

Magdalena Anna Gajewska
(Uniwersytet Warszawski)

MÚSICA, MUJERES Y SIMULACROS: LA IMAGEN DE LA FEMINIDAD EN ZULOAK DE FERMIN MUGURUZA

Fecha de recepción: 07.02.2019

Fecha de aceptación: 18.09.2019

Resumen: A pesar de que el rock radical vasco fue un movimiento musical de gran alcance que marcó a toda una generación, contó con escasos grupos femeninos. Fermin Muguruza, uno de los personajes más relevantes de aquel movimiento, en su falso documental *Zuloak* (2012) toma como punto de partida la ausencia femenina en la tradición del punk vasco. La película trata sobre un grupo femenino de *rock* formado para la filmación que, después del estreno del filme, tuvo una gira real. Muguruza logra entonces crear un tipo de realidad paralela emparentada con lo que Jean Baudrillard (1978) entiende como un *simulacro*. En el presente artículo llevaré a efecto un análisis antropológico-morfológico; se trata de un método para investigar la obra fílmica que pone atención en las relaciones entre los recursos formales, el contenido y las referencias al mundo fuera de la ficción. Se analizará cuáles son los modelos de feminidad que se recrean en *Zuloak*, cómo funcionan y qué valor tienen. Además, con apoyo en la noción de *hiperrealidad* del mismo Baudrillard, se intentará echar luces sobre cómo se puede interpretar la visión del director en lo tocante a la situación de la escena vasca actual.

Palabras clave: cine vasco, feminidad, Fermin Muguruza, música, simulacro

Title: Music, Women, and Simulacra: the Image of Femininity in “Zuloak” by Fermin Muguruza

Abstract: Although Basque Radical Rock was a powerful musical movement that marked a whole generation, the presence of female groups within was limited. Fermin Muguruza, one of the most important characters of this movement, takes as his point of departure the absence of women in the Basque punk rock music in his mockumentary *Zuloak* (2012). The film is about a female rock group called “Zuloak”, which was created to make the documentary but gave concerts also after the screen. In this way Muguruza created, in reference to the theory of Jean Baudrillard (1978), a kind of simulacrum. In the present article, using the “anthropological-morphological analysis” (method that focuses on the links between the form of the film, its content and references, to reality outside fiction) I will analyze which models of “femininity” are used in the film and how the director’s vision of the situation of the Basque scene can be interpreted from the perspective of the concept of hyperreality.

Keywords: Basque cinema, femininity, Fermin Muguruza, music, simulacrum

MUJERES EN LA MÚSICA

A lo largo de la historia la presencia de mujeres en la creación e interpretación musical a nivel profesional ha sido limitada y pese a los cambios positivos observables en la actualidad, la visibilidad de las mujeres en el ámbito musical sigue siendo reducida y su presencia en la música se restringe a ciertos tipos de actividades. A pesar de que siempre hayan hecho música, debido a las restricciones y obligaciones que les han sido impuestas en la llamada cultura occidental, su actividad musical se ha visto encerrada en el ámbito privado (cf. Soler Campo 2016, Emakunde 1994). Más aún, salvo contadas excepciones, las mujeres que han aparecido en el escenario, por contraste con los varones, suelen carecer del reconocimiento adecuado, figuran de manera anecdótica en los trabajos musicológicos o, lisa y llanamente, resultan omitidas.

Ahora bien, insistiendo en algunos puntos, la posición de las mujeres músicos en el círculo profesional, los cargos a los que aplican y en los que ejercen, como también en la interpretación de su trabajo y la percepción de su imagen como profesionales, arrastran una serie de estereotipos de género naturalizados en las estructuras de ordenamiento del campo (cf. Martínez Cano 2017, Sales Delgado 2010). Así pues, por ejemplo, aunque cada vez más mujeres consiguen formación musical, los puestos de mayor responsabilidad normalmente quedan en manos de hombres (Abarca Molina 2016: 177); permanece la percepción injustificada de estimar a los varones como líderes de hecho o en potencia, y a las mujeres como buenas ejecutoras de órdenes e ineptas para el liderazgo (Soler Campo 2016: 167).

En el campo de la composición, tradicionalmente dominio masculino, una de las dificultades que las mujeres siguen afrontando es la creencia social de que en su manera de componer se puede notar el así llamado estilo femenino, entendido en ese femenino un elemento jerárquico que envía las obras escritas por mujeres al terreno de lo secundario. Dicha creencia deja entrever que dentro de la creación musical la creación normativa –supuestamente neutral– es la que se estima de carácter masculino, detrás de la que hay, cómo no, un varón (Abarca Molina 2016: 176).

En cuanto a la interpretación, se conservan prejuicios acerca de los tipos de actividad musical determinados por la diferencia sexual, cuestión que se traduce en que ciertas prácticas sigan siendo estimadas, con mayor o menor grado de consciencia, como más adecuadas para hombres o para mujeres en función de esa diferencia. Como afirma Sandra Soler Campo, incluso entre el profesorado de formación musical se suele considerar “la voz femenina más apta para el canto y facetas interpretativas y relacionar el sexo masculino con facetas creativas y/u otras actividades que relacionan música y tecnología” (2016: 165). Una observación parecida hace también Karla María Abarca Molina refiriéndose a los grupos *rock*; en ellos normalmente el papel de la mujer se limita a ser el de vocalista, esto en consonancia con la segmentación de roles en acuerdo a los esquemáticos patrones de género, ya que se percibe a las mujeres –y muchas también así lo asumen– como carentes de la preparación necesaria para manejar la tecnología que un músico hombre sería capaz de utilizar en la interpretación (2016: 177).

En cuanto a la situación de la mujer en el ámbito musical del País Vasco, aunque faltan estudios actuales, según datos publicados a mitad de los años 90 por Emakunde-

Instituto Vasco de la Mujer, entre los/las directores/as de orquestas, bandas de música y coros, la amplia mayoría eran hombres. Es así que tanto en la composición, la investigación y la crítica musical, las mujeres aparecen subrepresentadas si medimos su presencia en relación con los hombres (1994: 96-102). Al comparar los datos de la Comunidad Autónoma del País Vasco con los del Estado Español, encontramos semejanzas (101). Sin embargo, las informaciones a las que aquí nos referimos abarcan solamente el marco de la música institucional, puesto que no disponemos de un estudio cuantitativo para el ámbito de la música popular. No obstante, se puede constatar que entre los grupos que grabaron alguna de las diez canciones en euskera más escuchadas a principios del siglo XXI, tres cuentan con una mujer entre sus integrantes (Álvarez Uria 2012: 23-24). Por otra parte, no tenemos datos ni herramientas para medir cuántas mujeres realmente están activas en la actualidad en el ámbito musical informal.

