

Referencia bibliográfica:

Viñuela, E. (2006). La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble. *Trans, Revista transcultural de música*, 15, 1–20. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_13_Vinuela.pdf

ISSN: 1697-0101



TRANS 15 (2011)

DOSSIER: MÚSICA Y ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES / SPECIAL ISSUE: MUSIC AND WOMEN'S STUDIES

La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble

Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo)

Resumen

La música popular urbana reproduce los cánones del sistema patriarcal y establece estereotipos y modelos femeninos que restringen la capacidad de acción de las mujeres. Sin embargo, también encontramos artistas capaces de subvertir los roles de género y articular una identidad diferente; es el caso de Mónica Naranjo, una cantante inapropiada/ble en el panorama de la música latina. En este artículo analizamos la trayectoria de esta artista haciendo una lectura de su música y su personaje desde una perspectiva de género y señalando las consecuencias que su desafío al orden patriarcal ha tenido sobre su carrera.

Palabras clave

Pop, Género, Subversión, Música latina

Abstract

Popular music reproduces the canon of patriarchy and establishes feminine models and stereotypes, which diminish the agency of women. Nevertheless, in the history of music there are artists capable of subverting gender roles in order to articulate a different identity; it is the case of Monica Naranjo, a Spanish singer inappropriate/ble in the panorama of Latin music. In this paper we examine the evolution of this artist, analysing her music and her persona from a gender perspective, pointing out also the consequences in her career of challenging the patriarchal order.

Key words

Pop, Genre, Subversion, Latin Music

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble*

Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo)

1. Introducción

Al igual que el resto de repertorios musicales, la historia de las músicas populares urbanas está plagada de elementos que reproducen las estructuras del discurso patriarcal. Sin embargo, también encontramos notables excepciones, ejemplos de artistas que han sabido articular nuevas identidades, transgrediendo el significado normativo de los tópicos asentados en la música pop e incorporando nuevos elementos que posibilitan una rearticulación semántica de los discursos hegemónicos. Si bien este tipo de fenómenos se producen de forma habitual por causas políticas, económicas y sociales en el momento del consumo por parte de un sector de la audiencia, que otorga a un determinado artista o canción significados no previstos por sus creadores e intérpretes, son menos comunes las ocasiones en las que las propias artistas controlan su personaje, adoptando posturas que transgreden el orden patriarcal.

Son legendarios los casos de artistas internacionales de gran popularidad en los años ochenta como Madonna, Tina Turner, Cindy Lauper o Pat Benatar, y otras más recientes como Courtney Love o Amy Winehouse. Todas ellas han ocupado un espacio destacado en estudios de género del mundo anglosajón. En España también encontramos artistas transgresoras dentro de las músicas populares urbanas, como Las Chinas, Vulpess, Alaska o, más recientemente, la que nos ocupa en este artículo, Mónica Naranjo. Esta artista catalana cuenta con una larga trayectoria musical en la que se puede observar una constante transformación de su discurso por medio de su música, su imagen, sus letras, su voz, su forma de interpretar, etc., y a través de una serie de estrategias que iremos analizando a lo largo de este artículo. Una evolución que se hace patente en los apelativos que presentan cada uno de sus álbumes en su página web, en la que identifica su primer trabajo, *Mónica Naranjo* (1994), con “la inocencia” y su último álbum de estudio con “la

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación coordinado por la Universidad de Oviedo “Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica”. Ministerio de Ciencia e Innovación. Ref.: HAR2009-10865. Quiero agradecer la colaboración de Laura Viñuela en la elaboración de este artículo; sus investigaciones sobre Mónica Naranjo y sobre música popular y género han sido de gran utilidad para desarrollar una lectura de esta artista desde la perspectiva de género.

libertad”.¹ El objetivo de este artículo es analizar el recorrido de esta artista entre ambas etapas de su carrera, para observar el desarrollo de su personaje y las cualidades que hacen que podamos considerarla como una artista que subvierte los modelos del sistema patriarcal manteniéndose en el *mainstream* y, por tanto, llegando a una audiencia masiva e influyendo en mayor medida que otras músicas de menor difusión en la articulación de identidades de género.

