

Estrategias de Marilina Bertoldi para desafiar las expectativas del patriarcado musical y ofrecer modelos alternativos de identidades de género, en la actualidad

Dalponete Roibás, Sofía | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | sofidalponete@gmail.com

› RESUMEN

Considerando las teorías feministas sobre las esferas público/privado como división y modo de organizar a la sociedad occidental capitalista, se propone tomar el concepto de “patriarcado musical” de Lucy Green y los estereotipos de madre/prostituta como destinos para las mujeres que salen de la esfera de lo privado para contraponerlos a la propuesta de Marilina Bertoldi. Las mujeres pioneras del “rock nacional” en Argentina tendieron a ser categorizadas bajo los mencionados adjetivos, extendiéndose el binomio mencionado al campo musical. En respuesta a este panorama, Bertoldi se define como “mujer lesbiana” en tanto sujeto político autoconsciente. Teniendo en cuenta el valor de la música popular en la conformación de identidades, estas nuevas propuestas contribuyen a la creación de subjetividades alternativas a las ya existentes, sobre todo para el público femenino.

Palabras claves: musicología feminista; música popular; identidades; rock nacional; género social

Strategies of Marilina Bertoldi to challenge the expectations of the musical patriarchy and offer alternative identities in the present day

› ABSTRACT

This paper considers the public/private binary, which functions as a division and organizer of capitalist Western society, and, drawing on feminist theories, proposes to highlight Bertoldi’s musical practice as a challenge to another binary: the mother/prostitute dichotomy as the only destinies available for women who step out of the private sphere. Since the emergence of Argentine rock (*rock nacional*), female musicians have been subjected to these categories, with the aforementioned binomial extending into the musical field. Considering the role of popular music in the shaping of identities, these new proposals contribute to the creation of subjectivities alternative to the existing ones (the ‘groupie’ woman, in competition with other women), particularly for female audiences.

Key words: feminist musicology; popular music; identities; Argentine rock; social gender

› “Un mundo feliz, nunca fue así. Repensemos”

Desde la década de 1990 se dio una transformación en el campo de la musicología sobre la noción de la música en tanto objeto de estudio para concebirla como un discurso que incorporaba a lxs sujetos involucradxs, las condiciones socioeconómicas de esxs sujetxs y demás cuestiones de género, raza, clase (Cook, 1998).

Desde el año 1991 con la publicación de los libros *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (de Susan McClary) y *Gender and the musical Canon* (por Marcia Citron) comenzó una etapa que fue resultado de discusiones que se venían generando en el ámbito académico.¹ Uno de sus mayores aportes tuvo como punto en común la idea de que el binarismo masculino/femenino tuvo su correlato musical en ciertos conceptos y construcción de cánones transmitidos que dio como resultado la extensión del patriarcado a este ámbito (Piñero Gil, 2003), inscribiéndose en el inconsciente hasta naturalizarse (Viñuela, 2008). Estas autoras pusieron la atención en la construcción y perpetuación de estereotipos tales como la asociación de pasividad con lo femenino, y la actividad a lo masculino, que generaron una influencia sobre instituciones.

En la misma línea y unos años más tarde, Lucy Green (2001) tuvo en cuenta otro binarismo: la división público/privado de la teoría feminista que explica la construcción de la sociedad patriarcal capitalista para ejercer su crítica hacia la música y la concepción de ella. Históricamente la mujer fue relegada al ámbito privado, y la autora planteó que este binarismo estaba ligado a dos modelos de mujer: la virgen y la prostituta. Estos adjetivos eran los que señalaban, respectivamente, a quien se relegaba a una vida doméstica y, por otro, a aquella mujer que pretendía desarrollar una actividad pública, fuera del ámbito privado. Esta dicotomía planteó una distribución y jerarquización del poder que se incorporó en el imaginario social y contribuyó a la configuración de lo femenino en las mujeres, sobre todo en las primeras etapas de su educación, para lograr la interiorización de comportamientos esperados socialmente de ella (Green, 2001). En ese sentido, se planteó que el hombre siempre tuvo legitimidad para emplear instrumentos por estar asociado a racional. Por otro lado, las características asociadas a lo femenino tenían que ver con la naturaleza, con lo irracional, con el cuerpo, por ende, el “instrumento” legitimado para las mujeres era la voz, que de hecho, no era considerada como instrumento (Viñuela Suarez, 2003).

