

LA FUERZA ESCOCESA Y LA DIVA: ANNIE LENNOX, SHIRLEY MANSON Y SHARLEEN SPITERI

Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Mujeres en el universo pop-rock

El panorama del pop-rock está dominado por hombres anglo-americanos de raza blanca, hecho ineludible que impone un marco de referencia en cualquier aproximación al estudio de la música popular contemporánea. Incluso cuando entran en juego diferencias raciales se aprecia una gran homogeneidad en las actitudes misóginas y sexistas de los hombres dedicados al pop-rock, pese a la habitual conexión entre música y revolución sexual: ser una mujer de éxito no es necesariamente más fácil, por citar dos ejemplos, en el entorno del gansta rap afro-americano que en el heavy metal británico. En su volumen *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'roll* Simon Reynolds y Joy Press apelan a la distinción que Jean Paul Sartre hizo entre revolucionario y rebelde para explicar que en el entorno musical la estrella masculina suele ser un rebelde, es decir, una persona sólo en apariencia interesada en un cambio radical, pero nunca un revolucionario, es decir, una persona que trabaja para que realmente se produzca ese cambio. Reynolds y Press asumen, pues, que «el rock no es un arte revolucionario, ...su insubordinación y sus pataletas individualistas son cómplices o aliadas de los términos establecidos por el capitalismo y el patriarcado» (1995: 3).¹

Dada esta situación, cabe preguntarse qué papel juegan las estrellas femeninas del pop-rock, especialmente hoy, a principios del siglo XXI, en que se pasa por un espectacular momento de proliferación y en que muchas mujeres, desde Sinead O'Connor a Britney Spears, se presentan como modelos delante de la legión de jóvenes admiradoras que compran sus discos. Hasta mediados de los años 90 se puede decir que la estrella del pop-rock femenino dependía de la aceptación del público masculino para triunfar, pero fenómenos como el girl power popularizado por las ultra-comerciales Spice Girls o el más minoritario riot gir' de las bandas de rock norteamericanas compuestas por aguerridas mú-

¹ Ésta y todas las traducciones de las citas originalmente en inglés son propias.

sicos feministas han supuesto un cambio de dirección, al demostrar que el numeroso público femenino que sigue a artistas como las mencionadas tiene mucho que decir respecto a la consolidación de las carreras musicales de las mujeres. Tal como señala Lucy O'Brien:

Con la llegada de una nueva generación de artistas, desde Courtney Love a Björk, la industria se ha dado cuenta de que existe un mercado enorme y aún por explotar de compradoras de discos. Hasta hace muy poco, los hombres que se ocupan de la comercialización de las compañías discográficas hubieran mantenido que "las mujeres son consumidoras pasivas, no activas", es decir, puede que escuchen la colección de discos de sus amigos, pero no compran para sí mismas. (1999: 102)

Aunque sería deseable poder contradecir a estos ejecutivos y señalar que las mujeres son desde hace décadas consumidoras muy activas, mi impresión personal es que somos pocas las que seguimos siendo consumidoras una vez superada la etapa adolescente, en la que solemos comprar discos de ídolos masculinos prefabricados para satisfacer nuestros vaivenes hormonales. Es difícil imaginar en una mujer mayor de veinte años la pasión que siente por su colección discográfica, por ejemplo, el protagonista masculino de la divertida novela de Nick Hornby *Alta Fidelidad*, claro representante de toda una generación occidental masculina. Las razones del despego femenino respecto a la música –con las debidas excepciones, por supuesto– se deben quizás al hecho de que la adolescencia femenina es más breve que la masculina: un hombre como el Rob de Hornby se siente muy a gusto siendo un adolescente pasada la treintena (o *adultescente*, según el neologismo americano) mientras una mujer mide su grado de madurez por su rechazo a lo que ella considera adolescente, incluida su colección de discos.

Ante esta realidad no sorprende que las estrellas femeninas del pop-rock se presenten cada vez con menos ropa ante su público, incluidas las que poseen sorprendentes dotes vocales, tal como Mariah Carey. Dado que no pueden depender en exclusiva de un público femenino extendido a lo largo de amplias franjas generacionales, las mujeres necesitan atraer a los hombres con una imagen sexy y provocativa que, por otra parte, no puede sino influir a las jóvenes que las siguen. Britney Spears o su archirrival Christina Aguilera son ejemplos especialmente nefastos ya que difunden entre sus seguidoras el mensaje de que para gustar al sexo opuesto hay que vestirse y comportarse como ellas, es decir, como los hombres las prefieren. En cambio, los ídolos masculinos en principio destinados a satisfacer el deseo femenino, toda la caterva de grupos de chicos inspirados por Take That, ni visten de manera provocativa ni ofrecen un modelo de comportamiento a los muchachos, quienes suelen rechazarlos de plano con el argumento de que son estrellas para chicas. Al madurar

la mayoría de chicas suelen desarrollar una rápida aversión a este tipo de productos, al darse cuenta de cómo manipulan su sexualidad ofreciendo imágenes idealizadas de lo masculino que se alejan mucho de la realidad. Los chicos, sin embargo, no sólo aceptan a Spears y compañía, sino que además esperan que sus parejas imiten su imagen.

