

Contravisualidad en el rock nacional argentino, un análisis a partir de Marilina Bertoldi

Luna Benaglia - UNLP - lunabenaglia11@gmail.com

Introducción

El presente trabajo se inscribe en el campo de estudio de los objetos visuales. Retomaremos centralmente los conceptos visualidad, contravisualidad y derecho a mirar, como los utiliza Mirzoeff, para analizar a Marilina Bertoldi, cantante, compositora e instrumentista argentina. Ella, junto con otras artistas ha tomado postura respecto a las problemáticas de género en el rock nacional. Además se nombra como mujer, lesbiana y queer. Se ha convertido en una referente para muchas mujeres y disidencias del campo. Comprendiendo la centralidad que esta identidad y militancia tiene para la artista, nuestro análisis hará foco en ellas. En este sentido será indispensable el uso de teorizaciones feministas acerca de la construcción de la imagen de las mujeres en la historia del arte, así como una reconstrucción del lugar que estas han tenido en el rock nacional.

Luego de dejar planteadas estas bases teóricas, además de caracterizar a la artista y mencionar algunas de sus actividades como música y activista, analizaremos el videoclip de “La cena” publicado en el canal oficial de Marilina Bertoldi el 16 de marzo de 2022. La canción se encuentra en su álbum Mojigata (2022). Todo esto a fin de contrastar la siguiente hipótesis: ¿las producciones artísticas de Marilina Bertoldi pueden ser entendidas, en términos de Mirzoeff, como expresiones de una contravisualidad?.

Los estudios visuales y las mujeres en la historia del arte

Como mencionamos, este trabajo se inscribe dentro del campo de estudio de los objetos visuales. A continuación presentaremos el campo de estudios y los conceptos a utilizar. José Luis Brea (2005) afirma, como punto de partida de los estudios visuales, que no existen “hechos de visualidad pura”. Los actos de ver son complejos y resultan de una construcción social. El reconocimiento del carácter “condicionado, construido y cultural”, por lo tanto de la connotación política, de dichos actos pone de manifiesto la necesidad de profundizar el desarrollo de este campo. El autor destaca que los actos de ver dependen de su “fuerza performativa”, es decir de su “poder de producción de realidad” (p. 9). Este poder se basa en el potencial de subjetivación y socialización de dichos actos. Tales procesos de socialización se vinculan a la construcción de comunidades en torno a los imaginarios construidos a partir de los actos de ver, ya que se generan procesos de identificación y diferenciación propios de los imaginarios circulantes. Además, vinculado a la connotación política de la producción de imaginarios y visualidad, Brea retoma a Keith Moxey, quien destaca el potencial de

“resistencia y creatividad” (p. 13) que esa producción supone, al igual que la producción de teoría crítica acerca de estas prácticas.

Nicholas Mirzoeff (1999), advierte que la experiencia humana está “más visualizada que antes” (p. 17). Si bien lo visual siempre ocupó un lugar relevante, Mirzoeff entiende que así como el siglo XIX había quedado representado a través de la palabra escrita por la prensa y la novela, la sociedad actual “se entiende e imagina mejor a través de lo visual” (p. 20). Al igual que Brea, señala la necesidad de que la cultura visual se constituya como campo de estudio. Esta “se interesa por los acontecimientos visuales en que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados por la tecnología visual”(p. 19). Con esta última, se refiere a aquellos aparatos diseñados con el fin de ser observados o aumentar la visión. Además se centra en lo visual entendido como un lugar de discusión y creación de significados. Por otra parte afirma que la cultura visual se constituye “por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa” (p.34) , lo que define como acontecimiento visual.

En un texto mucho más reciente Mirzoeff (2016) profundiza en el lugar de la mirada y en los conceptos derecho a mirar, visualidad y contravisualidad. Señala la necesidad de que la mirada sea mutua, entendiendo que a través de ella nos construimos los unos a los otros. Así el derecho a mirar, el cual define como “derecho a lo real” (p. 31), es un modo de reivindicar la autonomía de la mirada. Autonomía que no es planteada en términos individualistas, sino apostando a una subjetividad política y colectiva. En este punto retoma una frase de Derrida: “el derecho a mirar. La invención del otro”, la cual fue utilizada originalmente para analizar un foto ensayo de Marie-Francoise Plissart. Las imágenes muestran a dos mujeres amantes vinculadas en un juego de miradas. Esta referencia resulta interesante para el presente trabajo dado que el video a analizar también muestra la relación entre dos mujeres amantes.

El autor explica que “lo opuesto al derecho a mirar no es la censura, sino la visualidad” (p. 32). Esta última es definida como una autoridad que nos indica dónde mirar y dónde “no hay nada para ver”, reservándose así la exclusividad de definir lo visible. Este término se aplicaba originalmente durante del siglo XIX para hablar de la visualización de la historia. Es importante comprender que se refiere a una “práctica imaginaria”, y que la “capacidad para ensamblar una visualización pone de manifiesto la autoridad del que visualiza” (p.32). La autorización de esa autoridad debe ser renovada para llegar a considerarse “normal”. Es en este sentido que la autonomía proclamada por el derecho a mirar se opone a la autoridad. La producción de visualidad ordena los procesos históricos de modo que sean perceptibles para la autoridad, la cual, a través de la visualidad, es presentada como algo obvio.