Teniendo en cuenta la importancia de la música popular en la conformación de identidades (Frith, 2001), Gustavo Blazquez (2018) recopiló una serie de autoras, músicas y compositoras que fueron ejemplo de artistas que desafiaron el estereotipo de varón dentro del rock, exponiendo sus obstáculos y consecuencias al tomar esos roles. Sin embargo, concluyó en que esa época (primeras décadas del ‘rock nacional’ en Argentina, desde los años setenta) fue apenas un faro en una disciplina o campo donde siguió predominando la masculinidad entendida en términos hegemónicos.

1 En el año 1990 se realizó una Conferencia de Teoría Feminista y Música en Estados Unidos en la que se reunieron académicos de distintos países para reflexionar sobre esta temática relativamente incipiente, en la que realizaron sus aportes desde lo metodológico y brindaron diversas interpretaciones sobre esta nueva mirada de la concepción de la música.

Es por ello que, teniendo en cuenta la línea de investigaciones con enfoque musicológico, feminista, crítico y popular, esta es una temática que es objeto de reflexión desde hace más de 30 años y su aporte ha sido de innegable valor (Ramos, 2010). Como muchos de los aportes mencionados, en la escena musical argentina parecen haberse abierto algunas puertas, mas quizás aún no los espacios de legitimación que inciden en la creación de identidades.

› “Estaba enojada y ahora estoy preparada, ¿o no?”: estrategias utilizadas

Varias son las estrategias utilizadas por Bertoldi para desafiar, consciente o inconscientemente, a la idea tradicional de ser artista mujer en la industria del rock argentino. Algunos se dan en el plano de lo estético y sonoro de la propia obra; otros tienen que ver con el ámbito de lo performático, como también fuera del disco o presentaciones en vivo propiamente dichas.

Mojigata es el primer disco luego de un hito en la historia de los premios Carlos Gardel, ya que en el año 2019 la compositora ganó el premio Gardel de Oro, convirtiéndose apenas en la segunda mujer que fue galardonada en esta categoría. Mercedes Sosa había sido la primera y única hasta ese momento.

El contexto en el que es lanzado *Mojigata* es, quizás, uno de los menos amables para la escucha de discos enteros. El surgimiento de plataformas como Spotify ha incentivado la creación de *playlists*, ya sea porque son las canciones más escuchadas, o porque están pensadas para alguna ocasión, concebidas como “música de fondo”.² Apostar por un disco en una industria que promueve la escucha de temas fugaces, que se nutre de los números de reproducción y se rige por distintos algoritmos, es una decisión que va en contra de lo establecido actualmente. Como primera instancia y desde la mera concepción de *Mojigata*, la artista se posiciona de manera independiente ante la industria del rock y se proclama libre de estrategias de marketing que puedan condicionar su obra. Actitud esta que va en sintonía con aquel rock de fines de la década de 1960, con protagonistas que desarrollaron estrategias independientes, pero a contramano de los primeros artistas de rock, desde el año 1955 en adelante, cuyo despegue fue inevitablemente ligado a sellos multinacionales del mercado (Di Cione, 2013). Este disco fue el primero producido enteramente por Bertoldi, idea que fue planteada por su amiga Barbi Recanati, y que fue rápidamente adoptada. De esta manera estuvo a cargo de todas las decisiones para encontrar un sonido propio, produciendo y componiendo a la vez. Se trata de otra postura que implica independencia y que anteriormente había dejado en manos de otras personas “porque sentía que sabían más” como supo decir en entrevistas. Su búsqueda tuvo como horizonte y resultado al rock, un rock clásico con detalles jazzeros (la percusión final en “Vivo pensando en ayer” donde se hace presente la improvisación de Bertoldi hablando), otros propios del funk (“Sushi en lata”) y con una “balada ochentosa” (“Amuleto”) dicho en las propias palabras de la autora. Bien es sabido que el rock, desde sus inicios, fue mayormente un terreno dominado por los hombres que, como explicó Valeria Manzano (2011), si bien generaron su propia figura basada en la libertad y en contraposición a ciertas masculinidades establecidas, también se creó una fraternidad de “pibes”, en donde lo femenino era una amenaza a ser eliminada. Por ende y también por el contexto de represión en los años previos a

