

# ¿ROCK AND ROLL O ROCK AND BALLS?

## ¿ROCK AND ROLL OR ROCK AND BALLS?

Cecilia Segura / [ceciliags\\_88@hotmail.com](mailto:ceciliags_88@hotmail.com)  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 10/09/2021  
Aceptado: 02/03/2022

### RESUMEN

En este artículo se intentará abordar la problemática que implica la posición hegemónica del varón-heterocis -en tanto categoría social- como referente dentro del circuito musical del rock, desde los inicios de este movimiento cultural. ¿Podríamos hablar de un escenario invisible? ¿O más bien de un circuito que excluye identidades no hegemónicas en el ambiente musical? ¿Cómo se construyen los contornos que delimitan el espacio de aparición pública de las mujeres y personas de la comunidad LGTBQ+? ¿Por qué a ciertas identidades les resulta más difícil consolidarse profesionalmente en los diferentes rubros del rock?

### PALABRAS CLAVE

rock; género; mujeres; identidades disidentes

### ABSTRACT

This article will attempt to address the problems involved in the hegemonic position of the heterocis-male -as a social category- as a reference within the rock music circuit, since the beginning of this cultural movement. Could we talk about an invisible stage? Or rather from a circuit that excludes non-hegemonic identities in the musical environment? How are the contours that delimit the space of public appearance of women and people of the LGTBQ+ community constructed? Why do certain identities find it more difficult to establish themselves professionally in the different areas of rock?

### KEYWORDS

rock; gender; women; dissenting identities



«NO HAY SUFICIENTES MUJERES CON TALENTO. SI YO TUVIERA QUE PONER EL 30% TAL VEZ NO LO PODRÍA LLENAR CON ARTISTAS TALENTOSAS Y TENDRÍA QUE LLENARLO POR CUMPLIR ESE CUPO; ESAS ARTISTAS NO ESTARÍAN A LA ALTURA DEL FESTIVAL Y TENDRÍA QUE DEJAR AFUERA A OTRO TIPO DE TALENTOS.»  
(PALAZZO EN AIELLO, 2019)

Este artículo partirá de la creencia de que ninguna producción artística puede ser concebida como algo neutral o de manera descontextualizada sino que, por el contrario, debe considerarse como un constructo que va a estar directamente asociado a las concepciones legitimadas y no legitimadas de un momento histórico particular, como un espacio cultural en tensión que habilita ciertos modos de representación social –invisibilizando o velando otros–, los cuales se inscriben tanto en el orden simbólico como material, y el rock no queda exento de esto. En palabras de Nelly Schnaith:

El objeto de la percepción nunca es un objeto abstracto sino un objeto culturalmente coordinado, por lo tanto, se percibe dentro de un campo de significaciones (fondo, diría la Gestalt) en el cual se destaca como figura. No se trata de un proceso especular: el objeto se percibe no porque está presente sino porque es seleccionado dentro de un vasto horizonte y según determinadas relaciones (Schnaith, 1987, p. 2).

Si pensamos en la historia visible de este género –sobre todo internacional– fácilmente podemos pensar en figuras como Elvis Presley, Jimi Hendrix, Bill Halley o bandas como Led Zeppelin, Pink Floyd, The Rollins Stone o The Beatles. Si nos acercamos a nuestro país seguramente nos vengan a la mente Charly García, Spinetta, Fito Paez, Los Redondos, incluso Papo. Pero cabe preguntarse, ¿dónde están las mujeres e identidades no hegemónicas dentro de la historia del rock, desde sus inicios hasta la actualidad?

Para comenzar a pensar en *la otra* historia del rock, que se dio de manera paralela y en simultáneo con la historia oficial de este movimiento cultural los conceptos *significados musicales intrínsecos* y *significado evocado* desarrollados por Lucy Green (1997) resultan particularmente interesantes dado que el primero hace referencia a la relación que se establece entre los materiales sonoros dentro del discurso musical; y el segundo concepto, en cambio, hace alusión a la música como artefacto cultural dentro de un contexto social e histórico. En esta línea Paola Tabet se pregunta, ¿quiénes son los que acceden a las herramientas y a los medios de producción musicales? ¿La marcada presencia de varones-cis sobre y detrás de los escenarios es una continuación de la división sexual patriarcal y capitalista de la sociedad? (Tabet, 2005).