Asimismo, esa visualización “remite a la figura del héroe y únicamente a él. hablamos de una visualidad masculina en tensión con un derecho a mirar representado de forma diversa como femenino, lésbico, queer o transexual.” (p. 33). Este punto es clave para nuestro objeto de estudio. Por un lado, la prevalencia de la figura del héroe se replica en la historia del arte a través de la figura del gran artista, modelo que a su vez se perpetúa en la escena del rock nacional. Por otro lado, Marilina Bertoldi, autora de la canción y protagonista del video, se identifica con la feminidad así como con el lesbianismo y con la identidad queer.

Mirzoeff señala tres operaciones de la visualidad: primero la clasificación, luego la separación de los grupos clasificados, a fin de establecer una organización e “impedir que se organicen como sujetos políticos”. En tercer lugar, estos aspectos, por repetición de dicha segregación, generan una “estética “apropiada” del deber” (p.34), una aceptación de la misma sintiéndose así como correcta y gratificante. Frente a tales imposiciones el derecho a mirar reivindica su autonomía, aquí aparece el término contravisualidad, la cual defiende ese derecho al oponerse a la realidad existente, al tiempo que presenta otra realidad “que tendría que materializarse aunque se encuentre aún en proceso” (p.35).

La contravisualidad cuenta con sus propios mecanismos. Mirzoeff los explica retomando conceptos de Ranciere. A la clasificación se opone la educación, entendida como una vía para la emancipación. A la separación se enfrenta la democracia, como “la parte de los que no tienen parte (...) en las estructuras de poder”. En este punto el autor relaciona el derecho a mirar con el derecho a ser visto, ya que la conjunción educación - democracia otorga un lugar a quienes parecían no tenerlo. Por su parte, a la estética del poder se opone la estética del cuerpo. Esta incluye la forma, pero también el afecto y la necesidad. La contravisualidad opone a la visualidad un realismo no mimético, a través del cual “intenta dar sentido a la no-realidad creada por la autoridad” y “propone una alternativa real” (p. 45)

Pensar en términos de contravisualidad implica la existencia de una visualidad a la cual se le opone resistencia. En lo que respecta a este trabajo tendremos que definir el modo específico en que opera la visualidad en el rock nacional. Antes es necesario retomar algunas conceptualizaciones respecto del lugar de las mujeres en la historia del arte, ya que muchos de los mecanismos propios de este campo se replican en el rock nacional.

En su ensayo de 1971 titulado ¿Por qué no han existido grandes mujeres del arte? Linda Nochlin (2007) utiliza esta pregunta como punto de partida para analizar el lugar que se le ha dado históricamente a las mujeres en el arte. La autora enumera y refuta las tres respuestas más usuales que se han dado a esta interrogante. La primera parte del prejuicio de que las mujeres no cuentan con el talento suficiente; la segunda consiste en afirmar que sí hubo, pero

no han sido valoradas; la tercera atribuye a las artistas mujeres un tipo de arte particular, distinto al de los hombres. Nochlin señala que estas respuestas son falsas, pero también advierte que la pregunta está planteada de un modo incorrecto, sitúa el problema en las mujeres, cuando las verdaderas causas son estructurales. Nos interesa recuperar a esta autora por dos motivos: el primero es que esta pregunta y sus respuestas erróneas se replican de un modo muy similar en el campo del rock nacional. Por otro lado Nochlin pone de relieve el problema del concepto “genio”, también presente en el campo del rock nacional.

Al analizar las causas estructurales del lugar relegado de las mujeres en el arte, la autora afirma que la idea del “gran artista” es un mito. Aquí es donde entra la idea del genio, que “se considera un poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en la persona del gran artista” (p. 24). Esta capacidad extraordinaria siempre es atribuida a los hombres, por lo que se tiende a sostener la idea de que a las mujeres no les ha sido revelado el genio artístico. En el ámbito del rock la palabra “rockstar” cumple una función similar. En el rock nacional, los músicos consagrados son descritos como “ídolos” e incluso “dioses”.

En un texto acerca del arte latinoamericano, Andrea Giunta (2019) se propone analizar críticamente la idea de que la falta de representación de las mujeres en el arte no es un problema actual. Afirma que “El mundo del arte es predominantemente blanco, euronorteamericano, heterosexual y, sobre todo, de sexo masculino” (p. 36). Esta autora retoma la afirmación de Nochlin acerca de la inexistencia de un arte de mujeres y uno de hombres, pero agrega un elemento en el que coincidimos: no se debe perder de vista que esa clasificación se nos impone desde que nacemos a través de las instituciones. En este sentido apela a las estadísticas para señalar que “las artistas clasificadas como mujeres representan, en el mejor de los casos, el 30% de lo que se realiza en el mundo del arte.” (p. 66).