Otro tanto ocurre con la inexistencia de estudios detallados que se enfoquen en las representaciones sociales de género en el campo de la música (Abarca Molina 2016: 172-173). Sin embargo, no deja de ser constatable que la imagen de las mujeres recreada en la cultura *pop* sigue estando asociada al erotismo en términos de moldes esquemáticos y a la posibilidad cierta de convertirse en objeto sexual. Junto con la popularización de la televisión después de la Segunda Guerra Mundial, los aspectos visuales ganaban cada vez más importancia en la industria musical, incluyendo en ello la imagen de los y las intérpretes. Con todo, si bien es cierto que la imagen de las músicas profesionales que impera en la cultura *pop* ha variado a lo largo del tiempo, no es menos cierto que a pesar de ciertas modificaciones positivas observables, siguen reproduciéndose principios de cuño patriarcal naturalizados de lo que ha de ser una mujer.

La imagen escénica de las músicas hasta cierto punto se inspira en las figuras femeninas representadas en el cine. El cine clásico de ficción se vivió sobre todo de dos tipos de figuras femeninas: el ángel del hogar y la mujer fatal (cf. Caballero Wangüemert 2016, Castejón Leorza 2004: 307-311, Cruzado Rodríguez 2009, Martínez-Salanova Sánchez 2016: 2). En la cinematografía se tiende a “dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y colocar a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados” (Pérez Gañán 2014: 77). Los dos tipos constituyen una respuesta a la imaginación y deseo masculino, pero, como veremos más adelante, el segundo de ellos resulta más inspirador para la creación de la imagen escénica de las músicas. Las mujeres activas en el ámbito musical, antiguamente reservado con exclusividad para hombres, por ejercer su profesión se alejan de los modelos de feminidad más tradicionales y por eso la feminidad que fascina, seduce y atormenta parece más apropiada en su caso.

Entre los tipos de feminidad en la música popular encontramos un primer modelo de cantante *femme fatal* en los años 50, representado por voces potentes y personalidades atractivas como Nina Simone o Aretha Franklin, y que a principios del siglo XXI reutilizó Amy Winehouse (Martínez Cano 2017: 479). Aunque la década de los 60 estuvo marcada por la contracultura, la revolución sexual no implicó un cambio profundo en la imagen de la mujer. Fue el momento de la popularización de la música *rock*, que por una parte expresaba rebeldía contra los antiguos valores y maneras de vida, y por otra, en cuanto

a la representación de la feminidad, la reducía a la visión de los músicos masculinos, quienes en sus canciones presentaban a las mujeres casi exclusivamente como objeto sexual (Sales Delgado 2010: 997). Una figura femenina excepcional fue Janis Joplin, no solo dentro de la música *rock*, sino también dentro de la sociedad de aquel entonces. Joplin “subvierte la imagen prototípica de la mujer, al adoptar cualidades masculinas en sus actuaciones” (997), siendo probablemente la primera mujer dentro de la cultura popular que rechaza por completo el rol tradicional femenino, tanto en el escenario como en la vida.

En la misma época, dentro del *rock* emergen músicas cuya imagen en gran medida concuerda con la feminidad tradicional, es decir, las mujeres que tocan *rock-folk*, un género basado en sonidos acústicos, melodías suaves, voces dulces y textos enfocados en el *mundillo femenino* que parecen una expresión individual o un tipo de análisis introspectivo (998)¹. De esta manera, las artistas si bien se inscriben en una noción de lo femenino más o menos tradicional, al mismo tiempo buscan manera de expresar un yo que en alguna medida sobrepase lo femenino en términos de lo dado en estricto, tomando de esta manera una postura con dimensiones de desobediencia activa. Por consiguiente, a veces algunas de las representantes de este género se consideran artistas cuasi feministas (998). También en los 70, el *rock-folk* se desarrolla con éxito mediante la reproducción del delicado tipo femenino característico en este género musical. Por su parte, en la música *pop* de aquel entonces aparece un modelo de artista *sexy* que se ajusta hábilmente a los estereotipos de feminidad tradicionales, representado por divas de la talla de Cher, Blondie o Diana Ross (Martínez Cano 2017: 479)².

En la década posterior, en el ámbito de la música *pop* entre las mujeres emerge un modelo predominante de vocalista que aúna sensualidad, rebeldía y transgresión, recurriendo, a veces, a la ambigüedad sexual. Los ejemplos más claros son Cindy Lauper y Madonna. Simultáneamente, aunque siguen siendo minoría, surgen artistas cuya imagen cuestiona los modelos tradicionales de feminidad representando un tipo más andrógino; nómbrese, como muestra, a Annie Lennox o, en el *rock*, a Patti Smith (Sales Delgado 2010: 999, Martínez Cano 2017: 482).

Dicho sea de paso y siempre en referencia al campo musical, como es sabido, junto a figuras femeninas que no terminan por encajar en la repetición de aquello que se sobreentiende como *lo femenino* en el marco epocal correspondiente, coexisten mujeres que se ajustan más al modelo esperable. Si se piensa en un paralelismo entre la situación de las mujeres en la música y el cine, se aprecia que el modo de construir la imagen de las músicas parece basado en representaciones de cuerpos femeninos erotizados, destinados a satisfacer deseos eróticos masculinos (Cruzado Rodríguez 2009: 56)³. Todo ello lleva a una situación parecida en el siglo XXI: incluso las artistas que producen narraciones de empoderamiento femenino, en cuanto a su imagen responden más bien a los deseos patriarcales del mercado (Martínez Cano 2017: 879).

¹ Entre las representantes de este género musical podemos enumerar a Joan Baez, Judy Collins, Carole King o Joni Mitchell.

² En las décadas posteriores su estética escénica es continuada, por ejemplo, por Christina Aguilera, Fergie, Thalía, Britney Spears o Jennifer López.

³ En referencia a este tema, Giulia Colaizzi, en la página 53 de un artículo de 1997, arguye que se trataría de una “expresión del imaginario masculino” que vendría a determinar la imagen de las mujeres.

En contraste con esta imagen se encuentra la feminidad propuesta por el *punk rock*, un movimiento contracultural que, oponiéndose a las normas establecidas, expresa también una proclama feminista. El *punk* creó su propia iconografía femenina basada en una estética *kitsch* y un mensaje provocativo. Como constata Gómez Alonso, “el icono de la mujer *punk* se construye tomando como eje la representación de seducción y provocación –muy similar al papel ficticio de heroína cinematográfica que se observa en el modelo de *femme fatale*–” (2017: 70). Entre las primeras representantes del movimiento *punk* en el Estado español podemos encontrar a Alaska, con su grupo Kaka de Luxe, y, luego, con Alaska y los Pegamoides; Ana Curra, con Parálisis Permanente; Paloma Romero, con el grupo británico The Slits; o Tere González, con Desechables. Todas ellas formaban parte de grupos *punk* mixtos, ya que bandas exclusivamente femeninas dentro del movimiento eran inusuales.