2. Mónica Naranjo en el mercado de la “música latina”

Para comprender la evolución de Mónica Naranjo es necesario conocer el contexto musical en el que se desarrolla su carrera. Desde principios de los años noventa se observa un constante incremento en la venta de fonogramas a nivel internacional (Harker 1998). La rápida aceptación que tiene el formato Cd entre los compradores dispara el consumo y la expansión de algunos de los mercados nacionales, entre los que se encuentran el español y el mexicano, permite vivir a la industria musical un periodo de constante expansión.² La bonanza económica permite lanzar nuevos artistas al mercado y apostar por proyectos ambiciosos que impliquen la coordinación de diferentes medios de comunicación en varios países. En un momento en el que la mayor parte de la industria musical se concentra entorno a cinco multinacionales (Burnett 1996: 113) resulta sencillo diseñar promociones transnacionales de artistas que tengan elementos en común.

De esta manera, surge el denominado “boom latino” en la música pop, una etiqueta bajo la que se agrupa a una serie de artistas pop de España e Hispanoamérica que cantan en español y que son capaces de articular los estereotipos de “lo latino”, los cuales adquieren su máxima expresión en los ritmos de su música, la temática de sus canciones y su imagen. Así se establecen unos itinerarios destinados a conquistar los principales mercados musicales a nivel mundial. Los cantantes latinos españoles, tras triunfar en su país, se lanzan al mercado latinoamericano (especialmente México) para posteriormente dar el salto a EEUU. Es el caso de Alejandro Sanz, que triunfó como cantante pop en España en los primeros años noventa, se consagró como cantante latino en Latinoamérica a finales de los años noventa y desde 2003 busca consolidarse en el mercado estadounidense transformando su imagen, colaborando con artistas anglosajones e incluyendo canciones en inglés en sus álbumes.

¹ www.monicanaranjo.com (Consulta: 09/08/2010).

² *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. SGAE (varios años)

De la misma forma, tras triunfar en sus países de origen, los artistas latinoamericanos acuden a España como puerta de entrada al mercado europeo (Reino Unido, Italia, Francia, etc.), que habitualmente coincide con su lanzamiento en EEUU y las correspondientes versiones de sus canciones en lengua inglesa. Encontramos un claro ejemplo en la trayectoria de Shakira que, tras consolidarse en Colombia y en el resto de países de habla hispana, da un giro a su carrera con la edición bilingüe de su álbum *Servicio de lavandería* (2001) para conquistar el mercado anglosajón. Son innumerables los artistas que, a grandes rasgos, han seguido estos itinerarios en los últimos años dándole forma a la “música latina”, una etiqueta difícil de definir y acotar que se ha convertido en una suerte de habanera, de canto de ida y vuelta, dentro de la música pop actual.

En este contexto se desarrolla la carrera de Mónica Naranjo aunque, quizás preconizando el carácter transgresor de su figura, esta artista catalana comienza su carrera en México con el lanzamiento de su primer álbum homónimo en 1994, un trabajo que pasa sin gran repercusión en el mercado español, pero que se convierte en un éxito de ventas en México y que convence a los directivos de Sony Music para promocionar su carrera en España con su segundo álbum, *Palabra de mujer* (1997) y, posteriormente *Minage* (2000).³ A principios de este siglo Mónica Naranjo se había consolidado en el mercado latino de habla hispana y su discográfica trataba de promocionarla en EEUU y en Europa con su siguiente álbum, *Chicas malas* (2001), del que se editó una versión en inglés al año siguiente, *Bad girls* (2002).

Con el cambio de siglo la bonanza económica que había caracterizado la evolución de la industria musical internacional desde los años ochenta se truncó debido en gran parte al cambio en las prácticas de consumo y a las facilidades que ofrecía Internet para hacerse con la música a través de las plataformas P2P. Ante el periodo de crisis que se avecinaba, las grandes compañías discográficas optaron por una reestructuración de sus plantillas y un cambio en las estrategias promocionales dirigido a afianzar a los artistas de éxito y reducir al mínimo los nuevos lanzamientos. Esto afectó a la carrera internacional de Mónica Naranjo, que vio cómo la publicación de *Bad girls* se quedaba prácticamente sin apoyos para su promoción, haciendo que pasara desapercibido.