No quiero centrarme aquí en lo que llamo estrella-muñeca al estilo Spears, sino en la estrella femenina del pop-rock que, al salirse de los cánones físicos de la jovencita atractiva necesita inventarse una imagen propia para triunfar. Los tres casos que me interesan son Annie Lennox (anterior componente del dúo Eurythmics y actualmente artista en solitario), Shirley Manson (cantante de Garbage) y Sharleen Spiteri (cantante de Texas). Estas tres mujeres tienen en común haber triunfado entre hombres y mujeres pese a tener un físico en principio poco atractivo según los cánones actuales. Los rasgos masculinos de sus cuerpos femeninos podrían haber sido una barrera determinante en su presentación pública, pero las tres han sabido convertirlos en su marca personal, al generar una incitante confusión sobre su sexualidad y personalidad. Llama la atención, además, que mientras la estrella-muñeca es anglo-americana, estas tres mujeres son escocesas. Si bien ellas defienden distintas posturas ante su nacionalidad –Annie Lennox se considera británica más que escocesa– podría decirse que las tres son productos genuinamente escocesas.

Al ser Escocia una sociedad profundamente patriarcal, durante siglos se ha dado en esta nación una situación de notable separación de los sexos en cuanto a su vida social;² el trato personal entre mujeres, en especial las de clase obrera, ha creado un tipo de mujer subordinada al hombre pero al mismo tiempo muy habituada a vivir sin él sea por sus ausencias al trabajo o al pub, de modo que la mujer escocesa tiene fama de ser dura, combinando en su representación idealizada belleza y una firmeza más que masculina. El estereotipo, reflejado tanto en la famosa novela *Trainspotting* de Irvine Welsh como en películas hollywoodienses estilo *Rob Roy*, define a la mujer escocesa como una persona capaz de sobrevivir en un entorno hostil y capaz de enfrentarse a lo que sea con mayor sentido común, desapasionamiento y entereza que el hombre. Éstas son las cualidades que, sin duda, una estrella musical femenina necesita y éstas son, en mi opinión, las cualidades que Lennox, Manson y Spiteri reflejan.

Antes de pasar a reflexionar en concreto sobre estas tres figuras, quisiera detenerme

² Arthur Malvor le da a su capítulo sobre la mujer escocesa en el siglo XX, dentro del volumen editado por T.M. Devine & R.J. Finlay, *Scotland in the 20th century* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1997, 188-209), el significativo título «Gender Apartheid? Women in Scottish Society» y señala que: «Sin duda, la segregación ocupacional, la infravaloración del trabajo femenino y una división sexual manifiesta dentro del hogar y la familia son aún rasgos persistentes de la vida de las mujeres escocesas a lo largo de este siglo [XX]» (205).

en una cuestión que, de puro obvio, suele dejarse al margen: ¿por qué tienen que ser atractivas las estrellas del pop-rock, sean hombres o mujeres? Si a un músico intérprete o compositor de música clásica se le juzga por su talento, ¿por qué habría que juzgarse a los músicos populares por su imagen? Una respuesta la sugiere el comentario de Antoine Hennion, cuando explica que:

El cantante pop no es un instrumentalista que tenga una cierta técnica musical, un intérprete-músico al servicio de una obra determinada. Él mismo es parte integrante de la canción que canta, en su presentación del "personaje" que él adopta. La construcción y publicidad de este personaje no es tan sólo un trabajo de promoción, separado de la creación artística; al contrario, esta tarea es central a esa canción, que es inconcebible sin la asociación entre letra, música y cantante. (1990: 189)³

Mientras la estrella de la ópera interpreta un papel en el repertorio establecido gracias a sus dotes vocales, razón por la cual los físicos extraordinarios de Montserrat Caballé o Luciano Pavarotti son aceptables (aunque no perfectamente transparentes), la estrella del pop-rock crea y presenta su propio repertorio, con lo cual necesita fijar en la mente del público una imagen propia que identifique su estilo frente al de los demás. En este sentido, el atractivo físico no tiene por qué ser de signo positivo: basta pensar en cómo Marilyn Manson ha sabido explotar su apabullante fealdad. Hay que recordar, sin embargo, que la opción del, por llamarlo así, atractivo negativo que él posee, está fuera del alcance de toda estrella femenina.⁴

La estrella del cine ha recibido mucha más atención como fenómeno digno de estudio que la estrella del pop-rock, sobre todo gracias al trabajo del teórico del cine Richard Dyer. Con todo, lo que Dyer y otros estudiosos han determinado sobre la naturaleza del estrellato cinematográfico es aplicable a la estrella del pop-rock. Por una parte, como observa Dyer, hay que tener presente en todo momento que «las imágenes de las estrellas son siempre extensivas, multimedia e intertextuales» (1987: 3) ya que el fenómeno del estrellato se basa «en todo aquello sobre la estrella a lo que el público tiene acceso» (2), hecho que lleva a la conclusión de que «el público es parte de la construcción de la imagen» (5) de la estrella, tanto como la estrella misma. Por otra parte, hay que recordar que el éxito de la estrella

³ Como puede apreciarse, Hennion considera al cantante genéricamente como masculino, olvidándose de usar un lenguaje que incluya a la mujer.