En el País Vasco de los 80, en el marco del llamado rock radical vasco, movimiento musical que derivó en un fenómeno sociológico más amplio que marcó a toda una generación, surge el grupo femenino Vulpes (cf. Amo Castro 2015: 99, Dávila Balsera y Amezaga Albizu 2004: 224, Delgado 2018: 379-380). Se trata de una banda de existencia efímera que a través de sus textos, de clara orientación hacia la reivindicación de sujetos de deseo, junto con una postura decidida y estética de tintes agresivos, introdujo un modelo femenino opuesto a la tendencia cultural dominante. Sin embargo, dado que, visto en contexto, esgrimieron un mensaje *demasiado* rupturista, las componentes de la banda fueron estigmatizadas y sufrieron varias agresiones durante su actividad musical (cf. Gómez Alonso 2017: 74, Martínez Cano 2017: 481-482). Las Vulpes fueron una excepción dentro del rock radical vasco, puesto que dicho movimiento carecía de grupos femeninos.

Aunque actualmente la presencia de mujeres en el escenario vasco es notable, la música *rock* sigue siendo un ámbito dominado por hombres. Por otra parte, el tema de la participación femenina en la música vasca es objeto de preocupación de Fermin Muguruza en su película *Zuloak* de 2012. Muguruza destaca como músico, leyenda viva del rock radical vasco.

ZULOAK COMO SIMULACRO

Zuloak, concebida como documental, se rodó casi exclusivamente en euskera. La película trata sobre un grupo musical femenino que se llama Zuloak, canta *punk rock* y, además, no existe fuera de la pantalla. Aunque sus integrantes habían participado en varios proyectos musicales, se unieron en Zuloak solamente para convertirse en las protagonistas del falso documental. Sin embargo, *Zuloak* es algo más que una película, ya que la banda junto con las proyecciones del filme tuvo una gira de conciertos⁴ por el mundo, convirtiéndose en un ente con vida propia.

A pesar de que Muguruza reconoce como sus inspiraciones formales películas como *Exit Through the Gift Shop* de Banksy, *Distrito 9* de Neill Blomkamp y *Casas viejas*

⁴ El grupo dio más de 60 conciertos en un año, tanto acompañando las proyecciones como funcionando independientemente (<http://zuloak.com/index.php/en/berriak/1-berriak/79-fermin-muguruza-en-persona>).

de Basilio Martín Patino⁵, la idea que realiza *Zuloak* se asemeja más a la del filme estadounidense de 1984 *This is Spinal Tap* de Rob Reiner. *This is Spinal Tap* es un falso documental de un grupo *heavy metal* inexistente, denominado Spinal Tap, que a causa del gran impacto que el filme provocó en el público, terminó dando conciertos y grabando discos⁶. Los componentes ficticios del grupo lograron grabar tres discos –frente a los 32 mencionados en la película– y aparecer junto a estrellas de fama mundial como Metallica, Guns N’ Roses, David Bowie o Annie Lennox, en el concierto homenaje a Freddie Mercury celebrado en 1992 en el estadio de Wembley. Sin duda alguna, su posterior carrera musical no fue planeada al momento de escribir el guion.

Sin embargo, en el caso de *Zuloak*, desde el principio se trataba de un proyecto más amplio; una particularidad frente a otros documentales falsos. Los conciertos posteriores al estreno del filme fueron planeados y formaron parte de la promoción del filme. Como se había previsto al comienzo, después de un año de intensa actividad el grupo se disolvió.

Vale la pena mencionar que al momento de hacer público su proyecto filmico al buscar fuentes para su financiación, Muguruza empezó a crear la ilusión de que se trataba de un documental *verdadero*. *Zuloak* se realizó gracias a una campaña de financiación colectiva y en la etapa de recaudación de fondos se presentaba a los donantes potenciales como un filme sobre las peripecias de un grupo existente⁷. Aunque, como es sabido, ni las ficciones son falsas ni los documentales son verdaderos, porque cada realidad filmica es una realidad construida, Muguruza intentó prolongar la ficción más allá del metraje. Muchos cayeron bajo el hechizo de la ilusión y Muguruza consiguió crear un tipo de realidad paralela, o un *simulacro de tercer orden* si atendemos a la teoría de Jean Baudrillard (1978: 45).

Como afirma el filósofo francés, este tipo de simulación “no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad” (5). La diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario desaparece. Los signos que carecen de referente pero *finjen* representarlo, en nuestra percepción pasan a ser *verdad*. Puesto que el referente no existe, lo simulado pasa a formar parte de nuestra experiencia; por eso en nuestra mente gana el estatus de real. y crea entonces una representación que parece más real que la realidad, es decir, en términos baudrillardianos, viene a tratarse de una *hiperrealidad*.

En las páginas que siguen vamos a investigar cómo el concepto de hiperrealidad se refiere a la imagen de feminidad que representa el filme y a la visión de la escena vasca que propone el director. Aunque el contexto de la actividad musical fuera de pantalla será relevante para el presente estudio, el material analizado se limitará a la película desde una posición que la comprende como totalidad.

⁵ Fuente: presentación de “Zuloak” en DocsDF en 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=5ZQxRe2xcb4>).

⁶ A pesar de que en las primeras versiones de la película se informaba al principio y al final que la banda no era real.

⁷ Las aportaciones se podían hacer a través de una página web (zuloak.verkamiplus.com). A los donantes se les ofrecía una camiseta con el nombre del grupo, un disco y un DVD de la película, asegurando de esta forma promoción tanto de la película como del grupo desconocido; esto bien puede considerarse otra estrategia para darle estatus de autenticidad a la existencia de la banda.

MÉTODO ANTROPOLÓGICO-MORFOLÓGICO

La interpretación que presentaremos en las páginas que siguen va a basarse en un método elaborado en la práctica filmológica. No obstante, se usará asimismo el término *lenguaje cinematográfico* que la filmología asumió de la lingüística. A pesar de las controversias⁸ acerca del término, constatamos que la obra fílmica puede ser considerada un tipo de mensaje transmitido a través de recursos visuales y sonoros. Es así que entendemos con Yuri Lotman que el lenguaje cinematográfico dice relación con dos niveles que se anudan: uno es la existencia de distintas posibilidades que se materializan en un resultado específico, indisociable de uno o más significados más o menos determinados; otro es que el uso de los recursos se organice de tal forma que resulte decodificable para el espectador (1983: 87).

