esta canción. Y no son los únicos, la cantidad de versiones que se ha realizado de esta canción es innumerable, lo cual es bastante preocupante si entendemos la controversia que trae consigo. La primera interpretación que obtenemos al leer la letra de esta canción es la normalización de las relaciones basadas en el control y la pertenencia. Literalmente, en la canción se muestra a alguien que controla y vigila a otra persona porque ésta ya no le quiere, y quien controla le recuerda “you belong to me” (tú me perteneces) para luego mostrarse vulnerable y suplicar que la otra persona vuelva porque está sufriendo por ella, por “cada paso que da” “every step you take”. Quien controla sufre mientras vigila y observa que da pasos sin esta persona que está ejerciendo su libertad. Esta visión del amor romántico que nos narra la canción está llena de tintes heteropatriarcales que lo único que promueven es la sumisión en las relaciones románticas, además de normalizar prácticas de control dentro de las relaciones amorosas. Sting¹³ reconoce que cuando escribió esta canción estaba pasando por un mal momento emocional, su vida se estaba desmoronando, y que escribirla supuso una experiencia catártica para él. Reconoce lo oscura y sádica que es la letra de esta canción y le llama la atención que el público en general la identifique con una canción inocente de amor cuando en realidad es la expresión de todo lo contrario al amor, como él mismo expresa: “Creo que la canción misma es un engaño, es una canción muy fea y siniestra que habla de los celos, la obsesión y el amor no correspondido, y que la gente la ha confundido con una pequeña y dulce canción de amor”. (Sting, 1983. Entrevista concedida a *Melody Maker*, revista inglesa)

Es curioso que esta canción, y no otras muchas olvidadas compuestas por grandes artistas, se haya versionado a lo largo de los años tantas veces por infinidad de grupos de géneros

¹³ Referencia: [La historia de la canción “Every Breath You Take” de The Police, el tema más siniestro de Sting | Los 80 \(guioteca.com\)](https://www.rockfm.fm/anecdotas/noticias/que-trata-every-breath-you-take-the-police-cancion-que-sting-define-como-maligna-20210330_1216262)
https://www.rockfm.fm/anecdotas/noticias/que-trata-every-breath-you-take-the-police-cancion-que-sting-define-como-maligna-20210330_1216262

musicales dispares; ¿Qué necesidad hay de visibilizar una canción que es malinterpretada por el oyente de forma generalizada? ¿No se perpetúan así los valores negativos que transmite la errónea interpretación de la canción?

Podríamos aquí recordar esa etiqueta que mencionamos con anterioridad, la autenticidad, y preguntarnos si Millencolin al hacer esta versión estaban siendo realmente auténticos, si esta acción tiene coherencia con la imagen que proyectaban como grupo *punk* desenfadado que busca romper las normas y los roles de poder.

Cuando se hace una versión de una canción de algún modo se le está rindiendo homenaje, haciendo tributo a su autor/a, además de que al rescatar su obra se le está visibilizando en la Historia. Quizás tal homenaje debería ser meditado con antelación y preguntarse si dicha obra realmente merece tal reconocimiento o sin embargo se debería de realizar este tipo de homenajes a artistas que sí fueron invisibilizadas en la Historia y merecen un reconocimiento, tanto por el hecho de haber sido invisibilizadas como por el valor del mensaje que pretendían transmitir. A colación de este ejemplo, si el mensaje de una canción se malinterpreta de una manera tan radical, quizás, es más conveniente popularizar otras canciones que transmitan el mismo mensaje, que pretendía transmitir Sting con “Every breath you take”, de una forma más clara y explícita para no dar lugar a este tipo de malinterpretaciones y que éstas sigan alimentando los estereotipos del imaginario popular.

Canciones como “Homofobia” de *Genderlexx* o “Yo misma” de *Accidente* pueden ser buenos ejemplos para mostrar la paradoja discursiva en la que se ve inmerso el *punk*. “Homofobia”, hace alusión a la exclusión y marginalización en el *punk* respecto a la diversidad sexual y de géneros, y la falta de referencias en los discursos del *punk* a otro tipo de luchas que no tengan que ver con lo que atañe a los sujetos cis heteros. Se puede ver en esta crítica que lo que se reclama es una mayor interseccionalidad y diversidad en las luchas que proclama el *punk*. También se critica la pasividad de la escena reduciendo los actos de rebeldía a meros gritos de rabia y provocación, expresiones de apariencia de descontento que no terminan de cristalizarse en ningún fin concreto o en ninguna acción, que no acogen las luchas marginales que viven fuera de la norma heteropatriarcal.

[...] La homofobia en el punk
Empieza por excluir
A disidentes sexuales
Usando un lenguaje hostil
Cansadas de ser invisibles

Sin una escena diversa
¿Cuántas veces quedaron
Sus vidas encubiertas?
Y sentimos que todo esto
Es tan heterosexual
¡Nuestros cuerpos nuestras luchas, parecen no tener lugar! [...] ¹⁴

Por otro lado, la canción “Yo misma” de Accidente hace también una proclama por la diversidad de Género haciendo una crítica directa a la perspectiva binaria sobre el Género mundialmente aceptada por el pensamiento dualista occidental. “[...] Y todo este dolor convierte el género en prisión, en crueldad, en exclusión Rompamos de una vez dicotomías de papel Respeto quién quiero ser Sin roles, sin ley seré yo misma o no seré ¹⁵. [...]” También muestra el sufrimiento y dolor que causan las normas establecidas que limitan la forma de entender nuestros cuerpos, los roles y los Géneros.

Otra canción del grupo Accidente también plasma esta paradoja discursiva que tratamos de exponer en el presente trabajo, titulada “Jueces”. [...] Tú decides, quién merece un puesto en el preciado pedestal; escaparates, élites y divos conquistando su lugar. El punk no es un pódium ni una pasarela más, es libertad contracultura, es humildad Autocrítico, genuino, rebelde, creativo, macarra, activo Autocrítico, genuino, rebelde, ¡una amenaza real! ¹⁶

Este último ejemplo expone el dilema en el que se encuentra la escena musical *underground*. El poder que alberga el público dándole fama, y por lo tanto poder, a ciertos artistas consumiendo su obra musical. También recuerda el origen y la autenticidad que se relaciona con el discurso *punk*, haciendo hincapié en la autocrítica, la humildad y la cooperatividad en lugar de la competitividad en la que se basa el sistema capitalista.

Estas son tan solo unos ejemplos de muchas canciones que hacen una reivindicación social y política dentro de la escena *punk*, sobre su discurso y sobre sus acciones.

Podríamos también destacar otras canciones que abarcan problemas tan importantes y preocupantes para nuestra actual sociedad como es la violencia de Género. Esta cuestión se recoge en una de las canciones de *Genderlexx* titulada “Ni una menos”. También, por ejemplo, el grupo punk madrileño *Perra Vieja* centra la temática de sus canciones en la

¹⁴ Fragmento de la letra “Homofobia” del grupo madrileño *Genderlexx*, pertenece al álbum *Tanta Rabia* publicado en 2017.

¹⁵ Fragmento de la letra de la canción “Yo misma” de la banda *Accidente*, perteneciente al álbum *Pulso* publicado en 2016.

¹⁶ Fragmento de la letra de la canción “Jueces” de la banda *Accidente*, perteneciente al álbum *Pulso* publicado en 2016.

crítica al sistema heteropatriarcal y a los estándares y roles de Género que éste reproduce e impone, así como aborda cuestiones que atañen a los derechos de las mujeres como es el aborto o la autodefensa como recurso para combatir la violencia de Género.