Por otra parte, Pollock (2013), autora marxista, le achaca a Nochlin partir de una visión liberal en su análisis, ya que encuentra el origen del problema en la exclusión de las mujeres de los ámbitos educativos donde se formaban los artistas. Pollock pone de relieve que la cuestión de clase opera de manera significativa en el modo en que las mujeres son entendidas y en la construcción de la imagen del gran artista. Según la autora la alta cultura representa “la creatividad como característica masculina y a la mujer como la imagen hermosa que se ofrece a la mirada deseante del hombre” de esta manera niega “el conocimiento de las mujeres como productoras de cultura y de significados.” (p. 49).

La concepción acerca de las mujeres como objeto para de inspiración, pero no como creadora es estudiada por John Berger (2019). En un ensayo analiza desnudos europeos antiguos, cuyo tema principal son las mujeres. Explica que, mientras el hombre es visto como

el género que actúa, la mujer simplemente “aparece” para ser vista por esos hombres y por ella misma al ser mirada. Esto condiciona la relación entre hombres y mujeres, pero también la de las mujeres consigo mismas, que llevan dentro sí un “supervisor masculino”. “De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.” (p. 27). El autor da cuenta de que la desnudez de esas mujeres, el modo en que sus cuerpos son expuestos y la forma en que miran está al servicio del placer del hombre que posee el cuadro (y, muchas veces, también a la mujer). Hacia el final del ensayo afirma que hoy prevalece esta forma diferenciada de representar a las mujeres. No porque la feminidad sea diferente, sino por la suposición de que “el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.” (p. 35).

Este mecanismo se replica en la historia del rock nacional. Sin embargo las mujeres y disidencias fueron desarrollando estrategias de resistencia a ese modelo. El último texto que nos interesa retomar se encuentra en estrecha vinculación con este tema. Nos referimos a la tesis doctoral de María Laura Rosa (2011). En el segundo capítulo analiza la serie fotográfica Zapallo, de Ilse Fusková, cuyo tema es la fertilidad de la mujer, tanto en el sentido reproductivo como en su capacidad creativa, su “fertilidad cerebral”. La mujer fotografiada posa desnuda junto con un zapallo abierto a la mitad. Al referirse a su obra, la artista critica la dominación de los hombres en la sociedad en la que vivimos y el modo en que esto influye a la hora de percibir nuestros propios cuerpos. Al respecto señala “(...) el cuerpo desnudo de la mujer, sin las contorsiones de la seducción, es una imagen prohibida. (...) La desnudez del cuerpo de la mujer es un derecho que nos es absolutamente negado. (p. 135).

Pensar la desnudez de la mujer en términos de un derecho nos permite vincular esta concepción con la propuesta de Mirzoeff. El derecho a mirar se manifiesta en este contexto como el reclamo de autonomía de las mujeres a la hora de exponer sus cuerpos a la mirada del resto y a la propia. En este sentido, Al analizar otra serie de la misma artista donde dos mujeres desnudas se pintan mutuamente los cuerpos con su sangre menstrual, Rosa cita a Carolee Schneemann, quien dice “En cierto sentido yo regalo mi cuerpo a otras mujeres: nos devolvemos el cuerpo a nosotras mismas.” (p. 172). veamos cómo operan estos mecanismos en el rock nacional y el lugar que tiene Marilina. **Las mujeres en el rock nacional y el lugar de Marilina**

El rock nacional, al igual que observamos en el campo de la historia del arte, cuenta con una predominancia de hombres consagrados que son entendidos como “genios”. Las mujeres y disidencias brillan por su ausencia en premiaciones y festivales, siendo relegadas a ocupar lugares secundarios. Esta realidad se ha puesto en cuestión en los últimos años. En tal

contexto Marilina Bertoldi es una referente actual para las mujeres y disidencias que forman parte del campo. Sin embargo, no es la única ni la primera. La posibilidad que ella y otras artistas tienen hoy de ocupar ciertos lugares en este ambiente responde, por un lado, a una serie de transformaciones sociales que se han dado en los últimos años y han tenido un fuerte impacto en dicho campo. Por el otro, a la trayectoria de otras mujeres y disidencias que, a lo largo de la historia de este género, han encontrado el modo de hacerse un lugar.

A continuación retomaremos textos específicos sobre la escena del rock nacional. Esto nos permitirá señalar los mecanismos utilizados por la autoridad de la visualidad históricamente construida en el rock nacional. Ya que, como señala Mirzoeff (2016), la autoridad de la visualidad necesita ser renovada para ser entendida como “normal”. Nos centraremos en aquellos aspectos vinculados a esa visualidad masculina que in-visibiliza a las mujeres y disidencias. Los primeros dos textos se centran en las décadas de 1970 y 1980. Período en el cual el estilo comenzó a consolidarse, se construyeron los primeros íconos masculinos que persisten hasta hoy, y las mujeres aparecieron en la escena. El tercer texto analiza desde 2016 hasta 2020. Años claves en relación a las problemáticas de género, donde el movimiento de mujeres logró poner en agenda muchas de sus demandas. Nos interesa aclarar que muchos casos de mujeres y disidencias en el rock quedaron fuera del análisis no por ser de menor relevancia sino por la extensión del trabajo. Hemos seleccionado casos que nos permiten establecer elementos centrales de la visualidad del rock nacional, exponiendo prácticas y modos de pensar instalados en el ambiente.

