



Descentrada, vol. 2, n° 1, e033, marzo 2018. ISSN 2545-7284
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

“Con los hombres nunca pude”: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina

“With men I never could”: women as artists during the first decades of “national rock” in Argentina

Gustavo Alejandro Blázquez *

* Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Humanidades – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Argentina | gustavoblazquez3@hotmail.com

PALABRAS CLAVE

Mujeres
Rock
Homosexualidad
Dictadura
Dominación masculina
Argentina

KEYWORDS

Women
Rock
Homosexuality
Dictatorship
Masculine Domination
Argentina

RESUMEN

Este trabajo se adentra en el cruce de los estudios de música popular y problemáticas de género y diversidad sexual a partir de la descripción del entramado de sentidos que organizaron la participación de las mujeres en el mundo del “rock nacional” en Argentina. Con especial interés, el artículo se detiene en la producción de tres compositoras y cantantes: Marilina Ross, Sandra Mihanovich y Celeste Carballo. Las artistas seleccionadas, además de ser mujeres en un mundo donde los varones heterosexuales ocupaban una posición privilegiada, se relacionaron con los procesos de visibilización de la homosexualidad que se dieron en la época.

ABSTRACT

This paper goes into the intersection of popular music studies and issues of gender and sexual diversity and describes the framework of meanings that organized the participation of women in the world of “rock nacional” in Argentina. With special interest, the article analyzes the production of three composers and singers: Marilina Ross, Sandra Mihanovich and Celeste Carballo. The selected artists, besides being women in a world where heterosexual men occupy a privileged position, were related to the processes of visibilization of homosexuality during the end of the Century.

Recibido: 12 de abril de 2017 | Aceptado: 1 de julio de 2017 | Publicado: 9 de marzo de 2018

Cita sugerida: Blázquez, G. (2018). “Con los hombres nunca pude”: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1), e033. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>



Primeros acordes

Con este trabajo buscamos adentrarnos en el cruce de los estudios de música popular y problemáticas de género y diversidad sexual que, desde hace algunas décadas preocupan a los estudios culturales (Blázquez, 2008; De la Peza, 2003; Green, 2001; Hanna, 2010; Liska, 2014; López Cano, 2008; Manzano, 2011; McClary, 1991; McRobbie & Frith, 2000; Ramos, 2010; Seman & Vila, 2011; Silba, 2011; Solie, 1987; Spataro, 2013). Según discute esta producción, la música “hace género” (West & Zimmermann, 1987); los usos y performances musicales son parte indiscutible de las “tecnologías del género” (de Lauretis, 1987). La producción, distribución y consumos musicales, proponen y permiten, tanto como discuten y subvierten, la realización efectiva de una división de tareas, capacidades, afectos y expresiones en función de una “naturaleza” masculina o femenina que se derivaría de una supuestamente binaria condición biológica inmutable.

Como parte del análisis de los procesos a través de los cuales el “sistema sexo/género” (Rubin, 1975) participa en la (re)producción de los significados musicales en el contexto de la modernidad europea, Lucy Green (2001) analiza la desigual distribución de las habilidades artísticas. En el contexto de lo que la autora denomina “patriarcado musical”, la voz se construyó como instrumento “natural” y propio de las mujeres entendidas como seres supuestamente más cercanas a la Naturaleza. Ellas devinieron “naturalmente” cantantes cuya figura se articuló en torno a dos posiciones opuestas. Por una parte la “seductora sexual o prostituta” que ofrece su voz/cuerpo a una audiencia y se expone a sus abusos y la “madre”, que acuna a su vástago en un espacio doméstico por fuera de la lógica de la exhibición, por otro. (Green, 2001, p. 38). Aunque opuestas, ambas figuras compartirían la asociación de las mujeres cantantes con la Naturaleza y permitirían la reproducción de otros binarismos como doméstico/público (Rosaldo, 1979).

Green (2001) señala que ese dualismo fue cuestionado por las primeras cantantes afroamericanas de blues como Ma Rainey y Bessie Smith quienes “se mostraban sexualmente activas y maternales, sin contraponer nunca la disponibilidad sexual a la imagen de la esposa y la madre perfecta y tampoco eran necesariamente heterosexuales” (Green, 2001, p. 45).¹ Bajo este régimen, continúa la autora, las instrumentistas disminuyeron, gracias a la mediación del instrumento musical entre su cuerpo y el público, su grado de exposición. Al mismo tiempo, cuestionaban algunos de los principios justificativos del “patriarcado musical”; especialmente, la alienación de las mujeres en relación a la tecnología musical, reservada exclusivamente para los varones. Esta transgresión generalmente acarrea la pérdida de la feminidad.

Nuestro interés es avanzar en la comprensión de esos procesos sociales que (des)organizan la desigual distribución de las capacidades y posibilidades artísticas en función del “sistema sexo/género” y la “heterosexualidad hegemónica” (Rich, 1999). ¿Cómo se discute y desafía el “patriarcado musical”? Para ello, analizamos la participación de las mujeres en la formación del mundo del “rock nacional” en Argentina.²

Si bien varios trabajos académicos indagaron la historia de esas sonoridades (Alabarces, 1993; Díaz, 2005; Pujol, 2007; Vila & Cammack, 1987) pocos se han preguntado por las dinámicas genéricas y sexuales implicadas (Manzano, 2011). Atento a esa ausencia, el texto se interesa por la presencia de las mujeres en tanto artistas durante las primeras décadas del “rock nacional”. A riesgo de repetir la ya conocida posición subordinada de las mujeres, el artículo indaga las formas de ser mujer que citaban y discutían en sus producciones artísticas y cómo se transformaron en ese momento histórico particular que marca la Guerra de Malvinas, el final de la última dictadura cívico-militar argentina y los años siguientes al restablecimiento de un régimen democrático. También se pregunta por las condiciones que regulaban su acceso a esa posición y la relación con sus prácticas eróticas.

Para responder a estos interrogantes, elaborados al interior de una investigación mayor sobre producciones artísticas y consumos culturales juveniles en Argentina, se utilizaron diversos materiales.³ En primer lugar se recopilaron los discos de artistas femeninas que, en el momento de su lanzamiento, fueron clasificados por la crítica especializada, las compañías discográficas y/o el público como parte del “rock nacional”. Esa tarea posibilitó la construcción de un conjunto de siete mujeres que grabaron discos solistas o como cantantes de una banda entre 1972 y 1982: Gabriela Parodi, Mirtha Defilpo, María Rosa Yorío, Patricia Sosa, Sandra Mihanovich, Marilina Ross

y Celeste Carballo. Para explorar brevemente sus derroteros luego de aquella fecha, el trabajo incluyó las placas que algunas de ellas lanzaron en los años siguientes.⁴ Posteriormente, se reconstruyeron las trayectorias de esas artistas a partir de información proveniente de sus páginas web oficiales, encuentros con alguna de ellas y entrevistas que aparecían en medios de comunicación gráficos o televisivos. Dada su exhaustividad, el blog de Marilina Ross donde recopila información sobre su carrera desde los inicios hasta la actualidad resultó de gran utilidad. También, se recurrió a los saberes de sus fans volcados en las redes digitales, especialmente en los comentarios de los videos de Youtube. En algunos casos, contactamos a esos seguidores y seguidoras en recitales como “Sólo 70” que Ross ofreció en 2013 en el Teatro Nacional de la ciudad de Buenos Aires donde participó como artista invitada Mihanovich.

Para reconstruir las transformaciones en los modos de ser mujer y artista que proponían y habilitaban, se procedió al análisis comparativo del arte de tapa de sus discos y de las composiciones musicales, letras de canciones y performances registradas en films o grabaciones de recitales de la época. A partir de técnicas específicas, se emprendió el análisis de este corpus heterogéneo hecho de muy diversos materiales provenientes de temporalidades distintas.

Según se propone, los roles construidos para y por las mujeres artistas en la formación de un mundo de arte llamado “rock nacional” se transformaron a partir del conflicto bélico de 1982 cuando los dictadores prohibieron la difusión en las radios de canciones cantadas en idiomas extranjeros, especialmente inglés. Como parte de ese proceso, el ingreso a ese mundo de artistas como Mihanovich, Ross y Carballo marcó una etapa diferenciada en los modos de participación de las mujeres en el rock nacional. Esas cantantes proponían y realizaban otras formas de ser artista. Simultáneamente, ellas visibilizaron y experimentaron otras formas de ser mujer cuando, en un campo de producción cultural misógino y homofóbico, daban imagen y sonido a los amores lésbicos.