Bad girls supuso un *impasse* en la trayectoria de la cantante, que decide abandonar la música temporalmente, cansada del ritmo de vida que había llevado hasta entonces. En 2008 vuelve con un nuevo álbum de estudio, *Tarántula*, al que siguen *Stage* (2009) en directo y *Adagio*

³ Mónica Naranjo vendió 1.900.000 copias, 1.500.000 de ellas en México. (Fuente: RIAA)

(2010), un repaso a sus grandes éxitos con arreglos sinfónicos interpretados por la Orquesta Filarmónica de Ciudad de México. En la actualidad Mónica Naranjo continúa su carrera embarcada en una gira promocional y preparando su próximo trabajo, que verá la luz en 2011.

3. La feminidad tradicional: una lectura patriarcal de la artista

En función de la evolución cronológica de Mónica Naranjo, pero también en cualquiera de los momentos de su trayectoria, esta artista puede ser objeto de dos tipos de lecturas: una superficial en la que se ajusta a los estereotipos patriarcales de la feminidad y otra más profunda que permite descubrir sus aspectos subversivos y que desarrollaremos posteriormente.

La lectura más trivial que podemos hacer de la música, la imagen y el personaje de Mónica Naranjo nos muestra a una figura femenina sexualizada que se corresponde con los cánones patriarcales de feminidad. Esta visión es especialmente evidente en sus primeros trabajos, sobre todo en el primer álbum, *Mónica Naranjo* (1994), en el que predominan las canciones bailables con bases de sintetizadores que se alternan con algunas baladas, muy acordes con el *mainstream* del momento, cuando aún no se había generalizado el “estilo latino”. A primera vista, el personaje de Mónica Naranjo en este disco se corresponde en muchos aspectos con lo esperado de una artista femenina tanto en su imagen como en las letras de las canciones y en los roles que desarrolla en los videoclips.

Estos aspectos pueden observarse claramente en el videoclip de *Sola*, una de las canciones que sirvió como single promocional del álbum. La figura femenina es central en el videoclip y lo que más resalta es el cuerpo sexualizado de la cantante. La protagonista es objeto de la mirada masculina, acorde con el modelo habitual de representación femenina que ha identificado Laura Mulvey (1975), y el baile contribuye a acentuar la presencia del cuerpo y su carácter sensual. Mónica Naranjo se nos muestra aquí como una mujer que encarna los deseos sexuales del espectador masculino, algo que se complementa en el videoclip con la recreación de un ambiente nocturno, las sábanas de raso, los primeros planos de los labios de la cantante y el vestido ceñido, que dan a la escena un aire etéreo de paisaje onírico, reforzando el carácter de sueño erótico masculino.

El estereotipo patriarcal de la feminidad asocia a las mujeres con la naturaleza, la irracionalidad y la expresión incontrolada de los sentimientos como aspectos opuestos a la técnica y la razón que configuran la cultura, asociados con lo masculino. En este sentido, Lucy Green señala

en su obra *Música, género y educación* (2001) que el hecho de que tanto la voz como su complejidad técnica sean “invisibles” permite que, en la relación entre cantante y audiencia, la mirada del espectador (masculina por antonomasia, como ha demostrado Mulvey) pueda centrarse en el *display* o exhibición del cuerpo femenino, manteniéndose la ilusión de que la voz “surge” de forma “natural” de ese cuerpo (Green 2001: 37). Esta condición femenina se refuerza además con las habituales alusiones a la naturaleza asociada a la artista en canciones como *Supernatural* u *Hoy la luna sale en mi jardín*.

La letra de la canción *Sola* conjuga todas estas connotaciones y nos hace identificar a Mónica Naranjo (que canta en primera persona) con la protagonista de la canción, una mujer sola que ansía entregarse a su amado, al que se dirige en segunda persona del singular y que podemos identificar con cada uno de los espectadores masculinos potenciales. El videoclip explicita que esa entrega tiene un marcado carácter sexual y que se desarrolla en una relación de clara sumisión en la que la protagonista se confiesa “triste por no poder amarte / loca por vivir así / esclava soy de ti” y el destinatario de la canción se caracteriza por ser un “amante valiente”, reforzando los estereotipos del amor patriarcal en el que ella siente una pasión irracional, incontrolable e incondicional y él es venerado por su valentía. El amor romántico patriarcal basado en la entrega absoluta aparece en otras canciones de este álbum, como *Fuego de pasión* u *Óyeme*, en la que escuchamos “ahora sola me quedo yo / sin rumbo y sin tus caricias (...) para mi, la vida no es vida / si tu no estas junto a mi”.