Vemos cómo realmente existen multitud de referentes discursivos para hacer eficaz la inclusividad que promueve el movimiento *punk*, cómo realmente se podrían difundir y visibilizar otro tipo de canciones que aporten ideas más interesantes y lucrativas para la promoción de la igualdad, ya sea a través de versiones, o la programación de este tipo de bandas en festivales, popularizando de esta manera un discurso del *punk* regenerado que atienda a las necesidades y problemas reales que vivimos hoy en día.

En sus inicios el movimiento *punk* constituía su *leit motiv* en la incorrección política deliberadamente, romper las normas fueran las que fueran. Sin embargo, con el paso de los años hasta llegar a nuestros días, los ideales del *punk* cogieron profundidad y evolucionaron. El *punk* ya no consiste en simplemente ser contestatario e irreverente hacia cualquier cosa, ya no se trata de simplemente ser incorrecto políticamente, si esto fuera así la falta de inclusividad y la defensa de las luchas sociales minoritarias no invalidarían el discurso propio del *punk* ya que ahora son cuestiones que pertenecen a lo políticamente correcto. Por el contrario, la evolución que ha sufrido este movimiento ha ido impregnando de carga política su discurso, se han añadido capas al sentido y objetivo que tenía el *punk* transformándolo así en un movimiento más amplio que un género musical, un movimiento sociocultural. Hoy en día no sólo se trata de ser rebelde, sino que además de ser rebelde y contestatario con las normas impuestas ha de hacerlo contra aquellas normas que limitan la libertad y la igualdad de las personas, así como el sistema que sustente dichas normas. La rebeldía del *punk* ya no es vacua, ha madurado, es una rebeldía dirigida por argumentos que lleven a un fin, la libertad y la igualdad.

Encontrar nuestra voz

Para alcanzar una igualdad real es necesario hacer una revisión de la Historia donde se reconstruya la genealogía de los aportes e hitos históricos con los que las mujeres han contribuido a la evolución de la humanidad como identidades con capacidad de agencia. Como señala Laura Viñuela en su trabajo “Como una ola: Las dificultades de crecer y

estabilizarse para músicas y musicólogas”, es necesario y fundamental conocer y visibilizar el aporte histórico de las músicas como manera de encontrar referentes y como mecanismo de empoderamiento. Sentirse identificada con otras mujeres que estuvieron en tu misma situación y lucharon contra dificultades similares a las tuyas ayuda a comprender esas dificultades y te da el empuje y valor necesario para continuar el camino que te has propuesto, en este caso encontrar tu lugar en el mundo de la música. En palabras de la musicóloga asturiana:

la posibilidad de que se desarrolle una genealogía de mujeres, una historia que conecte a unas mujeres con otras en una línea relacional es extremadamente peligrosa. Saber que no eres la primera ni la única es una de las formas más efectivas de empoderarse y proporciona a las músicas una sólida base desde la que crear y crecer. (Viñuela, 106, 2016)

Por esta capacidad de empoderamiento y de justicia epistémica es fundamental visibilizar los logros que realizaron las figuras femeninas tanto en el plano teórico como el cultural. Pues el hecho de rescatar estas figuras hace que aprendamos de ellas y ampliemos nuestra gama de referentes históricos femeninos. En este apartado nos gustaría desvelar algunos referentes que enriquecen nuestra perspectiva cultural y ponen de manifiesto la capacidad de agencia que han tenido las mujeres en lugares donde no se las suponía, debido a la falta de documentación que se ha hecho a lo largo del tiempo de sus aportes.

Las ideas que defiende el *punk* pueden parecer novedosas, exclusivas de esta subcultura y únicamente propias de su contexto histórico. Sin embargo, estas ideas aparecen en el *punk* como legado que descende de otros momentos históricos. Es evidente la influencia del anarquismo y el comunismo en los ideales y estándares que sostiene el *punk*, pero alejándonos aún más históricamente, nos encontramos con una escuela de pensamiento que podría haber sido el modelo primigenio de la filosofía que promueve el movimiento *punk*. Nos referimos a la escuela cínica, escuela filosófica perteneciente al S.IV a.c situada en la Antigua Grecia. Vemos en esta escuela de pensamiento un reflejo¹⁷ de la filosofía del *punk* contemporáneo ya que también los cínicos se alejaban del resto de escuelas de pensamiento con su actitud irreverente, igual que el *punk* lo hace con el resto de los géneros musicales. Además, los cínicos basaban su filosofía en gran parte en interpretar la filosofía de Sócrates, desarrollaban una filosofía práctica en lugar de teórica y es por

¹⁷ Esta relación comparativa está inspirada en la obra de Eduardo Infante *No me tapes el sol*, (2021). Concretamente, en el capítulo titulado “El punk, el perro y el maldito Prometeo” donde se puede ver esta relación con mayor profundidad de análisis.

ello por lo que no queda constancia apenas de su pensamiento. No quedan escritos de los cínicos, pues vivían su filosofía, la practicaban de manera oral y llevaban sus pensamientos a la vida práctica.

Es justamente esta defensa de la coherencia entre pensamiento y acción lo que comparten en su filosofía la escuela cínica y el movimiento *punk*. Así como también la defensa de la libertad, la autonomía y el rechazo a las normas. Ambas corrientes comparten un explícito rechazo por el materialismo y el consumismo, tanto era así para los cínicos, que la mayoría de ellos se despojaban de todos sus bienes materiales demostrando con este acto un mayor compromiso con los ideales que defendía la escuela. Sostenían que la felicidad no se hallaba en los factores externos, es decir, en los bienes materiales, si no en nosotros mismos. Con su filosofía buscaban una vuelta a la conexión del ser humano con la naturaleza, apoyándose en poder satisfacer las necesidades básicas sin perder la autonomía y la libertad. Entendían que la dependencia de los bienes materiales generaba conformismo y limitaba la autonomía y la libertad, ya que pensaban que para satisfacer las necesidades básicas se necesitaba poseer muy poco.

Estas ideas recuerdan mucho a las ideas promovidas por el *punk*. Desde el *punk* se hace una crítica a la dependencia material como objeto limitante a la autonomía de las personas, así como el conformismo e individualismo que esta dependencia genera que son a su vez mecanismos alienantes que procura el sistema capitalista, a través de estos mecanismos se aísla a los individuos mitigando así el espíritu colectivo. Otro aspecto que tienen en común es el rechazo a las normas y convenciones sociales, cuestionando la idea de que solo exista una única vía para la vida buena, para la felicidad.

Lo poco que queda como legado escrito sobre la filosofía de la escuela cínica fue recogido por Diógenes Laercio en su obra *Vida de los filósofos ilustres*, en el libro VI. Además, en este libro se encuentra un subapartado que trata sobre Crates de Tebas, desde donde se menciona a Hiparquia de Maronea con la excusa de haber mantenido una relación amorosa con Crates de Tebas. Este pequeño apartado sobre Hiparquia es lo poco que quedó sobre su pensamiento por escrito. Del mismo modo ha pasado con la mayoría de los conocimientos que aportaron las mujeres intelectuales a lo largo de la Historia. Además Diógenes Laercio no menciona a Hiparquia de Maronea por resaltar sus méritos propios, por reconocerla como un igual de pensador a pensadora, sino que la menciona en relación a Crates de Tebas, siendo la única mujer filósofa que menciona Diógenes en su obra.