¿Rock and roll o rock and balls? | Cecilia Segura

Ya lo dice Tabet cuando habla de «las limitaciones naturales impuestas a las mujeres» (Tabet, 2005 p. 59) que se han dado sistemáticamente a lo largo de la historia. Bajo el manto de una supuesta reciprocidad de actividades que se consideran masculinas o femeninas se construye, naturaliza y ahistoriza la división sexual del trabajo que por lo tanto «no es neutra, sino que orientada y asimétrica» (Tabet, 2005, p. 63). Lo cual no solo genera un acceso desigual a los medios de producción de la música, sino que también condiciona un acceso desigual a lo producido en relación a bienes materiales concretos. Esto se ve reflejado en el caso de la artista pionera del rock Memphis Minnie quien fue estafada por la discográfica que la representaba, negándole el pago correspondiente por derecho de autor, dándole solo una retribución mínima por canción; o el caso de Janis Martin pionera de rockabilly, a la cual la discográfica con la que había firmado le canceló el contrato al enterarse que estaba embarazada (Recanati, 2020).

La reproducción de las relaciones sociales también se dio y se da sobre los escenarios y con esto se define quién tiene -o no- la capacidad para hacer uso de las diferentes tecnologías disponibles e intervenir en los diferentes espacios de circulación cultural. Y, como es de esperarse, la habilitación para hacer uso de los diferentes instrumentos socioculturales está definida por la clase social hegemónica.

Podemos nombrar a artistas que por tener la particularidad de ser mujeres blancas o afrodescendientes, lesbianas o transgénero fueron personas veladas en la construcción de la historia del rock, cuando estas influyeron notablemente en los inicios y en la consolidación del mismo. Por mencionar algunos ejemplos: Rosetta Tharpe, Cordell Jackson, Memphis Minni, Aretha Franklin, Carole King, Odetta Holmes, Grace Slick, Jayne County, entre muchas, muchas más (Recanati, 2020). En territorio latinoamericano podemos nombrar también a Gloria Ríos, Jolly Land, Cecilia Pantoja, Baby Batiz, Rita Lee, Patricia Sosa, Celeste Carballo, Andrea Echeverri, Fabiana Cantilo; y no podemos dejar de mencionar a las músicas de *Las viudas e hijas del rock and roll*: Mavi Díaz, María Gabriela Epumer, Claudia Sinesi y Claudia Ruffinatti.

Muchos de los temas compuestos por las artistas anteriormente mencionadas fueron reversionados por músicos *legitimados* del rock, desde Alex Chilton, Bob Dylan hasta bandas como The Beatles, Ramones o Led Zeppelin (1971), siendo estos últimos quienes hicieron una nueva versión del icónico tema *When the levee breaks* de Memphis Minnie (1929), grabado inicialmente en 1929; o el tema *¡Oh Baby! (We Got A Good Thing Goin')*, compuesto por Bárbara Lynn (1964) y reversionado por los Rolling Stones (1965). En general, en las

versiones de estos temas hechas por músicos o bandas reconocidas, no se mencionaban ni les deban el crédito correspondiente a las artistas creadoras. Otros casos incluso, implicaban la censura de ciertas canciones de protesta en la radio, mientras que las reversiones se difundían sin problema, como es el caso del tema *Universal Soldier* de Buffy Sainte-Marie, reversionado por Donovan (Recanati, 2020).

Entonces, ¿por qué se reconocen los temas por las reversiones hechas por músicos varones-cis y no por las compositoras originales?

Para comenzar a dar respuesta a esta pregunta, es necesario volver al epígrafe que da inicio a este artículo, que resalta la concepción innatista que gira alrededor de la idea del talento, la cual está basada en la creencia implícita de que se *nace* artista. Este imaginario del artista genio tiene su origen en la Modernidad, con el pensamiento de que las producciones estéticas son atemporales y producto de la inspiración divina del artista (Jiménez, 1986).