1. Primeras mujeres en el rock nacional

La primera mujer que pasó a la historia del rock nacional es Gabriela Parodi (n. 1949) quien, en 1972, grabó el simple “Campesina de sol”.⁵ Ese año editó su primer álbum solista, “Gabriela”, y participó en el disco “Acusticazo” donde se registra el recital en el teatro Atlantic en Buenos Aires durante junio de 1972 en el que no se usaron instrumentos eléctricos.⁶ También cantó en la tercera edición del Festival “B.A. Rock” y su performance aparece en el documental “Rock hasta que se ponga el sol” basado en ese festival. En el film de 1973, producido por Aries Cinematográfica Argentina S.A. con la dirección de Aníbal Uset, Parodi interpreta su gran éxito, acompañada por Litto Nebbia y el trío “Color Humano” donde su esposo, Edelmiro Molinari, era el guitarrista.⁷

Otras figuras destacadas de la década fueron Defilpo (1944 – 2011) y Yorío (n. 1954). La primera grabó, en 1976, el álbum “Canción para perdedores” y en 1979, junto a su esposo, Litto Nebbia, “Toda canción será plegaria”.⁸ Yorío, quien mantuvo relaciones afectivas con Charly García y luego con Nito Mestre, fue corista de “Sui Generis”, voz femenina de “PorSuiGieco” e integrante de “Los desconocidos de siempre”.⁹

Estas tres primeras mujeres que forman parte de la historia canónica del rock nacional mantenían relaciones erótico-afectivas con artistas varones destacados en ese mundo en formación. Este dato nos alerta sobre la participación de las relaciones afectivas en la producción cultural y, sin imputar ninguna relación necesaria, preguntarnos si esos vínculos facilitaron el acceso de las artistas a una carrera musical y su integración en esas redes. Como en otros mundos del arte (Blázquez, 2008), las relaciones de parentesco, en este caso de alianza, parecían mediar la participación de las mujeres. En esas colaboraciones, ellas tendían a ocupar posiciones subordinadas (Nebbia aparece antes que Defilpo como autorxs del disco conjunto) o se hacían invisibles como en la sigla “PorSuiGieco” que nombra a todos lxs integrantes excepto a Yorío.

Según cuenta la historia canónica, las mujeres emergieron como artistas en el mundo del rock nacional haciendo coros y luego como cantantes solistas y letristas. De acuerdo con las “convenciones” (Becker, 2008) dominantes, los saberes artísticos reconocidos como legítimos para ellas se relacionaban con el manejo de la voz y la palabra. La

ejecución de un instrumento, la composición musical, la participación como técnicas de grabación o productoras musicales, actividades consideradas más “cerebrales” y “complejas” que implicaban el manejo de herramientas y saberes técnicos específicos, aparecían reservadas para una fraternidad de varones “pelilargos” (Manzano, 2011, p. 32).

La aproximación entre mujer y naturaleza sobre la que llamaba la atención Green (2001) puede verse en las tapas de los discos. En “Gabriela”, la cantante aparece montada en un caballo en medio de un paisaje solitario y en la contratapa se fotografía abrazada a una oveja. Las sonoridades folk de muchas canciones, la lírica y las formas de presentación personal de la artista, reforzaban esa representación. Mirtha se alejaba de esas imágenes bucólicas. Ella se presenta como poetisa urbana según se reconoce en las canciones y arreglos musicales. La tapa de su disco reconfirmaba esa representación. En blanco y negro, la artista aparecía, solitaria y con la mirada perdida, apoyada sobre la pared de un largo pasillo. El tono melancólico, “existencialista”, de la foto, remarcado por el título del disco, citaba una sensibilidad emotiva particular que asociaba, una vez más, a las mujeres con la naturaleza. En sus diferencias, esas dos estéticas propiciaban una imagen más o menos “maternal”. Con sus voces y arreglos musicales poco estridentes, ellas calmaban a sus oyentes, como en una canción de cuna, y les transmitían un saber.¹⁰

Aunque libertarias y contraculturales, las sonoridades que atraían a jóvenes de camadas medias urbanas en la década de 1970, no necesariamente discutían la división sexual del trabajo artístico. En ese mundo musical, las tareas asociadas con el dominio técnico y artístico (managers, productores, ingenieros de sonido, instrumentistas) estaban reservados para varones (heterosexuales). Como en la tapa del disco “Acusticazo”, donde en un mismo dibujo se fundía una guitarra y un cuerpo femenino, las mujeres aparecían como el objeto técnico y medio artístico que ellos ejecutaban para la creación de su arte.

La última dictadura, con sus políticas de exterminio y su proyecto moralizante destinado a reforzar valores “occidentales y cristianos”, impactó en la organización de ese mundo del arte. El público fue perseguido, se impuso la censura y varixs artistas partieron al exilio. Pero también, se organizaron grandes recitales como el “Festival del Amor”, en 1977; la presentación de “Serú Giran” en el estadio de Obras Sanitarias, en Buenos Aires durante 1978; su gira nacional, al año siguiente, presentando el disco “La grasa de las capitales” o el concierto conjunto de “Spinetta Jade” y “Serú Giran”, en el estadio de Obras Sanitarias, en 1980.¹¹

Esa escena de grandes recitales donde se presentaban los artistas más exitosos, cuyo nombre se formó con anterioridad a la interrupción de la vida democrática, se acompañaba de un circuito de bares y boliches donde se presentaban nuevas formaciones musicales que no podían acceder al mercado discográfico. Por esos lugares, circulaba un público juvenil, de camadas medias, que disfrutaba de esas sonoridades y que, en muchos casos, buscaba convertirse en artista.

A ese público, que residía en grandes ciudades, se le sumaba un conjunto de otros jóvenes distribuidos por el territorio nacional. Alejados de los centros de producción, esos sujetos se contentaban con la escucha, solitaria o con un muy selecto grupo de pares, de los discos de sus bandas favoritas, de ciertos programas radiales y de la lectura de las revistas especializadas como “Pelo”.¹²

Bajo estado de sitio, un mundo musical, en proceso de hacerse rock nacional, se reproducía como un escenario para la crítica del régimen político y la “resistencia” juvenil. Canciones como “Viernes 3 A.M” fueron censuradas y otras, como “Canción de Alicia en el país” y “Encuentro con el diablo”, se convertían en formas de denuncia más o menos veladas de las prácticas dictatoriales e himnos de una época.

Las mujeres, que tan tímidamente emergieron como artistas en los años anteriores al golpe de estado de 1976, salieron de escena. Parodi y Molinari emigraron a California en 1974 y Defilpo se exilió en México junto con Nebbia. Yorio fue madre en 1977 y se separó de García para comenzar una relación con Mestre. En 1980, lanzó su primer disco solista, “Con los ojos cerrados”, que recogía su experiencia musical anterior y varias de las canciones pertenecían a los artistas que la acompañaron (García, Mestre, David Lebón y Alejandro Lerner). Como sus predecesoras, Yorio encarnó una figura maternal. Una de las canciones se titula “Sé que tendrá tus ojos (nuestro hijo)” y, según afirma en la composición “Semana de una cantante”: “Por las mañanas soy ama de casa. Por las

tardes mi hijo al jardín. Luego la noche me regalara sus estrellas para sentirme bella y poder cantar”.¹³ En consonancia con esa representación, la tapa del LP muestra, sobre un fondo negro, el cuerpo de la artista, adormecida y solitaria, convertido en un ramo de flores.

Más allá de la figura de la cantante, y a contrapelo de las convenciones dominantes, algunas mujeres comenzaron a destacarse como instrumentistas. Entre ellas, cabe destacar a las integrantes de la banda “Rouge” y, en especial, a María Gabriela Epumer (1963 – 2003).¹⁴ Ella, quien a los 15 años de edad fue guitarrista en el álbum debut de Yorio, era hermana del guitarrista de “Spinetta Jade” y sobrina de Carballo. Nuevamente, las relaciones de parentesco se cruzaban con el acceso de las mujeres al mundo del rock nacional.

2. El año que vivimos en peligro

Aunque vigentes, las convenciones de la década de 1970 comenzaron a resquebrajarse a medida que las políticas dictatoriales conducían a una crisis generalizada. Las violaciones a los derechos humanos resonaban con mayor intensidad en el exterior, la depresión económica (con altos niveles de inflación, desindustrialización, deuda pública) y los conflictos al interior de las fuerzas armadas (con discrepancias entre sus distintos cuerpos), debilitó a la cúpula gobernante. En franco proceso de descomposición, el gobierno dictatorial en consonancia con la atmósfera bélica y militarista de aquellos años, embarcó al país en el intento por recuperar las Islas Malvinas.