Hiparquia de Maronea provenía de una familia acomodada y trabajaba en un telar. Se enamoró profundamente del pensamiento de la escuela cínica y de Crates de Tebas, junto a él se introdujo en la escuela con deseos de ampliar su conocimiento. Era una mujer con un gran interés intelectual. Era rebelde y rechazaba la cultura oficial ateniense que excluía a las mujeres apartándolas del espacio público, político, cultural y social. Hiparquia era una auténtica filósofa cínica, tanto era así que llevaba los principios de la corriente cínica a toda índole de su vida cotidiana, se desprendió de todos sus bienes y desafiaba constantemente el discurso de la sociedad patriarcal en la que vivía. Una muestra de estos desafíos que planteaba a los filósofos de la época fue la discusión que tuvo con Teodoro el ateo, recogida por Diógenes Laercio:

Hallóse, pues, en un convite que dio Lisímaco, en que también estaba Teodoro, el apellidado Ateo, al cual propuso el argumento siguiente: «Lo que pudo hacer Teodoro sin reprensión de injusto, lo puede hacer Hiparquia sin reprensión de injusta; hiriéndose Teodoro a sí mismo no obró injustamente; luego tampoco Hiparquia obra injustamente hiriendo a Teodoro.» A esto nada opuso Teodoro, contentándose con tirarla de la ropa; pero ella no se asustó ni se turbó como mujer, sino que como Teodoro le dijese: ¿Eres la que dejaste la tela y lanzadera? respondió: «Yo soy, Teodoro. ¿Te parece por ventura, que he mirado poco por mí en dar a las ciencias el tiempo que había de gastar en la tela?» (Laercio, 154)

Nos interesa la figura de Hiparquia de Maronea porque ejemplifica el paralelismo que hay entre la historia de una mujer filósofa que pertenecía a una escuela rebelde y marginal de la filosofía como era Hiparquia, y la historia del resto de mujeres que han sido precursoras del movimiento *punk*, aun separándolas más de 2000 años de distancia. Esto demuestra que, aunque las mujeres hayan alcanzado grandes logros respecto a sus derechos civiles durante los últimos cien años, en referencia a otros ámbitos de la vida, como es en la cultura, el reconocimiento del papel que han desempeñado como agentes productoras aún es una cuenta pendiente en la que muchas investigadoras y activistas feministas siguen trabajando. Y, aunque actualmente se está haciendo una gran labor en este sentido, las propias investigaciones resultantes de este esfuerzo de visibilización ponen de manifiesto cuánto queda por hacer y descubrir. Cada vez somos más conscientes de que las figuras que están ocultas en la Historia, escrita por la ciencia patriarcal, son más de lo que imaginábamos y probablemente esta revisión histórica se constituya como una rama del conocimiento inagotable.

Además, Hiparquia nos muestra la figura de una mujer rebelde, contestataria y fuerte que luchaba a diario contra el pensamiento patriarcal y los límites que éste le imponía yendo en contra de las normas y convenciones sociales mediante sus acciones y palabras. Lo

cual nos recuerda al carácter y situación de muchas mujeres que pertenecieron y pertenecen al movimiento *punk*, que comparten esta fuerza para combatir contra el sistema heteropatriarcal desde su experiencia individual. Esta cuestión la recogen numerosas investigadoras como Soler Campo que a partir de una cita de la escritora Virginia Woolf dirime lo siguiente:

Tal y como afirma Virginia Woolf «las mujeres no han tenido el protagonismo creativo que les corresponde». A todas aquellas mujeres que en su momento desafiaron la sociedad en la que se desarrollaron, poniendo de manifiesto su labor artística y mostrándola a los demás tenemos mucho que agradecerles. Gracias a estas pioneras (a quienes tanto les debemos), las mujeres del siglo XXI podemos desarrollar una labor artística. (Soler Campo, 159, 2016)

Una de las grandes pioneras y referentes para la cultura *punk* fue la cantante Nina Hagen¹⁸, la cual rompió todo tipo de estereotipos sobre las mujeres cantantes en la escena *punk* mediante su puesta en escena, su técnica vocal y su interpretación.

¹⁸ <https://www.dw.com/es/la-madrina-del-punk-nina-hagen-cumple-65-a%C3%B1os/g-52713951>

<https://www.elmundo.es/loc/2015/03/11/55007386ca4741632d8b457c.html>

<https://lavozdemiyomusical.blogspot.com/2018/10/nina-hagen.html>



Nina Hagen (One-Eyed Jack's, NOLA) Fuente: Pinterest.

Nacida el 11 de marzo de 1955 en Berlín, Alemania, en la parte Este de lo que era entonces la República Democrática Alemana, desde los inicios de su carrera musical Nina se ha movido en la controversia y el escándalo. A mediados de los años 70 su madre, su padrastro y ella se vieron obligados a abandonar la parte Este de Alemania sin opción a volver debido a desacuerdos públicos de índole políticos con el gobierno de la República Democrática Alemana.

Una de las cuestiones que definen a Nina Hagen como artista, y que la convierten en un icono singular y referente del movimiento *punk*, es su carácter provocativo y excéntrico que hizo que fuera protagonista de escandalizar al público de la época. Este carácter provocativo y escandaloso comulga con el espíritu genuino e irreverente que poseía el *punk* en sus inicios, utilizaba el escándalo para provocar la incorrección política, esencia del *punk* primigenio. Rompió tabús como la masturbación femenina, como ocurrió durante el programa de televisión “Club 2” donde siendo muy gráfica y explícita explicó en qué consistía y como se realizaba la masturbación femenina, este acto provocó una gran polémica. Además, rompió normas no sólo durante las entrevistas que se le hacían, sino que también sus composiciones musicales y su forma de entender la música era

controvertida. Por ejemplo, hizo una versión del tema “My way” de *Frank Sinatra* añadiéndole tintes *reggae* y *punk*, lo cual para muchos fue una osadía e incluso una perversión tratándose de un tema y un autor que pertenecen a una corriente musical canónica y clásica. Pero lo más destacable de Nina Hagen como artista es el uso que hace de sus nociones como cantante lírica, mezclando este estilo con la tesitura desgarradora del *punk*, así como su interpretación encima del escenario de cada canción, exagerando sus expresiones faciales y corporales. Esta mezcla entre su expresión vocal anodina, rompiendo las métricas habituales y mezclando timbres y tesituras de voz que normalmente no se utilizan juntas, mezclando a través de su voz dos géneros musicales que parecen contrapuestos, y su expresión corporal la convirtieron en una artista única e incomprendida.