El estudio se basará en la propuesta metodológica de Seweryn Kuśmierczyk que él mismo llama análisis *antropológico-morfológico* (2014, 2015). El método parte de la premisa de que las interpretaciones de la obra fílmica siempre tienen que estar justificadas por el contenido y los recursos estéticos aplicados en la película, porque es así que pueden considerarse sostenibles. Por esta razón, cada interpretación debe ir precedida de un análisis minucioso. No obstante, esto no significa que se pretenda limitar la libertad interpretativa ni que se impongan directrices estrictas. Se trata más bien de crear ciertas reglas de análisis y elaborar un metalenguaje aceptable en el círculo académico para describir sus resultados; según Kuśmierczyk, la interpretación no debería ser solamente resultado de un razonamiento lógico, sino que es necesario recurrir a la perspectiva fenomenológica (2015: 14).

El análisis antropológico-morfológico se centra en vínculos entre la forma de la obra fílmica –los medios de expresión que se utilizan– y los significados que se manifiestan a través de su uso. La observación minuciosa del lenguaje cinematográfico permite descubrir cómo se configuran las *redes de significado* incorporadas y reelaboradas en la película, sus relaciones con los planos analíticos que nos interesa investigar y los significados culturales fuera del mundo de la ficción incluidos en ella de forma más o menos implícita. Este procedimiento posibilita presentar los resultados del estudio de manera que se parece a una *descripción densa* (15). El hecho de que en el centro del interés del método haya relaciones entre la ficción y la realidad fuera de pantalla, lo hace una herramienta de suma utilidad para estudiar el falso documental, un género que por su naturaleza problematiza el estatus de estas dos realidades.

Kuśmierczyk recomienda aplicar durante el proceso analítico e interpretativo la *regla de syzygos*; esto supone tomar en cuenta cuatro pares de planos temáticos, cuyos componentes se relacionan estrictamente entre sí⁹. Los pares constan de un elemento que suele

⁸ Aunque la tendencia a entender el cine en las categorías de la lengua y el estudio enfocado en el lenguaje del cine existen desde los principios de la filmología (cf. Osadnik 1986: 10), así como a pesar de que la noción *lenguaje de cinematográfico* ganó mucha popularidad hasta conseguir penetrar en el lenguaje cotidiano, los/as investigadores/as no están de acuerdo en cuanto a su legitimidad. Algunos/as de ellos/as abiertamente niegan la existencia de algo que podría denominarse así (100).

⁹ Realmente forman un tipo de unión a la que se debe su nombre: *syzygos* gr. “unión por un yugo”.

ser ampliamente comentado en los análisis filmológicos y otro que normalmente queda omitido. Kuśmierczyk enumera los siguientes pares: el contenido y la forma, el tiempo y el espacio, la imagen y el sonido, y, por fin, el protagonista y las referencias a la realidad sociocultural fuera del mundo representado (17). Realizar un análisis apoyado en los *syzygos* ayuda a abarcar la obra fílmica en su totalidad y captar la complejidad de los significados que transmite, no solo como obra artística, sino sobre todo como artefacto cultural. Huelga decirlo, los componentes de los distintos pares se relacionan entre sí, ya que la película es una realidad compleja, irreducible al juego de dos elementos. Por lo tanto, al presentar los resultados del análisis y la interpretación varios elementos se entrecruzan, alejándose de una estructura basada en dos elementos, cerrada en sí misma, asemejándose, en cambio, a la anteriormente mencionada descripción densa.

El mundo de la película parece una imagen sublimada e intensificada del ser humano y sus circunstancias (Dragovič 2012: 41). Los patrones para crear un mundo fílmico tienen sus raíces en el mundo experimentado por sus creadores. Modificando la *verdadera* realidad, la obra fílmica utiliza luz, colores, sonidos, movimiento y otros elementos del mundo *real*. Además, incorpora el tiempo y el espacio como categorías básicas para definir las relaciones entre el ser humano y su entorno. De este modo, dichos elementos se incluyen en la obra fílmica siguiendo normas de percepción culturalmente definidas. En pocas palabras, la película nos dice más de lo que quiere transmitir el director. Es más bien un comunicado complejo que abarca no solamente el mensaje intencionado de sus creadores, sino también la información implícita de su bagaje cultural y del contexto social en el que surge la película (Kuśmierczyk 2015: 17).

ZULOAK: ROCK Y FEMINIDAD

El argumento de *Zuloak* cuenta la historia del proyecto artístico de Arrate Rodríguez¹⁰, consistente en la creación de un *women power trio*, es decir, un grupo de *rock* compuesto exclusivamente por mujeres y cuyas letras se canten solo en euskera. Como afirma la protagonista, su intención es convertirse en un “Andy Warhol a la vasca”, siguiendo la manera en la que el artista modeló la Velvet Underground¹¹, esto es, manejando toda la actividad de su grupo. Al unir a las integrantes les da las directrices a seguir y graba la vida del grupo, incluso aquellas partes que parecen pertenecer más a sus experiencias personales que a su actividad musical. No obstante, el proyecto termina por cansar a Arrate, quien envía las grabaciones a su hermana Eider Rodríguez¹² para que se las pase a Fermin Muguruza.

¹⁰ Arrate Rodríguez se dedica a las artes visuales tanto dentro de la realidad fílmica como fuera de ella.

¹¹ En *Zuloak* hay también una referencia más sutil al grupo estadounidense: aparece una discusión entre Arrate y la guitarrista sobre si el grupo debería tener una bajista. Parece una alusión al conflicto entre Lou Reed y Warhol por la entrada a la banda de Nico.

¹² Por cierto, Eider Rodríguez es la coautora del guión. Mencionarla en este contexto parece un recurso de autentificar la historia contada por Arrate. Más aún, el mismo Muguruza en la página web del proyecto se refirió al videomensaje con estas palabras: “En los últimos días me he dedicado a visionar el abundante material que tenía registrado y tengo claro que aquí hay una historia que contar y me he decidido a hacerlo

La trama empieza precisamente con un video mensaje en el que Arrate se dirige directamente a Muguruza, contándole sobre su desilusión por el proyecto y diciéndole que lo deja y que le entrega todos los materiales para que haga con ellos lo que quiera.

Las grabaciones del proyecto constituyen el núcleo del filme y su principal componente estructural. Representan la historia del grupo desde la búsqueda de sus componentes, pasando por los ensayos, los conciertos y las crecientes tensiones internas hasta su descomposición y la creación de un nuevo grupo, ya libre del control de Arrate. Las peripecias de las protagonistas se entrecruzan con escenas rodadas en sus ensayos y conciertos, en los cuales varios personajes relacionados con la cultura vasca, sobre todo músicos, comparten impresiones acerca de sus canciones e imagen escénica. Aunque la mayoría de los comentarios son positivos, resultan inquietantes las opiniones en torno a lo que *Zuloak* hace y cómo es, dado que las integrantes del grupo no comentan su propio trabajo, por lo que constituyen siempre objeto de crítica ajena.