La letra de la canción *Sólo se vive una vez* es otro claro ejemplo de entrega y de amor romántico por parte de la cantante hacia un amante ideal. El videoclip de esta canción exagera la feminidad y explota al máximo el atractivo físico de Mónica Naranjo, exhibiendo su cuerpo a la mirada masculina. El baile de la artista, el vestuario y los gestos insinuantes refuerzan, al igual que en el videoclip anterior, las connotaciones sexuales y el voyeurismo. Además, en este vídeo encontramos una estrategia que no se apreciaba con tanta claridad en el caso de *Sola*; se trata de la fragmentación del cuerpo de la artista por medio de primeros planos de determinadas partes de su figura, sobre todo aquellas que puedan despertar los instintos sexuales de los espectadores masculinos (Goodwin 1992: 92). La fragmentación es uno de los últimos estadios en el proceso de cosificación de la persona, ya que fija la atención en un miembro sexualizado del cuerpo, estableciendo una relación de la parte por el todo, y niega la individualidad al obviar una referencia explícita al sujeto al que pertenece el segmento corporal mostrado. A pesar de estas implicaciones, es una técnica muy habitual en la representación visual y audiovisual del cuerpo femenino con

finés publicitarios, sin importar el producto o el servicio que se publicite.

Aunque aún es posible en algunas ocasiones realizar esta lectura convencional de su trabajo, a medida que la carrera profesional de Mónica Naranjo avanza resulta cada vez más complicado encontrar elementos que encajen fácilmente en las estructuras del patriarcado. De hecho, ya en el primer álbum identificamos aspectos que apuntan hacia una incipiente transgresión. El agresivo timbre de la voz en algunas canciones, su participación en la composición y producción del disco o su estética, con el pelo teñido en dos colores a partes iguales (rubio y moreno), preconizan la evolución de una artista poco convencional entre las cantantes de éxito en el panorama musical. De hecho, la cabellera bicolor puede considerarse como un signo de la dualidad que subyace en esta artista en lo relativo a las dos posibilidades de interpretación si atendemos a la iconografía que el patriarcado ha diseñado para representar a los dos modelos de mujer: el modelo positivo e incólume, caracterizado por la abnegación, y el negativo, osado, perverso y condenado al fracaso y a la desdicha. De todos modos, no será hasta el lanzamiento de su segundo álbum, tras haber sido un éxito de ventas en su debut, cuando Mónica Naranjo podrá comenzar a ejercer un mayor control sobre su personaje. Como ella misma reconoce, “exceptuando mis inicios, siempre he cantando canciones que me han gustado. Al principio alguna se coló, porque evidentemente tenía que pasar por el aro”.⁴

4. Estrategias para una identidad femenina transgresora

La evolución de Mónica Naranjo confirma la necesidad de llevar a cabo una lectura más profunda, teniendo en cuenta cómo es capaz de combinar aspectos de la tradición patriarcal al tiempo que implementa estrategias que subvierten la identidad femenina tradicional. Esta capacidad ha sido puesta en práctica por otras artistas de éxito, como Madonna, y se ha convertido en la forma de subversión más efectiva a la hora de triunfar en el mundo de la música ofreciendo otros modelos de feminidad alternativos a los establecidos por el patriarcado. Esta dualidad es la que hace difícil situar a Mónica Naranjo en los patrones que se repiten en otras artistas de la música latina. Por otra parte, desafiar la estructura patriarcal conlleva una serie de consecuencias negativas en el desarrollo de la carrera de las artistas, unas vicisitudes de las que, como veremos más adelante, Mónica Naranjo no ha estado exenta.

⁴ <http://www.primerafila.com/entrevistas/180401.html> (consulta: 11/08/2010).

Su segundo álbum supone el lanzamiento de Mónica Naranjo como artista de éxito en el mercado español y es el que configura al personaje tal y como pervive en el imaginario colectivo de la audiencia, marcado por las letras fuertemente sexualizadas, música de baile y una cabellera bicolor. A partir de este trabajo, la cantante comienza a ser conocida como “la pantera del Empordán”, “una diva”, un “animal escénico”, sobrenombres y adjetivos que aparecen en las numerosas crónicas periodísticas que protagoniza, tanto en España como en Latinoamérica.⁵ Mónica Naranjo es consciente de su representación cuando afirma:

yo soy una persona, es la única definición que acepto. La gente tiende a confundir el personaje con la persona y los músicos no podemos ir todo el día con el divismo encima. Tenemos que dar vida a un personaje encima de los escenarios, pero después, en casa, tenemos que ser personas.⁶