En esta representación, la práctica musical no es una construcción, sino que es algo que producen aquellas personas que tienen una capacidad *natural* para hacerlo y, como se mencionó anteriormente, no es casualidad que los capacitados o los más talentosos sean quienes pertenecen a la clase social de los hombres (Guillaumin, 2005). Ahora bien, si mencionamos a esta clase social, es necesario hacer alusión a su antónimo, *la clase social de las mujeres*. Desde una perspectiva del feminismo materialista, considerar esa diferenciación a través de clases, subraya el carácter social de las categorías sexo-genéricas varón-mujer, despojándolas así de supuestos reduccionistas:

Afines de caracterizar de modo general al feminismo materialista en su vertiente francófona, es preciso incluir una premisa fundamental: las diferencias entre varones y mujeres son constructos sociales, es decir, no se desprenden de ninguna causalidad biológica. Esto equivale a decir que "el sexo es social", lo cual recusa radical y tempranamente los supuestos del sistema sexo/género (Bolla, 2018, p. 9).

Esta idea esencialista del *talento* colaboró en la formación de identidades hegemónicas dentro de la experiencia musical, por sólo hacer mención de esta disciplina artística. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo los cuerpos visibles, presentes en la escena musical del rock, contribuyen a configurar imaginarios sociales del ser-varón y ser-mujer dentro de la producción en este ámbito musical?

Sobre este tema habla Viñuela Suárez (2003) cuando cree que The Beatles marcaron un antes y un después en la configuración de las

bandas de rock. Ya no se trataba más de una sola persona como referente musical, sino que se dio forma a lo que prontamente se iba a conformar como:

[...] un conjunto reducido y autosuficiente que integra a cantantes, instrumentistas y compositores. A partir de entonces este esquema ha sido reproducido en ininidad de ocasiones en diversos países y se ha convertido en una institución con una presencia constante en la música popular. Pero al observar este fenómeno desde el punto de vista de género se pone de manifiesto su carácter eminentemente masculino. En la mayor parte de los grupos todos sus componentes son hombres y, en el caso de que haya alguna mujer, suele situarse en el tradicional rol femenino de cantante (Viñuela Suárez, 2003, p. 14).

Desde un punto de vista androcéntrico no resulta extraño que los escenarios del rock -y diferentes espacios de producción musical- pensados como espacios públicos, estén habitados y transitados por varones-cis; mientras que las mujeres e identidades disidentes quedan relegadas al ámbito privado del hogar o lo *under*.

¿Quiénes tienen el privilegio de ser enunciados? ¿De ser reconocidos en la historia? Ya sea desde la construcción epistémica o la elaboración de los márgenes inteligibles, los cánones culturales van a reflejar que identidades se ajustan dentro de las categorías indentitarias en la genealogía hegemónica (Femenías & Bolla, 2019).

La relación entre cuerpo visible/invisible y la escena es crucial para entender la construcción de estereotipos que circulan y sedimentan formas de participación en esta experiencia artística. Porque el rock va más allá de lo que anteriormente se nombró como *significados musicales intrínsecos*; es necesario pensarlo como un espacio de construcción simbólica en donde también se ponen en juego lo corporal y lo actitudinal enmarcados en una estética particular. Estos elementos configuran una imagen y un ideal dentro de este género musical que, sin ser una mera casualidad, marca una identidad rockera, la que es definida a través de la performance de la masculinidad heteronormativa. Y si bien es necesario aclarar que «la masculinidad no es una y única, sino que está asimismo estructurada en una jerarquía “interna” de poder» (Carballo, 2017, p.18), también resulta importante remarcar puntos de encuentro y continuidad que se configuran en la escena y estética del rock, otorgándole una identidad particular. Por ejemplo, la performance de masculinidad que representaba Elvis Presley, no es la misma que la de The Beatles, The Rolling Stone o incluso Queen; o la de Sui Géneris, La Renga o Divididos, como ejemplos de bandas de nuestro país. Entonces, ¿por qué afirmamos que los escenarios del rock están