² Playlist para Asado, Playlist para limpiar la casa, etc.

la última dictadura militar y la propia dictadura después, no estuvieron dadas las condiciones para que las mujeres tuvieran su propio espacio. Esas nociones persistieron a lo largo del tiempo, quizás en el inconsciente colectivo, incluso con la vuelta de la democracia y la sensación de “primavera” que se respiraba, lo que hizo que a lo largo de la historia las luces no enfocaran a las mujeres artistas o a las nuevas participaciones. Ante esta historia y contexto, lanzar un disco con impronta rockera, se puede leer como un acto desafiante, que hace oídos sordos a las reacciones violentas de quienes la veían como una música que estaba “destruyendo el rock”: en una entrevista con Julio Leiva, contó que tanto ella como Barbi Recanatí fueron increpadas por colegas por apoyar la ley de cupo en eventos musicales.

La irreverencia propia de la “actitud” o estética rock se manifiesta, además, en distintos elementos: además de los ya conocidos como el uso de las guitarras en capas y sus distorsiones, una percusión potente y “cruda” (en la introducción de “La Cena” se puede escuchar), es posible agregar algunos rasgos que aportan cierta innovación, como el uso del *autotune*, herramienta denostada por figuras pioneras del rock como Charly García que, cuando ganó el Gardel de Oro, declaró: “hay que prohibir el *autotune*”. El aspecto lúdico en cuanto a lo vocal por parte de la artista es innegable (alcanza su punto más alto en “Pucho”), y contrasta con su obra anterior, que se desarrollaba en un registro más agudo y que resaltaba más sobre el resto de instrumentos. La potencia vocal y de las guitarras representaban el rasgo más característico de sus canciones, siendo estos dos elementos los que más solían variar en intensidad. Es en este juego que se dan algunas canciones como “Pucho”, donde descarga su actitud rockera en los siguientes versos: “Vine cargada y te lo digo al mango / son siempre los mismos / parece un pasamanos / festival de mierda”. En clara referencia a un cruce con Jorge Palazzo, organizador de uno de los eventos más importantes del rock en Argentina, Cosquín Rock, quien declaró no encontrar “talento” en bandas o músicas mujeres para justificar la poca presencia de artistas que no estuvieran conformadas o lideradas por hombres en su festival. Al recibir muchas críticas en redes expresando descontento con esas declaraciones, luego se disculpó y desdijo, pero el impacto ya había generado sus respuestas, una de ellas fue protagonizada por Marilina Bertoldi, quien en sus redes convocó a no formar parte de esos espacios y crear los propios.

La intensidad y “energía rockera” que despliega la compositora en cada track del disco se manifiesta en instrumentos como las capas en las guitarras, la potente batería que toma más protagonismo que en los discos anteriores, y su capacidad vocal que por momentos suele ser utilizada como otro instrumento más, demostrando su alta capacidad de versatilidad. Bertoldi rompe con el mito de que lo racional solo es terreno de lo masculino al encargarse de la producción y composición de *Mojigata*.