Andrew Goodwin afirma que “la música de los artistas ha sido interpretada en parte a través de las percepciones de su personaje” (1992: 111). La importancia del personaje, de la “máscara”, es vital para mantener la inestabilidad de los significados que se derivan de la música de Mónica Naranjo. Así, su imagen puede ser interpretada como un pastiche que, tras un inocente aspecto lúdico, esconde la intención política de desafiar el orden establecido en las identidades femeninas de la música pop. Incluso si no existe una intención deliberada en este sentido por parte de la artista, la audiencia puede extraer estos significados; no en vano, “reading the masquerade could allow women to form a critical reading of gendered performance” (McDonald 1997: 283).

Una de las características de la imagen de Mónica Naranjo a partir de su segundo álbum es la artificialidad que, por una parte, exagera su feminidad a través de una exposición descarada de su cuerpo y, por la otra, utiliza el bricolaje estético, los gestos, el baile y la mascarada para construir un personaje que se apropia de los vínculos con la naturaleza tradicionalmente asociada a la feminidad y los rearticula subvirtiendo los significados establecidos. El exceso y la mascarada dificultan su inclusión en la estructura de pares opuestos del patriarcado dando lugar a un modelo alternativo, porque “si el ejercicio de la feminidad es defensivo...si es una mascarada, la feminidad se muestra como una *actuación* que se ha desprendido de sus anclajes esencialistas” (Amigot 2007: 213). Podemos observar claramente esta cualidad de la artista cuando examinamos las diferencias entre dos de los primeros singles promocionales del álbum. *Empiezo a recordarte* es una balada que narra una historia de desamor; la cantante adopta el papel de una mujer enamorada que ha sido abandonada, se trata de un “amor romántico” que no puede olvidar y que

⁵ Comarca catalana de la que es originaria Mónica Naranjo.

⁶ Entrevista <http://www.primerafila.com/entrevistas/180401.html> (Consulta: 11/08/2010).

le hace sufrir, un “amor verdadero” acorde a los cánones patriarcales. El videoclip de la canción cumple con los estereotipos visuales fijados para este tipo de baladas, con lentas secuencias que alternan los primeros planos de la protagonista con los planos generales que nos muestran a la artista vestida con elegantes trajes de noche. Sus gestos expresan el dolor por la pérdida del hombre amado, que no aparece en el video y que, una vez más, parece estar metafóricamente encarnado por el potencial oyente masculino de la canción.

Por su parte, *Desátame* es una canción de baile que presenta a una Mónica Naranjo más agresiva. A pesar de que, al igual que la anterior, narra una historia de desamor, la actitud que adopta la protagonista ante la ruptura es muy diferente; decidida a tomar las riendas de su vida, insta a la persona amada a tomar una decisión sobre la relación, una posición activa que en la letra tiene claras connotaciones sexuales (“desátame o apriétame más fuerte”), presentes a lo largo de toda la canción, y que establece una relación muy diferente a lo que hemos visto hasta este momento en las canciones de Mónica Naranjo. El videoclip no se limita a ilustrar o reforzar la narrativa de la canción e introduce nuevos elementos que complican aún más su lectura. El vídeo se desarrolla en un escenario esotérico que sitúa la acción en un no-lugar atemporal, un ambiente irreal y artificial con una explícita carga erótica que identificamos tanto en los personajes que intervienen en el vídeo (vestuario, gestos, roles que desempeñan, etc.) como en la ambientación (tonos cálidos, antorchas, columnas jónicas, etc.). La intervención de Mónica Naranjo tampoco es una interpretación convencional, como en el videoclip de *Empiezo a recordarte*. Las escenas en las que la artista aparece cantando con el ballet se intercalan con otras en las que se muestra como una dominatrix, sentada sobre la espalda de hombres musculosos semidesnudos o sobre un trono con hombres encadenados a sus pies. Estas escenas de dominación se combinan con otras de aparente sumisión en las que la artista aparece siendo encadenada por uno de los hombres, ilustrando la disyuntiva que plantea la letra de la canción en el estribillo; sin embargo, la actitud de Mónica Naranjo en estas imágenes mirando a cámara evita que pierda su posición activa en la narrativa. Otra serie de escenas complican la definición del personaje de Mónica Naranjo; si por un lado aparece tumbada sola en una cama mirando de forma insinuante a cámara y “ofreciéndose” al espectador potencial, en otros planos aparece en la misma cama rodeada de mujeres, todas ellas mirando e insinuándose también a la cámara pero, en esta ocasión, el poder no parece estar en la mirada masculina que cosifica el cuerpo de las mujeres, sino a la inversa, en el grupo de mujeres que toman el control de la situación, en una imagen que connota una relación lésbica por el número de mujeres que aparecen en la cama y la suma de insinuaciones que protagonizan.