Son muchas las mujeres que dentro de la música han tenido que sufrir numerosas dificultades como artistas por el hecho de ser mujeres para poder continuar desarrollándose en su trayectoria profesional, y muchas más las que debido a estas dificultades han abandonado su carrera musical. Como advierte Viñuela, las implicaciones de la exposición a estas dificultades y el enfrentamiento a ellas pueden suponer un desenlace trágico para las artistas, así como el hecho de superar estas dificultades también supone el empoderamiento de las protagonistas y la apertura de un camino por recorrer para las que vengan detrás. Además, la representación de la diversidad, tanto de género como de otros factores identitarios, da lugar a que todo tipo de personas puedan reconocerse en estos lugares y no caer en cuestionamientos sobre sí mismos acabando por desarrollar síndromes como el “síndrome de la impostora”. Pueden resolverse las dudas personales que pueda tener una persona al no tener una representación con la que no se identifiquen, planteándose si ese lugar realmente le corresponde. Como expresa Viñuela:

“Mantenerse implica utilizar mucha energía en subvertir o resistir a estos estereotipos, y las posibilidades de trascenderlos no siempre son halagüeñas.” (Viñuela, 103, 2016)

Mantenerse en la industria musical supone un gran esfuerzo y sacrificio, al contrario que en otros ámbitos profesionales se trata de una industria pormenorizada en la que tan sólo unos pocos gozan de fama y sustento para conseguir una plena autonomía. Si además a esto le añadimos el factor de Género, se convierte en una ardua tarea poder realizarse

laboralmente en la industria musical como única vía profesional. Huelga decir que, si la sola intersección de un factor como es el Género genera grandes obstáculos para la igualdad efectiva y el cumplimiento de derechos, así como la autonomía plena de dichas personas, el hecho de que se sumen más factores como la sexualidad, la racialidad o la clase, etc. aumenta exponencialmente el grado de dificultad para superar dichos obstáculos que vienen dados por un sistema que cimienta sus valores en pensamientos heteropatriarcales y normativos.

También expone Viñuela la dificultad que han encontrado siempre las mujeres para llevar a cabo una carrera musical que se continúe en el tiempo, poniendo de ejemplo el movimiento *Riot Grrrls* que es del todo pertinente y altamente relacionado con el tema que se trata en este trabajo. Llama la atención como en géneros como el *rock*, el *punk*, etc. los artistas masculinos no han tenido dificultad para darle longevidad a su carrera musical hasta el punto de ser considerados como representantes del “rock geriátrico” como es el caso de los *Rolling Stones*. Sin embargo, apenas encontramos ejemplos similares con protagonistas que sean mujeres, a excepción de algunos casos como puede ser el caso de *Penadas por la ley* que llevan una trayectoria musical de 30 años.

Que las mujeres encuentran más dificultades que los hombres para desarrollar una carrera musical continuada y de larga duración es algo obvio si tenemos en cuenta el escaso número de mujeres que lo han logrado, y esto es válido no sólo para la música “cult”. Por ejemplo, desde el movimiento norteamericano de las *Riot Grrrls* en los '90, del que formaron parte bandas tan representativas como *Bikini Kill*, *Babes in Toyland* o *Sleater-Kinney*, se criticaba lo que ellas mismas denominaron como “rock geriátrico”, en referencia, por ejemplo, a los *Rolling Stones* y otros grupos masculinos que se mantienen musicalmente activos a sus setenta años, llamando así la atención sobre la ausencia de “rock geriátrico” femenino. (Viñuela, 103, 2016)

En muchas otras ocasiones nos encontramos con grupos con integrantes femeninas que, aunque sigan en activo, han sufrido intervalos de largos parones debido a las dificultades que experimentaron durante su trayectoria, como es el caso concreto del grupo *L7*. En este apartado mostraremos algunas historias de mujeres que tuvieron que bregar con estas dificultades por el mero hecho de ser mujeres artistas que tenían como objetivo crear y dar a conocer su arte, específicamente en el mundo del *rock* y el *punk*.

Es la historia del grupo estadounidense *L7*, que se formó en 1985 y mezcla géneros musicales como el *punk*, el *grunge* y el *metal*, a la cual se puede tener acceso visionando

el documental “Pretend we’re dead”¹⁹ publicado en 2016, donde se relata la trayectoria vivida por el grupo, desde su ascenso hasta su caída, narrando las protagonistas de la historia las vicisitudes a las que tuvieron que enfrentarse en un entorno masculinizado en el que eran sexualizadas constantemente.

A pesar de haber compartido amistad y cartel en grandes festivales con bandas tan conocidas como *Nirvana* se ven obligadas a vender su equipo e instrumentos para poder salir de la deuda económica en la que se vieron inmersas al realizar sus giras. Esta es otra muestra de las dificultades a las que se han tenido que ver enfrentadas las mujeres artistas, el hecho de que la brecha salarial y la precariedad laboral es una cuestión discriminatoria también en el ámbito artístico. Además, también son ejemplo de ser referentes femeninos, transgresoras e irreverentes como Nina Hagen, en el festival *Reading* en 1992, Donita Sparks se sacó un tampón ante todo el público presente al grito de “Eat my used tampon, ¡fuckers!” y lo lanzó al público durante su actuación como queja, al característico acto que era ya costumbre en este festival inglés, lanzar barro a los artistas que estaban tocando sobre el escenario por parte de los asistentes. O cuando en el programa de televisión *The World*, Donita se bajó los pantalones en plena actuación. Este documental realizado por Sarah Price logró realizarse tras poner en marcha un crowdfunding que pudiera permitir los recursos económicos necesarios para desarrollarlo, y tras la publicación del documental el resurgimiento de *L7* es provocado por la aclamación del público, desde entonces están en activo a pesar de haber sufrido una larga pausa en el tiempo, durante los años 2001 y 2015. Esta es una muestra de lo que muchos otros grupos femeninos de géneros *underground* han sufrido para realizar su carrera musical y también una muestra de la capacidad que tiene el público, la sociedad, de influir en la popularidad de un grupo, implicando de esta manera su supervivencia como proyecto artístico.

¹⁹ Documental sobre el grupo *L7*, "Pretended we're dead". Subtitulado castellano: <https://d.tube/#!/v/kulturadelsubsuelo85/QmPg81T2A6uYnU8KxJAQo3zByP3nwoV4ez6i1coHfWC4NM>



Donita Sparks durante el festival Reading en 1992. Fuente: *Blogspot* "Anecdotario del Rock"

Otro tipo de dificultades, son las que afectan a la salud de las artistas debido a la presión que se ejerce sobre ellas por la exigencia del cumplimiento de los arquetipos y roles de género. Quien se sale de la norma o va contra ella suele ser presionada por la sociedad, discriminada por ser algo distinto de lo que se espera dentro de un sistema androcentrista. Un buen ejemplo es el caso de Kathleen Hanna, vocalista de *Bikini Kill*, para ilustrar este tipo de dificultad. En el documental "The Punk Singer"²⁰, dirigido por Sini Anderson y publicado en 2013, se relata la historia de Kathleen Hanna. Desde sus inicios, pasando por otro tipo de proyectos como *Le Tigre* o *Julie the Ruin*, recogiendo también etapas más oscuras como la que tuvo que vivir después del proyecto *Le Tigre*. En ese momento de su vida, Kathleen Hanna se vio obligada a abandonar los escenarios, había estado padeciendo sin saberlo durante 6 años hasta que le fue diagnosticada, la enfermedad de Lyme. Esta enfermedad le impedía cantar, y debido a la presión ejercida socialmente y a su propia autoexigencia, sufrió no solamente las secuelas físicas que le provocaba la enfermedad sino también la presión mental que suponía el hecho de asumir sus limitaciones. Aunque se erigiera como ejemplo de una mujer luchadora que puede con todo, esta vez no podía con la dificultad que le había planteado la vida y esta situación la sentía como una derrota.