En cuanto a la postura activa tanto en las letras como en las actuaciones en vivo de Bertoldi, se identifican algunos gestos que implican una autoconciencia en tanto mujer artista que no responde a los parámetros hegemónicos dentro de la industria del rock. Podríamos mencionar, por ejemplo la invitación a María Riot³ para el video musical de la canción “La Cena”, donde se muestra un encuentro sexual entre dos mujeres, en un gesto de “reivindicación del erotismo femenino” (Liska, 2024), como una práctica estética, que no pasó desapercibido frente al público y a las reseñas.⁴ En la canción “Pucho”

3 Actriz pornográfica, trabajadora sexual y reconocida militante en AMMAR, Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina, donde se lucha por la despenalización y sindicalización del trabajo sexual.

4 Marilina Bertoldi. (16 de marzo de 2022). Marilina Bertoldi - La Cena (Video Oficial).

se destaca la voz deformada intencionalmente al punto de que se evidencia lo lúdico en el proceso de creación, emulando cierta “provocación”, quizás remitiendo a un personaje villano que sale al escenario, personaje nombrado por ella y por el periodismo al momento de describir sus performances en vivo.

Siguiendo a Viñuela Suarez, el solo hecho de existir y —agrego— persistir en esa existencia, logrando una trayectoria mayor a los 10 años, con más o menor éxito en el mercado pero con indiscutible presencia en el ámbito, es en sí mismo una subversión en las expectativas de lo que el “patriarcado musical” impone en la carrera de muchas mujeres. Esta consciencia e intención que se desenvuelve en cada gesto y decisión por parte de Marilina Bertoldi supone una propuesta de identidad alternativa que ofrece a su público, al comunicar que es posible dedicarse a la música, no ceder ante las imposiciones del llamado binomio madre/prostituta, construir una red entre colegas mujeres y personas LGBTTIQ+ y lograr ciertos espacios de legitimación, como puede ser el ganar premios o llenar estadios míticos para el rock.⁵

› “Y si yo puedo abrir un camino, voy a hacerlo”. Tejiendo redes a través de los años

Con respecto al arte de tapa y nombre del disco, *Mojigata* refiere a una etapa o cierta máscara que Bertoldi cuenta se tuvo que poner toda su vida⁶ por ser homosexual: disfrazarse de una persona que no llama la atención y no destaca, para evitar ser el blanco de prejuicios o adjetivos violentos que la etiquetaran como algo que ahora reconoce y se apropia: una mujer lesbiana que no encaja, una *outsider*. Esa etapa de esconderse para ella ya finalizó con el lanzamiento de su último disco. La palabra “mojigata” acompañada de una foto de un torso masculino y desnudo tapándose los pezones, es una clara muestra de su conocido humor e ironía, para reírse de la contradicción e hipocresía que hay en el hecho de que un hombre pueda estar con el torso desnudo, pero una mujer no. Esta idea ya vetusta tuvo su concreto ejemplo encarnado por ella misma cuando se presentó en el Festival de Futurock (2019), una radio que da lugar a bandas y artistas emergentes, vistiendo un blazer y nada debajo, lo cual hacía que con ciertos movimientos se le corriera y se le vieran los pezones. El resultado: redes sociales como Instagram censuraron muchas imágenes del show por ser una mujer a la que se le veían los pezones.⁷ En términos de Nadia Mari (2009), podríamos decir que este arte de tapa representa la temática del disco: la ironía de un varón tapándose los pezones, la actitud irreverente de ponerlo en cuestión, la actitud irónica de combinarla con la palabra, a modo de chiste.

[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8wVAG-Qq4jY>

⁵ Teatro Flores en 2020 o Luna Park en 2022

⁶ Sobre todo en su lugar de origen, Sunchales, en la provincia de Santa Fe

⁷ Marilina Bertoldi: sus pezones, su decisión. <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/marilina-bertoldi-sus-pezones-su-decision/>



Figura 1: Tapa del disco *Mojigata* de Marilina Bertoldi (2022).

Es innegable la similitud con la tapa del disco *Soy lo que soy* de Sandra Mihanovich, artista que compuso e interpretó, quizás, los primeros “himnos gay” que le dieron representación a una comunidad que no tenía a sus referentes en el *mainstream*.