Una de las opiniones más turbadoras define al grupo solamente a través de las categorías corporales. En la escena a la que nos referimos un hombre del público¹³ afirma: “Me ha gustado, pero estas chicas son demasiado guapas [...]. Van a acabar peleándose entre ellas [...]. Pasa en todos los grupos formados por chicas guapas”. Desde luego, en el grupo, a causa de diferentes visiones de cómo debería funcionar y por la presión de la cámara omnipresente, surgen discusiones. Como consecuencia de distintas tensiones la primera cantante deja el grupo en el medio del rodaje del filme¹⁴, lo que hace aún más creíble el final de *Zuloak*, en el que Arrate, cansada de conflictos, deja el grupo¹⁵. Sin embargo, los enfrentamientos entre las chicas no derivan de cuestiones triviales, como lo sugiere la cita. La incorporación de este comentario proporciona al espectador un ejemplo de los estereotipos a los que tienen que enfrentarse las músicas.

Volviendo a la forma del filme, a las peripecias del grupo y los comentarios del público acerca de sus conciertos se suma un nivel narrativo más. En la trama se introducen fragmentos de entrevistas que Arrate hace a músicas prominentes (y reales) del País Vasco que cantan en euskera. Arrate entrevista a la cantante de *rock* Anari, a la compositora y violonchelista Maite Arroitauregi, a Ines Osinaga del grupo *Gose*, a Marieder Iriart de *The Spar-teens*, a la cantante vasco-guineana Afrika Bibang, a Aiora Renteria de *Zea Mays*, pero también a Fermin Muguruza, el único hombre en este conjunto. Las entrevistas abarcan temas relacionados con la creación artística y el quehacer de las/os entrevistadas/os, los que, dado el recorrido de cada una de ellas/as, no son de poca importancia para grupos que poseen menos experiencia o que acaban de formarse. De esta forma, en paralelo a la historia del grupo, se logra presentar la situación del escenario musical femenino de *Euskal Herria*

en una película documental”. De esta manera las personas relacionadas con la producción del filme quedan involucradas en la trama. Un recurso parecido se aplica también al responsable de fotografía, Aritz Moreno. Es más, los dos aparecen, junto con Fermin Muguruza, como protagonistas en unas escenas.

¹³ Aunque se conocen los nombres de todas las personas que toman la palabra en el filme, no me parece relevante citarlos en el artículo.

¹⁴ Como afirma Muguruza en la presentación del filme en el DocsDF, el abandono del grupo por Izaskun Muruaga no fue planeado (<https://www.youtube.com/watch?v=5ZQxRe2xcb4>).

¹⁵ Aunque se sabe que la escena de videomensaje se rodó como la primera, antes de elegir a las actrices para interpretar a las componentes del grupo (<https://www.youtube.com/watch?v=5ZQxRe2xcb4>).

yla condición de la música en euskera, pero también la importancia de los *gaztetxes*¹⁶ para su desarrollo. Este motivo nos lleva a otra de las referencias de Muguruza, a saber, el filme *Exit Through the Gift Shop* de Banksy: en él se usa la figura de Mr. Brainwash, del cual no se sabe si es real o inventado y sirve para crear un documental sobre el *street art* y criticar el mercado del arte contemporáneo. Sin duda alguna, además de enseñar la realidad musical del País Vasco contemporáneo, Muguruza tiene un objetivo más: promover una realidad distinta. A esta cuestión voy a volver más adelante.

En cuanto a la representación del tiempo, la narración alude al tiempo *real* del rodaje. La cámara sigue tanto las charlas de las protagonistas y la evolución del grupo, además de acontecimientos fuera de la ficción como el desalojo de *Gaztetxe Kukutza*. Ya que la mayoría de las escenas se rodó en lugares públicos, sobre todo bares y clubes, la cámara capta también personas y situaciones casuales. Es más, todos/as los/as personajes interpretan el papel de ellos/as mismos/as y aparecen bajo sus verdaderos nombres, tanto las chicas que forman Zuloak como las personas que comentan su música.

El montaje de las escenas en las que aparecen todas las participantes del proyecto parece seguir el orden cronológico del rodaje, lo que se puede deducir de los cambios que experimenta el cuerpo de una de las actrices que, mientras se rodaba el filme, quedó embarazada. El director en gran medida trabajó usando métodos propios de un documental: a pesar de que el proyecto que conduce Arrate fue inventado y las situaciones provocadas, todo el resto parece improvisado. Como aseguró la segunda cantante, Tania de Sousa, en una entrevista realizada en la realidad fuera de la pantalla, se trataba de transferir al filme sus “vidas reales dentro de una trama ficticia” (Pérez López 2013, en línea). A propósito, el abandono del grupo por la primera cantante, Izaskun Muruaga, a pesar de su carácter accidental, vino a ser el punto culminante del argumento; desde dicho punto las tensiones dentro del grupo fueron creciendo rápidamente. En la trama se introdujeron comentarios de la cantante y las restantes componentes del grupo acerca de su renuncia. De este modo, el director resolvió de forma creativa la crisis provocada por la desaparición de una de las protagonistas más importantes en pleno proceso de rodaje.

A las protagonistas normalmente las siguen dos o tres cámaras, una de las cuales pretende ser identificada con lo que está grabando Arrate, aunque no queda claro si el material proviene de la cámara que vemos en sus manos, ni si realmente graba alguna cosa¹⁷. Ciertamente es que no aparece en los créditos como encargada de fotografía. Otra cámara abarca las escenas *desde fuera*. Para diferenciar las tomas hechas con aquellas dos cámaras, a la imagen que simula ser –o realmente es– lo grabado por Arrate, se ha puesto el efecto de blanco y negro, mientras que las restantes tomas conservan los colores, con una tendencia al uso del efecto de tonos cálidos. La excepción son las escenas de entrevistas con las músicas *verdaderas*, las que mantienen los colores neutros. De esta forma, el contraste de la imagen corresponde con el contraste entre tres dimensiones de la realidad fílmica, es decir: la documentación del proyecto, o sea, el material supuestamente transferido a Fermin Muguruza; lo que se refiere a las peripecias del grupo; y, por fin, los lazos con el mundo fuera de la ficción. Con este recurso se obtiene una gra-

¹⁶ Es decir, centros sociales ocupados.

¹⁷ Aunque parece que podía grabar por lo menos parte del material.

duación de *lo real* a nivel formal de la película, una graduación que pone en duda también el estatus de *lo real* en el mundo en el que vivimos.

