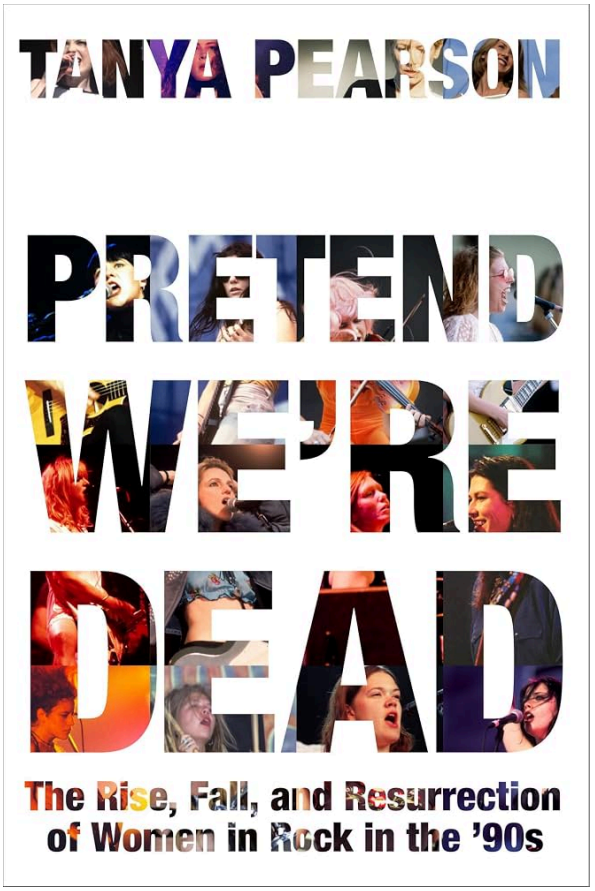
CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Reseña de libro

Pearson, Tanya. 2025. *Pretend We're Dead: The Rise, Fall, and Resurrection of Women in Rock in the 90's.* Hachette Book y Grand Central, 248 pp. ISBN: 9780306833373.

Maritxu Alonso

Tanya Pearson (1981) es historiadora oral y fundadora del archivo digital de entrevistas a mujeres roqueras *Women of Rock Oral History Project.*[1] En su primer libro, *Why Marianne Faithfull Matters*[2] (University of Texas Press, 2021) desarrolló un relato feminista de la cantante británica desde una perspectiva en primera persona y reflexionó sobre las implicaciones epistemológicas de su escritura biográfica como *acafan* (Hills, 2002). En su obra más reciente, *Pretend We're Dead: The Rise, Fall, and Resurrection of Women in Rock in the 90's*[3] (Hachette Book y Grand Central, 2025), ha profundizado en la escritura canonizada de la historia norteamericana del rock y el grunge, articulando su análisis a partir de la experiencia individual y las vivencias de otras músicas.



Este volumen se organiza en una introducción, seguida de dos partes principales—cada una compuesta por

[1] "Proyecto de historia oral de mujeres del rock". Traducción propia.
[2] "Por qué Marianne Faithfull importa". Traducción propia.
[3] "Finjamos que estamos muertas: el ascenso, la caída y la resurrección de las mujeres en el rock en los años 90". Traducción propia. La primera parte hace referencia al título de una famosa canción de la banda angelina L7.

ISSN: 2014-4660

cinco capítulos—y un epílogo. En la introducción (1-16), la autora se presenta a través de las artistas que admiró desde pequeña y explica cómo las famosas mujeres roqueras de los años noventa se convirtieron en su arquetipo. Asimismo, plantea la tesis central de su ensayo: la desaparición de las mujeres en los medios de comunicación—y, por extensión, de las músicas, creadoras y trabajadoras del entretenimiento—tras el cambio de milenio. Su objetivo consiste en proporcionar una nueva comprensión del fenómeno del rock alternativo en los años noventa, del contexto sociocultural en el que emergió y los roles de sus autoras, frecuentemente excluidas de su reconocimiento como agentes políticos de cambio (15).

Los tres primeros capítulos sondean el ascenso de las mujeres en la música rock. En "Fast and Frightening"[4] (19-61), la autora describe su experiencia fanática en los años noventa y pormenoriza los canales de circulación cultural—la radio, la MTV, la prensa musical, el intercambio postal de fanzines y las comunidades virtuales—que configuraron su acceso a la música rock compuesta por mujeres. En este contexto, problematiza la construcción del canon musical grunge en la medida en que este consolidó una concepción masculinizada de la cultura rock con un epicentro geográfico en Seattle y, de este modo, invisibilizó tanto a las creadoras grunge como a otras artistas roqueras y *riot grrrl*[5] coetáneas en todo el país. Asimismo, considera la categoría de "rock alternativo" como una etiqueta mediática que, hacia finales de la década, absorbió diversas prácticas musicales bajo las lógicas del éxito y la comercialización. En último lugar, expone la importancia de las radios educativas y los sellos independientes, ya que propulsaron la actividad musical y ofrecieron un gran soporte subcultural, al tiempo que critica la blanquitud y el sesgo de género en las categorizaciones históricas que han sido asumidas de forma retrospectiva.