Figura 2: Tapa del cuarto disco *Soy lo que soy* de Sandra Mihanovich (1984).

Nuevamente estamos ante un torso desnudo con los pezones tapados. Esta vez son los de una mujer, la misma Sandra Mihanovich, quien, además de la canción que le dio nombre al disco, dos años antes interpretó la icónica canción “Puerto Pollensa” (cuya autora era Marilina Ross, otra artista que supo romper esquemas con su activa participación política y con la construcción de una artista que no respondía linealmente a las etiquetas de madre/prostituta), que hablaba de un amor entre dos mujeres. No es casual entonces, que 40 años después sea Bertoldi la que haga una interpretación de esa misma canción.⁸

⁸ Canal Encuentro. (9 de mayo de 2022). Los discos que nos cambiaron: Soles, Marilina Ross (capítulo 2) - Canal Encuentro. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/vCNUnlo4NeQ?t=136>

Esta intención constante de homenajear y evocar a artistas también desafiantes al “patriarcado musical” es en sí misma una decisión propia de una artista que no quiere perpetuar estructuras y patrones establecidos, que además no le caben a su modo de hacer y mostrar su arte. La serie de decisiones (por ejemplo, pedir que la foto de la tapa de la revista Rolling Stone la hiciera una mujer, haciendo que sea su primera foto de tapa.⁹ También, en el mes de noviembre de 2024, hizo un *cover* junto con Juliana Gattas de “Me vuelvo cada día más loca” de Celeste Carballo propuesto por ella a Spotify, cuya propuesta fue interpretar rock de músicos varones),¹⁰ junto a otros sucesos como Recanati incentivando a Bertoldi a arriesgarse y producir su disco, instalan una idea de red que quizás en otros años no se transformó en una necesidad consciente de llevar adelante en cada paso. Testimonios como los de María Rosa Yorío así lo demuestran, en una entrevista del año 2023 con Infobae:

—En un momento de mi vida me recludí, me encerré.

—¿Por qué?

—Seguramente porque empezaron a aparecer las otras mujeres, que eran bastante bravas. No eran muy compañeras. Celeste [Carballo] era muy brava. Era complicada para compartir¹¹

O los de Fabiana Cantino y su experiencia con las reseñas del disco “¿De qué se ríen?” (1998), cuyas letras eran por primera vez enteramente de ella:

Me dieron todos con un caño [...]. Me acuerdo de Mario Pergolini burlándose de mí en la radio, haciendo mierda el disco y cagándose de risa. ‘No vas a poder, Fabi, no vas a poder. Ahí está, lo dije’. ¿No es abuso eso? Estuve años callándome, respetando a uno que no me respetó a mí. Nunca me pusieron en la Rock & Pop. Ni a mí ni a mis amigas. ¿Por qué?.

Tanto Fabiana Cantino como María Rosa Yorío, entre otras, fueron artistas que “(se) defendía(n) el desafío o la experiencia de vivir en libertad” en palabras de Cristian Secul Giusti (2019).

Resultado concreto del paso de los años y de esta toma de consciencia, tanto de artistas más jóvenes como de las pioneras, fue el apoyo unánime a la Ley de Cupo en eventos musicales (N° 27.539) que establecía un mínimo de 30% dedicado a mujeres y diversidades en festivales de música. Todas las artistas anteriormente mencionadas expresaron su apoyo a esta iniciativa, yendo en contra del mito de mujer “groupie” y en competencia con sus pares. Sin ser una activa militante de esta ley o del movimiento feminista, Marilina Bertoldi se posicionó en clara identificación con estas luchas por la igualdad de géneros y visibilización de diversidades, que llevó a que su propio público realizara cánticos alusivos a la lucha por la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo (N° 27.610) o “el rock es de las pibas” en

⁹ Filo News. (23 de marzo de 2022). Marilina Bertoldi: “La única batalla que puedo dar es contra la falta de diversidad” | Caja Negra. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=p0twB0zpgyw>