¿Rock and roll o rock and balls? | Cecilia Segura

transitados y legitimados a través de la masculinidad hegemónica? ¿En qué actos performativos se configura esa masculinidad? Lo primero que se puede nombrar, y que a simple vista resulta evidente es el sesgo de género, ya que el escenario del rock hegemónico está casi exclusivamente transitado por varones-cis y, si eventualmente en algún momento del espectáculo comparten la escena con una mujer, ésta tiene el rol de coreuta, como por ejemplo en el recital de Pink Floyd en 1989 en Venecia, por nombrar solo un caso.

Si profundizamos un poco más, también podremos ver que la identidad rockera está construida a través de la imagen del *ídolo* que funcionaría como el análogo del *héroe*, quien se demuestra fuerte, valiente, viril y, en el ámbito musical, como virtuoso del canto o el instrumento que toque. Viñuela Suárez (2003) señala que la figura del rockero puede oscilar entre la masculinidad agresiva representada por lo que ella denomina *coc rock*, siendo fuente de identificación con el público masculino; o una masculinidad con una identidad más ingenua o *teenybop*, con quien se identificaría el público femenino.

Los actos performativos mencionados anteriormente, generan una identidad particular, que es repetida y sostenida en el tiempo, reforzando además la estilización del cuerpo, o en palabras de Judith Butler:

[...] la existencia y la realidad de las dimensiones materiales o naturales del cuerpo no son negadas sino replanteadas de tal suerte que queda establecida la distinción entre estas dimensiones y el proceso por el cual el cuerpo termina portando significados culturales (Butler, 1998, p. 298).

Pensar los procesos performativos como configuraciones que son parte de la mística del rock pone en evidencia la importancia de la corporeidad, la que filtra ciertos cuerpos y deja pasar otros. Pero, ahora bien, cabe preguntarse, ¿esa performatividad de la masculinidad sólo se construye alrededor del varón-cis o también sobre las mujeres y disidencias que logran infiltrarse en este ambiente, respondiendo a esta construcción patriarcal del escenario rockero? ¿Se podría pensar en un escenario del rock no-binario o queer? ¿O este género musical sólo puede ser en la medida que es y reproduce el *cis-tema*?

Y si bien es necesario mencionar que ciertos rasgos musicales del rock han ido mutando desde sus inicios hasta el día de hoy; tales como la instrumentación, sonoridades particulares de bandas o artistas, la estética, la aparición de subgéneros, entre otras; no se puede negar que hay cuestiones constitutivas que se han mantenido a lo largo del tiempo, en palabras de Viñuela Suárez:

Frith y McRobbie afirman que, aunque se presente como una forma de rebeldía contra el sistema de valores establecido, el rock no deja de ser una práctica cultural e ideológica que participa de los valores del patriarcado. En consecuencia, contribuye a la difusión y afianzamiento de los estereotipos de género tradicionales (2003, p. 18).

En relación a esto es importante pensar la cuestión de *lo masculino* más allá de una noción puramente anatómica, sino más bien como una construcción cultural, que se manifiesta simbólicamente y se asienta en estructuras materiales concretas (Branz, 2017).

En contrapartida también han surgido movimientos de mujeres e identidades disidentes que paulatinamente han comenzado a transformar los escenarios del rock. En Argentina, las luchas y denuncias realizadas mediante la campaña *Más músicas en Vivo* –integrado por más de 700 personas– lograron que el proyecto de la ley de cupo femenino en eventos musicales se sancionara a fines del 2019 (Ley 27.539, 2019).