[4] "Rápida y aterradora". Traducción propia. Hace referencia a la conocida canción del mismo título de la banda angelina L7.

[5] La autora especifica que no va a dedicarse concretamente a este movimiento feminista de los años noventa que estuvo en origen caracterizado por el activismo fanzinero y punkroquero de la juventud en Olympia, Washington, y que después fue extendiéndose por el resto del país.

ISSN: 2014-4660

El segundo capítulo, “The whole industry descended on us”[6] (63-88), explora la capitalización y masificación de la escena a través de la explosión de los sellos independientes, mientras que el tercer capítulo, “The hard thing was always the press”[7] (89-110), ahonda en el papel de los medios de comunicación en la difusión de los estilos, sonidos, géneros y estéticas para la opinión pública. La investigadora cita la obra *Subculture: The Meaning of Style*[8] (1979) de Dick Hebdige como un referente teórico que retrata el trato mediático envuelto de pánico moral de las subculturas y defiende que, a pesar de los intentos de encasillar a las mujeres roqueras, los medios de comunicación encontraron dificultades para clasificarlas, controlarlas y categorizarlas. Pearson enumera las estrategias mediáticas que internalizan valores institucionales y perpetúan mitos a través de la ilusión de la objetividad y la imparcialidad, como, por ejemplo, las ideas que afirman que el rock es masculino, rebelde y antisistema, que las mujeres están predispuestas para la competición y que las mujeres rockeras son una novedad o un fenómeno. En último lugar, evalúa el tratamiento de perpetua exclusión, anomalía y ocasionalidad de las mujeres en la música rock como una táctica de ostracismo y desmemoria histórica.

El cuarto capítulo, “Before we knew it, we were topping the charts”[9] (111-130), examina qué ocurrió en la cumbre de la música rock en los años noventa a través de la eclosión de las discográficas, los festivales de música, las giras, los procesos de grabación y la producción de vídeos musicales. Así, sitúa el periodo comprendido entre 1993 y 1995 mediante el lanzamiento tsunámico de álbumes de mujeres rockeras en grandes discográficas. Por otro lado, el quinto capítulo, “Rock for choice”[10] (131-144), manifiesta la diversidad de feminismos contemporáneos y activismos políticos inherentes tanto en la música como en las artes escénicas de la época para

[6] “Toda la industria descendió sobre nosotras”. Traducción propia.
[7] “Lo difícil siempre fue la prensa”. Traducción propia.
[8] La editorial Paidós publicó la traducción al castellano de este libro con el título “Subcultura: el significado del estilo”.
[9] “Sin darnos cuenta, estábamos en lo más alto de las listas”. Traducción propia.
[10] “Rock para decidir”. Traducción propia. Se refiere a una campaña de conciertos benéficos que tuvieron lugar entre 1991 y 2001 para apoyar el movimiento abortista norteamericano.

proponer algunas de las acciones de justicia social y discusiones sobre la feminidad en las que participaron las bandas roqueras de mujeres.

Del sexto al noveno capítulo se desglosan todos los componentes que conformaron una reacción adversa ante la presencia pública de las mujeres en los medios de comunicación y se detallan sus causas fenomenológicas, políticas y sistémicas. “When it was time for the door to close, it was shut”[11] (147-156) rastrea el patriarcado norteamericano a través de la vuelta al hogar de las mujeres tras la Segunda Guerra Mundial y apunta a una combinación interseccional que aúna los ejes del racismo, el clasismo y la homofobia. En esta periodización, la autora establece otro ciclo de reacción y un punto de inflexión contra los derechos de las mujeres en la Ley de telecomunicaciones promulgada por Bill Clinton en 1996, en la que la disrupción de la masculinidad fue penalizada a través de la exaltación de la seguridad nacional. De este modo, indica que la agenda antifeminista norteamericana se consolidó fuertemente más tarde, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

En “Go on, take everything”[12] (157-164), Pearson analiza la figura de Courtney Love como paradigma de la condena mediática y la sanción social impuesta a las mujeres roqueras por el mero hecho de serlo. Afirma que cualquier mujer exitosa, sobre todo aquellas que se muestran desagradables o que desafían las normas sociales, desconciertan popularmente las convenciones, dan miedo y “deben haber hecho algo para llegar hasta donde se encuentran” (164). “Pimps and hos”[13] (165-172) ahonda en la violencia ejercida sobre las mujeres en el festival de Woodstock celebrado en 1999 como síntoma de las frustraciones misóginas colectivas experimentadas por los varones blancos ante los avances feministas. El noveno capítulo, “We already have our lady group”[14] (173-185), disecciona la cultura de la competitividad entre mujeres a través del mito de la escasez, pues pareciera que en una economía capitalista no hubiera lugar suficiente para la existencia de dos o

[11] “Cuando llegó el momento de cerrar la puerta, estaba cerrada”. Traducción propia.

[12] “Adelante, llévatelo todo”. Traducción propia.