¹⁰ Palabras de Segundo Etchebehere, estilista de Marilina Bertoldi para el video musical de “Me vuelvo cada día más loca” <https://www.instagram.com/p/DCUqMFgSO0i/?igsh=bGtpYXJ3Nno5NHkx>

¹¹ María Rosa Yorío: “este es un país embudo, no hay trabajo para todos”. <https://www.infobae.com/cultura/2023/06/03/maria-rosa-yorio-este-es-un-pais-embudo-no-hay-trabajo-para-todos/>

sus shows¹² y la pusiera en un lugar de “ícono gay” que lucha por visibilizar diversas minorías (estuvo a cargo del show final de la Marcha por el Orgullo LGBTQ+ en el año 2019). En palabras de Mercedes Liska (2024), “[...]buscamos pensar la actividad musical no como “reflejo” de una situación cultural” [...], sino como un hacer creador de narrativas”.

› “Es un momento clave para izar bandera, se puso un poco raro pero ya toqué madera”

Marilina Bertoldi, a través de su música, propone distintas maneras de vivir, sentir y escuchar el rock. Ofrece otras narrativas, maneras de contar las historias, puntos de vista, dado que “ya escuchamos todo de los hombres cis” y en su deseo personal, ha manifestado querer escuchar diferentes historias, formas de contar el amor, por ejemplo, tema con extendido tratamiento en el rock, y que estén al alcance de unx como oyente.¹³ La circulación de sentidos que se da a partir de este desafío a los estereotipos de mujer música proporciona alternativas en la creación de identidades para su público. Es en estos “nuevos esquemas de referencia” (Secul Giusti, 2019) que proponen artistas como Marilina Bertoldi en que es importante la idea de red que subyace sus propuestas, ya que se puede identificar una auto-consciencia marcada sobre el contexto patriarcal, la discriminación histórica y las olas feministas, con mayor énfasis en la que comenzó en 2015 en Argentina. En consecuencia, la música popular tiene su costado performativo en la vida social y teniendo en cuenta que aún en la actualidad persiste una discriminación hacia personalidades no masculinas cis,¹⁴ estas figuras y propuestas resultan claves para abrir puertas hacia un futuro más igualitario —al menos— en el campo del rock nacional.

› Bibliografía

- › Blázquez, G. A. (2018). Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1).
- › Cook, N. (1998). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial
- › Di Cione, L. (2013). La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo. *Música e Investigación*, (21), 81-107.
- › Frith, S. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta.
- › Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- › Liska, M. (2019). *Música de minitas*. RGC Ediciones.
- › Liska, M. (2024). *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta*. Ediciones Gourmet Musical.
- › Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975. En S. Elizalde (Coord.), *Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Editorial Biblos.

¹² Marilina Bertoldi. (29 de mayo de 2020). Marilina Bertoldi - Correte (Vivo en Flores). [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=yTnLnnsUvp0>

¹³ “Ya escuchamos todo de los hombres cis”. <https://www.rosario3.com/ocio/Marilina-Bertoldi-Ya-escuchamos-todo-de-los-hombres-cis-20210324-0041.html>

¹⁴ Mercedes Liska realizó un relevamiento en 2019 sobre cómo sigue existiendo una “fraternidad masculina que expulsa artistas mujeres”.

- › Piñero Gil, C. C. (2003). La transgresión de Euterpe: música y género. *Dossiers feministes*, 7, 45-63. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102466>
- › Ramos Lopez, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, 64 (213), 7-25.
- › Secul Giusti, C. (2019). Mujer y libertad en el rock argentino de los 80'. *Revista Primera Generación*.
- › Viñuela Suarez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular". *Dossiers Feministes*, 7, 11-31.
- › Viñuela, E y Viñuela, L. (2008). Música popular y género. En I. Clúa, *Género y cultura popular* (pp.293-325). Edicions UAB.