⁴ Tal vez, tan sólo Rossy de Palma ha sabido hacer de su belleza picassiana, en famosa definición de una periodista, una virtud más que un defecto. Sobre Manson, ver mi propio artículo, «Marilyn Manson: The Limits of Challenge» (119-130 en María José Coperías (ed.), *Culture & Power V: Challenging Discourses*. Valencia: Universitat de Valencia, 2000).

depende del delicado equilibrio entre la accesibilidad y el glamour, palabra, por cierto de origen escocés y que según su etimología significa «magia». En palabras de Jason Toynbee, «el papel inspirador de los músicos depende de la necesidad de negociar entre estas dos posiciones, es decir, ser tanto común y típico de la gente, como maravilloso, mostrando como sería la vida “si se diera el caso” [de triunfar]»(2000: x).

Keith Negus, quien ha estudiado a fondo la industria musical, subraya que «una de las grandes ironías del consumo [musical] es que, como público, reconocemos que nuestros artistas favoritos, sean Bob Dylan, Public Enemy o Madonna, son productos estudiados, calculados y promocionados de distintas maneras, pero al mismo tiempo los aceptamos como [personas] reales» (1992: 70). En su famosísimo y citadísimo ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema» Laura Mulvey señala, por su parte, que las estrellas del cine desarrollan un «complejo proceso de similitud y diferencia (lo glamuroso personifica lo ordinario)» (1992: 26). Es decir, mientras que en el pop-rock la estrella disimula su personalidad ordinaria y se reinventa como persona extraordinaria, la estrella del cine da un paso más: es una persona ordinaria, convertida en ser extraordinario como estrella, pero empleada para representar si es necesario lo ordinario en la pantalla, sólo hay que pensar, por ejemplo, en el Oscar que la glamurosa Julia Roberts recibió por interpretar a Erin Brokovic, una atribulada ama de casa y madre sola. Esta diferencia entre estrella de cine y de pop-rock explicaría por qué, pese a estar habituados a representar el papel de estrella, las estrellas del pop-rock suelen ser pésimos actores, como demuestran los fracasos de Madonna en el cine.

Mulvey intentó explicar en el mismo ensayo los mecanismos profundos a los que se somete la consciencia del espectador ante la pantalla, y, si bien sus explicaciones levantaron una gran polvareda dado que dejaban de lado al espectador femenino, siguen siendo debatidas y aceptadas (a regañadientes) aún hoy. Según Mulvey (1992: 26), ante la pantalla se producen dos tipos de placer visual: por una parte, la escopofilia o placer derivado de convertir al objeto de la mirada en objeto del deseo sexual de quien mira; por otra parte, la identificación narcisista, o convencimiento de que la estrella representa (o incluso equivale) al espectador. Es evidente que el espectador de un concierto de pop-rock siente lo mismo: placer erótico-visual y placer narcisista. Lo que complica el esquema de Mulvey es el hecho de que ante una estrella del cine o del pop-rock las barreras de género son menos determinantes de lo que ella creía, de manera que una mujer espectadora puede encontrar placer erótico en contemplar tanto a un hombre como a una mujer (el espectador masculino está expuesto al mismo placer homoerótico pero difícilmente lo reconocerá). El otro punto que es importante recordar es que toda exposición pública del cuerpo humano tiene aspectos eróticos –aunque suene extremo, incluso las ejecuciones sugieren placeres sádicos– de modo que, por el sim-

ple hecho de exponerse a la mirada pública cualquier persona toma una dimensión erótica de la que carece en el anonimato de la vida ordinaria, algo que saben tan bien los cantantes y los actores como los políticos y cualquier otro tipo de personaje público.

Si bien hombres y mujeres músicos son conscientes de esta realidad, la diferencia es que las mujeres espectadoras admiten dentro de lo que consideran erótico una gran variedad de imágenes masculinas, mientras que los hombres tienen una percepción mucho más limitada de lo que es erótico en una mujer. El simple talento puede parecer erótico en una estrella masculina sin atractivo físico alguno (sea, de nuevo, el amigo Manson o un feo famoso como el actor Tommy Lee Jones), mientras que en una estrella femenina el talento no sólo no basta sino que puede ser incluso contraproducente, es decir, amenazador para el espectador masculino sexista, si no va acompañado de belleza. Sea cual sea su talento, la estrella femenina necesita la mascarada del atractivo sexual para no alienar al espectador masculino, pero se enfrenta por ello a un gran dilema. Tal como apunta Mavis Bayton, «se espera de la mujer músico, especialmente de una cantante, que sea atractiva; sin embargo, la trampa es que cuanto más atractiva se la encuentre, menos respeto recibe como músico y peor se considera su música en términos de su valor artístico intrínseco.» (Bayton 1998: 115)

Bayton pone el dedo en la llaga al señalar, además, la gran diferencia entre la «performer» (sea cantante o actriz) y la artista creadora en el campo de la música. El caso de Madonna, que suele considerarse paradigmático en la historia del lento progreso de las mujeres en el mundo del pop-rock, demuestra que el triunfo es siempre más fácil para la «performer» que para la mujer músico. Según la propia Madonna:

La gente tiene la idea de que si eres sexual y bella y provocativa, no tienes nada más que ofrecer. La gente siempre ha tenido esta imagen de las mujeres. Y aunque podría parecer que yo me comportaba de un modo estereotipado, al mismo tiempo, era yo quien lo planificaba al detalle. Yo controlaba todo lo que hacía, y creo que cuando la gente se dio cuenta, les confundió.⁵

Muchos admiran a Madonna por las mismas razones que apunta Susan McClary, cuando argumenta que «en un mundo en que las opciones más seguras para las mujeres músicos parecen ser o bien negar su género o bien limitar la expresión de placer femenino a contextos exclusivos de la mujer, las contranarrativas de deseo heterosexual ofrecidas por

⁵ En entrevista con Mikal Gilmore, «The Madonna Mystique», *Rolling Stone*, 568, 10 Septiembre 1987: 87 (citado en McClary 1991, 149).