[13] “Proxenetas y trabajadoras sexuales”. Traducción propia.

[14] “Nosotras ya tenemos nuestra banda de mujeres”. Traducción propia.

más mujeres al mismo tiempo, mientras los hombres no tienen que pelearse entre ellos porque siempre disponen de espacio. Esta herramienta viene, además, acompañada del tropo de "chica mala", que completa el imaginario de la mujer roquera como chismorreadora, conspiradora y destructora.

El décimo capítulo, "'I'm a slave for you': women in rock post-9/11"[15] (187-208), recoge el cambio drástico que tuvo lugar en la radiodifusión de principios de los años dos mil. Tras el apogeo de las mujeres roqueras en los años noventa, la década de los dos mil se caracterizó por un rock misógino e hipermasculinizado que dio paso a una ola de indie rock también masculinizada y capitalizada. Pearson medita que el señalamiento y la culpabilización de los grupos marginales ante el colapso de los valores norteamericanos constituye una estrategia repetitiva de regulación de la empresa capitalista, regulada por las jerarquías de género, en la historia de su país.

En el epílogo "Epilogue: We're taking back the narrative"[16] (209-223), la investigadora afirma que las mujeres roqueras nunca desaparecieron, sino que fueron expulsadas de la esfera pública, y que sus legados también se vieron afectados por la transición del ámbito analógico al digital. A continuación, estudia el resurgimiento actual del fenómeno a través de las giras aniversario, los nuevos discos y las películas documentales; y marca una reconexión genealógica a través de las nuevas generaciones que están descubriendo a estas artistas y bandas a través de las redes sociales.

En definitiva, este libro se inscribe en el amplio marco de investigaciones de la musicología feminista norteamericana, en diálogo con trabajos como *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*[17] (2007) de Helen Reddington, *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*[18] (2010) de Sarah Marcus o *Grunge:*

[15] "'Soy tu esclava': las mujeres en el rock después del 11-S". La primera parte hace referencia a la popular canción que Britney Spears lanzó en 2001. Traducción propia.

[16] "Epílogo: estamos recuperando el control de la narrativa". Traducción propia.
[17] "Las mujeres olvidadas del rock: músicas de la era punk". Traducción propia.
[18] "Las chicas al frente: la verdadera historia de la revolución Riot Grrrl". Traducción propia.

Music and Memory[19] (2011) de Catherine Strong, que han contribuido a poner de manifiesto el papel de las mujeres en las subculturas y las músicas populares urbanas, y que instan a discutir las narrativas dominantes del canon roquero. La combinación de la autoetnografía, las entrevistas a mujeres roqueras y el ensayo situado (Haraway, 2023) permite a Pearson la elaboración de un análisis profundo de la reacción adversa norteamericana contra el movimiento feminista en la música rock de los años noventa.

La tesis se encuentra particularmente respaldada por los testimonios en primera persona que se intercalan a lo largo del volumen, así como las fotografías incluidas en la parte central, que ofrecen una perspectiva plural de las propias voces participantes y atestiguan la relevancia simbólica de su visibilidad. De este modo, el libro aborda de manera contundente los mecanismos invisibles del patriarcado norteamericano que han sido reproducidos tanto por el canon musical como por la propia disciplina musicológica. Asimismo, formula interrogantes críticos en torno a nuestras autoconciencias culturales, los miedos extendidos hacia la otredad y la necesidad de abordar las historias nacionales a través del prisma de la música.

Finalmente, y a partir de este análisis, resulta pertinente cuestionarnos si en España se produjo una transformación reaccionaria análoga a la de Norteamérica. Cabría investigar qué ha ocurrido en la industria musical española desde aquel "Girl Power"[20] punkroquero que nos llegó mediáticamente en los años noventa—y que fue simbólica y comercialmente reelaborado por las Spice Girls a partir del alegato original de Bikini Kill—hasta las versiones hipersexualizadas de las primeras artistas pop norteamericanas de la década de 2000. Esta reflexión nos invita activamente también a debatir si, en nuestras historias de la música, los mecanismos patriarcales han reproducido y legitimado estructuras de exclusión similares, condicionando la valoración de las mujeres y las disidencias de género como creadoras y agentes de cambio cultural.

[19] "Grunge: música y memoria". Traducción propia.

[20] "Chicas al poder". Traducción propia.

ISSN: 2014-4660

Referencias

Hebdige, Dick. 2021. *Subcultura. El significado del estilo.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Hills, Matthew. 2002. *Fan cultures*. Londres, Routledge.

Marcus, Sarah. 2023. *Las chicas al frente: la verdadera historia de la revolución Riot Grrrl*. Barcelona: Contra.

Strong, Catherine. 2011. *Grunge: Music and Memory.* Farnham y Burlington: Ashgate.

Reddington, Helen. 2007. *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*. Nueva York: Routledge.

Haraway, Donna. 2023. “Conocimientos situados: la cuestión de la ciencia en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. *Mujeres, simios y cíborgs. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Alianza, 289-317.