Gustavo Alejandro Blazquez (2018), afirma que Gabriela Parodi, Defilpo y Yorio fueron las primeras mujeres que formaron parte de la historia canónica del rock nacional. Las tres “mantenían relaciones erótico-afectivas con artistas varones destacados” (p. 3). Conformaron distintos grupos de trabajo compuestos por hombres donde eran la única mujer. Además al nombrarlas como coautoras nunca aparecían primeras. A veces ni siquiera eran mencionadas.

En cuanto a su práctica artística emergieron haciendo coros, y luego como solistas y letristas. El uso de instrumentos, la composición, grabación y producción se consideraban actividades “más “cerebrales” y “complejas” que implicaban el manejo de herramientas y saberes técnicos específicos” (p. 4) por lo que sólo eran ejecutadas por varones. En relación a esta división de tareas el autor retoma el concepto “patriarcado musical”, de Green. Uno de sus aspectos es la vinculación de las mujeres a la naturaleza. El canto es visto como una actividad que realizan “naturalmente”, mientras que la virtud para ejecutar instrumentos les es ajena. Concepción que se ve reflejada también en las imágenes de las artistas. Un ejemplo es la tapa del disco “Gabriela”, donde monta a caballo en medio de un campo vacío. Mientras en la

contratapa abraza a una oveja.

A partir del golpe de 1976 las mujeres se retiran de la escena del rock nacional. La siguiente aparición fuerte de una mujer se dio a partir del proceso iniciado con la guerra de Malvinas. En 1982 se estrenó el primer disco de La torre, cuya figura principal era Patricia Sosa. La formación de la banda se completaba con tres varones, entre ellos, Oscar Medevilla, esposo de la cantante. Sosa adoptó una performance que planteaba una nueva forma de ser una artista en el ámbito del rock nacional. Dirigida por su esposo y productor musical se presentaba seductora, dando una imagen “sexy y exótica” (p. 6). En la película “Buenos Aires Rock!” (1983), la cantante afirma “Creo que el público de rock no está acostumbrado a recibir mujeres. Es un público muy machista”. El rechazo a ver una mujer al frente de la banda era tal que el público “solía escupir a la cantante durante sus presentaciones” (p. 5).

Según Francisco José Soto (2018), durante la década del 80 “las rockeras construyen imágenes de sí mismas que se caracterizan por representar la “feminidad” en términos que derivan de la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer” y de esta manera logran “negociar” espacios en la escena del rock, “anteponiendo su condición de cuerpos sexuados a la de músicas” (p. 760). Al hablar sobre Patricia Sosa el autor cita una entrevista a la cantante realizada para el suplemento Sí de Clarín. Nos interesa retomar dos fragmentos de la misma. En el primero se hace referencia a la cantante de la siguiente manera “Se acerca la hora de la comida. (...) y el ‘sex-symbol’, por suerte, se dispone a pelar papas”. (p. 766). En el segundo la entrevistada habla de su imagen sexual y dice “[E]stoy segura de no ser un peceto. [...] Hay mujeres que son solo carne (...)” (p. 768). En ambos fragmentos aparece un doble juego en relación a la sexualidad de la cantante: se pone de manifiesto que ella hace uso de su sensualidad en los shows, pero se aclara que es una mujer “de la casa”. Se diferencia de otras a las que define despectivamente como “carne”. La presencia de su esposo como productor y músico de la banda contribuye a este juego. No sólo porque deja clara la heterosexualidad de la cantante, si no porque repone la figura del hombre como habilitante de la sexualidad de la mujer que, al final del espectáculo, vuelve al hogar a cumplir con sus tareas.

Nos interesa mencionar ahora casos en que las mujeres trabajaron en conjunto. La banda Viuda e hijas de Roque Enroll estaba conformada íntegramente por mujeres. Ellas eran familiares de otros músicos argentinos ya consagrados. En palabras de Soto la banda “fue planteada desde sus inicios como un producto típico de la industria de la música pop”. El look colorido, la superposición de estampas y el maquillaje llamativo del grupo contrastaba

con el rock del momento, que aún se mantenía en colores neutros.¹ Según el autor ellas “No se plantearon el erotismo y la sensualidad como un objetivo a lograr, ni para sí mismas ni para el público”(p. 773). En caso de aparecer era parte del tono paródico propio del grupo.

En la misma época Marilina Ross y Sandra Mihanovich tocaban en bares, cafés y pequeños teatros, donde prevalecía la “revolución sexual” que había existido antes de la dictadura. En este contexto Mihanovich se convertiría en un símbolo para las lesbianas. Si bien el vínculo sexoafectivo entre ambas mujeres se confirmaría mucho más tarde era “un secreto a voces”. Mihanovich “desafiaba el patriarcado musical” (Blazquez, 2018, p.8) saliéndose de los estereotipos mencionados y demostrando sus saberes musicales como instrumentista.