Esta ambigüedad da lugar a una identidad inestable, “inapropiada/ble”, y configura un personaje “desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas” (Haraway 1999: 126), de manera que no encaja con los parámetros de representación dicotómica de las mujeres en el sistema patriarcal. Este concepto, que Donna Haraway toma de Trinh Minh-ha, sirve para definir “la imposibilidad de ser clasificado como lo Uno ni como lo Otro, ante el rechazo de los lugares asignados por las narrativas occidentales modernas de las políticas de identidad” (Gordano 2009: 151), entre las que se encuentran la identidad sexual y de género. El exceso es una constante en la música de Mónica Naranjo y en su personaje, desde las estructuras armónicas (construidas con un continuo esquema de tensión – clímax – relajación), la tesitura de la voz o las letras de las canciones hasta su imagen o los ambientes, personajes y gestos que vemos en sus videoclips. Una exuberancia que llega a convertir estos elementos en pastiches y crea situaciones que pueden ser interpretadas en clave de parodia, deconstruyendo los significados originales. Así, por ejemplo, si las actitudes de dominatrix pueden ser fácilmente leídas como un simulacro, los momentos de exceso de feminidad, cuando la artista se presenta como una víctima del amor romántico, como una “esclava” (*Sola*) entregada a su amado o “frágil” (*Sobreviviré*) sin la compañía de éste, reproducen de forma tan exagerada como las anteriores el estereotipo de la mujer en el amor patriarcal, perdiendo verosimilitud.

Los cambios de imagen, continuos en la trayectoria de Mónica Naranjo, también contribuyen a construir una identidad inestable. Cada nuevo álbum implica una transformación estética del personaje acorde con los significados que pretende transmitir. El bricolaje estético funciona como un *discovery sign* (Lewis 1990: 109) que le permite desafiar los patrones de representación patriarcal y reforzar la mascarada, transformándose en diferentes personajes en cada momento. Si la elección del vestuario tiene un importante papel en este sentido, el maquillaje tiene una especial relevancia al interactuar con el gesto facial de la artista y determinar en gran medida el sentido de la “máscara”. Ambos elementos son parte del exceso que caracteriza a la artista y, como tales, están sujetos a las interpretaciones que señalamos más arriba. No obstante, también identificamos un uso explícitamente subversivo en algunos momentos, como sucede al final del videoclip de *Pantera en libertad*. La canción finaliza con la frase “yo vivo en libertad”, que la cantante pronuncia mirando a cámara. Acto seguido lanza un beso y, sin dejar de mirar a cámara, se pasa el brazo por la boca manchándose parte de la cara con el pintalabios de color rojo sangre. Se trata de un gesto de autodeterminación acorde con la frase pronunciada que demuestra el carácter “inapropiado/ble” de la artista y que tiene parte de su significación en el uso

no convencional de un complemento tradicionalmente femenino como el maquillaje.

Aquí, el uso del bricolaje estético no busca agradar a la mirada masculina, sino llamar la atención, destacar entre la multitud, remarcando el protagonismo de la artista. Esta evolución estética hace que su figura no encaje en el ideal patriarcal de la feminidad inmutable que encarnan los iconos femeninos atemporales, como la Virgen María o las princesas de los cuentos de hadas, que mantienen su iconografía y sus “valores” con el paso del tiempo. Mónica Naranjo reivindica su independencia con cada cambio de imagen, controlando su aspecto y, por extensión, las características de su personaje en portadas, fotografías, videoclips, etc., y ofreciendo nuevas posibilidades en la representación de la feminidad en el *mainstream*. Como señala Lisa Lewis, “by commanding their own visual performances in the videos, female musicians began to use the medium to overturn the staid standard of female representation” (1990: 71).