La guerra de 1982 trajo aparejada la prohibición de difundir música en inglés en las radios y desató un mercado ávido de nuevas canciones y artistas que las compañías discográficas comenzaron a explotar. De pronto, experiencias musicales que se daban en los márgenes del mundo del rock, en pubs y pequeños bares, encontraron la posibilidad de objetivarse en forma de disco y distribuirse, desde Buenos Aires, por toda la geografía argentina. Artistas y bandas de escasa trayectoria comenzaron a grabar con compañías como RCA y sus canciones se escuchaban en las radios.

Entre los avatares de la guerra, la derrota y la posterior lucha por el regreso de formas de gobierno democráticas se produjo la (re)organización expansiva del mundo del rock ya hecho “nacional”. Los grandes festivales de los años anteriores resurgían. En mayo de 1982, distintos productores artísticos asociados con el rock, organizaron el “Festival de la solidaridad latinoamericana” con el objetivo de recaudar alimentos para los combatientes. El evento masivo fue transmitido en vivo por un canal de televisión y dos estaciones de radio. En él se presentaron artistas como García, Gieco, Lebón, Porchetto, Molinari, Pedro y Pablo, Nebbia, Spinetta, Pappo. El “Festival de La Falda” de 1982 consagró a Juan Carlos Baglietto, quien se presentó acompañado de una banda donde su compañera afectiva, Silvina Garré (n. 1961), hacía coros.

Como parte del proceso que se inició con la Guerra de Malvinas, las mujeres encontraron, nuevamente, posibilidades para devenir artistas. En 1982, se editó “La Torre”, disco debut de la banda homónima. El grupo, organizado por Oscar Mediavilla, cultivaba una estética hard rock, y su esposa, Patricia Sosa (n. 1956), era la cantante.¹⁵ La banda no sólo trajo una nueva sonoridad. Al incluir como parte de la formación a una mujer, “La Torre” quebró el acuerdo según el cual las bandas de rock estaban formadas exclusivamente por varones. Pero, y al igual que las cantantes anteriores, Sosa estaba ligada afectivamente a un músico varón.

Otra innovación fue el modelo de cantante que se proponía. Antes que citar a la solista maternal, más o menos bucólica o melancólica, de años anteriores, Sosa se convertía en la figura estelar de un grupo.¹⁶ Según puede observarse en el film “Buenos Aires Rock!”, la cantante reemplazó los vestidos folk por pantalones jean y las performances introspectivas por gestos exacerbados, fuera de sí. En la producción cinematográfica, luego de la canción “Colapso nervioso”, Sosa dice a cámara: “Creo que el público de rock no está acostumbrado a recibir mujeres. Es un público muy machista”. El registro de la performance muestra a ese público que, según el recuerdo de algunos, solía escupir a la cantante durante sus presentaciones. Una nueva forma de ser artista y mujer aparecía en el mundo del rock nacional. Bajo la dirección de su esposo y productor musical, ella se comportaba, retomando la distinción propuesta por Green, como esa “seductora sexual” capaz de agitar a la audiencia que llegaba a violentarla.

En 1982, Yorio grabó su segundo álbum, “Mandando todo a Singapur”, donde se distanciaba de la estética anterior. Con la producción de Miguel Mateos, la artista incursionaba en la new wave y diversos tipos de fusión con ritmos latinoamericanos. Las letras de sus canciones también presentaban nuevas temáticas. “Fanny está sola” contaba la historia de una mujer de 30 años relacionada eróticamente con un joven de 15 años con quien compartía “los mismos gustos, la misma bronca por un mundo mejor, aunque él le llame new wave y ella rock’n’roll”. En “Camino a Singapur” proponía “no más intelecto, sólo quiero afecto” y en “Amor en taxi”, narraba las caricias eróticas de una pareja heterosexual que recorría la ciudad en un coche de alquiler.

En consonancia con esa transformación musical y poética, la tapa del disco presentaba a Yorio entre cañas bambú y con la mirada perdida en un más allá. Por medio de atuendos que no se usaban en el espacio público y que dejaban al desnudo las piernas y los brazos, la cantante construía una imagen sexy y exótica. El nombre de la placa discográfica y los arreglos musicales reforzaban esa representación.

En un momento de expansión y (re)fundación del mundo del rock nacional, algunas de las convenciones establecidas se repetían una vez más. El acceso de las mujeres a la posición de artista continuaba mediado por la voz y el canto y, nuevamente, las relaciones de alianza y el amor heterosexual se entretrejían con la producción artística. Pero también, en esa repetición, se forjó una nueva figura para las mujeres. Si las representaciones de la década anterior las mostraban maternas, con “La Torre” y el segundo LP de Yorio, las cantantes de rock se transformaron en agentes capaces de erotizar y provocar a un público formado preferentemente por varones heterosexuales, según aparece en los videos de recitales de la época, en los comentarios en Youtube y en los recuerdos de entrevistados. Artistas como Yorio o Sosa introdujeron sonoridades novedosas en el rock nacional al mismo tiempo que propusieron otra imagen de mujer. Al abandonar la posición maternal, ellas se presentaban como objeto de deseo (hetero)sexual y como sujetos deseantes, más o menos empoderadas, que reclamaban un lugar en ese mundo del arte.

Junto a Yorio y Sosa, otras tres cantantes lanzaron un disco en 1982. A diferencia de las primeras, ellas no mantenían relaciones erótico-afectivas con artistas varones. Incluso, según muestran sus trayectorias, las “sospechas” acerca de su homosexualidad que circulaban a principios de la década de 1980, se confirmaron en los años siguientes. ¿Quiénes son esas mujeres? ¿Cómo llegaron a ser artista en ese mundo del rock nacional en formación? ¿Qué formas de ser artista y de ser mujer proponían?

3. Sandra Mihanovich y Puerto Pollensa

Una semana antes de que terminara la guerra, Mihanovich (n. 1957) lanzó “Puerto Pollensa”, editado por Microfon Argentina S.A. y distribuido por RCA. Ese era el segundo disco de la cantante quien, en 1977, publicó “Sandra Mihanovich” con cinco canciones en castellano como parte del lado A y cinco en inglés en la otra cara. Esa primera placa incluía el tema “Falta poco tiempo”, compuesto por su hermano Iván “Vane” Mihanovich, que fue un gran éxito cuando, en 1976, apareció como banda de sonido de una famosa publicidad de cigarrillos. Quizá por la fusión con géneros como el jazz y la balada romántica, no siempre bien recibidos por el rock nacional, o a consecuencia de la inclusión de canciones en inglés, el álbum debut de Mihanovich, anterior al disco solista de Yorio, no es considerado parte de la historia oficial del rock nacional. Cuando se reeditó en 1982, el disco pasó a llamarse “Pienso en vos” y dos de las canciones originales cantadas en inglés fueron remplazadas por un par de temas interpretados en castellano: “Picariño. Escúchame” de Litto Nebbia y “Pienso en vos” de un artista italiano cuya traducción al castellano pertenecía a Piero.

Mihanovich pertenece a una acaudalada familia porteña. Su madre es una famosa periodista, Mónica Cahen D’Anvers, y en la casa de sus abuelos paternos se reunían reconocidos músicos de la escena nacional e internacional. Educada en un colegio de elite, Sandra comenzó a estudiar música, teatro y a cantar en bares y pubs.

Esas presentaciones, el éxito de la publicidad y su canción, sus capitales familiares y culturales, el encuentro con un productor y sus capacidades artísticas coagularon en la edición de su primer disco. En la contratapa, Mihanovich afirmaba:

“Seis meses es poco tiempo, o al menos lo es si pienso en la cantidad de cosas que me pasaron. En seis meses pisé mi primer escenario, canté mi primera canción, y también por primera vez, me pare frente a un micrófono para grabar lo que hoy es este longplay”.

En los años siguientes, Mihanovich integró el elenco de la comedia musical “Aquí no podemos hacerlo” de Pepito Cibrián y actuó en diversos films nacionales. Al mismo tiempo, la artista continuaba cantando en pubs y boliches donde se mezclaba el jazz, la bossa nova, las baladas, el candombe uruguayo, el blues y el rock and roll. Por esa escena, centrada en Buenos Aires aunque se extendía, especialmente durante la temporada estival, por otras ciudades argentinas y uruguayas, circulaban sonoridades, artistas y públicos poco valorados y perseguidos por las dictaduras latinoamericanas.