Por su parte Ross utilizaba “pantalones y sacos con grandes hombreras de color blanco considerados en la época unisex”. La artista se distinguía de figuras hipersexualizadas como la Patricia Sosa, y también del estilo pop, propio de Viuda e hijas. Se acercaba así al minimalismo que aún predominaba entre los varones. Esta estética se sostendría también en las presentaciones que realizarían más tarde Mihanovich y Celeste Carballo. El romance entre ambas cantantes fue secreto durante un tiempo, luego lo hicieron público. En relación a estas artistas, Blazquez (2018), sostiene que “Sin abandonar la ecuación que relacionaba a las mujeres, el canto y la naturaleza, descrita por Green (2001), sus producciones disolvían la figura de la solista.” (p.11) que hasta el momento había aislado a las mujeres entre sí.

Respecto al período 2016 - 2020, Julieta Laborde (2022) afirma que las transformaciones que se dieron en la sociedad argentina en materia de reclamos feministas repercutieron en el campo musical. En este contexto “surgieron una progresiva cantidad de denuncias y acusaciones por violencia de género a músicos consagrados” (p. 3), lo que tuvo un fuerte impacto en el ámbito del rock nacional. Muchos artistas emblemáticos fueron denunciados. Asimismo, durante 2017, a través de una serie de manifestaciones, las artistas mostraron su descontento respecto de la baja representatividad de las mujeres en las programaciones de festivales porteños de rock. Laborde sostiene que estos procesos desembocaron en una clara toma de posición por parte de las artistas, lo que se vio en el “establecimiento de nuevos criterios estéticos, tanto en el terreno de lo semiótico-discursivo, como en el de las prácticas y las performances.” (p. 68)

Uno de los ejemplos utilizados por la autora para describir esta transformación es justamente una presentación de Marilina Bertoldi en 2019 en el Festival Futuröck :

¹ Más tarde, con la llegada del glam y el new wave a Argentina, las puestas en escena más llamativas se volverían recurrentes.

(...) Gran parte del espectáculo lo llevó a cabo con el torso desnudo, mostrando sus pechos al público como signo de poder y libertad. El marco del espectáculo -músicos, productores, público- acogió este hecho con completa normalidad, sin embargo las fotos que circularon de la música fueron censuradas en varios medios y plataformas virtuales, lo cual generó un repudio de referentes del campo musical que se mostraron indignados ante la censura de la artista. (p. 66)

Vinculado tanto a las nuevas performance y discursos, como a las denuncias antes mencionadas y al malestar generado por la falta de representatividad, Laborde afirma que “el clima de época imperante ya no comulgaba con esta construcción de “macho del rock” –erigido desde Elvis Presley en adelante- (...). (132) Donde las mujeres eran pensadas como musas, fans o groupies. Respecto a la participación de las mujeres la autora afirma en base a estadísticas, que si se analizan los festivales por género musical “la mayor desigualdad, es decir la menor participación de la mujer en los mismos, es en el rock (...)” (p. 132). En 2017 Bertoldi realizó una publicación en su facebook sobre el tema: (...) el cupo femenino (...) es más que necesario. Crecer sin tener referentes de tu mismo sexo en las áreas que te interesan es faltar al estímulo necesario para que más mujeres naturalicemos que nuestro lugar es donde queremos estar y punto. (p. 129)

Los dos fragmentos citados muestran características fundamentales de Marilina Bertoldi que están presentes en el video de La cena. Por un lado, la exposición de su trozo desnudo la distingue de las rockeras que hemos descrito previamente. También de los desnudos analizados por Berger (2019). Podríamos pensar que hay un uso del cuerpo más parecido al que observó Rosa (2011) en las series fotográficas de Fúskova, dado que la artista es abiertamente lesbiana y queer y su desnudez no está puesta en función de la visión masculina. Asimismo, también apela a una práctica asociada a la masculinidad (tocar en cuero), impensada para las mujeres lesbianas de décadas anteriores, cuyos outfits solían ser “masculinos” por el uso de camisas y pantalones cerrados. En estos casos la orientación sexual de las mujeres (secreta o no) no se reflejaba en el uso de sus cuerpos de una manera disruptiva. De alguna manera la potencia sexual “evidente” era la de rockeras como Patricia Sosa, una “sexsymbol” que no perdía la “feminidad” ni se alejaba demasiado de su marido, es decir una sexualidad femenina puesta una vez más al servicio del placer masculino.

Por otra parte, en el fragmento extraído de facebook podemos ver un posicionamiento que da cuenta de una organización colectiva y política de las mujeres y disidencias en el rock. Esta

unión contrasta con las declaraciones de Patrica Sosa en la década del 80, que hablaba de otras mujeres como pecetos. También de la segregación de las mujeres como solistas o cantantes/coristas en bandas “de hombres”.