La cámara acompaña a las chicas todo el tiempo, incluso en los momentos en los cuales su presencia implica una violación de su intimidad. Arrate justifica esta actitud con el consentimiento previo de las participantes para la grabación de todas las actividades de la banda sin dejar espacio a renegociación. En algunas ocasiones las músicas se dirigen directamente al objetivo pidiendo que se deje de grabar. Sin embargo, ni Arrate ni Aritz Moreno, que se esconde detrás de la segunda cámara, paran de rodar; mantienen, en cambio, el poder sobre la representación de las chicas. Se puede interpretar su actitud como una metáfora del *ojo masculino* interiorizado también por las mujeres:

Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (Berger 2007: 55)

El poder de la mirada consiste en su influencia en el proceso de creación de la subjetividad femenina. Las *Zuloak* se constituyen en el reflejo de los ojos del otro. Se someten al poder del objetivo de las cámaras que les siguen constantemente, es más, incluso cuando llega la reflexión de lo incómodas que se sienten por estar siendo observadas todo el tiempo no pueden resistirse. La pérdida del control sobre su imagen se ve más claramente en una de las últimas escenas. Luego de que Arrate deje el grupo y se vaya a San Francisco, las *Zuloak* continúan dando conciertos por su cuenta. Cuando piden a Aritz Moreno que les haga un video de uno de los conciertos, el operador acepta hacerlo, pero en vez de entregar la grabación a las *Zuloak* la manda directamente a Arrate. De esta manera las músicas no consiguen disponer de su imagen ni siquiera después de haberse liberado del control de Arrate.

El nivel visual de la película se destaca asimismo por la incorporación de diseños gráficos de Arrate Rodríguez, fotos y videoclips de las artistas entrevistadas y otros materiales que asemejan la forma de *Zuloak* a un *collage*. Esta técnica se aplica también al nivel auditivo. *Zuloak* es una película sin momentos de silencio. Al espectador todo el tiempo lo acompaña la música: del trío de las protagonistas o de grupos que existen independientemente de la película. Si no se oye la música, se citan en las conversaciones de las protagonistas los títulos y las letras de un sinfín de canciones. Basta con que en una charla aparezca alguna palabra o algún concepto para provocar una asociación con una pieza concreta. La música para las protagonistas no es solamente una forma de expresarse, sino también un lenguaje para describir el mundo y una herramienta para conocerlo.

El único elemento sonoro que escapa de la estética de *collage* y además crea una sensación de coherencia auditiva, correspondiente al paso del tiempo. Es el motivo proveniente de la canción *Zuloak Riot*. Los acordes de la canción aparecen ya en la primera parte de la película, cuando Arrate, al encontrar a la cantante y a la guitarrista para su proyecto, todavía está buscando una chica que toque la batería. Invita a Naiara –futura componente del grupo– a un ensayo con la guitarrista, Ainhoa, durante el que tocan

la melodía de *Zuloak Riot*. La canción entera aparece únicamente en el final de la película, con lo que viene a formar un marco.

Sin duda alguna, en la trama aparece una justificación para componer esa canción. En la última parte del filme las músicas encuentran en una pared de su camerino la pintada *Zuloak salgai merke eta on*, que significa “se venden agujeros buenos y baratos”. Las chicas del grupo utilizaron esta frase ofensiva dirigida a ellas mismas para escribir la letra de *Zuloak Riot*. Este gesto marca el apoyo de una de las integrantes del grupo a las *Marchas de las Putas* que se estaban celebrando por todo el mundo en aquel entonces, junto con expresar solidaridad con el grupo *Pussy Riot*¹⁸. Además, representa un mensaje de reivindicación del placer sexual femenino que ya esgrimiera la famosa canción “Me gusta ser una zorra” de *Vulpes*.

Estas referencias corresponden al mensaje que transmiten a través del resto de su música. Las canciones de *Zuloak* están compuestas con una estética de *rock* crudo, que concuerda con las letras de resistencia y lucha feminista. En su lírica vuelve a aparecer el motivo de la experiencia de ser mujer como fuertemente marcada por la corporalidad. Las *Zuloak* cantan sobre el abuso sexual, la objetivación del cuerpo, el aborto y los estereotipos de género, expresando una rebeldía contra la visión tradicional de cómo debería ser y comportarse una mujer. La imagen del grupo complementa la apariencia ostentosa y sensual presentada por sus integrantes en los conciertos y los videoclips, en los que se utilizan también otras visualizaciones corporales bastante atrevidas.

Aunque ellas mismas optan por una imagen concreta que hace suyos elementos del *punk*, critican el apego a estilos urbanos determinados. Como comentan, “al final todos los estilos: *borroka*, gótico, *hippy*, pijo, todos han sido absorbidos por *Bershka*, *H&M*, *Zara* y todos esos”, denunciando así el carácter superficial o romo de las subculturas actuales. Como subrayan varios/as investigadores/as, en el contexto de la cultura de consumo han perdido su peso ideológico, pasando a ser poco más que apariencia, una pose carente de significado más profundo (cf. Muggleton 2004, Szpinskaja y Iwanow 2013: 103-107). Las *Zuloak*, distanciándose de esta tendencia, utilizan su imagen escénica como un elemento del mensaje que quieren transmitir a su público. Con la totalidad de los recursos de los que disponen, parecen manifestar el lema *mi cuerpo, mis reglas*. No obstante, por otro lado, esta imagen tan sensual puede ser interpretada asimismo como relacionada con el concepto del *ojo masculino*, es decir, en términos de una proyección de lo que podría considerarse objeto de placer visual para los varones.

El mismo nombre del grupo expresa el enfoque en el cuerpo y la sexualidad. *Zuloak*, o sea, “agujeros”; como deja más que claro una de las canciones, se refieren a las partes íntimas del cuerpo de las mujeres. Parece provocativo, pero como en una entrevista constata una de las protagonistas, el objetivo de *Zuloak* no es provocar. La guitarrista argumenta: “si un tío saca dedo, es una actitud, si lo hace una mujer, es provocación”. Desde esta perspectiva el nombre del grupo constituye un elemento coherente con sus letras. Aunque puede parecer ofensivo para ellas mismas, tomándolo como suyo las *Zuloak* le quitan el matiz de insulto; desplazan entonces la cosificación de las mujeres y su corporalidad haciendo de los agujeros del cuerpo un símbolo de la fuerza femenina y de su intransigencia.

¹⁸ El famoso proceso de las músicas del grupo ruso tuvo lugar en el mismo año que el rodaje del filme.