En bares, café-concerts y pequeños teatros –donde se privilegiaba la escucha como forma de apropiación musical y se valorizaban el lenguaje poético y el mensaje de las letras— se formaba una noche “contracultural”. Por esos espacios circulaban jóvenes universitarios, “rebeldes”, de camadas medias y altas, urbanos, partícipes del mundo del teatro, la literatura, las artes visuales, vanguardistas, cuyos gustos los distinguían tanto de los sectores populares como de los consumos masivos. En términos de moral sexual, esa escena se presentaba como “liberal” y parte de la “revolución sexual” de décadas anteriores. En ella, homosexuales y mujeres “separadas” o “señoras de nadie” eran bienvenidos.¹⁷

En esos espacios, lxs artistas también se encontraban con otrxs artistas y, como parte de esas interacciones, producían colaboraciones, organizaban shows conjuntos, conocían la producción de colegas, aprendían el oficio y tejían relaciones de amor y amistad. Como afirma en su blog Ross en relación a Mihanovich: “Desde el año 1981 andamos juntas por los escenarios. Emparentadas... sin sabanas ni cordón... verdaderamente libres: compartiéndonos. Aquí van algunas pruebas: 3 shows en San Isidro en noviembre del `81. Plena dictadura.¹⁸

“Puerto Pollensa”, el segundo disco solista de Mihanovich, puede considerarse como una objetivación de esas redes de relaciones e intercambios artísticos “sin sabanas ni cordón”. El título del disco remite al tema homónimo que, como “Vos, yo, uno más uno”, pertenecen a Ross.¹⁹ De las ocho canciones restantes, una es de Carballo y otra de Horacio Fontova, quien grabó su primer disco -“Fontova Trío”- en 1982. Cinco temas pertenecen a Alejandro Lerner, pianista de la banda que acompañó a Mihanovich en algunas de sus presentaciones desde 1980 y quien, en 1982, también, editó su primer álbum solista. Una última composición pertenece al artista uruguayo Eduardo Mateo.

El disco, apoyado en el nombre que ya poseía Mihanovich, alcanzó una gran difusión en las radios y ese año, la cantante realizó dos conciertos multitudinarios en el estadio de Obras Sanitarias.²⁰ En 1983, editó “Hagamos el amor”, que contiene un tema de Lerner, dos de Ross, quien aún aparece con su nombre legal, y otro de Cibrián. En 1984, aparecen “Soy lo que soy” con dos temas de Cibrián y graba el disco en vivo “Sandra en shams” donde figuran dos temas de Cibrián, uno de Lerner, otro de Carballo, y otro de Ross. “Como la primera vez”, donde vuelve a cantar canciones de Lerner, Ross y Carballo, aparece en 1985 y, en 1986, edita “En el paraíso”, con tres canciones de Carballo.

Según puede observarse, esas producciones, reunían un conjunto bastante acotado de compositores y todas ellas tenían tapas semejantes organizadas a partir de retratos de Mihanovich en distintas poses que destacaban su belleza, juventud y exuberante cabellera. Los títulos de las placas al igual que varias de las canciones aludían directamente a experiencia de iniciación erótico-sexual, presentaban “guiones sexuales” (Gagnon y Simon, 1973), contaban historias de amor romántico. En esas repeticiones, la cantante construía una imagen visual y sonora propia. A semejanza de Yorio y Sosa, ella descartaba la posición maternal y resaltaba su potencia sexual y atractivo erótico.²¹ Pero, a diferencia de ellas, se presentaba como sujeto/objeto de deseo homoerótico.

Aunque no expresara públicamente sus deseos homoeróticos, pero tampoco los negara, Sandra se convirtió en un símbolo sexual para algunas lesbianas y en icono de una nueva “cultura gay” en formación (Meccia, 2011). Su público sabía de los amores lésbicos de la cantante y Puerto Pollensa contaba un encuentro sexual que, aunque no se dijera, se presuponía homosexual. En los shows, y en distintas notas periodísticas, Ross, autora de la canción,

dejaba en claro que la composición describía una experiencia personal aunque siempre se negaba a revelar el nombre o la identidad genérica de su amante. La canción explotaba esa ambigüedad al no poderse determinar el género gramatical de lxs protagonistas de esa, al menos para “el gordito de gafas que fue corriendo a cambiarse los lentes”, escandalosa historia de amor. Rápidamente, la canción se transformó en un himno del amor que no osaba decir su nombre.²²

Como parte de ese proceso de visibilización de la homosexualidad, Sandra incluyó una versión en castellano del himno gay “I am what I am” en el disco que tituló “Soy lo que soy”. La tapa de la placa muestra a la artista con su torso desnudo y los pezones cubiertos por su cabellera mojada. En el disco, grabado en vivo en 1984, puede escucharse la presencia de mujeres que se erotizaban con las formas corporales de Mihanovicha. “A ver, a ver, cómo mueve la colita”, gritaba el público femenino. La exaltación del auditorio aparece también con “Soy lo que soy” cuando, en un juego coral y rítmico, la artista invitaba a los presentes a pronunciar el enunciado que da título a la canción. Por medio de la performance, quienes estaban allí, y posteriormente quienes escucharon la grabación, afirmaban una identidad erótica que debían negar o disimular en otros escenarios sociales. El disco cierra con la canción “La historia de nunca acabar” de carácter autobiográfico donde Mihanovich dice “a mí con los hombres, no me cuesta comenzar. Pero nunca pude...”. La respuesta del público completaba el sentido de la frase cuando, entre risas, gritaba “acabar”.

Mihanovich, más cercana a Yorio con quien compartía el hecho de ser solista y una estética romántica, a diferencia de Sosa y su forma de presentación rockera, se distanciaba de ambas en tanto sus relaciones con el mundo de la música no estaban mediadas por relaciones de alianza. Por el contrario, su capital familiar y las relaciones de consanguinidad le aseguraron, en parte, su incorporación al campo de la producción artística. En la construcción de una imagen de mujer que canta, la artista deviene la “joven/hija rebelde” que desobedece el mandato heterosexual. Pero también, al proponer una figura más allá del binomio madre/prostituta y, especialmente, cuando toma la guitarra y comienza a exhibir sus saberes como instrumentista, Mihanovich también desafiaba el patriarcado musical.²³

4. Marilina Ross y Soles

Ross (n. 1943) tenía una amplia trayectoria como actriz de teatro, cine y TV. Su protagónico en la comedia televisiva “La nena”, la participación en programas como “Cosa juzgada” y su interpretación en “La Raulito”, film dirigido por Lautaro Murúa en 1975, que cuenta la historia de una joven en situación de calle con performances de género masculinas, eran algunos de los hitos de su carrera. También, fue una activa participante del grupo de artistas reunidos en el Centro de Cultura Nacional “José Podestá” que apoyaban al Peronismo.²⁴ En 1973, formó parte del concierto y apareció el LP que se grabó en la ocasión titulado “Cancionero de la liberación” (RCA) (Molinero y Vila, 2014). En 1974, editó el disco “Estados de ánimo”, producido por Piero y Oscar Cardozo Ocampo, que alcanzó un relativo éxito de ventas potenciado por la inclusión de la canción “Quéreme, tengo frío” en la telenovela “Piel naranja” que la tenía por protagonista principal.²⁵

Luego del golpe de estado de 1976, fue censurada por el régimen dictatorial y partió al exilio en España. Hacia finales de 1980, regresó a Argentina y, aun prohibida, comenzó a presentar su espectáculo “Marilina, aquí y ahora”, primero en Punta del Este y después en diferentes pubs porteños. En 1981, dado el éxito de público, se organizaron algunas funciones en el teatro “El Picadero”. En el show, Ross, acompañada por el tecladista Martín Pavlovsky, cantaba, tocaba la guitarra y contaba su vida. La prensa escrita publicó notas y reseñas del espectáculo que, como se sorprendía la artista, resultaba atractivo para un público joven. Antes que hablar con su generación, Ross se encontró, ahora como cantautora, con nuevos interlocutores. En marzo de ese mismo año, posó en bikini en la tapa de Radiolandia 2000 y, luego, actuó en la obra de teatro “La boda blanca” mientras se publicaban rumores sobre sus amoríos con Piero (n. 1945).²⁶