Madonna son encomiables» (1991: 165). Madonna, sin embargo, es más bien la demostración de que si bien una mujer es capaz de controlar su carrera musical, esta independencia le sirve sólo para caer en los mismos estereotipos sexistas creados por los hombres, y le lleva a usar su cuerpo para enmascarar evidentes carencias como cantante y como músico. Madonna, cuyo talento vocal es más que discutible y que no compone, a duras penas puede ser un ejemplo para una mujer músico que se tome en serio su vertiente creativa. Sí puede ser un modelo, sin duda, para quien aspire al estrellato como simple intérprete.

El acceso a la fama de Madonna, consolidada a mediados de los años ochenta, coincidiendo también con el momento en que Annie Lennox triunfó con Eurythmics, depende de un proceso que se inicia con pioneras tales como Janis Joplin, Joni Mitchell o Patti Smith y que coincide a finales de los setenta tanto con la eclosión punk como con un momento de aparente consolidación de las aspiraciones feministas expresadas desde los años sesenta. Antes del surgimiento del punk, el glam rock ya había logrado desestabilizar los patrones sexuales del pop-rock con una serie de artistas masculinos, desde Mark Bolan de T. Rex a David Bowie que hicieron de su bisexualidad u homosexualidad una «bandera estética» (Bianciotto 2000: 64). Durante la época glam-rock, «el rock explota un perfil visual hipotéticamente vinculado a un “lado femenino” hasta convertirlo en un estándar grotesco, teatral, folklórico» (Bianciotto 2000: 64) del que, en todo caso, la mujer está tan tajantemente excluida como de su opuesto, el hiper-masculinizado entorno del heavy metal.

El punk, por su parte, ofreció una singular oportunidad de romper con ese lado femenino parodiado por el glam. En palabras de Mavis Bayton:

Las convenciones de género prevalentes en las actuaciones en vivo, la imagen y la presentación pública [de los músicos] fueron alteradas por el punk, ya que, junto a las bandas del movimiento musical femenino (y muchas punks eran explícita o implícitamente feministas), el punk cuestionó, rechazó o socavó juguetonamente el tradicional énfasis en el atractivo personal y el glamour (Bayton 65)

Sin duda alguna, el punk ayudó a muchas mujeres a reinventarse, bien rechazando la feminidad estereotipada, o bien inventando un nuevo tipo de glamour, como por ejemplo el gótico post-punk de Siouxsie. Con todo, como recuerdan Reynolds y Press, dada la actitud nihilista del punk y su absoluta falta de respeto a los valores liberales –feminismo incluido– muchas bandas punk exhibieron una misoginia aún más virulenta que la del rock original de los años sesenta (33) con lo cual definirse como músico punk feminista no dejaba de tener sus propias dificultades.

Según los mismos autores, se puede hablar de cuatro tradiciones principales femeninas

en el campo del pop-rock (233-34): en la primera, la mujer reprime su feminidad para demostrar que puede hacer lo mismo que un hombre (por ejemplo, Joan Jett y Sharleen Spiteri); en la segunda, ella hace de su feminidad e incluso feminismo parte integral de su identidad arriesgándose a alienar al público masculino (Janis Joplin, Sinead O'Connor); en la tercera, la mujer usa una serie de máscaras o mascaradas para jugar con los conceptos establecidos de feminidad (Annie Lennox, Madonna, en cierto sentido Shirley Manson) y, en la cuarta, la artista se rebela contra el mismo concepto de identidad negándose a entrar en el juego (Patti Smith). Pese al reciente aluvión de estrellas femeninas con posicionamientos cercanos al feminismo –o por lo menos conscientes de tener que posicionarse ante él– Jordi Bianciotto parece tener razón cuando afirma que:

En el fondo, y en términos generales, la mujer sigue utilizando, en el campo del pop y el rock, su argumento milenario: instrumentalizar su propio cuerpo como arma seductora. Las excepciones van en aumento: Beth Orton, Sharleen Spiteri (Texas) o Björk no utilizan sus recursos físicos de forma determinante para llegar al público, pero la posibilidad de rentabilizar esa variable raramente es pasada por alto (2000: 124).

Aún más preocupante que esta rentabilidad extraída del cuerpo femenino (muchos hombres han aprendido también a auto-explotar su erotismo) es el hecho apuntado por Reynolds y Press de que las innovaciones en el pop-rock femenino se dan «principalmente a nivel de contenido (letras, tipo de presentación pública, ideología y retórica expresada en entrevistas) más que en avances formales» (1995: 387). Su conclusión es que «las mujeres han tomado el rock'n'roll y lo han usurpado para cubrir sus propias necesidades expresivas, pero tenemos que ver aún una feminización radical del rock» (387). En lo que se refiere al feminismo, de nuevo Bianciotti acierta al concluir que:

Los posicionamientos militantes de otros tiempos se producen con cuentagotas, o bien tan mediatizados y banalizados que han perdido su capacidad de incidencia para convertirse en mero reclamo fotogénico, anécdota cosmética y gancho promocional sin contenido. La vieja etiqueta feminista no sintoniza con el *glamour* contemporáneo, pero de sus logros se benefician hasta sus más aguerridos detrac-