En este punto de lo desarrollado hasta el momento, es cuando más visible está la relación entre los procesos históricos con los procesos culturales. No sirve de nada hacer un análisis estrictamente musical del rock si lo vamos a escindir de su contexto de producción. Reflexionar sobre este movimiento musical sin hacer un análisis interseccional que invite a crear *otra versión* de la historia, nos deja con una vista parcial y limitada de esta experiencia estética. Conceptos como raza, clase social, sexage, anatomía política, orden heterosexual, entre otros, permiten ampliar las categorías de análisis otorgando nociones que trazan historicidad dentro de las temporalidades del capitalismo patriarcal que influyen directamente en las producciones artísticas. Por esta razón tal vez sea necesario correrse del rock como género musical y abordarlo, en cambio, como movimiento cultural, el cual fundó una nueva manera de transitar el espacio musical.

Resulta importante tener en cuenta que no solo la participación de las mujeres se vela en la historia oficial del rock, sino que las diferentes identidades disidentes que integran la comunidad LGTBIQ+ también se ven afectadas. Por eso es necesario salir del binarismo dimórfico varón/mujer para poder hacer una lectura interdisciplinar que apele a las diferentes aristas dentro de la historia de la música. Esto nos permitiría desarticular prácticas hegemónicas que dan continuidad a la división sexual del trabajo en diferentes ámbitos socioculturales inscribiendo identidades en los cuerpos, tal como pasa dentro de la producción musical en el rock.

¿Rock and roll o rock and balls? | Cecilia Segura

Volvemos siempre a la creencia de que el arte tiene un componente subversivo que no se puede desconocer. De ahí que sea preciso pensar que las estructuras que atraviesan y condicionan –pero no determinan– las producciones culturales se pueden modificar, puesto que es en este lugar donde radica la potencialidad (re)creadora del arte.

## REFERENCIAS

- Aiello, J. (12 de febrero de 2019). José Palazzo sobre el cupo femenino en el Cosquín Rock: «No hay suficientes mujeres con talento». *Indiehoy*. <https://indiehoy.com/noticias/jose-palazzo-cupo-femenino-cosquin-rock-no-suficientes-mujeres-talento/>
- Branz, J. B. (2017). Masculinidades y Ciencias Sociales: una relación (todavía) distante. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 1, (1), e006. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7719/pr.7719.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7719/pr.7719.pdf)
- Bolla, L. (2018). Cartografías feministas materialistas: relecturas heterodoxas del marxismo. *Nómadas*, (48), 117-134. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8977/pr.8977.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8977/pr.8977.pdf)
- Butler, J. (1998). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40, (4), 519-531.
- Carballo, J. (2017). *Masculinidades y feminismos*. Virus Editorial. <https://www.viruseditorial.net/paginas/pdf.php?pdf=masculinidades-y-feminismo.pdf>
- Femenías, M. L., y Bolla, L. (2019). Narrativas invisibles: Lecturas situadas del feminismo materialista francés. *La Aljaba*, 23, 91-105. <https://doi.org/10.19137/aljaba-2019-230105>
- Guillaumin, C. (2005). Práctica de poder e idea de Naturaleza. En O. Curiel y J. Falquet (Comps.). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*. Brecha Lésbica.
- Green, L. (1997). *Música, género y educación*. Editorial Morata.
- Jiménez, J. (1986). Imágenes del hombre. En *La experiencia artística como proceso*. Ed. Tecnos.
- Ley 27.539 de 2019. *Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales*. 20 de diciembre de 2019. D. O. No. 99096/19.
- Led Zeppelin. (1971). *When the levee breaks* [Canción]. En Atlantic.
- Lynn, B. (1964) *¡Oh Baby! (We Got A Good Thing Goin'* [Canción]. En Jamie Record.
- Memphis, Minnie. (1929). *When the levee breaks* [Canción]. En Columbia.
- Recanati, B. (2020). *Mostras del rock*. Ediciones Futurock.
- Rolling Stones.(1965) *¡Oh Baby! (We Got A Good Thing Goin'* [Canción]. En London Records.
- Schnait, N. (1987). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. *TipoGráfica*, (4). 26-29.



Tabet, P (2005). Las manos, los instrumentos y las armas. En O. Curiel y J. Falquet (comps.). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*. Buenos Aires: Brecha Lésbica.

Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, (7). 11-31. <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102462>