²⁰ Documental sobre Kathleen Hannah pionera y cara visible del movimiento Riot Grrrl; The punk Singer, 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=9u1Jd0OpW7U&t=32s>



Fotogramas del documental "The Punk Singer", Kathleen Hanna dando un concierto como vocalista de *Bikini Kill*. Fuente: Quotesgram

La historia de Kathleen Hanna nos muestra como desde sus inicios tuvo que lidiar, tanto ella como sus compañeras, con multitud de adversidades. Desde las críticas que recibía por su apariencia femenina, llevando cortas minifaldas, encima de un escenario defendiendo letras que abordaban temas feministas como el aborto o el abuso sexual, hasta bulos que se difundían sobre su vida personal como que su padre había abusado sexualmente de ella en su infancia. La sexualizaban, la insultaban y difamaban y aun así ella continuaba su carrera y salía a cantar sobre un escenario una y otra vez, pidiendo en cada concierto que las mujeres se adueñaran del espacio bailando con su famoso lema "Girls to the front", reclamando derechos sociales para las mujeres y cuestionando los cánones e ideas sobre los que se asienta el sistema heteropatriarcal. Debido a esta constante en su vida, la lucha diaria contra el sistema, a Kathleen le supone una ruptura mental y emocional el hecho de tener que aceptar que tiene una enfermedad que le impide continuar cantando, algo contra lo que no puede bregar y que no puede cambiar.

Este es un ejemplo de la autoexigencia a la que se ven sometidas muchas mujeres que desempeñan el activismo feminista, el hecho de tener que demostrar constantemente que las mujeres podemos con todo puede causar estragos en la salud mental de las mujeres, viéndonos sometidas a unos niveles de exigencia que no siempre se pueden cumplir, o asociar ideas como no poder resolver una situación con un fracaso personal, o el mero hecho de pedir ayuda como una muestra de vulnerabilidad. Son tantas las dificultades y presiones que las mujeres nos vemos obligadas, una y otra vez, a demostrar nuestras capacidades que hacen que asociemos nuestros límites como derrotas personales. Es cierto que volvernó agentes activos y creadores hace que nos volvamos responsables de nuestras acciones, pero debemos aceptar que la responsabilidad que tenemos sobre lo que

nos influye es limitada, los factores externos y el contexto juegan un gran papel en el desarrollo personal de cualquier persona no solamente sus capacidades y méritos. Debemos, pues, liberarnos de ciertas cargas que se nos imponen de manera indirecta, librarnos del concepto de “culpa” que viene asociado al no cumplimiento del arquetipo de mujer feminista, independiente fuerte y perfecta que puede con todo y no necesita a nadie para conseguirlo.

Otro tipo de dificultades que se presentan vienen dadas por la competitividad que se aplica desde la perspectiva heteropatriarcal entre las propias mujeres artistas. Esta competitividad hace que las mujeres sientan que no hay lugar para todas ellas, sino que solamente hay lugar para unas pocas y han de demostrar compitiendo entre ellas quien merece más ese lugar. De esta competitividad que surge de la educación machista se deriva la práctica de la comparativa. Al ver varias artistas, o consumir los productos artísticos de varias artistas, se tiende a comparar sus trabajos dando por hecho que el arte de una ha de ser mejor que el de la otra, dejando fuera la aceptación de todo tipo de propuestas, de la diversidad. Esta cuestión la recoge Viñuela, exponiendo además otro tipo de implicaciones y reacciones que se dan tras la comparativa y juicio de una artista. En palabras suyas:

Además, se tiende a comparar a las mujeres músicas entre sí, utilizando el género como criterio y no el estilo musical y, puesto que se conoce poco a las músicas y sus obras, es más habitual que las valoraciones respecto a sus actividades musicales se basen en arquetipos, ya sea para comprobar cómo encajan en ellos o para ver cómo no lo hacen. Por ejemplo: "Mira, una tía tocando, a ver si sabe". Opción 1: "Ah, claro, no sabe, normal". Opción 2: "¡Anda, sí que sabe!, ¡qué sorprendente y qué caña!". Así, se considera más auténtico lo que rompe con la idea preconcebida. Y es que lo auténtico es precisamente lo contrario de lo convencional, es la expresión verdadera de la creatividad artística y, por tanto, original. La autenticidad está ligada a la subversión porque el verdadero yo creador, por definición, se opone a lo normativo. (Viñuela, 104, 2016)

Esta invisibilización latente histórica llevada a nuestro contexto actual se desarrolla en una época marcada por la globalización y el uso masivo de internet. Esto supone que las personas melómanas que desean descubrir y disfrutar de nuevos referentes culturales se vean obligadas a ejercer un esfuerzo sobrehumano de búsqueda e investigación para encontrar bandas suburbanas que no pertenezcan al mercado hegemónico cultural. Aunque esta era digital global que estamos experimentando nos permita una mayor accesibilidad y comunicación entre todas las sociedades y culturas, los algoritmos que

operan y procesan la información lo hacen con criterios que únicamente se basan en los aspectos mercantiles capitalistas que impiden que en la red se muestre un reflejo fiel de la diversidad social y cultural del mundo. La perspectiva desde la que operan los algoritmos favorece a la transmisión de una única visión cultural y social que se corresponde con el ideal occidental hegemónico, invisibilizando de esta manera esta diversidad cultural.

Transformar la escena ocupando espacios

Una de las formas que pueden servir para revertir esta situación de desigualdad de Género, en la música *underground*, es la puesta en práctica de la transformación de la escena musical ocupando y creando nuevos espacios culturales. Generando así una nueva oferta cultural que abogue por la diversidad de género y la inclusividad de manera que compita con la oferta *mainstream*²¹. En la actualidad son muchos los proyectos llevados a cabo, tanto para visibilizar el trabajo de las mujeres y disidencias de Género en la música, como para fomentar la creación de una nueva escena.

A continuación, mencionaremos y explicaremos algunos de estos proyectos que se llevan a cabo tanto en nuestra provincia, Asturias, como en la península Ibérica en general. Como también expondremos algunos proyectos digitales que se sirven de las redes sociales para difundir y fomentar la visibilización de artistas que de otra manera no tendrían repercusión frente a la industria musical *mainstream*. Con estas menciones queremos dar cuenta de la multitud de proyectos alternativos que se realizan en este sentido, así como demostrar lo viva que está la escena musical independiente como es la escena *punk* feminista, que no se trata de una minoría aislada sino todo lo contrario, una comunidad cada vez más grande con un carácter proactivo indudable.

Una manera de visibilizar la trayectoria artística e histórica de las mujeres en la escena *punk* es la realización de documentales. El documental “Sin tu permiso. Nosotras en la

²¹ Definición Cambridge Dictionary: “considered normal, and having or using ideas, beliefs, etc. that are accepted by most people” “considerado normal, y tener o usar ideas, creencias, etc. que son aceptadas por la mayoría de las personas”.

escena hardcore y punk estatal”²² a través de los testimonios de las protagonistas y participantes de la escena *punk* española expone las dificultades y discriminaciones a las que se han visto expuestas, criticando de esta manera cómo en las escenas minoritarias también se reproducen actitudes machistas, poniendo de manifiesto que no existe ningún espacio que esté libre de la violencia estructural que genera el sistema androcéntrico y heteropatriarcal. Es interesante cómo este documental, a partir de su publicación se ha transformado en un proyecto audiovisual itinerante que se va proyectando en salas que recorren toda la península ibérica, en su mayoría CSOA (Centro sociales autogestionados) denotando la importancia de la autogestión en este tipo de proyectos que pretenden romper con lo normativo y estructural. Se difunde a través de las redes sociales como Instagram²³, generando de esta manera mayor visibilización de las artistas que formaron y forman parte de la escena hardcore y punk en España en el mundo digital, rompiendo así la barrera digital que se genera a partir de algoritmos con sesgos machistas y alcanzando también a un público joven que se pueda lucrar de conocer referentes que les sirvan de inspiración.

Hoy en día existen multitud de materiales audiovisuales, en formato documental, que sirven para difundir la historia de mujeres artistas en las escenas musicales minoritarias y explicar sus vivencias dentro de la industria musical. Como “Tomar el escenario”²⁴ dirigido por Elena Idoate Ibáñez, publicado en 2013 en la plataforma digital *Vimeo*²⁵ con la intención de hacer una difusión gratuita sin ánimo de lucro.

Otro proyecto interesante es el colectivo *Muyeres al pogu*²⁶. Se trata de un colectivo que realiza conciertos. Nace en Asturias, en Gijón en 2019, con el espíritu del “DIY” (“Do it yourself”, “hazlo tú misma”, lema del movimiento *Riot Grrrl* que aboga por la autogestión al margen de los recursos económicos de las instituciones públicas o privadas) con el objetivo de recuperar espacios y construir nuevos entre las mujeres,

²² Documental “Sin tu permiso. Nosotras en la escena hardcore y punk estatal”: https://www.youtube.com/watch?v=S1tHL_nQRNU&t=5s

²³ Cuenta de Instagram del proyecto y documental “Sin tu permiso. Nosotras en la escena hardcore y punk estatal”: <https://www.instagram.com/sintupermisol/>

²⁴ Página de Facebook promocional sobre el documental “Tomar el escenario”: <https://www.facebook.com/Tomareleescenario>

²⁵ Enlace para el visionado del documental “Tomar el escenario”: <https://vimeo.com/70427188>

²⁶ Información del colectivo *Muyeres al pogu* extraído del programa de radio “Marabayu” emitido por *Radio Kras*: <https://radiokras.blogspot.com/2022/05/marabayu-50522.html>

además de tener siempre un fin solidario, todo lo que recaudan con sus eventos se destina a asociaciones o entidades que están en favor de los derechos de los animales. De esta forma realizan conciertos de *punk* con bandas compuestas por mujeres que destinan los beneficios económicos que recaudan a fines solidarios. En este colectivo vemos un claro ejemplo de la interseccionalidad que adquieren los movimientos minoritarios culturales, cómo las luchas se intercalan y se sirven unas de otras en beneficio del bien común y el derecho a la diversidad.

En la actualidad también encontramos proyectos que se construyen desde los medios de comunicación como es el caso del podcast titulado “No soy la novia del batería”²⁷, emitido por *Ràdio Túria*, emisora municipal de l’Eliana, Valencia. Se trata de un programa de radio musical en el que las protagonistas son mujeres músicas de todos los tiempos y todos los géneros, dirigido y presentado por Amparo Durbán. Además, este programa de radio también se sirve de las redes sociales²⁸ para ampliar la información que se transmite en el programa.

El proyecto del *Censo Riot Girl*²⁹ está dirigido y elaborado por Vane Balón, redactora y bloguera musical. Funda *Distrito Uve* en 2010 con el pretexto de ofrecer contenidos alternativos musicales. En 2018 se une al programa de radio “Bandera Negra” que emitía Radio3 desde 2013 hasta 2020, es entonces cuando al ser contratada por “Bandera Negra” para realizar una sección del programa dedicada a las artistas musicales de la escena *underground*. Su sección obtiene una muy buena acogida por parte del público y en su labranza de desarrollar la sección cada semana Vane Balón se da cuenta de la cantidad de presencia femenina que hay en el ámbito musical alternativo y la poca visibilidad que existe sobre ello. Es por ello por lo que decide emprender este proyecto, realizar un censo de bandas que al menos cuenten con un mínimo de una integrante femenina en el grupo. La última vez que se actualizó el censo fue el 30 de marzo del 2021 llegando a recoger 1511 nombres de bandas que pertenecen a géneros musicales como *rock*, *metal*, *punk*. Con este proyecto Vane Balón refuta los argumentos utilizados por la industria musical hegemónica que pone el foco en la falta de representatividad femenina en la ausencia de participantes femeninas en la escena musical.

²⁷ [Ràdio Túria - No soy la novia del batería - Podcast en iVoox](#)

²⁸ <https://www.facebook.com/No-soy-la-novia-del-bateria-103043704680655/>

²⁹ Página web oficial del proyecto *Censo Riot Girl*: <https://censoriotgirl.com/>

EL *Proyecto Rockin' Ladies*³⁰ es un proyecto artístico fotográfico, mediante la exposición itinerante, que recorre toda la península ibérica, de fotografías de mujeres artistas trata de visibilizar y normalizar la presencia femenina en la escena musical rockera y metalera.

Otro proyecto que divulga y realiza activismo musical feminista es *Uterzine*³¹, se trata de una comunidad que se define en su página de *Facebook* como “espacio de activismo musical y autoedición feminista basado en el reconocimiento y la visibilización de artistas punkis de identidades no normativas, especialmente del estado español”. Este proyecto divulga el trabajo de numerosas artistas dentro del *punk*, con numerosas entrevistas, como también divulga otros proyectos similares. Además, editan y promocionan el trabajo de bandas de *punk* feministas sirviendo así, como plataforma e infraestructura para dar a conocer el trabajo de las artistas *punk*.

Siguiendo la sintonía de la promoción musical de artistas *punk* se encuentra el proyecto *Coretres*³², nace en 2011, se trata de una promotora musical anticapitalista y feminista, que además se declara defensora del *punk* inclusivo y el transfeminismo apoyando así la diversidad desde la inclusión.

Como mencionamos con anterioridad el espíritu “Do it yourself” era el lema por excelencia en el movimiento *Riot Grrrl*, y este lema estaba inspirado sobre todo en la elaboración de materiales alternativos informativos como eran los fanzines. Es por ello por lo que hoy en día la elaboración y consumo de fanzines sigue siendo importante dentro del *punk*, y en mayor medida en el *punk* feminista, ya sea como herramienta de expresión artística o como medio de transmisión informativa. En este sentido mencionaremos el proyecto que elaboró Andrea Galaxina que consiste en una guía para aprender a realizar fanzines titulado “Haz un fanzine, empieza una revolución”³³, de acceso gratuito y universal. Actualmente se están llevando a cabo proyectos que pretenden construir redes que faciliten compartir información. Lo importante en este momento de eclosión del *punk* feminista es aprender unas de otras para construir una red de contactos más fuerte. Y así,

³⁰ Página web oficial del proyecto *Rockin' Ladies*: <https://flow.page/rockinladies>

³¹ Página de *Wordpress* de *Uterzine*:
<https://uterzine.wordpress.com/?fbclid=IwAR27QvEfVTJ6SuAEERdT5G8hVBbBkKyeKfg3kBrDqwNtSXbSNIOW1ejrdP4>

³² Página web de *Coretres*: <https://linktr.ee/coretres>

³³ Guía para realizar fanzines, “Haz un fanzine, empieza una revolución” de Andrea Galaxina:
https://issuu.com/andreagalaxina/docs/andreagalaxina_hazunfanzine_bombasp

de esta manera, construir nuevos espacios seguros y diversos o transformar los espacios existentes para poder disfrutar de la producción artística desde la igualdad y el respeto.

Para construir espacios seguros también es importante abordar temas como la violencia que se ejerce sobre las mujeres e identidades de Género diversas. Respecto a este tema mencionaremos el fanzine realizado por Melanie A. Lafreisen titulado *Ni un machirulo con dientes*³⁴. En él se explica los tipos de violencia estructural que pueden darse en espacios culturales, así como los fenómenos que surgen de este tipo de violencias como el encubrimiento del agresor por parte de sus amigos, el consentimiento, la autodefensa etc. También aporta herramientas y recursos para combatir este tipo de violencias y hacer de los espacios culturales un espacio más seguro.

³⁴ Ni un machirulo con dientes fanzine: [Fanzine nr.1 Ni un machirulo con dientes by Melanie A. Lafreisen - Issuu](#)



Ilustración que forma parte del fanzine “Ni un machirulo con dientes”. Fuente original: Hollaback Bogotá.

Otro tipo de materiales que contribuyen a esta reconstrucción de los espacios minoritarios y del movimiento *punk* son publicaciones narrativas y académicas que tienen que ver con los estudios de Género. Como, por ejemplo, el libro *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot* escrito por Vivien Goldman

y traducido por Carolina Smith. O el libro escrito por Piro Subrat titulado *Invertidxs y rompepatrias. Marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el Estado español (1868-1982)*. Tras la influencia de este último libro mencionado surgió un proyecto audiovisual en Asturias, titulado “Engarradiella: sal del armario entra en el pogo”, realizado por el colectivo Bujarra Asturias. Consistió en la publicación y elaboración de un disco en el que participaron numerosas bandas asturianas, cada una de ellas versionando una canción de temática LGTBIQ adaptada al asturiano, dando visibilidad de esta manera a la falta de representatividad de la diversidad de género en la escena *underground* como el uso de la llingua asturiana. Tras este proyecto y la buena acogida del disco, se realizó un documental con título homónimo que tendrá su presentación al público el 17 de junio del 2022 junto a la presentación de un nuevo colectivo LGTBIA+ asturiano *Manflorites*.

Todos estos proyectos tienen en común el uso de las redes sociales para generar mayor impacto y difusión de las acciones que realizan, así como también para ofrecer un mayor contexto sobre la situación de las mujeres y otras identidades de Género en la música, y para utilizarlas como herramientas de visibilización de la producción artística de los Géneros menos representados en la industria musical *underground*.

Destacamos la importancia de estos proyectos, y otros tantos que se realizan actualmente y que no hemos nombrado, ya que suponen la superación de muchos obstáculos y dificultades que se suelen presentar en lo sociocultural. Así como también es importante la función que desempeñan estos proyectos ofreciendo eventos y espacios alternativos que permiten que se genere una nueva red de contactos entre las minorías marginadas en las escenas artísticas. Como señala Soler Campo, las mujeres se han visto obligadas a realizar grandes esfuerzos para superar los límites impuestos por la cosmovisión estructural patriarcal del sistema en el que convivimos. Y además añadimos que no sólo las mujeres se han visto supeditadas a estas barreras, también las disidencias de Género que se encuentran fuera de lo normativo se encuentran con estas dificultades. En palabras de la investigadora: “El sexo femenino ha tenido (y continúa haciéndolo) que realizar un intenso esfuerzo para poder superar una serie de barreras sociales y culturales. Además, es muy frecuente que las mujeres que ocupan altos cargos se encuentren solas debido a la carencia de redes de contacto.” (Soler Campo, p.167, 2016)

La soledad que afecta a las pocas mujeres que ocupan altos cargos por falta de redes de contacto a la que hace alusión Soler Campo, podría verse resuelta poniendo en práctica

proyectos como los que hemos mencionado, que promueven no sólo la difusión y divulgación, sino que la propia puesta en marcha de proyectos de este estilo hace que se tejan redes con mayor facilidad.

Conclusiones

Las mujeres siempre hemos habitado la Historia de la humanidad, incluso aquella parte de la Historia que ha estado protagonizada por los hombres. Hemos sido agentes invisibles de la acción del conocimiento humano, tanto en el campo teórico como en el práctico. Hemos formado parte incluso de las historias que emergieron en los márgenes de la sociedad, en la Historia de la contracultura y la subversión a lo normativo como es el caso del *punk* y de la escuela cínica.

Es una cuestión de justicia epistémica recuperar a las figuras que han sido olvidadas por la Historia hegemónica. Gracias a la revisión histórica que estamos viviendo en nuestra época, descubrimos nuevas referencias que nos son necesarias, con las que nos podemos identificar, y que además nos proponen nuevas cosmovisiones del mundo. Para que el conocimiento humano universal se amplíe es necesario que se amplíen también sus miras y se completen los huecos de la historia que faltan por rellenar.

Hemos visto que el *punk*, aun siendo un movimiento irreverente contras las normas establecidas no está exento de la estructura de poder que ejerce el sistema capitalista y heteropatriarcal, y que además, al formar parte irremediable del sistema tiene que admitir sus propias incongruencias para poder alcanzar su autenticidad plena, sirviendo entonces como una gran herramienta para la supervivencia de la diversidad cultural frente a la hegemónica alienación de la globalización de una única cultura, la occidental y heteronormativa. Como afirma Cecilia Piñero Gil, cuando aborda la importancia de la visibilidad de la producción artística de las mujeres, visibilizar no es más que el primer peldaño de una infinita escalera por recorrer para alcanzar un conocimiento universal que se construya desde una epistemología objetiva sin sesgos de ningún tipo:

“La necesidad de seguir visibilizando la producción de las creadoras de pasado y del presente en una sociedad patriarcal no es más que un aspecto de lo mucho que queda por hacer.” (Piñero Gil, 2008, p.221)

Como señala la cita de Soler Campo con la que comenzamos este trabajo, toda vida social está impregnada de música, independientemente al género al que pertenezcamos. Es por ello por lo que la representación que se dibuja en el imaginario popular de quiénes protagonizan este ámbito artístico ha de ser construido desde la diversidad que define lo universal. De lo contrario, esta representación carecería de coherencia y de justicia epistémica, pues no estaría reflejando fielmente la realidad. En este sentido hemos visto como en la industria musical española no se aplican las medidas aprobadas por los Planes de Igualdad, como es la paridad. Produciéndose de esta manera una discriminación por razón de género en la participación de festivales musicales en el estado español como artistas. Esta cuestión debería ser abordada de alguna manera desde las instituciones públicas empujando a estas empresas a que cumplan el Plan de Igualdad al que deberían de estar sujetos, la cultura es una pieza clave para el sustento de la igualdad de Géneros.

Uno de los mayores dilemas a los que se enfrenta el movimiento *punk* es no ser coherente. Se trata de una cuestión central para el *punk*, utilizándose, como baremo para cribar, el concepto de “autenticidad” a partir del cual se escoge entre artistas que merezcan cierto reconocimiento y los que no. Pero, como hemos visto, el propio concepto de “autenticidad” aplicado a un movimiento sociocultural trae consigo ciertas paradojas. Se entiende, dentro del *punk*, como el grado de coherencia que existe entre las palabras y acciones de la/el protagonista con respecto a la sociedad en la que convive. Aunque desde disciplinas como la Filosofía existencial se aporte otro tipo de matices sobre el significado de los términos, como en este caso la autenticidad, para el movimiento *punk* algo es auténtico dentro del *punk* en el sentido en que promulgue con la esencia del movimiento, por ejemplo, con la irreverencia contra la normatividad. Hemos mencionado que, en sus inicios, la incorrección política era el espíritu del movimiento *punk*, ahora sabemos que este espíritu ha ido evolucionando, otorgándole mayor profundidad a este movimiento. Lo auténtico actualmente para el *punk* tiene que ver tanto con el aspecto filosófico existencialista como a su vez con la originalidad irreverente. Y esto supone un problema, porque como señala Viñuela la capacidad compositiva y creadora no se les supone a las mujeres, y estas capacidades están estrechamente ligadas a la originalidad y a la autenticidad. Sin embargo, para refutar esta no presuposición de las capacidades compositivas y creadoras de las mujeres como agentes artísticas auténticas, hemos expuesto numerosos ejemplos de mujeres creativas, auténticas e irreverentes dentro del ámbito del *punk*, desde sus inicios hasta la actualidad. También hemos expuesto sus

historias personales para poder ilustrar algunas de las dificultades con las que se enfrentan las mujeres en el ámbito de la música. Además, dentro de estas dificultades cabe destacar la baja visibilidad que se da a las mujeres en los festivales de música en España, donde no se cumple la paridad para alcanzar de algún modo el principio de igualdad. Otro de los problemas notorios es la desigualdad económica, así como también las presiones psicológicas y emocionales a las que se ven sometidas las mujeres que continúan luchando por su carrera musical. Por todo ello, es importante tejer redes, generando mayor contacto entre las propias artistas, para superar juntas este tipo de dificultades y al superarlas no verse inmersas en la soledad de ser unas pocas de las que han conseguido superar los obstáculos.