El éxito de sus presentaciones y la repercusión mediática tanto como la buena acogida de la versión de “Puerto Pollensa” que interpretaba Sandra Mihanovich, resultó atractivo para las compañías discográficas ávidas de nuevos

materiales. En 1982, y pese a seguir censurada por la última dictadura militar, grabó el LP “Soles” que incluía ocho temas de su autoría y dos del compositor italiano Ivano Fossati, cuya versión en castellano pertenecía a Ross. Con la dirección de Susana Torres Molina, el disco se presentó en el teatro “Odeón” de Buenos Aires. Según las crónicas de la época, el espectáculo reunió los ya conocidos saberes teatrales de la artista con su (no tan) nueva faceta como cantautora. Por ejemplo, antes de cantar “Pasaje de ida”, la artista hacía referencia a “una canción que estuvo de moda hace unos diez años”. Entonces, buscaba un bombo y amenazaba con cantar la “Marcha peronista”, prohibida en la época. Los músicos abandonaban la escena, la luz y el sonido disminuían, y ella se quedaba sola mientras desde los parlantes sonaba Ramón “Palito” Ortega cantando “Yo tengo fe”. Una breve caída del telón daba paso a una Ross amordazada con la tira negra de la censura. “Risa y aplausos rubrican el momento más divertido del espectáculo” según la nota publicada por el diario Clarín.²⁷

Por medio de diversos recursos -diapositivas, performances, canciones-, Ross repasaba la historia argentina reciente, contaba su experiencia del exilio, criticaba las condiciones políticas vigentes y proponía nuevos modelos de conducta que incluían el “amor libre” como en el tema “Vos, yo, uno más uno”.

A diferencia de las otras solistas, y quizá como una forma de gambetear a la censura, ella no aparecía en la tapa del disco. La carátula de “Soles” presentaba un cielo estrellado, donde se podía reconocer una especie de vía láctea, atravesado por un hilo. La imagen daba cuenta de la nueva propuesta política y poética de Ross quien, antes que reflexionar en términos de clase, planteaba a su público la necesidad de pensarse como humanidad interconectada. “¿A dónde va la humanidad?” se preguntaba en la canción “Escaleras mecánicas”.

La artista proponía otra forma de devenir cantante por fuera del par binario madre/prostituta que describe Green (2001). Ella, apoyándose en sus saberes teatrales y en una compleja puesta en escena que incluía diferentes escenografías, se convertía en una sacerdotisa que invocaba las fuerzas de la naturaleza, los “Soles” presentes en el nombre del disco y en el arte de tapa. Como un chaman o un narrador (Benjamin, 1991), compartía un saber, formado en la experiencia del exilio, que discutía las formas habituales de relacionarse con los otros para acentuar el “Aquí y ahora”.²⁸

Como Mihanovich, Ross cantaba baladas plenas de mensajes que interpelaban a los oyentes quienes se identificaban con el yo poético y sentían a las canciones como propias. Su voz se transformaba en la expresión que articulaba los sentimientos, emociones y deseos del público. Junto con esa repetición, que asociaba una vez más a las mujeres con la naturaleza, “Soles” trajo algunas novedades. La grabación reemplazó el silencio que tradicionalmente separaba a las diferentes canciones por un ritmo de palmas que encadenaba los temas musicales. El disco, como los recitales, se presentaba como una totalidad autocontenida, una especie de “ritual”.

En 1983, Ross grabó “A mis queridos seres”, donde al igual que en la placa anterior los temas se conectaban sin solución de continuidad. Esta vez la frase “y ahora mi canción va para” enlazaba las canciones. El disco se presentó en un par de shows en los días previos a la asunción de Alfonsín. Como en el lanzamiento de “Soles” y en el recital en el estadio de “Obras Sanitarias” en julio de 1983, la puesta en escena estuvo a cargo de Torres Molina. Una vez más, Ross se valía de sus saberes teatrales y musicales para montar un espectáculo capaz de citar el pasado reciente, hablar de los desaparecidos y las Madres de Plaza de Mayo y proponer una nueva subjetividad.

La tapa del disco, con ciertos toques surrealistas, presentaba a la artista en un espacio etéreo. El Yo de la cantante se transformaba en una nube más. Su rostro funcionaba como una máscara que, al desplazarse, dejaba ver las ataduras que la sujetaban. Tanto la imagen como las canciones apelaban a la existencia de una red que conectaba a los seres humanos sin distinción alguna. En los shows, el vestuario de la artista, sus pantalones y sacos con grandes hombreras de color blanco considerados en la época “unisex”, reforzaba esa idea.

Ya bajo el nuevo orden democrático, sin las limitaciones que le imponía la censura de la última dictadura militar, ella publicó “Sobre un mar de miedos”, en 1984, y “Cruzando las grandes aguas”, en 1986. Al año siguiente, editó “Mis hijos naturales” y “Conectándome” ya en 1989. Esos discos reforzaban y repetían las sonoridades y temáticas anteriores, pero sus canciones, a diferencia de lo que ocurría a inicios de la década, ya no interpelaban a las nuevas generaciones que se incorporaban al rock nacional. Poco a poco, Ross dejó de formar parte de ese mundo del rock

para devenir una cantante que, como en sus producciones discográficas de la década de 1970, usa su arte para reflexionar sobre los (derechos) humanos.

5. Celeste Carballo y Me vuelvo cada día más loca

En 1982, luego de varios años de presentarse en pubs y boliches porteños, y una colaboración en el disco “Puerto Pollensa” de Mihanovich, Celeste Carballo (n. 1956) grabó su primer álbum. La placa titulada “Me vuelvo cada día más loca” incluía ocho temas de su autoría, uno de Pappo y otro de Oscar Mangione. En el disco, editado por Interdisc y producido por Daniel Grinbank, participaron músicos de reconocida trayectoria en el mundo del rock nacional con quienes Carballo se relacionaba desde mediados de la década de 1970.²⁹

A diferencia de Mihanovich y Ross, Carballo era casi una desconocida para el gran público. Sin embargo, gracias al peso específico de sus colaboradores y a la difusión radial de una de sus composiciones, “Es la vida que me alcanza”, en la voz de Mihanovich, la placa se convirtió en “Disco de oro” antes de salir a la venta.

En la tapa, Carballo aparecía con una expresión de sorpresa, en una cocina un tanto desordenada, enfundada en un ajustado pantalón plateado y con una musculosa brillante. La imagen se completaba con un globo de comic donde podía leerse el nombre del disco seguido de diversos signos tipográficos utilizados para expresar enojo y palabras soeces. Acorralada en la cocina, la artista se (re)presentaba como una mujer enloquecida, según expresa en el tema que dio nombre a la placa discográfica, por los tiempos que corrían, por la guerra del Atlántico Sur y la violencia genocida.

A partir del uso de sus cuerdas vocales, del cultivo de una sonoridad visceral basada en el rock y el blues, del énfasis en las emociones y de la temática bucólica de algunas canciones como “Querido Coronel Pringles”, Carballo realizaba una vez más la asociación entre mujer y naturaleza propuesta por el “patriarcado musical”. Pero como en toda repetición, algo se modificaba. Su imagen tomaba distancia de la figura más o menos maternal o sensual de las otras cantantes. Con humor e ironía, ella irrumpió en la escena musical ocupando el lugar de la “loca”.

Carballo proponía otra forma de ser cantante al presentarse como una joven mujer enloquecida, “fuera de sí” y a los gritos, que ponía en escena, al igual que la sacerdotisa encarnada por Ross, una “verdad” insoslayable. Pero también, por medio de la maestría en el uso de las cuerdas de su guitarra, Carballo desafiaba el “patriarcado musical” cuando se hacía instrumentista y se relacionaba con destacados artistas varones que valoraban positivamente sus saberes musicales. La participación de esos músicos en su disco debut formó parte de ese reconocimiento y una de las condiciones que aseguraron el éxito de ventas y la buena recepción por parte de la crítica. El talento y la locura se aunaban en su figura y, siguiendo un paradigma romántico/vanguardista/rockero, la convertían en artista.

En 1983, Carballo se presentó en el estadio Obras Sanitarias y grabó “Mi voz renacerá” donde experimentó con fusiones de ritmos latinoamericanos. La tapa del disco incluía, sobre un fondo negro, una foto de la cantante, con la guitarra colgada al hombro y los brazos en alto. Al año siguiente, y luego de una gira por España, participó en una serie de conciertos junto con Juan Carlos Baglietto, Nito Mestre y Oveja Negra titulados “¿Por qué cantamos?”. En 1985, grabó, con la dirección musical de Charly García, “Celeste y la Generación” donde exploró una estética punk en compañía de los guitarristas Marcelo Montolivo y Eduardo Criscuolo.