2. Lennox, Manson, Spiteri

A diferencia de simples «performers» como Madonna, Lennox, Manson y Spiteri son músicos y compositoras, autoras o co-autoras de las canciones que cantan, como mínimo en lo que se refiere a la autoría de las letras. También a diferencia de Madonna, estas tres mujeres han llegado a la fama en compañía de músicos masculinos, ya que forman o han formado parte de grupos (sólo Annie Lennox graba en solitario tras su paso por Eurythmics). De nuevo alejándose del patrón marcado por Madonna, Lennox, Manson y Spiteri han evitado presentarse como mujeres sexualmente muy activas, manteniendo un perfil público sobrio y protegiendo celosamente su vida privada.

Cabe tal vez distinguir entre, por un lado, Lennox, nacida en 1954 en Aberdeen, y, por otro, Manson (1966, Edimburgo) y Spiteri (1967, Glasgow) no sólo por una cuestión generacional, sino también porque la dimensión internacional de sus carreras se combina con distintas proyecciones locales de su éxito. Mientras Lennox abandonó su tierra natal, al considerarla provinciana, con tan sólo 17 años para trasladarse a Londres, Manson y Spiteri han salido a la luz pública desde Escocia, aunque la primera paradójicamente lo haya hecho en una banda compuesta por hombres norteamericanos. En comparación con Manson y Spiteri, que se sienten cómodas guitarra eléctrica en mano, la más madura Annie Lennox surge de un entorno artístico en que sólo las rockeras más extremas (o las más dóciles cantantes de folk) se presentan como instrumentistas. En su caso, pese a las numerosas máscaras y disfraces que ha usado y la elasticidad de su concepto de lo femenino, fue su compañero musical Dave Stewart quien aportó las innovaciones artístico-tecnológicas que le dieron la fama a Eurythmics. Annie tuvo que romper con él para desarrollar su propio talento musical en su carrera en solitario pero sigue presentándose ante el público básicamente como cantante y no como cantante-instrumentista (algo que sí hacen Manson y Spiteri).

La carrera de Lennox se encaminaba hacia la interpretación de música clásica hasta que una profunda crisis al final de sus estudios en la Royal Academy of Music de Londres le demostró que su camino era el pop. Tras conocer a Dave Stewart a finales de los setenta y formar pareja sentimental con él, Lennox formó con Stewart y Peet Coombes The Tourists, grupo con el que su imagen rompedora le llegó por primera vez al público. En 1980 Stewart y Lennox rompieron con Coombes y también como pareja; pese a ello formaron Eurythmics, el proyecto profesional que les mantuvo en el candelero hasta su tempestuosa disolución en 1989. A partir de esa fecha, Lennox continuó su propia trayectoria, que cuenta ya con tres discos, si bien en 1999 colaboró de nuevo con Stewart en el disco que supuso el retorno de Eurythmics, al menos para sellar la reconciliación de la especial relación de amor y odio entre ambos.

Annie Lennox posee un singular rostro alargado en el que destacan una amplia sonrisa y unos luminosos ojos verdiazules. La suya es una cara que puede resultar incluso poco atractiva pero de la que ella ha sabido sacar un extraordinario partido a base de, por una parte, despejarla llevando el cabello siempre muy corto, y, por otra, de jugar con los efectos del maquillaje. Annie tiene una belleza muy particular, ya que los rasgos de su cara parecen siempre estar al borde de ser muy masculinos pero resultan al mismo tiempo muy femeninos. No es simple androginia, sino el rostro de una mujer atípica que parece mucho más bella cuanto más obvio es su lado masculino.

Tal vez por ello, Lennox centra gran parte de la plasticidad de su camaleónica imagen en el rostro, dejando su larguirucho cuerpo (mide cerca de 1'80) en un segundo lugar. No es una mujer que se sienta a gusto con ropas femeninas, como puede apreciarse por sus vídeos en los que cuando aparece con vestidos que dejan al descubierto piernas, brazos o escote los lleva de un modo que realza su incomodidad con ellos. Al cuerpo de Annie le sienta de maravilla los pantalones, las americanas y los abrigos largos de cuero, con lo cual, y pese a sus notables curvas, no le costó jugar a vestirse de hombre en las etapas iniciales de Eurythmics, en las que se presentaba como doble de su compañero Dave. Vestida con traje y corbata, como en el vídeo de «Sweet Dreams», Annie resulta en todo caso tan artificial como vestida de icono sexual hiperfemenino en «Beethoven (I love to listen to)», donde más bien parece un transexual. Y es que el rasgo que hizo su imagen famosa es su capacidad para resaltar el hecho de que, como teorizó Judith Butler, el género no es la expresión del sexo biológico del individuo, sino una construcción artificial, una «performance» forzada por imperativos sociales. Desde este punto de vista, y tal como demuestra la «performance» artística de Lennox, «postular una identidad auténtica de género se revelaría como una ficción regulatoria» (Butler 1990: 141) al servicio del patriarcado masculinista y heterosexista. Lo que Annie expresa es la artificialidad de tal ficción: no somos hombres ni mujeres sino individuos que ejercemos de uno u otro y según la variedad que nos impongan o nos atraiga.

Shirley Manson impresiona físicamente mucho menos que Lennox. Es menuda, delgada y, desde luego, muy poco curvilínea. Típicamente escocesa en cuanto al color de su cabellera pelirroja, Manson fue una niña feúcha despreciada en la escuela por sus saltones ojazos verdes. Como en el caso de Lennox, la inseguridad respecto al propio aspecto físico parece haber sido un aliciente para desarrollar una seguridad artística compensatoria. Más extrema que Lennox, a Manson no le importa, sencillamente, parecer en ocasiones muy poco atractiva ya que sabe que su encanto depende de su capacidad de parecer inmensamente glamurosa cuando se lo propone. En escena, Lennox usa el disfraz para reinventar la idea de glamour; en contraste, Manson (y Spiteri) sudan literalmente la

camiseta –como uno de los chicos– reservando para vídeos y fotografías todo su potencial erótico.

El padre de Manson fue cantante de jazz y ella encaminó sus pasos desde muy joven a conseguir la fama, tocando y cantando en diversas bandas de pop-rock escocesas. Un vídeo rodado para la canción «Suffocate» de la banda Angelfish y emitido por MTV atrajo la atención de los miembros de Garbage, veteranos músicos y productores de la escena americana relacionados con grupos como Sonic Youth y Nirvana. El error que estos hombres cometieron al integrar a Shirley Manson en su banda fue pensar que ella sería poco más que su imagen de marca, cuando Manson más bien los veía a ellos como su catapulta a la ansiada fama. En las disputas que siguieron a su entrada en Garbage, Manson se ganó una reputación de dura que, irónicamente, le vino muy bien a la imagen del grupo. En las fotos de promoción y en las entrevistas Shirley encarna a la mujer que no sólo no se deja dominar por un entorno masculino, sino que además lo controla, imagen que sin duda habrá atraído mucho público femenino. Por otra parte, la potencia de esta imagen ha convertido a Garbage en la banda de Shirley Manson, con lo cual cualquier caída en creatividad es atribuida de inmediato por la prensa musical especializada a su supuesta actitud de diva. Son típicos los comentarios parecidos a los que una vez hizo un periodista catalán al decir que Garbage ha llegado al triste punto en que los cambiantes peinados de la Manson tienen más proyección pública que sus canciones.

El Parlamento de Escocia, sin embargo, no está de acuerdo con esta concepción negativa de la música de Garbage, ya que en 1999 les invitó a actuar en el concierto para celebrar la inauguración de su nuevo edificio, punto culminante del proceso de Devolución iniciado en 1996, por el cual Escocia ha recuperado la autonomía política perdida en 1707. Shirley Manson encarnó simbólicamente en este concierto la imagen de la nueva Escocia, segura de sí misma y abierta al mundo, resaltando sus raíces locales al frente de una banda de pop-rock de proyección mundial. Para entender lo que esto supone habría que imaginar lo que sería para Catalunya contar con una Manson catalana que sirviera de icono nacional en un entorno internacional en el que las naciones sin estado –como Escocia o Catalunya– tienen serias dificultades para ser aceptadas.

Desde una perspectiva exterior a la Gran Bretaña, puede pasarse por alto la variada realidad nacional(ista) del reino, pero ésta es evidente en cuanto se aprecia que hay una notable diferencia de acento entre las entrevistas y las canciones de Lennox, Manson y Spiteri. Las tres hablan con acento escocés –más suave en el caso de Lennox, bastante más áspero en el de Spiteri– pero cantan con un acento inglés neutro, práctica bilingüe habitual entre los artistas musicales escoceses. Este enmascaramiento de la identidad lingüística propia responde a razones comerciales pero se añade a la confusión que las tres practican

respecto a su identidad personal. Con todo, es Sharleen Spiteri la que ejerce más abiertamente como artista escocesa, especialmente en su faceta como benefactora pública implicada en las obras de beneficencia impulsadas por la Children's Hospice Association Scotland, una asociación caritativa dedicada a construir refugios para niños desamparados. Es difícil imaginar a cualquiera de las estrellas-muñecas ejerciendo este papel con credibilidad.

Al igual que Manson, Spiteri proviene de una familia con gustos musicales. Como artista, Spiteri despegó al presentarse a una audición organizada por Johnny McElhone, fundador de Texas. Los dos son el centro de la banda, cuyo nombre no deja lugar a dudas respecto a su inclinación por la cultura musical popular norte-americana. La estrecha relación entre McElhone y Spiteri recuerda sin duda a la de Lennox y Stewart, si bien no se trata en este caso de una relación con extensiones sentimentales sino estrictamente profesional. Habría que preguntarle a McElhone por qué a diferencia de muchos de sus colegas masculinos no encuentra dificultad alguna en colaborar en régimen de igualdad creativa con una mujer.

Sharleen Spiteri responde perfectamente al estereotipo del «tomboy», que suena en inglés algo menos vulgar que su equivalente español, marimacho. Su afición al montañismo –muy extendido en Escocia– es responsable de las diversas fracturas nasales que le dan a su bello rostro un aire de chico travieso. A diferencia de Lennox y Manson, Spiteri tiene menos capacidad camaleónica, distinguiéndose más bien por ser ella misma lleve pantalón o falda. Ella atribuye su atractivo a su naturalidad y a su desinterés por parecer sexy; hay que constatar, sin embargo, que Spiteri dio sus primeros pasos profesionales como peluquera de prestigio en los circuitos de la moda, con lo cual es posible que el suyo sea caso de naturalidad más que estudiada. Sea cual sea la verdad, la imagen que Spiteri vende es la de una mujer que resulta atractiva precisamente porque no está interesada en serlo.

Existen, en todo caso, dos Sharleen muy distintas que corresponden a las dos etapas por las que ha pasado Texas. En la primera, auténticamente rockera, Sharleen se presentaba como «tomboy» ataviada con ropa tejana, camisetas y zapatillas deportivas o botas, distinguiéndose de sus compañeros masculinos tan sólo por el corte de su espeso cabello negro. Cuando la necesidad de la banda de explorar los caminos del blues americano les llevó al borde del naufragio con su tercer disco, *Rick's Road*, Sharleen se transformó bajo los auspicios de su compañero sentimental, Ashley Heath, editor de una revista de moda, en un icono sexual, no dudando en aparecer en uno de los nuevos vídeos de Texas en la cama con un atractivo modelo. Según ella, la decisión de asumir la imagen de la banda casi en solitario siguió una lógica comercial necesaria para superar el fracaso –comercial, que no creativo– que casi llevó a la disolución de Texas y no le planteó dilema alguno (Duerden 1999). La revelación de Sharleen como belleza sexy fue la culminación de un proceso de renovación

iniciado cuando ella y McElhone empezaron a producir el pop ligero que les llevó en 1999 a las listas de superventas internacionales de la noche a la mañana. En qué quedó la autenticidad rockera de los inicios de Texas es una pregunta que sólo ellos pueden contestar.

No hay que olvidar, a pesar de la importancia que tiene la imagen, que el factor que en última instancia condiciona la perdurabilidad de un cantante es su voz y las canciones a las que aplica su talento. Se queja Simon Frith (1998: 206) de que los análisis de la música popular contemporánea se centran demasiado en el vídeo-clip, olvidándose de la conjunción entre voz, letra y música en la canción, pieza fundamental del pop-rock. Según él, este interés en la imagen es un efecto secundario de la obsesiva teorización en torno al fenómeno del post-modernismo; tal como Frith señala, hay que recordar que el vídeo-clip es un producto de promoción más que un producto artístico y, como tal, menos significativo a la hora de juzgar el talento de un músico que sus canciones, sobre todo porque en el vídeo-clip el músico tiene un papel artístico muy secundario, a menudo tan sólo de actor.

Volviendo a la voz, Lennox, Manson y Spiteri tienen en común unos cuantos rasgos más: las tres tienen voces ricas, de mujer adulta y no de niña, de notable potencia y al mismo tiempo, capaces de adquirir tintes intimistas. Para Lennox y Spiteri la inspiración es sin duda alguna el soul, mientras que Manson está más cerca del rock derivado del punk. De las tres, Lennox es la más completa como cantante y Manson, la más deficiente en directo, mientras que Spiteri sorprende por la energía de su potente garganta. Las tres saben sonar vulnerables en las canciones más lentas y extraordinariamente agresivas en las más ruidosas, incluso cuando la letra sugiere que el tono debería ser todo menos agresivo.

Curiosamente, las tres alcanzaron el éxito con canciones en las que suenan directas, implacables y seguras de lo que dicen, pese a que sus palabras no son precisamente positivas. En «Sweet Dreams», Lennox combina sus agudos gorjeos con una entonación grave al cantar la letra que describe con una simplicidad aplastante la división del mundo en dos tipos de persona: los que abusan y los que sufren abuso. Resulta muy congruente que el siniestro Marilyn Manson versionara este primer éxito de Eurythmics, sin conseguir, por otra parte, sonar más rotundo que Annie. En «I don't want a lover», que catapultó a la fama a Texas, Sharleen Spiteri se lamenta del final doloroso de una relación, pero usa un tono tan firme que la canción acaba sonando como una llamada feminista a aceptar a los hombres tan sólo como amigos y rechazarlos como amantes. En el colmo de la incongruencia entre letra y energía vocal, Shirley Manson se ganó el éxito cantando a pleno pulmón «I'm only happy when it rains», himno a la depresión vital (algo muy escocés) escrito por ella; cuando pide que el mundo vierta su tristeza sobre ella, Manson suena más desafiante que hundida, algo que no cabe esperar del tema de la canción.

Regodearse en el lado oscuro de la existencia y proclamar la realidad de la infelicidad es el propósito de las tres canciones, y al mismo tiempo una característica inherente al carácter escocés, como demuestran no sólo estas canciones sino también gran parte de la literatura escocesa. Nuestras tres damas son, hay que señalar, autoras literarias si entendemos que los textos de las canciones que cantan son parte del acervo cultural de su nación, sea esta Escocia o Gran Bretaña. No quiero decir con ello que sus letras son poesía, sino que son ejercicios de creación expresiva de valor similar. Como autoras líricas, Lennox y Manson superan con creces a Spiteri, cuyos textos son bastante más convencionales que su interpretación. En las canciones de Texas hay amores y desamores que no serían distintos de los expresados en muchas otras canciones de muchas otras bandas si Spiteri no recurriera al desgarramiento habitual en el soul o a la lucidez pop de los discos más recientes.

Lennox y Manson, sin embargo, coinciden en haber expresado conflictos femeninos muy similares. Las dos hablan de lo que supone ser una mujer dura de cara a la galería, pero vulnerable en privado. La canción de Lennox que habla con mayor sinceridad en este sentido es, posiblemente, «Legend in my Living Room» de *Diva*, en la que ella acaba definiendo el éxito como un reinado de sombras; Manson, por su parte, parece especialmente interesada en negociar las tensiones que toda mujer con una carrera profesional vive con su pareja en canciones tan poco auto-complacientes como la bellísima balada «Drive you Home», en la que reconoce que no es fácil para un hombre tener paciencia. Los vaivenes autobiográficos que ambas narran son muy similares: para dar la imagen de confianza en ellas mismas de la que depende su éxito tienen que ocultar las inseguridades que afloran en muchas de sus canciones, de manera que, paradójicamente, en escena se desnudan ante un público que las admira por su fuerza. El conflicto entre lo público y lo privado alcanza extremos mayores en la escritura de Lennox, algunas de cuyas canciones sorprenden por la intensa vulnerabilidad que exhiben, mientras que Manson a menudo proyecta sus propios conflictos o bien exagerando su negatividad hasta extremos casi cómicos (como en «I think I'm paranoid») o bien transformándolos en una agresividad muy gótica en su crueldad, prácticamente insultando a quien la admira en canciones como «Supervixen».

Annie llamó a su primer disco en solitario *Diva* y es muy posible que esa palabra defina mejor que ninguna otra el conflicto de estas tres mujeres músicos. La diva es admirada por su talento y al mismo tiempo envidiada, de manera que otras mujeres raramente se identifican con ella, si bien sí querrían ser como ella. Para los hombres que han creado el estereotipo de la diva caprichosa y malcarada, la diva es odiosa porque intenta controlar su carrera negando el poder que los hombres tienen sobre ella. Personalmente, la diva sufre ya que depende de la ayuda de los hombres para salir adelante —ahí están las presencias

de Dave Stewart, los chicos de Garbage, Johnny McElhone– y debe adaptar su imagen a sus demandas. Aunque se puede sentir apabullada por las presiones que recibe, la diva no puede ceder ante ellas. Las canciones se convierten en su vía de escape y le permiten expresar el dilema que sufre; al mismo tiempo lo alimentan al hacer del contraste entre lo público y lo privado un tema central de su producción artística.

La solución que Lennox, Manson y Spiteri dan a sus conflictos como divas es, por una parte, expresar con la voz la fuerza que las letras parecen cuestionar y, por otra, dotarse de una imagen a medias entre la pasividad femenina y la agresividad masculina, que atraiga y confunda. Sea jugando con máscaras o a cara descubierta, las tres dirigen su trabajo a los hombres pero también a muchas mujeres que no pueden encontrar satisfacción ni en Madonna ni en las estrellas-muñeca que la siguen. Ellas son estrellas a las que a menudo se alude como iconos lésbicos no porque sólo puedan atraer a lesbianas entre el público femenino, sino porque aún no tenemos etiqueta para la mujer que expresa las contradicciones de la feminidad sin hacer concesiones ni caer en el victimismo. Hay que congratularse de que Escocia haya dado al mundo no una, sino tres de estas grandes divas.

Bibliografía

- BAYTON, Mavis. *Frock Women: Women Performing Popular Music*. Oxford: OUP, 1998.
- BIANCIOTTO, Jordi. *La revolución sexual del rock*. Valencia: La Máscara, 2000.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- DUERDEN, Nick. «Sharleen blows her cool.» *Heat Magazine*. 11-17 Noviembre 1999. En <http://www.texasindemand.com/artheat1199.html>
- DYER, Richard. *Heavenly Bodies: Film, Stars and Society*. Houndmills: Macmillan, 1987.
- FRITH, Simon. «Why do songs have words?». In *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. London: Polity Press, 1988: 105-128.
- FRITH, Simon. «Afterword: Making sense of video». En *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. London: Polity Press, 1988: 205-225.
- HENNION, Antoine. «The Production of Success: An Antimusicalogy of the Pop Song» (1983). En Simon Frith & Andrew Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 1990: 185-206.
- MALVOR, Arthur. «Gender Apartheid? Women in Scottish Society». 188-209. T.M. Devine & R.J. Finlay (eds.) *Scotland in the 20th century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota and London: University Press of Minnesota, 1991.
- MULVEY, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) en John Coughie y Annette Kuhn (eds.) *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge, 1992: 22-34.
- NEGUS, Keith. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold, 1992.
- O'BRIEN, Lucy. «¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?» En Luis Pugi y Jenaro Talens (eds.) *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos, 1999. Trad. Manuel Talens y Luis Puig. 89-104.
- REYNOLDS, Simon & Joy Press. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'roll*. London: Serpent's Tail, 1995.
- SUTHERLAND, Bryon; Ellis, Lucy. *Annie Lennox: The Biography*. London, New York, Sydney: The Omnibus Press, 2002.
- TOYNBEE, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold, 2000.

La fiesta

Seguiré caminando
seguiré esperando, aunque me duela amor
Algo que hacer, alguien a quien amar
con quien contar y algo de esperanza
Seguiré caminando, seguiré soñando
Aunque me duela
(...)

Para las mujeres sensibles
No hay misión imposible
Prohibido instalarse, prohibido
Aparcarse, PROHIBIDO ABUSAR

Voz: Amparanoia