Tanto en sus videoclips como en sus fotografías, Mónica Naranjo se posiciona constantemente en lugares irreales, inverosímiles, reforzando la hiperartificialidad del personaje. En videoclips como *Desátame*, *Pantera en libertad* o *Sobreviviré* los ambientes esotéricos se llenan además de personajes extravagantes, en ocasiones con una apariencia humana imposible, que permiten a la artista evocar erotismo, dominación, etc. Son no-lugares “habitados” y controlados por ella en los que no rigen los valores y las normas éticas vigentes en el mundo real; unos escenarios característicos de la videografía de Juan Marrero que contribuyen a la polisemia del personaje de Mónica Naranjo.⁷

El aspecto subversivo de su imagen se complementa con las cualidades de la voz, uno de los rasgos más característicos de la música de Mónica Naranjo, que presenta una amplia tesitura, múltiples matices y un extenso dominio de registros vocales que han ido evolucionando y haciéndose más personales a lo largo de su carrera de forma paralela a su personaje. Así, si en el primer álbum encontramos un gran número de canciones que responden a los estándares de la voz femenina en cuanto a registro y timbre con algunos pasajes en los que se puede observar el potencial vocal de la artista, en sus últimos trabajos combina diversos registros e innumerables matices que aumentan considerablemente las posibilidades comunicativas de este instrumento. El “grano de la voz” (Barthes 1986) de Mónica Naranjo no encaja con lo que se esperaría en una cantante femenina pop por su versatilidad. Los constantes matices y cambios de altura, intensidad

⁷ Juan Marrero, presidente de la productora Factoría Clip y director de la mayor parte de los videoclips de Mónica Naranjo. Ha desarrollado una estética particular caracterizada por el esoterismo que podemos observar en los videoclips del último álbum de Héroes del Silencio, como *Iberia sumergida* o *La chispa adecuada*.

y timbre la convierten en un elemento inestable difícil de encajar en un estilo determinado para la audiencia y demuestran el control que la artista ejerce sobre su voz, modulándola a su antojo en función de lo que pretende transmitir con su música. Este dominio cuestiona el tópico que define a la voz como un instrumento natural, que brota de forma espontánea del cuerpo, por lo que constituye una expresión de la naturaleza de su cantante (Green 2001: 38), una tesis que se ajusta perfectamente al binomio mujer – naturaleza vigente en el patriarcado.

La voz de Mónica Naranjo puede ser entendida como un personaje, o como una suma de personajes, de diferentes identidades que conviven en un mismo cuerpo, en una misma persona. Como apunta Simon Frith, “the voice (...) may or may not be a key to someone’s identity, but it is certainly a key to the ways in which we change identities, pretend to be something we are not, deceive people, lie” (1996: 197). La capacidad de esta artista para modular la voz se convierte así en un medio más para desestabilizar el canon femenino en la música popular.

La voz interactúa con la imagen de esta cantante en su performance, como un todo indisociable que forma parte de la exhibición o *display* (Green 2001: 31) en la interpretación musical. De esta manera, analizando su puesta en escena podremos observar cómo voz e imagen se relacionan de forma poco convencional generando una inestabilidad semántica. Los vídeos musicales no sirven a este fin, ya que se trata de productos audiovisuales con una interpretación en *play-back* en la que tanto los gestos de la cantante como el escenario están completamente controlados y predefinidos. Sin embargo, los conciertos son más adecuados para observar esta característica, ya que, además de contar con la interpretación de la canción en directo, ésta se produce ante un público que percibe la actuación, que reacciona e interactúa, comunicándose con la artista. Es en este contexto en el que se escenifican el poder y el control de la cantante aclamada por el público, marcando los tiempos y dirigiendo el espectáculo. Un claro ejemplo lo encontramos en la interpretación en directo de la canción *Perra enamorada*, que comienza con Mónica Naranjo sentada en el escenario, ataviada con un vestido largo de color blanco e iluminada por una luz cenital, mientras canta con una voz dulce y sollozante:⁸

Yo estoy tan sola
Perdida en el absurdo
De un amor amargo
Lejos de tu mundo... sola.

Hasta aquí, tanto la letra de la canción como la puesta en escena se corresponden con la

⁸ Actuación recogida en el DVD *Mónica Naranjo. Colección privada* (2005).

representación estereotípica de la mujer ante una ruptura sentimental: la quietud de la artista en el escenario que la convierte en una figura pasiva, “incapaz” de actuar; el color blanco del vestido, que connota pureza e inocencia ante los avatares del amor; un único haz de luz cenital hacia la cantante que deja el resto del escenario en la penumbra y nos permite observar su “intimidad”; una voz que transmite pena y dolor, y que se intercala con interjecciones que simulan lloros, etc. Son elementos que, una vez más, configuran un exceso de feminidad que roza el pastiche.

Sin embargo, al final de la segunda estrofa, la interpretación se transforma sin que la letra de la canción modifique su sentido o la posición de la cantante varíe.

Lloro si te sueño
Tiemblo al ver tu cara
Yo soy de mi dueño
Perra enamorada.

Al pronunciar el último verso el gesto facial y la voz se tornan agresivos, contrastando con la interpretación del resto de la estrofa y aislando de esta forma estas últimas palabras. A través de la interpretación, este último verso adquiere otras posibilidades de lectura que contradicen el sentido que se deduce de una lectura literal de la letra de la canción. Mónica Naranjo separa las dos partes de la frase para construir una frase con cada verso; la primera, “yo soy de mi dueño”, interpretada al igual que la primera estrofa, y la segunda, “perra enamorada”, cantada con rabia y agresividad. De esta manera, la primera puede leerse como una entrega incondicional al hombre amado acorde con los cánones del amor romántico, mientras que la segunda introduce un modelo de feminidad negativo al definirse la protagonista como una “perra”, un término peyorativo que connota irracionalidad animal, comportamiento salvaje, y que, no en vano, aparece como sinónimo de “prostituta” en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Nuevamente Mónica Naranjo consigue subvertir el modelo femenino a través de la interpretación, apropiándose del modelo negativo y desmontando la dualidad del sistema patriarcal.

Estos matices en la interpretación en directo de Mónica Naranjo también están presentes en la grabación de sus álbumes de estudio. Resulta significativo que esta artista participe en la composición de las canciones y en la producción de sus discos, asumiendo el control del proceso creativo de su música. Si el rol del compositor es crucial en la elaboración del mensaje, el productor no es menos importante, ya que tiene un enorme poder en la grabación de un álbum, es el responsable del sonido y, por lo tanto, decide y controla en qué modo llega el mensaje a la audiencia. En este sentido, no es de extrañar que la figura del productor musical haya sido

tradicionalmente masculina y mantenga una relación de poder sobre el rol más habitual de las mujeres en el mundo de la música a lo largo de la historia que, como explicamos más arriba, es el de cantantes. Esta tradicional asignación de roles puede ser interpretada como una oposición entre la cantante y el productor, quien se constituye en un agente racional que domina la tecnología del estudio de grabación y es capaz de controlar, estructurar y hacer inteligible la expresión de la emoción irracional y “natural” de la cantante. Incluso cuando nos encontramos ante artistas que componen sus canciones, como por ejemplo Alanis Morissette, su talento se ve habitualmente reducido o cuestionado por parte de los medios de comunicación al destacar de forma insistente el trabajo del productor. La colaboración con hombres en el proceso creativo a menudo ha afectado a la credibilidad de las artistas, poniendo en duda su participación activa en la elaboración de una canción, especialmente si mantienen algún tipo de relación personal con ellos.⁹

Mónica Naranjo ha estado casada con el productor Cristóbal Sansano, que ha participado en la producción de la mayoría de sus álbumes desde los inicios de su carrera musical. Esta situación ha convertido en muchas ocasiones a Sansano en el artífice del éxito de Mónica Naranjo a ojos de la crítica y el público, como demuestra este comentario extraído de un foro dedicado a la artista: “Cristóbal siempre estará en la carrera de Mónica, aparte de su descubridor han trabajado juntos en todos los proyectos y nadie mejor que Mister Sansano para entender lo que la [sic.] ronda a ella por la cabeza”.¹⁰ Opiniones como éstas incluyen a Mónica Naranjo en el numeroso grupo de artistas femeninas que, supuestamente, “necesitan” un productor (hombre) que interprete y haga inteligible lo que quieren transmitir. Sin embargo, a pesar de esto, o quizás debido a ello, tanto en los créditos de sus álbumes como en sus intervenciones públicas, Mónica Naranjo hace visible su labor en la composición, grabación y producción de las canciones y deja patente su responsabilidad en la construcción de su personaje, hablando de su participación en la dirección artística, la coreografía, la escenografía de sus giras de conciertos, etc. y reconociendo la labor desempeñada por otros profesionales (Sansano, