

Introducción

Los días comprendidos entre el miércoles 26 de enero de 2022 y el domingo 30 de ese mismo mes, se dio un gran revuelo mediático relacionado con los acontecimientos que se iban produciendo durante la celebración del Benidorm Fest -nuevo nombre del clásico Festival Internacional de la Canción de Benidorm- que había de servir para decidir el nuevo representante de España -o más bien de Radio Televisión Española- en el Festival de la Canción de Eurovisión 2022 -organizado por la Unión Europea de Radiodifusión-. De hecho, desde el inicio de la primera semifinal la polémica estuvo servida con la aparición del grupo gallego Tanxugueiras y su canción *Terra* que, interpretada en gallego, fue interpretada de múltiples maneras tanto por el público como por la prensa, pues su lírica podía conducir a múltiples lecturas. Así pues, hubo quien creyó ver, por su discurso y por el uso de una lengua cooficial, un claro canto nacionalista gallego que además estaría complementado por las sonoridades de la base rítmica de la canción que, con el uso de panderetas, instrumentos de viento y percusión, parecía remitir directamente a la música tradicional gallega. Igualmente, también hubo quien afirmó que a pesar de ser un canto galleguista, también podía ser considerado un canto feminista que, por tanto, unificaría identidad nacional y de género en un mismo canto, gracias a sus referencias a la tradición a través de las figuras maternas. Pero aún habría hueco para que el revuelo inicial siguiera creciendo, especialmente tras la actuación en la segunda semifinal de Rigoberta Bandini que interpretó la composición *Ay mamá* que fue entendida como un canto por la igualdad y la emancipación de la mujer, lo que inevitablemente, como era de esperar, acabó acarreándole grandes críticas a la artista catalana.

Ahora bien, lo que realmente resultó interesante, más allá de las polémicas, fueron las dos diferentes maneras de tratar los feminismos a través de la música, pero más concretamente como los nacionalismos pueden con las identidades feministas o no. Por ello, nos resulta especialmente ilustrador aproximarnos al caso valenciano, ya que, desde mitad de la década de mil novecientos noventa, se viene viviendo la eclosión y el crecimiento de un panorama musical propio, íntimamente relacionado con el valencianismo.

¿Qué es la música valencianista actual?

En la actualidad, en el País Valenciano, nos encontramos ante un movimiento cultural en lengua propia que nació desligado de los partidos políticos valencianistas -que en aquel momento vivían una profunda crisis existencial e ideológica-, que fue ganando popularidad con el transcurrir de los años, especialmente gracias a grupos como Obrint Pas que experimentaron una aceptación masiva jamás imaginada para un producto cultural del nacionalismo valenciano -llegando incluso a concentrar a más de 10.000 personas València en un concierto con motivo del 25 de abril del año 2005, es decir, durante el momento de apogeo de las derechas valencianas instauradas en el poder desde hacía una década-.

Esta visibilidad trajo consigo el surgimiento constante de nuevos artistas, que continuaron haciendo más numeroso y masivo el panorama. Todo ello, con el paso de las décadas, acabó, por configurar un panorama cultural complejo, con discurso propio y una importante y consolidada sociabilidad aparejada. Precisamente, este mensaje articulado a través de las canciones ha construido gran parte del relato nacional del valencianismo actual, pues los grupos musicales pertenecientes al antaño llamado *Ska Valencià* han actuado como conductores e irradiadores de identidad hasta alcanzar un poder nacionalizador superior incluso al que tuvieron los grandes intelectuales fusterianos y los productos culturales de la *Nova Cançó* -que presentaba un discurso básicamente pancatalán y alejado de la tradición y la cultura popular, al adoptar un mensaje eminentemente político- durante las décadas de mil novecientos sesenta i mil novecientos setenta, ya que la forma de construir su narración y la popularidad del género hicieron que el movimiento fuese ganando un gran número de seguidores, incluso más allá las culturas políticas del nacionalismo valenciano. Para entender mejor el porqué del impacto de la narración valencianista construida por los nuevos artistas, debemos detenernos a observar los diferentes elementos que han sido empleados para articular la complejidad discursiva a la que nos referimos, ya que se trata de ítems heterogéneos que, *a priori*, carecen de conexión entre sí, pero que han sido adoptados por este movimiento para crear una amalgama identitaria cada vez más inclusiva y transversal que ha servido para atraer la simpatía de una gran diversidad de individuos venidos desde un amplio espectro de corrientes ideológicas, especialmente de la izquierda política, pues el nacionalismo valenciano actual -entendido más bien como un federalismo de fuertes implicaciones y características culturales- es ante todo un movimiento fundamentalmente asociado a la izquierda progresista valenciana. Además, como dato reseñable, podemos afirmar que muchos de estos pequeños fragmentos del relato de la identidad -como la utilización de imagen romántica de la huerta o la recuperación de las tradiciones y usanzas- habrían sido tomados por el valencianismo directamente de la idea de pueblo valenciano edificada por su enemigo identitario: el *blaverismo*.

En definitiva, se trata de una fenómeno, sin equivalentes en los casos de otros nacionalismos periféricos -de hecho algunos grupos catalanes se han adherido al panorama musical valenciano y a su circuito de eventos, dado el poder de atracción de este y la existencia de una lengua común-, cada vez más abierto y horizontal -independiente, en principio, de la política tradicional, aunque en ocasiones algunos partidos como Coalició Compromís ha tratado de atraerlo hacia su espacio gravitacional de influencia- que bebe de diversas fuentes ideológicas para crear su propia concepción de qué significa ser valenciano. Un proceso que, inevitablemente, da como resultado una atracción cada vez mayor de masas que, *a priori*, no se identificaban con la identidad nacional valenciana, pero que se han visto atraídas por esta, gracias al poder condensador de su discurso presente -capaz de concentrar hasta 15.000 personas durante tres días en una localidad de poco más de 17.000 habitantes, como Tavernes de la Vallidigna, durante la celebración anual del Festivern¹-.

Por tanto, no es de extrañar que, ante el reciente aumento de la visibilidad del movimiento feminista en el estado español -gracias a las grandes movilizaciones y demostraciones de las manifestaciones del 8 de marzo del último lustro-, entre las composiciones de la música valencianista hayan comenzado a aparecer un gran número

¹ Sergio ESPINOSA: "Tavernes, antes y después del festivern", *Levante-EMV*, 28 de diciembre de 2016. <https://www.levante-emv.com/safor/2016/12/29/tavernes-despues-festivern/1509491.htm>

de ellas dedicadas a las mujeres y su lucha. Un caso que, dada su numerosa producción y la inexistencia de corrientes semejantes en el estado español², desde que a principios de siglo entrara en declive el movimiento Riot Grrrl³ estatal⁴ del que formaron parte artistas destacables que han permanecido en el imaginario feminista como Las Vulpes -o simplemente Vulpes, también escrito como Vulpess-, merece ser analizado con detenimiento para observar quien realiza estas obras, con qué intención y hasta qué punto el nacionalismo y el feminismo comparten espacio en estas composiciones.

Antecedentes: hombres que cantaban por las mujeres

Hasta hace aproximadamente un lustro, los artistas valencianistas, con más repercusión y reconocimiento entre el público nacionalista, acostumbraban a ser hombres. Por este motivo, no es de extrañar que las primeras composiciones de este movimiento en hablarnos de mujeres fueran escritas y producidas por músicos masculinos. De hecho, si nos atenemos a las fechas en que aparecen -hacia principios de la segunda década del siglo XXI- podemos pensar que no se trata de un proceso casual de adaptación del discurso, sino que surge al rebufo de todo un complejo contexto social, cultural y político que se estaba produciendo, especialmente, entre las culturas políticas de izquierdas que en aquellos años comenzaban a incluir a las mujeres en sus narrativas y promulgaban la necesidad de avanzar hacia la igualdad.

Así pues, siguiendo esta corriente producida entre las izquierdas, los principales compositores valencianos iniciaron un proceso de inclusión de las mujeres en su propio relato de la nación valenciana. Entonces, nos queda preguntarnos cómo o de qué manera van a introducir este elemento en un discurso tan complejo como el valencianista. La respuesta es, *a priori*, bien sencilla -como veremos en las primeras canciones que analicemos-: mediante la recuperación de ecos. Es decir, si tomamos como referencia la definición de Joan Scott, a partir de la extrapolación de personajes históricos despojados de su contemporaneidad o contexto que son traídos al presente para construir una línea imaginada continua y ascendente, entre pasado y presente, que permita justificarse -a quien los selecciona-, a la vez que se presenta como heredero de toda una tradición en que se enmarca dicho personaje⁵. Precisamente por eso, Scott los refiere como ecos, porque al estar descontextualizados, quedan incompletos y pueden ser fácilmente manipulados e incluidos en imaginarios colectivos de culturas políticas de las que el sujeto histórico no participó en vida o con las que pudo o no simpatizar.

Por consiguiente, la primera producción a la que debemos referirnos -por ser, seguramente, la pionera en esta temática en la música autóctona valenciana- es *Seguirem* (2011) de Obrint Pas que según el propio grupo estaría dedicada a la figura de Mavi Dolç, importante filóloga y activista por la lengua, conocida por su trabajo como directora del Área de Lengua y Universidades del Institut Ramon Llull. Ahora bien, las declaraciones de los músicos de Benimaçlet distan mucho de la realidad de la letra, pues si se fuera ajeno a

² Indudablemente existe música cercana a los feminismos en el estado español en la actualidad, pero las características básicas difieren en gran medida de las de este movimiento.

³ Soraya ALONSO: "Reformulating the Riot Grrrl movement. Space and sisterhood in Kathleen Hanna's lyrics", *Calepsydra: Revista de estudios de género y teoría feminista*, 20 (2021), pp. 99-119.

⁴ Ana CARCELLER: "Punk, feminismo, música, revolución: Le Tigre", *Artecontexto: arte, contexto, nuevos medios*, 7 (2015), pp. 58-63, esp. p. 60.

⁵ Joan SCOTT: "El Eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad", *Ayer*, 62 (2006), pp. 111-138.

ellas y solo se analizase la lírica de la canción, se desconocería a quien va dedicada la obra. Es más, el hecho de que no se mencione de manera directa a la filóloga valenciana y sí a Ovidi Montllor -popular cantante de Alcoi que alcanzó el éxito durante el postfranquismo-, podría conducirnos a pensar que es a él a quien se recuerda a través de una composición que ensalza los valores de los que lucharon por defender el carácter propio del pueblo valenciano de las injerencias externas.

Una apreciación, que se puede aplicar igualmente a la producción que seis años más tarde -2017- publicó Zoo bajo el título de *La Mestra* que estaría dedicada a Marifé Arroyo, reconocida educadora que formó parte del *Moviment de Renovació Pedagògica* valenciano, que apostó fuertemente, durante sus años como docente, por la educación en lengua propia. Como no podía ser de otra manera, este compromiso con la cultura acabó por granjearle una profunda enemistad con los sectores regionalistas o *blaveros* de la sociedad valenciana. Pues, desde las páginas del diario Las Provincias, se vertían constantes noticias entrecortadas con el objetivo de desprestigiar a Marifé Arroyo, así como al movimiento pedagógico al que pertenecía⁶. Sin embargo, más allá del hecho histórico, lo que nos preocupa ahora es la manera en que el grupo de Gandía recupera su imagen para integrarla en el relato. Pues bien, de nuevo, si nos ceñimos a la letra de la composición, observamos cómo en ningún momento se la nombra explícitamente, lo que nos podría llevar a pensar que únicamente se quiere recuperar la memoria de estos profesores que introdujeron el valenciano como lengua vehicular en las aulas. Sin embargo, a diferencia de la obra de Obrint Pas, aquí sí se da voz a la persona y, en el ecuador de la canción, se introduce un fragmento de una entrevista en que nos narra su experiencia como docente durante aquellos años. Por tanto, aunque sigue sin hacerse mención explícita, sí se le concede un cierto protagonismo en el transcurso de la grabación. Aunque, continuaríamos, en cierta manera, sin tener una recuperación total de un eco femenino para el discurso valencianista.

Por consiguiente, si la historia y el ejemplo de las mujeres han sido utilizados por el valencianismo cultural para construir su propia narración nacional, debemos reflexionar sobre el papel de los ecos femeninos valencianos en este discurso. Para poder encontrar unos primeros ecos femeninos puramente valencianos, citados por su nombre propio, hemos de retrotraernos al año 2020, cuando se presente *No s'apaguen les estrelles* de Xavi Sarrià que tenía que ser la banda sonora de la película *La mort de Guillem* -que relataría el caso del asesinato de Guillem Agulló de manera íntima desde una óptica cercana a la familia y su sufrimiento-, pero que más que homenajear al joven asesinado, quedaba convertida en una recopilación de los elementos fundamentales que han ensamblado el discurso del nacionalismo valenciano reciente durante las últimas cuatro décadas, para acabar presentando a la figura de Guillem Agulló como heredera, condensadora y, a la vez, irradiadora de todas estas características heterogéneas que abarcarían diversas temáticas como el ruralismo, el costumbrismo, el amor a las tradiciones -festivas o no- o la historia valenciana. Precisamente, como parte de este último conjunto temático, encontramos a las dos primeras mujeres -nombradas con nombre y apellidos- recuperadas como parte del relato nacional de manera explícita. En primer lugar, se nombra a Alejandra Soler como ejemplo de militancia incansable mediante la fórmula "*el puny tancat d'Alejandra Soler*", en recuerdo a toda una vida ligada al activismo político desde el PCE y el FUE -del que fue una de las primeras militantes femeninas-, o desde su cátedra en la

⁶ Vicent FLOR: *Noves Glories a Espanya: anticatalanisme i identitat valenciana*, Catarroja, Afers, 2011, p. 108.

Universidad de Moscú después de finalizar la guerra y exiliarse, hasta que decidió regresar a València en los últimos años del régimen para recuperar y poner en valor la historia de las mujeres durante la II República Española⁷. Seguidamente, tras el arquetipo de lucha política que encarnaba Soler, encontramos el de beligerancia cultural condensado en la figura de Carme Miquel -a la que se refiere como "*l'etern somriure de Carme Miquel*"- que representaría una figura maternal y protectora de la lengua por su actividad como maestra, pero especialmente por su militancia en las juventudes de Lo Rat Penat durante la década de mil novecientos sesenta donde llevo a cabo una fuerte campaña para que el valenciano formase parte del programa educativo y, con ello, que la lengua fuera aprendida de forma regulada por las nuevas generaciones. De hecho, tres décadas más tarde, llegaría a presidir Escola Valenciana, federación en que se agrupan la mayoría de los centros educativos que imparten los conocimientos únicamente en lengua propia. Sin embargo, aquello que realmente pudo valerle para adquirir esta aura de madre amantísima de la lengua valenciana fue su papel como autora de novelas infantiles y juveniles que fueron leídos en algún momento por la mayoría de aquellos individuos que comenzaban a instruirse en valenciano en los centros de enseñanza primaria y secundaria. En definitiva, dos mujeres que no son traídas al presente por su labor en pro del feminismo, sino por su lucha por los derechos de la nación valenciana.

¿Pueden hablar las mujeres en el valencianismo?

Llegados a este punto y recuperando la pregunta que se hizo Gayatri Spivak cuando reflexionaba sobre la voz del subalterno en el caso de los territorios colonizados, hemos de preguntarnos si las mujeres tienen voz en el valencianismo y como se expresan si es que lo hacen⁸. Pero primero, debemos atender a los estudios de Spivak que partiendo de la definición clásica de Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel*⁹ que, en resumidas cuentas, hablaba de subalternos como aquellos que han carecido de capacidad de expresión a lo largo de la historia, planteaba la posibilidad de que en el caso de las colonias se pudiese dar un doble subalterno, pues los nativos colonizados carecerían de voz, pero más aun los grupos sociales que antes de la llegada de las potencias imperialistas ya eran subalternos. Por ende, las elites colonizadas pese a ser subalternas, debido a la injerencia de poderes colonizadores, se encontrarían un escalón por encima de aquellos que pueden ser considerados como dos veces subalternos, por su clase social y por su pertenencia a un pueblo colonizado. Así pues, en el caso del pueblo valenciano, presentado constantemente como un subalterno por el valencianismo político y cultural, podría ser que las mujeres nacionalistas pudieran ser consideradas como un doble subalterno carente de voz.

Sin embargo, a pesar de lo que pudiese parecer a partir de lo analizado hasta el momento, podemos afirmar que las mujeres sí tienen voz dentro del movimiento cultural valencianista, dado que en los últimos años han aparecido numerosas artistas en este panorama musical, que han expresado su identidad como mujeres. Ahora bien, conocido esto, debemos preguntarnos cómo lo han hecho y cómo han articulado su discurso.

⁷ Alejandra SOLER: *La vida es un río caudaloso con peligrosos rápidos: al final de todo sigo comunista*, València, Publicaciones de la Universitat de València, 2009.

⁸ Gayatri SPIVAK: *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.

⁹ Antonio GRAMSCI: *Cuadernos de la cárcel*, México, Ediciones Era, 1999, tomo V, cuaderno XXV.

Representaciones de la opresión

Para la adquisición de conciencias de grupo, las experiencias comunes van a resultar claves. No obstante, para que esto suceda, debe existir una determinada cultura que permita la transmisión de las representaciones a través de producciones de diversa índole, como la música, que permita la adquisición y reafirmación de un sentimiento de pertenencia a un movimiento amplio, como ya planteó Geoff Eley al preguntarse por la importancia de la sociabilidad en la construcción de las identidades¹⁰. Es decir, la cultura feminista, que nace y se practica en la escena musical valencianista, permitirá articular una identidad concreta, gracias a la facilidad con que su mensaje podrá llegar a las masas adheridas a la escena principal a la que se adosa esta tipología concreta de obras.

En consecuencia, si las experiencias son cruciales a la hora de concienciar y las canciones el vehículo perfecto para su difusión dentro de un movimiento ya existente, debemos comenzar nuestro análisis del discurso contraído por mujeres, haciendo hincapié en aquellas composiciones que crean representaciones de las experiencias. Con el objetivo primordial de esclarecer cuáles son las situaciones a las que se dota de más importancia en el discurso feminista dentro de este fenómeno cultural de tintes nacionales y si esta narración se liga o no a la del valencianismo.

Primeramente, destaca *Les silenciades*, canción publicada por Pupil·les en el año 2017 que recoge diferentes muestras de discriminaciones, violencias y subyugaciones cotidianas, mediante las historias mujeres anónimas como la de Marta, una camarera que es humillada en el bar donde trabaja, la de Isabel despedida por quedarse embarazada la de Marga que es acosada sexualmente por el dueño de la casa en que desempeña servicios de limpieza o la de Carme que no solo se desempeña en una tienda a jornada completa, sino que al llegar a casa no puede descansar porque ha de ocuparse de las tareas domésticas. Además, en ella, las compositoras ya reflexionan sobre hasta dónde llega la voz de las que han de sufrir a diario en un sistema profundamente patriarcal que las olvida y las margina: "*Heroïnes sense capa/ en les ombres del sistema que ens atrapa,/ que amenaça, trapitja i ens amaga;/ llinatge que mai s'acaba..*". Por ello, la composición se centra en recuperar gran parte de estos ejemplos que muchas padecen para incorporarlos a su propio relato feminista, al mismo tiempo que las eleva a un plano diferente, casi heroico, por la dignidad que se desprende de su ejemplo de resistencia: "*Generació de dones lluitadores,/ filles, mares, iaies, fortes./ Esquenes trencades, patriarcat./ Femelles insurrectes, coratge desbocat.*".

En la misma línea, pero de una manera aún más explícita, encontramos *Llàgrimes negres* que es utilizada, por las mismas artistas del caso anterior, para narrar sin tapujos una violación en primera persona, desde el punto de vista de la víctima. El hecho de que sea escrita de este modo permite trasladar al oyente, casi personalmente, una fuerte y desagradable experiencia y, con ello, aumentar las emocionalidades traumáticas que a este pueden llegarle a través del mensaje de la lírica. Sin embargo, para poder comprender aún mejor la importancia y el impacto que esta canción pudiese tener entre la audiencia, debemos acudir a observar detenidamente el contexto en que es producida, pues nos encontramos con un momento en que la sensación general podía ser que los casos de agresiones sexuales y violaciones estaban proliferando, dado que en la prensa era frecuente encontrar noticias que remitían a hechos semejantes que acababan mediatizándose,

¹⁰ Geoff ELEY: *Un Mundo Que Ganar: Historia de la Izquierda en Europa, 1850-2000*, Barcelona, Crítica, 2003, pp.62-63.

especialmente después del archiconocido caso de La Manada de Pamplona -2016- que dio nombre a otras violaciones grupales producidas en los años posteriores como la Manada de Manresa¹¹ -2017- o la Manada de Sabadell de 2019¹². Ante este aumento de los casos mediáticos y la sensación de falta de contundencia por parte de la judicatura a la hora de condenar a los agresores -polémica fue en su momento la escasa condena impuesta a los integrantes del primer caso mencionado, por la decisión de uno de los jueces que afirmó ver disfrutar a la víctima¹³-, la canción trata de concienciar a mujeres y hombres, mientras denuncia la frecuencia de los casos, al dar voz a las víctimas con versos tan explícitos como los que siguen: “Me arañó la cara,/ me dio bofetadas,/ me arrancó la ropa,/ me entraron arcadas./ [...] Me dejó en el suelo, destrozada y luego huyó./ [...] *tenia 15 anys, estava molt angoixada,/ em sentia tan culpable per tot el que a mi em passava*/[...] *Visc amb el terror,/ el meu món una tenebra./ M’han trencat en mil trossets, arrastre la meua pena.*”. Igualmente, llama la atención el empleo de la lengua castellana y la lengua valenciana para construir el relato, un aspecto que encontraremos también en otros ejemplos y que parece ser un primer indicativo de que entre los grupos integrados por mujeres, el componente nacional desaparece cuando se trata de hablar de la lucha feminista y de su identidad de género, posiblemente debido a la urgencia de la emancipación de las mujeres ante el constante peligro para su vida y su integridad física que representan las violencias machistas.

Por su parte, aquel mismo año, Tesa alumbró *El amor no duele* como forma de denuncia hacia el maltrato psicológico que en muchas ocasiones no es detectado por quienes lo sufren, por considerar que se trata de actitudes normales dentro de cualquier relación romántica. Concretamente, hace hincapié la rapera de Almussafes en el sistema de subordinación que se produce en éstas cuando una de los individuos de la pareja queda a merced del otro después de que su autoestima haya sido minada durante largo tiempo hasta quedar incapacitada para librarse de esa relación. Es decir, mediante el empleo de lenguaje coloquial, la MC hace patente la existencia de actitudes machistas en el amor romántico en que uno de los componentes, normalmente el hombre -en el caso de las parejas heterosexuales-, destruye el amor propio de la otra persona, con el fin único de subyugarla, controlarla y ponerla a su servicio: “El amor no duele, no sé, prima, que has pensao (sic.)/. Se hace mucho daño sin llegar a los moraos (sic.)/. No es cuestión de spinning, ni de training ¡Estas genial!/. [...] Si te duele, no es amor.”.

Algo parecido a lo que hizo en 2020 Jazzwoman en *Malo*, un manifiesto contra el acoso que muchas mujeres padecen a diario, tanto presencial como digitalmente. Todo ello, a través del relato de una interacción con un hombre que insiste en mantener una relación amorosa a la que el “yo poético” se niega insistentemente. No obstante, a pesar de la evidencia, el acosador continúa con su ritual de llamadas y mensajes, que acaban por provocar el hartazgo de quien lo ha de sufrir. De nuevo, la composición parece dedicada

¹¹ Toni MUÑOZ: “Condenados por abusos y no por agresión los acusados de violar por turnos a una menor en Manresa”, *La Vanguardia*, 31 d’octubre de 2019. <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20191031/471301326724/manada-manresa-penas-entre-10-y-12-anos-abusos-sexuales.html>

¹² Jesús GARCÍA BUENO: “La víctima de la Manada de Sabadell: ‘Temí por mi vida’”. *El País*, 6 de abril de 2021. <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-04-06/la-victima-de-la-manada-de-sabadell-temi-por-mi-vida.html>

¹³ J.G. ALBALAT: “El juez discrepante ve en el vídeo de ‘la manada’ ‘sexo con ambiente de jolgorio’”. *El Periódico*, 26 de abril de 2018. <https://www.elperiodico.com/es/sucesos/20180426/video-manada-juez-voto-particular-6785975>

a concienciar y evitar que se sigan produciendo estos tipos de violencias, que, en muchos casos, como pasaba en la canción anterior, son pasados por alto por la víctima que considera que no son merecedores de mayor importancia.

Dicotomía opresión-revuelta

Una vez expuestas las experiencias, estas van a ser utilizadas para justificar las acciones y el discurso feminista construido por estas artistas, mediante un sistema de acción-reacción que podría resumirse en una dicotomía opresión-revuelta. O sea, como las mujeres se encuentran subyugadas y violentadas -según las narraciones que hemos observado hasta el momento-, parece obvio que la única opción para cambiar su situación sea la revuelta contra el opresor.

Una reacción que se va a plantear, como veremos a continuación, de dos maneras completamente diferentes, pero que compartirán un fin único: la emancipación. La manera más sencilla de acercarnos a este tipo de elemento discursivo será a través de la observación de dos composiciones del mismo año -2018-, pero que apuestan, cada una de ellas, por una vía completamente diferente a la propuesta por la otra. Precisamente, esto es lo que ocurre con *L'últim esglaó* de Pupilles y *La matança de Tesa* de la cantante homónima, que no solo comparten un título que hace referencia a una obra cinematográfica -*El último escalón* (1999) en el caso del grupo valenciano y *La matanza de Texas* (1974) en la canción de la rapera de Almussafes- y año de producción -2018-, sino que ambas construyen su narración a partir de la ya mencionada fórmula dicotómica, pero con una apuesta para conseguir el cambio de paradigma muy diferente.

Por ende, la primera de ellas comienza su relato exponiendo una de las situaciones de violencia más comunes en la cotidianidad de la mayoría de las mujeres: el acoso callejero y los micromachismos en público. De hecho, ya en la primera estrofa crean una imagen común y diaria en que un individuo violenta a una mujer con la verbalización de la cosificación de su persona mediante piropos y opiniones no demandadas que hacen sentirse, tal como relata la canción, como poco más que un objeto a quien las recibe. Lo mismo sucede cuando un grupo de cinco hombres jóvenes se cruzan con ella y opinan sobre su físico y incluso le espetan sus deseos de mantener relaciones sexuales sin ningún motivo, en lo que parece ser una referencia a las ya citadas "manadas" y a lo que se ha dado en llamar "cultura de la violación": *"S'ha quedat mirant-la als ulls,/ després li llança petons mentre s'allunya, mentre fuig./ [...] Després a l'estació, li criden obcenitats/ cinc tios van en grup, mala colla, desgraciats./ Opinen del seu cul, ara parlen del pit./No dubten, li diuen que la volen dur al llit/li xiulen com si fos un gos més al carrer."*. Del mismo modo que presentan otra experiencia común de acoso que suele producirse en ambientes de ocio, cuando algunos aprovechan la distensión de aquellos ámbitos para insistir en mantener relaciones o tocar a la otra persona: *"Ella està ballant tota sola en aquell bar,/ de sobte, sent al darrere un alé prou alterat./ Nota estupefacta com l'agafen pel braç./ Es gira, un desconegut es presenta atabalat./ Pacientment i sense ganes li explica que ara no vol/ [...] Però ell pareix no entendre de que va la situació./ Insistència que apesta./ Altra volta este malson."*. Ante esta situación, las *Mc's* surgidas del barrio valenciano de Benimaclet recalcan la necesidad de alzarse y acabar con este tipo de actitudes que condenan a las mujeres a ser el último escalón de la sociedad, pues no son sino una forma más de reafirmar el dominio del hombre sobre la mujer en los espacios públicos, una conducta social aprehendida desde la infancia que debe ser erradicada. Es aquí donde se detendrán a reflexionar las compositoras, ya que si se trata de una situación normalizada por el conjunto de la sociedad desde su raíz, no vale simplemente con la respuesta airada y

espontánea de una mujer en un determinado momento ante su acosador, pues es necesario atajar el problema desde su origen y para ello no hay más solución que educar en los valores de igualdad a las nuevas generaciones: *“Necessitem canviar l’educació: / ‘quien se pelea se desea’; deixeu d’ensenyar això. / El respecte és un valor, ha de quedar clar. / Abans que l’amor superflu, protegim la integritat.”*.

Asimismo, Tesa construía su discurso tomando un ejemplo de opresión muy similar al ofrecido por Pupil·les, con su singular estilo claro y conciso. Es decir, de nuevo, la almusafense recupera las experiencias de acoso público, especialmente el referido al ocio, para asentar las bases que justifiquen su hartazgo: *“ Estava en el garito, jo només volia ballar, / bevent-me un mojito, jo només volia ballar. / [...] Jo ballava al son, salsón, tinc el don. / Ballava, sabrosón, La Macarena com Bill Clinton. / Ding dong, dalt del núvol Kinton, me baixà un Don Pimpón, / volia arribar la pitón, el pintón.”*; mientras continua relatando la situación de gravedad que suele acontecer en estos casos cuando el agresor insiste en su comportamiento: *“Estava de bon rollo, jo només volia ballar. / Arribà un mongolo (sic.), jo només volia ballar. / M’està ficant morros (sic.), jo només volia ballar.”*. Por tanto, nos encontramos ante una situación exactamente igual a la que nos era presentada en la composición anterior; sin embargo, la reacción propuesta por la compositora no va a ser ni mucho menos similar, puesto que se defiende una vía violenta, casi taliónica, ante este tipo de actuaciones que coartan las libertades individuales y colectivas de las mujeres. De manera que, a continuación el “yo poético” parece entrar en una vorágine violenta más propia de un largometraje de Quentin Tarantino que de una discoteca cualquiera y comienza su propia venganza sangrienta contra quienes la han acosado: *“Trac el tallaungles per arrancar-li la pell, / el talle a pedaços, com feu Gaudí al Parc Güell. / Li arranque la cabellera per poder fer-ne un mantell. / Tinc les mans de sang, jo només volia ballar. / Em miren alucinats, jo només volia ballar. / Mira la que heu liat, jo només volia ballar.”*. En definitiva, haciendo gala de la ironía que le caracteriza como autora, la cantante imagina una reacción violenta que pueda acabar con este tipo de acciones y machismos diarios. Ahora bien, pese a que pueda parecer que este componente semi humorístico le resta seriedad a la propuesta de revuelta propuesta por Tesa, no es la primera vez que la artista de La Ribera se pregunta sobre la posibilidad de un cambio radical imaginado que pueda afectar a la sociedad, como ya hizo en *Dones* donde se cuestionaba sobre que pasaría si un día el hartazgo de las mujeres hiciera que se alzasen contra sus opresores.

Además, para reafirmarnos en la idea de la existencia de una corriente que promulga la violencia como única solución a las acciones violentas cotidianas de los hombres, solo es necesario acudir a otras composiciones que siguen la línea propuesta por la de Almussafes. Entre ellas, cabe destacar dos obras de Jazzwoman que vienen a recoger un argumentario parecido al expuesto por Tesa. La primera de ellas, bajo el título *Llámame* (2018), utiliza el maltrato físico y psicológico, del que ya hemos hablado con anterioridad, como base para justificar su mensaje. Un discurso que promueve la unión entre las mujeres para hacer frente con suma severidad a los maltratadores, incluso con llegando a promocionar la venganza física, como si de un “ojo por ojo, diente por diente” propio de la Ley del Talión se tratase. Unos versos que se asemejan en gran medida a los que componen la canción *Pa’ la discoteca* que presentó la misma artista tan solo dos años después, en que regresa a la temática de la sociabilidad nocturna para advertir a quienes pretenda sobrepasarse con las mujeres, sobre el riesgo que ello conlleva para su propia salud, pues el hartazgo puede conducir a que estas se unan y arremetan contra ellos: *“Hoy vamos pa’ la discoteca, / que se note que las mujeres damos mucha guerra. / Como acosos daremos candela. / No sé quién te crees tú, / estás dando mucha pena.”*; una revuelta beligerante que se hará más

explícita en los versos siguientes: “Crash! La botella ha quebrao (sic.) / Crash! El respeto se ha largao (sic.) / Crash! El corazón me va volao (sic.) / [...] Son tus actos de los que no se fía, / si no respetas te daré a sangre fría. / Nos tratáis como ha ganao (sic.) os veo muy perdios (sic.) / Vete acostumbrando, lo tenéis jodio (sic.)”.

De la dicotomía a la tricotomía opresión-autoestima-revuelta

Como venimos observando, el relato construido por artistas femeninas va a funcionar constantemente a través de una dicotomía opresión-revuelta que justificará el alzamiento de las mujeres -violento o no- a partir de las experiencias de subyugación que seguramente haya parecido cualquier mujer en su día a día. Mas, cabe preguntarse, llegados a este punto, como es posible que se adquiriera repentinamente el valor necesario para despojarse de esta condición de subalternidad y alcanzar la igualdad, pues difícilmente se alcanza la identidad sin una toma de conciencia previa. Es por ello, por lo que dentro de este juego de dos va a aparecer un nuevo elemento intermedio que posibilite alcanzar ese futuro ideal planteado por muchas de estas artistas. Será de esta manera, como surgirá un relato tricotómico en que la autoestima tendrá un gran protagonismo, dado que, como hemos visto con anterioridad, las relaciones de subyugación se basan mayormente -como denuncian estas compositoras- en la pérdida de autoestima de una de las partes, lo que posibilita que la otra adquiriera el control de la pareja, quedando la primera a su merced casi total.

Esto explicaría que, en 2018, justo en el momento en que surgían gran parte de las canciones que se articulaban entorno al discurso de acción-reacción, aparezcan algunas dedicadas al amor propio como el arma que debía sustentar la revolución de las mujeres. Así pues, podemos destacar dos cortes de Pupil·les que pueden servir como arquetipos de esta tipología de composiciones.

En consecuencia, la primera de ellas a la que prestaremos atención será a *Estima't* cuyo nombre -Quiérete en castellano- ya hace patente su intencionalidad. A lo largo de sus versos, las valencianas reivindican la autoestima como el primer paso hacia el cambio de paradigma y la consiguiente igualdad, si tenemos en cuenta que, según su relato, este amor propio daría a las mujeres la confianza necesaria para levantarse y superar las experiencias de violencias y dominaciones vividas: “*M’ha mirat als ulls, hui la veig diferent. / Ha decidit voler-se i agafar les regnes. / [...] ha fet fora els dimonis, hui s’aprecia encara més. / [...] Para atenció, fixa’t, mira-la. / El seu renaixement hui comença a caminar. / El cap ben alt i xafa fort. / [...] Sap de sobres que se'n sortirà.*”.

Mientras que, por su parte, en *V* cantan explícitamente a la vagina y a la masturbación, sin complejos, para tratar de romper con los tabúes y los estereotipos existentes en torno a este órgano reproductor. Unos prejuicios que, como ellas mismas afirman, han sido impuestos históricamente por los hombres, pero han causado profundos traumas en las mujeres y han, incluso, puesto en peligro la salud de muchas de ellas, pues hablar abiertamente de higiene íntima se ha convertido en un verdadero problema para algunas, por miedo al estigma social que pudiese conllevarles. Por este motivo, Natalia Pons y Mireia Matoses hablan abiertamente de este órgano e incluso de placer sexual: “*Entre les cames tinc un tresor, / riu de vida humida, impera la foscor. / Mant roig d’amor i de guerra; / selva salvatge poblada i tendra.*”. De igual forma, van a utilizar la vagina como símbolo de empoderamiento contra las masculinidades que: “*La volen neta, la volen depilada, / la volen jove i poquet visitada; / la volen perfecta, la volen ocupar. / La volen, la volen, la volen maltractar.*”. Pero, también van a hablar de esta parte de su fisionomía como forma de

superar de una vez por todas el veto existente sobre ellas y concienciar a sus iguales. Es decir, como arma para aceptarse a sí mismas y refirmarse a través de esas supuestas imperfecciones -una concepción impuesta históricamente- que tanto molestan a determinados individuos:

En definitiva, con estos dos cortes van a conseguir una sintonía en que ambas conjugan perfectamente para lograr transmitir esa idea de autoestima que debe representar los cimientos sobre los que se edifique la emancipación femenina, al deshacerse de cánones, dogmas morales y tabúes para cantar libremente al cuerpo de las mujeres y al amor propio.