Es momento de revertir los roles, romper los arquetipos e invadir los espacios. Porque los espacios culturales son de todas las personas, porque todas las personas crecen en una cultura y los acompaña la música durante todo el tránsito de la vida. La cultura y la música no pueden ser propiedad de unos pocos ni verse representada únicamente por un tipo de persona, que mayoritariamente se corresponde con la de un hombre blanco cis hetero. Debemos dibujar entre todas un imaginario popular y cultural diferente, donde la pluralidad y la diversidad se vean reflejadas, donde todas las personas se puedan sentir identificadas. Además, debemos revisar la Historia y los estudios que se hacen sobre ella, rescatando las figuras olvidadas y aplicando un espíritu crítico que cuestione los fundamentos donde se apoyan las teorías canónicas que parecen incuestionables. Es necesaria una revisión constante de los conocimientos que vamos adquiriendo para evitar caer en sesgos y discriminaciones por apoyarnos en supuestos. Como señala Soler Campo, además del cuestionamiento de la validez de los conceptos, los Estudios de Género se sirven de una metodología interdisciplinar que sirve para que la perspectiva desde la que se analiza el objetivo de estudio se enriquezca:

Debemos admitir también, que el postmodernismo cuestiona la validez de algunos conceptos que son claves para el feminismo, así como también fundamentos de la musicología: el concepto de música, el canon, el concepto de obra de arte... Los actuales Estudios de Género, a diferencia de los discursos académicos tradicionales, se caracterizan por realizarse mediante el uso de una metodología interdisciplinar. Es decir, el motor que los impulsa es un nuevo criterio de lectura de los diversos discursos de conocimiento que existen. Estos estudios rechazan la singularidad esencialista y optan por los plurales diferenciadores de aquellos que han sido olvidados/as a lo largo de la historia. (Soler Campo, 2013)

Es por esto por lo que hemos querido aportar, en el último capítulo de este trabajo, el ejemplo de los numerosos proyectos que se están llevando a cabo desde disciplinas distintas, tanto teóricas como artísticas, para divulgar el trabajo de las artistas olvidadas y crear nuevos espacios donde compartir conocimientos, creando así nuevas redes que fortalezcan las relaciones personales y de esta manera superar con mayor facilidad cualquier obstáculo que se presente.

La cultura popular musical, y en concreto las subculturas musicales, tienen una gran importancia discursiva que nos permite interpretar de manera más eficiente el contexto social en el que se desarrolla y además nos proporcionan, a través de sus discursos, nuevas metodologías y cosmovisiones. Añaden otra función al ámbito musical como es visibilizar discursos, pertenecientes a las minorías sociales, que se ven acallados por el discurso normativo impuesto por el sistema global. Por estas capacidades políticas y epistemológicas la música ha de ser un espacio en el que se muestre la mayor diversidad identitaria, para que nuestra percepción e interpretación del mundo no se vea reducida a un único modo de entender la vida, como nos ofrece el sistema androcéntrico y heteropatriarcal, sino que se ve ampliada exponencialmente por la pluralidad de culturas e identidades que habitan el mundo.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Primera reimpresión, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

------. *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Bellaterra, 2018.

Alonso Bustamante, María. “Repensando a las mujeres en el movimiento punk: hablan las protagonistas”. *Culturas locales, culturas globales, II Congreso Internacional de estudios culturales interdisciplinarios I*. pp. 135-143, 2020.

Alonso, Rafael Gómez. “Mujeres y punk en España durante la Transición: principios iconográficos de una actitud”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, no 23, p. 67-81, 2017.

Bilbao, Bárbara Soledad. *The punk Singer: feminismo, punk rock y subjetividades libertarias en los noventa*. *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol.2, N°1, diciembre 2016. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina, 2016.

Braidotti, Rosi. *Posthumanismo. La vida más allá del individuo. Lo Posthumano* (2015). Barcelona: Gedisa, 2013.

----- . “Punk Women and Riot grls”. *Performance Philosophy* Vol 1 (2015): 239-254. Utrecht University. DOI: <http://dx.doi.org/10.21476/PP.2015.1132> ISSN 2057-7176, 2015.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2012.

----- . *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. 2017.

Costa Unda, Gabriela Nathalie. “Disputar, ceder y ganar espacios. Una mirada feminista a la escena punk de Quito”. Tesis para obtener el título de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador, Programa de Género y Cultura, convocatoria 2009-2011.

Goldman, Vivien. *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot*. Editorial Contra, 2020.

Foucault, Michel. “Espacios otros”. Versión. Estudios de Comunicación y política, (9), 15-26, 1999.

Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Versión castellana de Gino Germani. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1941.

Giménez, Gilberto. “Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural”. Trayectorias, vol. VII, núm. 17, enero-abril, 2005, pp. 8-24. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México, 2005.

Infante, Eduardo. *No me tapes el sol*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A, 2021.

Lyons, Micaela. “Florecitas roqueras: rock, punk y el problema de género en Hispanoamérica”, The Kennesaw Tower Undergraduate Foreign Language Research Journal: Vol. 9, Article 10. DOI: 10.32727/13.2018.58, 2017.

Merarit Viera Alcazar, Priscilla. “Mujeres, Tijuana y rock and roll: representaciones y autorrepresentaciones de jóvenes rockeras”. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2013.

Piñero Gil, Cecilia. “Música y Mujeres, género y poder: Diez años después”. Universidad Autónoma de Madrid. ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte N.º 1, Años 2008 I.S.S.N: 2386-8260 Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Valencia, 2008.

Ramos López, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica* (Vol. 32). Narcea Ediciones. 2003.

Sales Delgado, María Francisca. “La rebelión femenina en la música rock: Una cuestión de género”. Dpto. Literatura Inglesa y Norteamericana, Depósito de Investigación Universidad de Sevilla, 2010.

Soler Campo, Sandra. “Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer”. *Dossiers Feministes*, 21, 2016, 157-174 - ISSN: 1139-1219 - DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10>, Universitat Rovira i Virgili, 2016.

Subrat, Piro. *Invertidxs y rompepatrias. Marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el Estado español (1868-1982)*. Editorial Imperdible, Madrid, España, 2019.

Van Dijk, Teun A. *El análisis crítico del discurso*. Editorial Anthropos. Barcelona, 186, pp. 23-36, 1999.

Viñuela Suárez, Laura. “Como una ola: Las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y musicólogas”. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 2016.

Número de palabras: 16446