Si en la producción de Mihanovich y Ross reconocimos una cierta repetición en las formas musicales, los compositores, los temas de las canciones, la estética de las tapas de los discos, que contribuía en la estabilización de sus nombres, en la obra de Carballo predomina la variación sonora y visual. Siempre en compañía de artistas de reconocida trayectoria, ella recorrió, como una “loca”, un amplio espectro de géneros musicales. Esos desplazamientos estilísticos también se observan en las carátulas de los discos y en las formas de (re)presentar a la cantante. La imagen colorida construida en un lenguaje asociado con el comic y el pop de la primera placa se sustituye por una representación monocroma de la cantante sobre un fondo negro en “Mi voz renacerá”. La economía de recursos gráficos y el uso de caligrafía cursiva para el título de la placa y el nombre de la cantante

refuerzan la estética folk de la imagen. En el disco de 1985, esa imagen se sustituye con las formas tomadas del fanzine punk. La tapa, en estridentes rojos y amarillos, presentaba un primer plano de la artista encendiendo un cigarrillo con otro cigarrillo.

Antes de terminar la década de 1980, se produjo un nuevo cambio en la carrera musical de Carballo. En el verano de 1987, junto con Mihanovich y Ludovica Squirru, participó en un espectáculo poético-musical de gran éxito. A partir de esa experiencia, en 1988, formaron con Mihanovich el dúo “Sandra y Celeste” que realizó varias giras y editó los discos “Somos mucho más que dos” en 1989 y “Mujer contra mujer” en 1990. En 1989, durante un programa de televisión, Carballo hizo pública la relación amorosa que la unía con Mihanovich.

La dupla trajo a escena diversas innovaciones. 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. El dúo realizaba una forma de hacerse artista, hasta entonces reservado para los varones como en Sui Generis o Pedro y Pablo, que implicaba la relación con un par. Conjuntamente, la homosexualidad de las artistas, (re)conocida por unxs y sospechada por otrxs, se hizo finalmente pública.

Ese cuestionamiento del patriarcado musical y de la hegemonía heterosexual no se produjo a partir de experimentaciones sonoras sino en la temática de las canciones y en las carátulas de los discos. “Nada tienen de especial dos mujeres que se dan la mano, lo especial viene después cuando lo hacen por debajo del mantel”, cantaban en el tema que dio título al segundo disco cuya tapa mostraba los rostros adosados de ambas cantante y sugería el íntimo contacto entre sus cuerpos.

Al transformarse en una dupla musical pero también en una pareja erótica, tensionaban las fronteras entre la representación artística y la vida de los artistas. El amor que (se) expresaban sobre el escenario era parte del erotismo que alimentaba su vida cotidiana. Ellas propusieron y realizaron simultáneamente un nuevo modo de acceder a la posición de cantante y un guion (homo)sexual. Juntas eran, según afirmaban en su primer disco, “mucho más que dos”.³⁰

La historia de nunca acabar

A lo largo del texto procuramos mostrar cómo ciertas mujeres devinieron cantantes, grabaron discos, y participaron en la formación de un mundo de arte musical, juvenil y contracultural entre las décadas de 1970 y 1980. Si se retoman algunas de las ideas de Green (2001), analizamos las formas de ser una cantante realizadas por las artistas y cómo reproducían, tensionaban, cuestionaban, los estereotipos que organizaban el “patriarcado musical”.

Durante la década de 1970, Parodi, con una poética más bucólica y folk, y Defilpo, más melancólica y urbana, se convirtieron, según sostienen los relatos oficiales, en las “primeras damas” del género musical en formación. Ellas estaban relacionadas erótico-afectivamente con músicos destacados y sus producciones (re)confirmaban la asociación de las mujeres con la naturaleza, el canto, la inspiración poética y el arrullo maternal. Las figuras que las decían e interpretaban eran las de esposas, madres, poetas, musas, *compañeras*.³¹

La última dictadura puso en “estado de sitio” a ese mundo de sonoridades que luego habrían de llamarse “rock nacional”. Las mujeres convertidas en solistas abandonaron la escena que, al estrecharse, sólo tuvo lugar para unos pocos varones heterosexuales. En ese contexto hostil, algunas insistían en ser cantantes y se presentaban en un circuito de pubs y boliches donde construían un nombre propio, se relacionaban con otros artistas, aprendían el oficio. Otras, desafiando abiertamente las convenciones, se dedicaban a ser instrumentistas.

Las nuevas políticas radiofónicas estatales a partir de la Guerra de Malvinas transformaron abruptamente esa situación. El mundo del rock nacional se expandió bajo la redefinición, en tiempos bélicos, del “estado de excepción” impuesto por la última dictadura militar. Las compañías discográficas aprovecharon la demanda inesperada de canciones y artistas que circulaban en una escena alejada de los grandes escenarios accedieron a editar su material. Sonoridades asociadas con cierta música folklórica latinoamericano, la escena rock internacional, la canción romántica, se incluyeron como parte de un género musical en formación. Diferentes artistas se

incorporaron a este mundo con la condición de que cantaran en castellano y sostuvieran una posición política y estética contracultural. La difusión radial, festivales, grandes conciertos, giras nacionales, relacionaron a los artistas consagrados y a quienes comenzaban a tener algún tipo de notoriedad con un público en rápido crecimiento. A ritmo acelerado, jóvenes de camadas medias encontraron en esas canciones y sonoridades la posibilidad de expresar su oposición tanto a la cultura oficial de la última dictadura como a los gustos musicales de sus padres.

Como parte de ese proceso de formación del mundo del rock nacional, las mujeres regresaron a escena. Concentrándonos en las producciones de 1982, describimos cómo Yorio y Sosa, quienes a semejanza de sus predecesoras mantenían relaciones erótico-afectivas con artistas destacados, ya no se acomodaron a las convenciones musicales de años anteriores ni a una imagen maternal. Ellas experimentaban con sonoridades tomadas de la escena del rock euro-norteamericano o del folklore latinoamericano, y, en el caso de Sosa, construyeron nuevos ensambles para la cantante. Ya no se trataba de ser solista sino de convertirse en líder de una banda de varones. Estas artistas encarnaron también otras formas de ser mujer. Desplazándose dentro del binarismo propio del “patriarcado musical” propuesto para las cantantes, tensionando sus contradicciones, se hicieron objetos de deseo (hetero)sexual y sujetos plenas de erotismo. Según se (re)presentaban, ellas eran capaces de realizar sus proyectos, perseguir sus sueños, romper convenciones, mandar todo a Singapur en el caso de Yorio, y denunciar, como Sosa, el “machismo” del público de rock.

También, en 1982, y en el contexto de la demanda creciente de música cantada en castellano, Mihanovich, Ross y Carballo editaron discos solistas. Al igual que las otras artistas, ellas mantuvieron la asociación de las mujeres con el canto aunque, con variaciones, discutieron su “natural” alienación en relación a la ejecución de un instrumento. A diferencia de las cantantes anteriores, ellas no eran la pareja erótica de algún músico y las relaciones de alianza no formaban parte de los recursos disponibles para su reproducción artística. En el caso de Mihanovich, las llaves que le abrieron las puertas fueron su capital familiar y el nombre propio que se forjó entre 1977 y 1982 a partir de sus actuaciones en pubs, aparición en films y comedias musicales. Ross lo hizo apoyándose en el capital artístico acumulado en años anteriores y Carballo en las relaciones de amistad con músicos destacados que reconocían su capacidad para interpretar rock y blues.

La producción de estas artistas, con la incorporación y fusión de otras sonoridades, la edición de discos donde desaparecía el silencio que separa las pistas y de recitales con importantes componentes teatrales, redefinían las difusas fronteras estilísticas del rock nacional. Como parte de esa transformación se potenció, junto con la figura de cantantes, su trabajo como compositoras, en el caso de Ross y Carballo, y especialmente con la última, sus habilidades como instrumentista.

En este nuevo contexto, el binomio madre/prostituta propio del patriarcado musical se desestabilizó aún más. Con sus canciones, performances y discos, Mihanovich, Ross y Carballo, postulaban otras formas de ser cantante. Sandra, si bien se inscribía en la tradición que realizaba Yorio en su disco de 1982 y su representación como objeto y sujeto de deseo, devenía la “joven/hija rebelde” que desatendía el mandato heterosexual. Ross se distanciaban y cuestionaban las figuras habilitadas por el “patriarcado musical” cuando se (re)presentaba como “chaman” capaz de reunir a unos sujetos a quienes le (re)contaba su historia. Al fundir el tiempo y el espacio en un aquí y ahora, su arte buscaba transformar al público. Carballo emergió como la “loca”, tan emocionalmente afectada como musicalmente talentosa, no sólo como cantante sino también como guitarrista. Con el correr de la década, se produjo una nueva conmoción cuando Mihanovich y Carballo armaron un dúo musical y una pareja amorosa.