Uno de los recursos que utilizan en sus letras es el uso palabras y frases fuertes, que sirven como formas de impactar al público. En una de las escenas incluso discuten sobre las posibilidades expresivas del euskera. Podemos seguir su conversación sobre la diferencia en la intensidad de vulgarismos en varias lenguas. La conclusión es que el lenguaje grosero en euskera les parece carente de potencia, infantil. Si, como aseguran, quieren hacer una revolución y que sea en euskera, necesitarán el lenguaje adecuado. Por eso, como remedio a la *suavidad* de la lengua vasca, una de ellas propone *inventar* las palabras que necesiten. El acto de crear las palabras simbólicamente se vincula al deseo de crear una nueva realidad, la realidad por la que están luchando.

Aparentemente, las protagonistas casi no hablan de cosas serias o si llegan a hacerlo, su discurso está lleno de humor y autoironía. Bromean, comentan sus experiencias vitales y comparten ideas, pero el tema que vuelve a aparecer en sus conversaciones, como se puede observar en los siguientes ejemplos, es el cuerpo:

Chicas, no nos gustan nuestros pelos porque no les gustan a los tíos. [...] Es un problema histórico-cultural. Capitalismo nos convierte en esclavas [...]. Mañana será mi último día de trabajo, la V de las cejas de Frida Kahlo será mi »V de Vendetta«.
(Ainhoa)

El otro día en un concierto un tío me tocó el culo, me di la vuelta y le escupí. [...] De camino a casa pasé miedo ¡eh! Y me arrepentí un poco de haberme puesto la minifalda. Y luego pensé, ¡qué hostias!, todavía va a ser por mi culpa, ¿no? (Arrate)

El año pasado en mi cumpleaños organicé el primer Bigote Sexy Birthday Party. El leitmotiv era el bigote, porque yo tengo bigote y marca bastante mi identidad. Todo el mundo tenía que venir con su bigote particular. (Arrate)

Cuestiones como los ideales de belleza y las inquietudes que provocan, la influencia del cuerpo en su forma de manejar las relaciones sociales y su sentimiento de (in)seguridad en lugares públicos les resultan importantes, aunque siempre se articulan de modo un poco burlón. A pesar de todo el compromiso, rebeldía y energía que ponen en reforzar el discurso igualitario a través de su música, a veces se sienten impotentes frente al miedo a la violencia de género y a las expectativas sociales que se les imponen como mujeres.

Las protagonistas, tanto en sus canciones como en las charlas en las que participan, expresan ideas lejanas de lo políticamente correcto, construyendo de esta forma un espacio en el que pueden sentirse libres. Sin embargo, en una escena se expresa su conciencia de las limitaciones e inhibiciones propias que las aquejan. Como constata Naiara, la batería, refiriéndose a la letra de una canción de Zarama: “los del rock radical vasco cantaban «mata a tu padre», nosotras no tenemos tetas para cantar «mata a tu madre»”. Considerando la posición central de la figura materna en la cultura vasca, matar a la madre significa mucho más que la metáfora freudiana de independencia y reconocimiento de la propia individualidad. Se trata más bien de redefinir ciertas categorías culturales, de deconstruir el mito del matriarcado de la cultura vasca o, dicho de otro modo, de estimular una revolución cultural; revolución que, a pesar de toda su rebeldía, a las Zuloak, al fin y al cabo, les parece fuera de alcance.

Con todo, consiguen liberarse de Arrate, la *madre* del grupo. La banda se descompone, pero sus integrantes siguen tocando en otra. No obstante, en la gira realizada después del estreno del filme aparecen bajo el nombre Zuloak. Así, el director al mismo tiempo desenmascara y mantiene la ilusión.

CONCLUSIONES

En *Zuloak* se llevan a cabo simultáneamente dos narraciones. Una de valor documental, que viene a servir de aporte en la valorización de las mujeres en la historia de los escenarios vascos. Otra, en el plano de la ficción, compuesta sobre todo mediante conversaciones de las protagonistas que abundan en referencias a la corporalidad, aunque carecen de reflexión sobre el estilo musical o el papel que la música desempeña en sus vidas. Si a ello se suma la imagen escénica del grupo, podemos concluir que la dimensión de la identidad de las Zuloak que es acentuada no es la de ser músicas, sino más bien la de ser mujeres. Su representación podría resumirse con las palabras de Monique Wittig: “las mujeres son muy visibles como seres sexuales, pero como seres sociales son totalmente invisibles” (2006: 28). De este modo su imagen corresponde con los modelos de feminidad imperantes en la industria musical que, con variantes a lo largo de su historia, parecen obedecer sobre todo a un ojo masculino. Asimismo, se inscribe en una tendencia actual en la música popular que une narraciones de empoderamiento femenino con representaciones sexualizadas del cuerpo de las mujeres. No obstante, la cuestión de la imagen de las músicas en el filme de Muguruza parece más compleja.

Las críticas referentes a la música de Zuloak, su imagen y expresión escénica, sin darles a las componentes del grupo posibilidad de hablar por sí mismas, junto con la violencia simbólica que supone disponer de su imagen grabada sin su pleno consentimiento, constituyen elementos que vienen a codificarlas como mujeres objetivadas. Sin embargo, mientras que las protagonistas principales se retratan de una manera cosificada, las representantes *reales* de la escena vasca aparecen como vinculadas solamente a su vida profesional. Este contraste hace reflexionar al espectador sobre si es posible que estas músicas tan relevantes tengan experiencias parecidas. De esta forma, se denuncia la situación desfavorable de las mujeres, puesto que tienen que esforzarse más que los varones para tener éxito en sus carreras, así como deben enfrentarse con una serie de obstáculos determinados por el sistema sexo-género en las tareas profesionales y en los planos personales. Pese a esta interpretación, la representación de las músicas de Zuloak como objetivadas parece controvertida.

A pesar de una imagen escénica sensual, las protagonistas representan una feminidad que se aleja de los modelos tradicionales enfocados en el placer visual del hombre. Si las chicas dan conciertos en una vestimenta que ni siquiera cubre su ropa interior y si la cantante se tira por el suelo a mitad de la canción, no es porque consideren sus cuerpos un territorio de placer ajeno, sino porque, en este acto de declararse seres sexuales, al mismo tiempo se reconocen las únicas que mandan sobre sus cuerpos. Las Zuloak reivindican un cambio de percepción del cuerpo y de la sexualidad femenina, tal como lo hacían algunas de sus antecesoras del movimiento *punk* de los años 80. No obstante, si observamos comentarios

sexistas dejados debajo de grabaciones de sus conciertos, fragmentos de la película o grabaciones de la presentación del filme publicados en el Internet, llegamos a la conclusión de que el mismo mensaje que expresaba Vulpes treinta años antes de la creación de *Zuloak* hoy en día sigue provocando emociones y agresión hacia las músicas que se atreven a formular con su música una demanda feminista y a reclamar la necesidad de cambio social.

Parece que en el proyecto de Muguruza se trata precisamente de impulsar un cambio social. Fundando un grupo *punk* de mujeres que toca conciertos en todos los continentes como si tuviese un reconocimiento mundial e incorporando en la parte documental de la película solo a mujeres que hoy en día actúan en el ámbito musical, construye una visión de la escena musical vasca como un dominio femenino. Sin embargo, esta visión tiene poco que ver con la situación real de las mujeres activas en los escenarios. Muguruza plantea de este modo una pregunta sobre la fuerza de la ilusión y su posible impacto en la realidad del escenario vasco, expresando al mismo tiempo un deseo de estimular el surgimiento de bandas femeninas. Por otra parte, hay que admitir que en la escena vasca, a pesar de seguir siendo minoría y su falta de reconocimiento, existen varios grupos *rock* compuestos por mujeres. Incluso algunas de las componentes de *Zuloak* antes de tomar parte en el proyecto de Muguruza tocaban en grupos femeninos. En este contexto, presentar *Zuloak* como un grupo totalmente innovador en el escenario vasco resulta injustificado.

Fermin Muguruza con su filme y la serie de actividades que lo acompañan consigue poner en duda el estatus real de la realidad. *Zuloak*, a la par que denuncia la situación de las mujeres, abre una perspectiva de cambio. Invita a los/as espectadores/as a un juego, formula la pregunta de si en un mundo confuso, lleno de representaciones sin referentes, el cambio social será más fácil o todo lo contrario. No obstante, en su denuncia del machismo de la escena *rock* hay algo inquietante, que hace reflexionar hasta qué punto su proyecto es feminista. Es así que la intención de empoderar la escena femenina vasca y expresar apoyo a la demanda feminista contrasta con el hecho de que omite a los grupos ya existentes, además de presentar la identidad de las *Zuloak* como reducida a su corporalidad y su condición de mujer. Esta ambigüedad hace que la película no nos dé una respuesta definitiva; quizás sea en la inquietud y en las preguntas que provoca en lo que consista su fuerza.

El método antropológico-morfológico posibilita captar el juego entre el contenido del filme, su lenguaje, que en el caso de *Zuloak* aporta no menos significado que el mismo argumento. Por una parte, descubre contradicciones internas y ambigüedades, y, por otra, demuestra que incluso una creación de compromiso social no está libre del peligro de una violencia simbólica hacia los grupos cuyos intereses pretende representar.

BIBLIOGRAFÍA

- ABARCA MOLINA, Karla (2016) "Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica". *Escena: Revista de las artes*. 1: 167-184.
- ÁLVAREZ URÍA, Amaia (2012) "Discurso de género en la música vasca de principios del siglo XXI. ¿Siguen vigentes los modelos normativos de la mujer bella, el hombre

- fuerte, las relaciones heterocentradas y el amor romántico?”. En: Juan-Carlos Suárez-Villegas, Irene Liberia Vayá y Belén Zurbano-Berenguer (coords.) *I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de Actas*. Sevilla, Universidad de Sevilla: 22-36.
- AMO CASTRO, del Ion Andoni (2015) “Cambiano el ritmo en Euskal Herria”. *Viento Sur*. 141: 97-104.
- BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós.
- BERGER, John (2007) *Modos de ver*. Barcelona, Ediciones Gustavo Gili.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María (2016) “Mujeres de cine: Del glamour de hollywood a los modelos alternativos”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*. 778. <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2109/2753> [10.07.2019].
- CASTEJÓN LEORZA, María (2004) “Mujeres y cine: las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. *Berceo*. 147: 303-327.
- COLAIZZI, Giulia (1997) “Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine”. En: Nieves Ibeas y María Ángeles Millán (eds.) *La conjura del olvido: escritura y feminismo*. Barcelona, Icaria: 39-60.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2009) “Cuerpos de celuloide. A la imagen del deseo masculino”. En: Rodrigo Browne Sartori, Amalia Ortiz de Zárate y Víctor M. Silva Echeto (eds.) *Comunicación & género*. Sevilla, Arcibel: 51-66.
- DÁVILA BALSERA, Paulí y AMEZAGA ALBIZU, Josu (2004) “Juventud, identidad y cultura: el rock radical vasco en la década de los 80”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*. 22/23: 213-231.
- DELGADO, Ander (2018) “De los cantautores al Rock Radical. Una aproximación a la música popular y juventud en la vida política del País Vasco (1960-1990)”. *Historia Contemporánea*. 57: 377-412.
- DRAGOVIČ, Nono (2012) *Poetyka reżyserii filmowej*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- EMAKUNDE – INSTITUTO VASCO DE LA MUJER (1994) *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Vitoria-Gasteiz, Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2017) “Mujeres y punk en España durante la Transición: principios iconográficos de una actitud”. *Lectora: Revista de dones i textualitat*. 23: 67-81.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn (2014) “Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego”. En: Seweryn Kuśmierczyk (ed.) *Wyprawa bohaterka w polskim filmie fabularnym*. Warszawa, Czuły Barbarzyńca: 13-34.
- (2015) “Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza”. En: Seweryn Kuśmierczyk (ed.) *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Warszawa, Czuły Barbarzyńca: 11-29.
- ŁOTMAN, Jurij (1983) *Semiotyka filmu*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- MARTÍNEZ CANO, Silvia (2017) “Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural”. *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*. 2: 475-492.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (2016) “La mujer en el cine: de objeto sexual a necesaria protagonista de cambios sociales”. *Aularia: Revista Digital de Comunicación*. 1: 1-10.

- MUGGLETON, David (2004) *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- OSADNIK, Waclaw (1986) *Lingwistyka i filmoznawstwo: krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*. Katowice, Uniwersytet Śląski.
- PÉREZ GAÑÁN, María del Rocío (2014) *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror*. Santander, Universidad de Cantabria.
- PÉREZ LÓPEZ, Ana (2013) “Las chicas *punk* de *Zuloak* saltan de la pantalla al escenario”. https://www.eldiario.es/politica/chicas-Zuloak-saltan-pantalla-escenario_0_99040611.html [27.01.2019].
- SALES DELGADO, María Francisca (2010) “La rebelión femenina en la música *rock* una cuestión de género”. En: Isabel Vázquez Bermúdez (coord.) *Investigaciones multidisciplinares en género*. Sevilla, Universidad de Sevilla: 991-1000.
- SOLER CAMPO, Sandra (2016) “Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer”. *Dossiers feministes*. 21: 157-174.
- SZAPINSKAJA, Jekatierina y IWANOW, Siergiey (2013) “Subkultury w Kontekście Kultury Popularnej: Od Subkulturowego Protestu do Postsubkulturowego Konsumpcjonizmu”. *Kultura i społeczeństwo*. 4: 101-115. DOI: 10.2478/kultura-2014-0006.
- WITTIG, Monique (2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid. Eagles.