Conclusiones

Finalmente, por medio de esta investigación sobre el nacionalismo valenciano, su música y el papel del feminismo como parte del producto cultural más importante en la construcción del discurso valencianista actual, podemos extraer una primera conclusión. Dado que, si atendemos a cómo construyen los grupos formados por artistas masculinos este tipo de relato y de qué manera lo hacen aquellos integrados por mujeres, nos encontramos ante la evidencia de la existencia de una gran diferencia entre ellas, pero no solo en la forma de articularlo, sino también en la importancia que la nación tiene en cada uno de ellos.

Por tanto, en el caso de los hombres de este movimiento cultural que deciden cantar a las mujeres, a los feminismos o a las luchas por la igualdad, como hemos observado, prima, por encima de cualquier otra, la identidad nacional que, en determinadas ocasiones, a pesar de la primigenia intencionalidad de la canción, acaba por eclipsar la identidad aliada con el feminismo del artista que la compone. Es por ello, que el feminismo acaba por convertirse en un elemento más del relato heterogéneo y transversal de la nación valenciana que estas bandas llevaban construyendo desde finales del siglo XX y que incorporaba a su definición de valencianía aspectos tan dispares como: el ecologismo, el costumbrismo, las luchas vecinales, la multiculturalidad o el ruralismo. Precisamente, la muestra más clara de este proceso de integración y asimilación, la encontramos en la manera de hilar la lírica de las composiciones dedicadas a recuperar a las mujeres para la causa valencianista, puesto que se trata, en su mayoría, de composiciones dedicadas a la recuperación de ecos femeninos, que sirvan como ejemplo a las nuevas generaciones valencianistas, despojados de un significado feminista más amplio. De hecho, salvo honrosas excepciones, serán pocas las canciones que traten de aproximarse al día a día de las mujeres y a las imposiciones sociales de género.

En el sentido contrario, encontramos a las artistas femeninas adheridas al movimiento musical valencianista -porque en gran parte de sus obras hacen mención directa o indirecta al País Valenciano, a su autodeterminación o a diversos temas considerados parte del discurso nacionalista-. Entre sus cortes, será fácil detectar como la identidad feminista prima sobre la nacional, que parece quedar a un lado, dada la prioridad y la urgencia de la lucha de las mujeres. Algo que es normal si seguimos la teoría de los interruptores identitarios propuesta por Michael Billig en *Nacionalismo Banal* que expone que el nacionalismo es una identidad latente que no se reafirma a diario y menos aún cuando otra está siendo atacada o es más urgente por el riesgo que entraña para el individuo la amenaza sobre ella. Así, el contexto histórico y social, que se encuentran repletos de violencia y muerte hacia ellas, actuarían como interruptores y explicarían que en sus canciones ambas identidades no vayan de la mano y que el valencianismo quede en un segundo plano. Es más, cuando se trata de cantar a las mujeres, la lengua utilizada por

estas artistas va a ser preferentemente el castellano, sin importar si acostumbran a realizar su producción en valenciano, pues lo importante parece ser que su mensaje llegue a un público amplio -hombres o mujeres, nacionalistas o no- que pueda quedar concienciado de la situación y comience a simpatizar con este movimiento social.

Luego, llegados a esta encrucijada, y ante la gran diferencia existente entre los dos tipos de relato, deberíamos regresar aquí a la reflexión de Spivak, que ya hemos mencionado en páginas anteriores, sobre si el subalterno tiene o no capacidad para expresarse, pues, en el caso del feminismo adherido a las culturas políticas del nacionalismo valenciano, las mujeres tienen voz y vías de expresión, pero desgraciadamente sus obras no son las que más impacto tienen entre el público. Esto plantearía una nueva problemática, debido a que, si sus canciones no alcanzan tanta popularidad entre la audiencia como las realizadas por hombres, su voz continúa sin ser escuchada y su experiencia, contada de primera mano, llega a cuentagotas y mayoritariamente a un público femenino. Por ello mismo, si utilizáramos una metáfora podríamos afirmar que la voz de estas mujeres está afónica, seguramente debido a los medios de distribución, de promoción y a la falta de oportunidades para alcanzar los grandes escenarios. Sin embargo, sería injusto culpar únicamente a la industria discográfica, dado que, debemos considerar que parte del problema reside igualmente en una audiencia entre la que siguen existiendo actitudes machistas y prejuicios hacia la producción artística femenina, como demuestra el hecho de que en los principales festivales relacionados con esta cultura política - que ha abrazado al feminismo como parte intrínseca de sí misma- sigan aconteciéndose casos de violencia de género y acoso.