Estas tres músicas propusieron otras formas de ser artista, pero, fundamentalmente, a contrapelo de la moral sexual hegemónica, realizaban otras formas de ser mujer e instalaban, en el contexto de un género musical en formación, la existencia de los amores lésbicos. Aunque en un inicio no explicitaron públicamente sus preferencias eróticas, una especie de secreto público autorizaba esa lectura. Si bien la prensa difundía rumores acerca de los amoríos de Ross con Piero, sus fans sabían de la relación afectiva que ella mantenía con la directora de la puesta en escena de sus shows. En 1986, incluyó la canción “Quiero ser yo” en el disco “Cruzando las granas aguas”. La composición era una respuesta a los comentarios homofóbicos de un periodista acerca de las prácticas eróticas de la artista. Una atmósfera semejante, hecha de sospechas más o menos confirmadas, rodeaba a Mihanovich y Carballo hasta que, al

finalizar la década de 1980, confirmaron en la TV el vínculo erótico que las ligaba. Finalmente, la “verdad del sexo” se hacía pública.

Estas cantantes resultaron de gran importancia en la construcción de una imagen de la homosexualidad distante de los discursos patologizantes hegemónicos en la época. Sus producciones cuestionaban la moral sexual, “occidental y cristiana”, defendida por la última dictadura. En su lugar proponían al erotismo como el fundamento del amor romántico. Ya no se trataba de respetar la monogamia o limitar las caricias de acuerdo a la identidad de género del amante. El amor, el “verdadero” amor, fluía más allá de toda frontera e implicaba una intensa experiencia de autoconocimiento. “Puerto Pollensa” contaba ese amor.

Las primeras mujeres que se hicieron artistas en el mundo del rock nacional sin ser consideradas “la mujer de”, también escapaban a la “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1999). Su presencia discutía y cuestionaba algunas de las convenciones artísticas del “patriarcado musical”, especialmente las formas de ser cantante, y simultáneamente, los guiones sexuales “heteropatriarcales” establecidos. A partir de sus canciones, ellas desplegaron un espacio discursivo dónde, en nombre del rock, ciertos sujetos homosexuales se (re)conocían, encontraban argumentos para defender sus elecciones eróticas e imaginar un horizonte de afectos posibles. En sus performances, las artistas, construían efectivamente un espacio social donde esa (homo)sexualidad podía realizarse, más o menos, abiertamente según registra el disco “Sandra en shams” y recuerdan algunxs entrevistadxs.

Tiempo después, ya bajo el imperio de la democracia y al complejizarse ese mundo musical, las fronteras estilísticas se definieron con mayor precisión y las mujeres salieron, una vez más, de la historia. El rock nacional, sin nunca haber dejado de serlo, volvió a ser una cosa de varones (heterosexuales) y se diferenció del pop que se transformó en un género apropiado para, y por, mujeres, “Las viudas e hijas de Roque Enrol”, y homosexuales como Miguel Abuelo y sus “Abuelos de la Nada” y Federico Moura y su “Virus”. En este proceso, la radio “Rock & Pop” que comenzó a funcionar en 1985, cumplió una importante tarea. Pero esa es otra historia: la historia de nunca acabar.

Agradecimientos

Agradezco la lectura y comentarios de lxs revisorxs anónimxs de la revista y, especialmente, de María Gabriela Lugones, Cecilia Castro, Sebastián Peña y Adriana María Valobra.

Notas

1 Las observaciones de Green podrían extenderse a otras cantantes dentro del blues, el rock y el pop como Janis Joplin, Mama Cass y Madonna así como a la mayoría de las cantantes de la MPB y algunas de las artistas que se analizan en este artículo.

2 En Argentina, “rock nacional” designa un conjunto variado de sonoridades que comparten, entre otras características, arreglos musicales rockeros, letras cantadas en castellano, y una cierta vocación por diferenciarse de la música “comercial” o *mainstream* y de la música identificada con los sectores populares (cumbia y cuarteto). Como toda categoría, su definición es motivo de disputa y la inclusión o exclusión de ciertas sonoridades, artistas, discos, canciones, es parte de un conflictivo proceso social. En este trabajo, atentxs a una perspectiva etnográfica, antes que partir de una definición previa de “rock nacional”, se persiguieron las huellas que marcaban los límites de un mundo musical cuyos participantes, llamaban “rock nacional” y en cuyo origen colocaban a “La balsa”. Esa composición de Lito Nebbia y Tanguito apareció en el single debut de la banda “Los gatos” lanzado al mercado el 3 de julio de 1967, durante la dictadura de Onganía.

3 La investigación que se refiere forma parte del Programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) que codirijo con la Dra. María Gabriela Lugones. Varias de las pesquisas se ocupan de consumos musicales y artísticos desde finales de la

última dictadura hasta el presente.

4 Por cuestiones de espacio, no abordamos aquí la producción de otras mujeres que alcanzaron un lugar destacado en el mundo del rock nacional durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra de Malvinas. En 1983 aparecieron los álbumes debut de Silvina Garré, Mónica Posse y la banda “Twist” que incluía a Fabiana Cantilo como vocalista. Mihanovich, Ross, Carballo, y Patricia Sosa con “La Torre” editaron un nuevo LP. Al año siguiente, ya en tiempos democráticos, Yorio, Garré, Posse, y “La Torre”, publicaron una nueva placa, Mihanovich editó un disco de estudio y otro en vivo, y apareció el álbum debut de “Viudas e hijas de Roque Enroll”, una banda integrada exclusivamente por mujeres. En 1985 Fabiana Cantilo y Claudia Puyó editaron sus primeros discos solista, luego de una importante carrera como coristas.

5 Los hechos históricos y personajes que se destacan reproducen la visión presente en relatos canónicos del rock nacional (Grinberg, 1977; Marzullo y Muñoz, 1985; Nebbia, 2004) y en diversas entrevistas realizadas a sujetos en el marco de una investigación sobre producción y consumos culturales en Córdoba durante la década de 1980.

6 En el disco participaron: Nebbia, Lebón, Gieco, Gabriela, Molinari, Miguel y Eugenio Pérez, Miguel Krochik y Carlos Daniel Fregtman.

7 “Color humano” estaba formado por Edelmiro Molinari, Rinaldo Raffanelli y David Lebón. En el primer disco del trío editado en 1972, Gabriela hace voz y coros en el tema “Padre sol, madre sal”. Molinari también formó parte del grupo “Almendra” con Luis Alberto Spinetta, Emilio del Guercio y Rodolfo García.

8 Defilpo tuvo una extensa producción poética que Nebbia musicalizó en varias oportunidades.

9 Sui Generis fue un dúo formado por Charly García y Nito Mestre activo entre 1969 y 1975. Porsuigieco fue un proyecto artístico que reunió en 1974 a Raúl Porchetto, Sui Generis, León Gieco y María Rosa Yorio quienes realizaron tres recitales y grabaron, en 1975, un disco homónimo. La banda “Los desconocidos de siempre” estaba formada por Yorio, Fontana, Toth, Gorosito y Fogliatta, acompañó a Nito Mestre y se mantuvo activa entre 1976 y 1980.

10 Sin duda, los siguientes análisis del arte de tapa de discos y letras de canciones como la asociación mujer-naturaleza se verían enriquecidos a partir de una comparación con las producciones musicales de los varones “rockeros” donde muchas veces también se hacía referencia a climas bucólicos, estéticas personales y posicionamientos políticos semejantes. Sin dejar de reconocer el valor del análisis relacional, por cuestiones de extensión, este trabajo se limita a las producciones de las artistas mujeres.

11 El festival fue organizado por Charly García y David Lebón en el estadio Luna Park en 1977. En el festival, parcialmente registrado en el disco “Música del Alma” de 1980, actuaron: Sui Generis, PorSuiGieco, La máquina de hacer pájaros, Gieco, Lebón, Mestre, Yorio, Santaolla, Moro. Luego de ese concierto García y Lebón abandonaron el país rumbo a Brasil donde crearon la banda Serú Girán. Esta banda estaba integrada por García, Lebón, Aznar y Moro y fue activa durante los años 1978-1982. En 1992 se reunió nuevamente para una serie de recitales. Spinetta Jade fue una banda, activa entre 1980 y 1985, liderada por Spinetta y donde participaron distintos músicos como Pedro Aznar, Lito Epumer, Pomo Lorenzo, Lito Vitale, Leo Sujatovich.

12 La revista Pelo se editó entre 1970 y fines de la década de 1990 y se dedicó a difundir el rock. Su creador fue Osvaldo Daniel Ripoll quien también participó en la producción de los recitales B. A. Rock.

13 La primera canción pertenece a Charly García y se refiere al hijo que tuvo con Yorio.

14 “Rouge” hacía covers de temas en inglés y estaba integrada exclusivamente por mujeres. El conjunto se formó a finales de la década de 1970 y tuvo diferentes integrantes. En el momento de su disolución, participaban María Gabriel Epumer (guitarra), Claudia Sinesi (bajo) y Andrea Álvarez (batería). Las dos primeras armarían, junto con Mavi Díaz (voz) y Claudia Ruffinati (teclados) la agrupación “Viudas e hijas de Roque Enroll” que lanzó su primer LP en 1984.

15 La banda se derivó de “Nomady soul”, un grupo también creado por Mediavilla y donde Sosa era la cantante. “La torre” se consagró en 1982 en una nueva edición del festival B.A.Rock. Como en la edición de 1972, el festival se transformó en un documental, “Buenos Aires Rock!”, dirigido por Héctor Olivera que Aries Cinematográfica lanzó en 1983.

16 La presencia estelar de Sosa en la sonoridad de “La torre” y en los recitales no aparecía en la tapa de ese primer disco de la banda que mostraba una imagen en blanco y negro donde se yuxtaponía una arquitectura urbana contemporánea y unas murallas medievales.

17 “Señora de nadie” es un film dirigido por María Luisa Bemberg en 1982 que narra la historia de una mujer de clase media que, luego de descubrir la infidelidad de su marido, abandona el hogar. En su nueva vida comienza a trabajar en una oficina, ganar su propio dinero, y conoce a un joven homosexual con quien frecuenta esa escena “contracultural”.

18 Ross, Marilina, Mi amiga Sandra Mihanovich, Recuperado del blog de la cantante en <http://marilarossoficial.blogspot.com.ar/search/label/1981>

19 Como Marilina Ross estaba censurada por la dictadura, en el disco aparecen firmadas por María Celina Parrondo, nombre legal de la artista.

20 Mihanovich fue la primer mujer en cantar en ese estadio que se convirtió en esos años en la “catedral del rock nacional”

21 Cabe destacar que ese atractivo no siempre activaba al público que podía consideraba tanto la imagen de Mihanovich como su técnica vocal como demasiado producidas y “prolijas”.

22 En 2017, el dúo Ibiza Pereo formado por Ani Castoldi y Marina La Grasta editó una versión del tema (<https://www.youtube.com/watch?v=HQtJMQJbTb0>).

23 Por cuestiones de espacio, no ahondamos en el análisis de la importancia que tuvo la ejecución de instrumentos musicales, guitarra y teclados, en las carreras artísticas y performances de Mihanovich, Ross y, especialmente, Carballo, considerada por la crítica especializada y otros artistas como una eximia guitarrista.

24 El Centro estaba dirigido por Oscar Rovito y reunía a importantes figuras del teatro y la música como Juan Carlos Gené, Piero, Chango Farías Gómez, Leonor Benedetto, Paulino Andrada, Ross y, quien era su esposo en la época, el actor Emilio Alfaro. El grupo sostenía un importante compromiso político con Cámpora, Perón y el ala izquierdista del movimiento peronista. (Moliner y Vila, 2014).

25 Al igual que la primera placa de Mihanovich, este disco tampoco es reconocido como parte de la historia del rock nacional.

26 Como Ross, Piero también formó parte del grupo “Podestá” y se exiló en España. En 1981 regresó a la Argentina donde grabó en vivo “Calor Humano” y en 1982 participó en el festival “B.A.Rock”, grabó un nuevo disco, dio dos recitales multitudinarios en Obras y salió de gira, con la banda “Prema”, por el país.

27 Clarín, Marilina Ross fue más allá del canto, 1982, Recuperado de: <http://marilarossoficial.blogspot.com.ar/2010/04/marilina-ross-fue-mas-alla-del-canto.html>

28 “Aquí y ahora” es la séptima canción del disco Soles. Ella discute la monogamia y los celos para proponer que “el amor antes que nada es dar”.

29 Carballo formó la banda “Alter Ego” en 1975 con Oscar Mangione (guitarra) y Pedro Aznar (batería) y fue corista de “La máquina de hacer pájaros”. En el disco participaron Oscar Moro en batería, Alfredo Toth en bajo, Leo Sujatovich en teclados y guitarristas como Pappo, David Lebón, Ricardo Mollo y Lito Epumer. Nito Mestre la acompañó en las voces.

[30](#) Resulta interesante preguntarse por las características estilísticas del modelo de pareja homosexual propuesto por las artistas. Antes que acentuar las singularidades de cada una de ellas, los modos de presentación reforzaban y construían su igualdad. Tanto al lucir un mismo vestuario o al estar igualmente desnudas y con el mismo tratamiento lumínico, Sandra y Celeste se hacían (casi) idénticas.

[31](#) Una cuestión que merece mayor atención es cómo la presencia de esas mujeres contribuía a alejar el fantasma homosexual que rodeaba a algunos artistas y reconfirmaba su masculinidad heterosexual.

Referencias bibliográficas

- Alabarces, Pablo (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia*. Madrid: Taurus.
- Blázquez, Gustavo (2008). *Músicas, mujeres y algo para tomar. Los mundos del Cuarteto en Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De la Peza, Carmen (2003). El bolero y la educación sentimental. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Colima: Universidad de Colima.
- Díaz, Claudio (2005). Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino 1965 – 1985. Unquillo: Narvaja Editores.
- Gagnon, John and Simon, William (1973). *Sexual conduct: the social sources of human sexuality*. Chicago: Aldine Books.
- Green, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Grinberg, Miguel (1977). *La música progresiva en Argentina (Cómo vino la mano)*. Buenos Aires: Convergencia
- Hanna, Judith Lynne (2010). Dance and sexuality: many moves. *Journal of sex research*, 47(2–3), 212–241.
- Liska, Mercedes (2014). Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El oído pensante*, 2 (2), 1-21
- López Cano, Rubén (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al tango queer, timba, reguetón y sonideros (pp. 2-26). En Gómez Muñiz, Rubén y López Cano, Rubén. *Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero. Recuperado de <http://rlopezcano.blogspot.com.ar/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>
- Manzano, Valeria (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política 1966-1975 (pp. 23 – 57). En Elizalde, Silvia. *Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Buenos Aires: Biblos.
- Marzullo, Francisco y Muñoz, Osvaldo (1985). *Rock en Argentina: la historia y sus protagonistas*. Buenos Aires: Galerna
- McClary, Susan (1991). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

- McRobbie, Angela and Firth, Simon (2000). Rock and sexuality (pp. 137–158). En McRobbie, Angela. *Feminism and youth culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.
- Meccia, Ernesto (2011). Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Molinero, Carlos y Vila, Pablo (2014). A brief history of the militant song in Argentina (pp. 193-227). En Vila, Pablo. *The militant song movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina*. Plymouth: Lexington Books.
- Nebbia, Lito (2004). *Una mirada: reflexiones y anécdotas de vida*. Buenos Aires: Catálogos.
- Pujol, Sergio (2007). *Rock y dictadura: crónica de una generación 1976-1983*. Buenos Aires: Booket.
- Ramos, Pilar (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista musical chilena*, 213, 7-25.
- Rich, Adrienne (1999). La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. En Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine. *Sexualidad, género y roles sexuales* (pp. 159-211). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosaldo, Michelle (1979). Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica (pp. 153-181). En Harris, Olivia y Young, Kate. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Rubin, Gayle (1975). The traffic in women. Notes in the ‘Political Economy’ of sex (pp. 157-210). En Reiter, Rayna. *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (2011). Cumbia villera: una narración de mujeres activadas (pp. 31-101). En Semán, Pablo y Vila, Pablo. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Silba, Malvina (2011). La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva (pp. 247-296). En Semán, Pablo y Vila, Pablo. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Solie, Ruth (1987). *Musicology and difference*. Oxford: Oxford University Press.
- Spataro, Carolina (2013). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo. *Punto género. Núcleo de género y sociedad*. 3, 27-47.
- Vila, Pablo and Cammack, Paul (1987). Rock nacional and dictatorship in Argentina *popular music*, 6(2).
- West, Candance and Zimmerman, Don (1987). Doing gender. *Gender & society*, 1(2), 125 – 151.