A partir de la caracterización realizada podemos aproximarnos a pensar cómo opera la visualidad del rock nacional. En principio la clasificación opera sobre las mujeres: algunas son sexualizadas para la satisfacción del público masculino, el ejemplo utilizado es Patricia Sosa. Otras ocupan el lugar de mujer dócil, vinculada a la naturaleza, incapaces de componer, tocar instrumentos o producir. Por último aparecen las lesbianas, en ambientes más “under” (menos visibles), cuya sexualidad prevalece parcialmente oculta. En sus performances acuden elementos masculinizantes a través de la ropa que las cubre. Se sabe que son lesbianas pero no hay una demostración explícita de su sexualidad a través de una expresión corporal.

La operación separación también está presente. La competitividad entre ellas es fomentada por la poca aceptación de su presencia en el medio. En general tocan rodeadas de hombres o como solistas, las excepciones son pocas. El caso de Viuda e hijas muestra que no se las tomaba del todo en serio en el circuito. Se las menciona como una banda “pop” (género mucho más asociado a lo femenino) y cuya sexualidad aparecía solo en un tono “paródico”.

La Estética del poder, que se presenta como un deber, se construye a partir de las otras dos operaciones. La sexualidad de las mujeres en función del placer masculino; el mandato de no descuidar las tareas del hogar y no ser “un peceto”; la imposibilidad de ejecutar instrumento o tocar en conjunto; la “poca seriedad” que se les atribuye a Viuda e hijas. Además todas las mujeres del ámbito del rock tienen menos premiaciones, menos público, rara vez son idolatradas como ellos, y su música ha trascendido muchísimo menos, siendo a veces muy difícil encontrar sus producciones en internet.

La prevalencia de los hombres en este campo hace parecer tan obvio que las mujeres no pertenecen al rock que no solo no se han preocupado por plantearlo como un problema si no que muchas veces se han resistido y han cuestionado la relevancia de sus demandas. Esto nos remite a la caracterización de Mirzoeff, cuando dice que la autoridad muestra a la visualidad como “obvia”. Las operaciones descritas también aparecen en los videoclips de los hombres del rock nacional². Las primeras dos clasificaciones se muestran claramente: en algunos la mujer es dulce y dócil, en los otros, una “bomba sexual”. En los primeros predomina la luminosidad, los colores suaves y las sonrisas tímidas. En los segundos los labios rojos, los cuerpos semidesnudos, las bombachas pequeñas y los escotes pronunciados. Se hace uso de

2

los recursos de la cámara generando tomas en primer plano de los cuerpos sexualizados desde un punto de vista masculino, cosa que jamás sucede con los cuerpos de los hombres. También predominan las tomas en picada o cenitales, que al enfocar a las mujeres desde arriba las muestran en un lugar de vulnerabilidad y disponibilidad sexual.

Como vimos, las mujeres y disidencias fueron rompiendo progresivamente con la visualidad. Se corrieron del molde que se les impuso encontrando nuevas formas de mostrarse, modificando sus discursos y sus performaces. Para eso tuvieron que ir en contra de la segregación y organizarse política y colectivamente. De esta manera construyeron - y siguen construyendo- autonomía. En este sentido las operaciones de la contravisualidad se encuentran presentes en el campo. La educación como práctica emancipatoria está, a nuestro entender, en esa organización colectiva que busca deconstruir lo que se les impuso y aprender en conjunto otros modos de hacer.

En su entrevista en Caja negra Marilina dice: “Todes necesitamos vernos reflejados en lugares y espacios.” Esta afirmación es también un modo de demandar el derecho a lo real del que habla Mirzoeff (2016). Además se relaciona directamente con lo que el autor define como democracia, entendida como “la parte de los que no tienen parte”. En conjunción con la educación ambas operaciones permiten pensar en el “derecho a ser visto”(p.45).

Por último creemos que la estética del cuerpo aparece en expresiones artísticas como la que analizaremos a continuación. Donde la sexualidad entre dos mujeres es recuperada para sí mismas. En el contexto de la visualidad ya descrita, nos parece una práctica artística que, en palabras de Mirzoeff “reivindica “el derecho a mirar en un espacio que técnicamente no existe, poniendo en juego una contravisualidad” (p36)

Análisis del videoclip de La cena

La cena es un tema de Marilina Bertoldi del álbum Mojigata. En una nota a la revista Río Negro (2022) que la cantante dio con motivo de su estreno dijo: “a la mojigata que yo fui la quiero matarla todos los días de mi vida” Este concepto atraviesa todo el disco. De alguna manera la artista plasma a lo largo del mismo una serie de rupturas con los parámetros morales que le fueron impuestos a lo largo de su vida. Reconoce que los sintió como propios al tiempo que decide emanciparse de ellos.

En otra entrevistas Marilina señaló que el campo del rock asistía a un momento que definió como “la caída del rockstar”. Entendiendo a esta figura en términos muy similares a la idea del “gran artista” en la historia del arte, hombre, blanco, heterosexual y más allá de cualquier clase social. Agrega que “el rock no murió, pasa que lo estamos sosteniendo personas que no ocupábamos ese espacio”. Esta observación nos permite dar cuenta del grado de

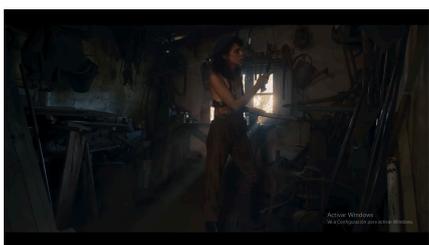
internalización de la visualidad del rock nacional. Cuando la predominancia de los hombres comienza a ser cuestionada abriéndose lugares para mujeres y disidencias, este público parece no mirarlas y elige pensar que el rock agoniza antes de verlo feminizado.

Por otra parte, respecto de la relación entre dos mujeres que se ve en el videoclip de La cena dice: “(...) me doy cuenta de que no, no es tan normal de ver. Y es muy importante que lo hagamos personas de la comunidad(...)”. (Casa de América, 2022). Marilina es una de las protagonistas del video, la otra es María Riot, activista feminista, trabajadora sexual y actriz de “porno feminista”.

La primera en aparecer en el videoclip es María, está sola de espaldas a la cámara, en un campo al atardecer. Esta primera imagen parece evocar la figura de una mujer pacífica, en armonía con la naturaleza. Como vimos es el lugar que históricamente se le ha otorgado en el arte. Sin embargo, luego de unos segundos saca una escopeta y apunta.



A continuación se presenta Marilina. Está en un cuarto chico y húmedo, de techos bajos. Abarrotado de herramientas. Un ambiente típicamente masculino. Se la ve a contraluz, viste pantalones marrones holgados y un sombrero. Lo que en el imaginario social se asocia a la masculinidad. Sostiene un arma en su mano derecha, parece estar acostumbrada a ella. Se la ve cómoda, relajada, segura y seria. Actitud que no se parece a ninguna de las imágenes de mujeres del rock que analizamos previamente.



Después vemos a esta mujer con más claridad. De fondo se distingue la parte trasera de una casa de campo. Más tarde descubriremos que es una casa de estilo colonial. La actitud de Marilina es la misma, hay una postura corporal algo “masculina”. Lleva una camisa blanca entreabierta, fuma con un codo apoyado en la mesa y otro en el respaldo de la silla, mira fijo hacia su izquierda. Al otro lado de la mesa se encuentra María, usa lo que parece una enagua blanca. Lejos de la pureza que transmitían los videoclips donde las mujeres se ven dóciles y disponibles. Le devuelve a Marilina una mirada desafiante, mientras come una ciruela.



Luego se suceden una serie de imágenes que muestran a la pareja compartiendo momentos románticos. Volvemos a la escena de la mesa, Marilina se inclina para besar a María. Las imágenes de este vínculo sexual se van intercalando con otras donde las dos mujeres están dentro de la casa. Las escenas muestran un sexo apasionado de dos cuerpos que parecen conocerse. Si bien ninguna está desnuda, la construcción no es para nada edulcorada. Marilina pasa su lengua por el cuello de María que se recuesta sobre la mesa y abre sus piernas entregándose al placer de ambas. Este punto del video nos parece crucial. Las mujeres se muestran deseadas y deseantes, no miran a la cámara como suele suceder en los videoclips que mencionamos, ni parecen abstraídas o entregadas a un (hombre) anónimo como en los cuadros analizados por Berger. La mirada es mutua. Además la forma en que se posiciona la cámara las pone a ambas en un mismo nivel, no ubica a ninguna por debajo de la otra ni la muestra vulnerables, ingenuas o “inocentes”.



Dentro de la casa Marilina es tomada por un plano contrapicado, que suele utilizarse para mostrar las cosas de modo que se vean más grandes e imponentes. En general se usan para crear una imagen de poder en los hombres. Usa un chaleco que deja ver parcialmente su pecho. Sostiene una guitarra eléctrica. Recordemos que los instrumentos han sido históricamente pensados como elementos que corresponden a los hombres “por su complejidad”. Más aún siendo una guitarra eléctrica, es decir un instrumento con sonido y potencia “artificial”. Lejos de cuidar que el chaleco termine por desnudarla Marilina se comporta como un(a) rockstar. Detrás hay colgada una cruz de madera. Mientras la letra de la canción dice “se puso un poco raro pero ya toqué madera” la cantante toca con su mano la cruz y luego se la besa. Esta práctica supersticiosa (tocar madera para evitar la mala suerte) realizada al tocar una cruz (símbolo por excelencia del cristianismo) de alguna manera banaliza y por lo tanto profana el objeto.

Así, Marilina demuestra que no le importan las tradiciones que históricamente han ordenado a la sociedad en la que creció, la que la construyó como la mojigata que alguna vez fue. Por eso le da una relevancia menor. Vemos una connotación similar en el hecho de que el video

esté filmado una casa de campo colonial, que remite a lo tradicional, a lo conservador. Al mismo tiempo, al considerarse una mujer rockera y hacer el uso que hace de los símbolos del rock (en este caso la guitarra) demuestra una actitud similar para con el género musical, se re-apropia de los elementos que le sirven, descarta los que no y hace con ellos lo que desea.



Estas tomas de Marilina se intercalan con otras de María, ella tiene un arma y la muestra una actitud amenazante. Cabe destacar que los únicos momentos en que las actrices miran a cámara son estas escenas, donde se las muestra serias, confrontativas. Las últimas imágenes muestran a las dos mujeres ocultándose entre las arcadas de la casa. Ambas tienen armas y parecen estar preparadas para disparar. Este final hace que cobre un sentido particular el encierro anterior. Interpretamos que las mujeres suspenden su actitud relajada y su libertad sexual porque hay algo que las acecha, que no las termina de “dejar ser”. Quizás sea ese resabio de una sociedad heteronormada. Lejos de quedarse pasivas, ambas mujeres toman las armas y defienden lo que es suyo. En el video, de manera literal, una casa colonial derruida, donde lo queer y la pasión sexual no parece tener lugar, pero lo tiene. De manera metafórica el campo del rock nacional, que parece no tener nada que ofrecer a las mujeres y disidencias, que “agoniza”, pero que sin embargo está activo y en transformación, solo que hoy quienes lo habitan son otros.

Conclusiones

Al utilizar los conceptos elaborados por Mirzoeff para analizar el contexto del rock nacional pudimos identificar claramente como las operaciones descritas por el autor aparecen en el rock nacional. Por lo menos en lo que respecta a cuestiones de género. Sería interesante ampliar los análisis desde estos estudios sobre dicho campo para tener una visión más completa.

En lo que respecta a la hipótesis a partir de la cual construimos la pregunta que ordena este trabajo: ¿las producciones artísticas de Marilina Bertoldi pueden ser entendidas, en términos de Mirzoeff, como expresiones de una contravisualidad?, consideramos que hay muchos elementos para afirmar que sí. Sin embargo también en este punto sería interesante ampliar los estudios sobre el campo, dado que en el concepto contravisualidad ocupa un lugar importante la organización colectiva. Aún así, las producciones y el activismo de Marilina

pueden ser pensados como un exponente de un fenómeno que se viene dando en la estructura social y en el rock nacional en particular.

Por último, el video elegido, al mostrar a dos mujeres que recuperan su placer para sí mismas, donde las miradas son mutuas y los cuerpos de las protagonistas no están expuestos para un placer externo, nos permitió sintetizar lo expuesto en el desarrollo del trabajo. Recuperando tanto los conceptos de Mirzoeff como los análisis sobre las imágenes de las mujeres mencionadas previamente, tanto de la historia del arte como del rock nacional.

Creemos que este trabajo constituye un aporte para ampliar los estudios visuales y para reconocer tanto el peso que tiene la visualidad como la potencia política y transformadora de la contravisualidad.

Referencias

Berger, J. (2019). En Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili [1972]. Cap. 2 y 3.

Blázquez, G. (2018). "Con los hombres nunca pude" : las mujeres como artistas durante las primeras décadas del "rock nacional" en Argentina. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género* 2(1), Artículo e033.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11214/pr.11214.pdf

Cingolani, J. y Guillamón, G. (2018). Encuentros y Desencuentros entre música y género : perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género* 2(1), Artículo e031.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11204/pr.11204.pdf

Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales. Por una epistemología política de la visualidad. En: Brea, J. L. (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.

Giunta, A. (2019). Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Cap. 1: Arte, feminismo y políticas de representación.

Laborde, Julieta (2022) Mujeres y disidencias en la música : un estado de la cuestión de las problemáticas feministas contemporáneas en el campo musical argentino (2016-2020) (Tesis de grado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Sociología. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2215/te.2215.pdf>

Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós. Introducción.

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. IC-Revista Científica de Información y Comunicación, 13, 29-65.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Conalcuta FONCA.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. Cap. 1: Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción. Cap. 2: Visión, voz y poder. Historias feministas del arte y marxismo. Cap. 3: Modernidad y espacios de feminidad.

Rosa, M. L. (2011). *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Introducción y Cap. II: Ilse Fusková. Desde la fotografía al activismo.

Soto, F. (2021). Género y géneros : Mujeres en el rock nacional de la década del '80. En A. Servetto, M. Philp y C. Solis (Coords.), *IX Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14121/ev.14121.pdf

Bertoldi, Marilina. (16 de marzo de 2022). La cena. [Video] YouTube. <https://youtu.be/8wVAG-Qq4jY>

Casa de América. (9 de diciembre de 2022). Marilina Bertoldi, la reina del rock. [Video] YouTube. <https://youtu.be/DTAamZqPrHQM>

FiloNews. (23 de marzo de 2022). Marilina Bertoldi: "La lucha que puedo dar es contra la falta de diversidad" | Caja Negra. [Video] YouTube. <https://youtu.be/p0twB0zpgyw>

Vorterix Bahía. (16 de octubre de 2022). Entrevista a Marilina Bertoldi | La cosa sana | Vorterix Bahia. [Video] YouTube. <https://youtu.be/hUemVaW654E>

Mocciaro, Juan (24/06/2022). Marilina Bertoldi en Neuquén: «A la mojígata que yo fui la quiero matar todos los días de mi vida». *Río Negro*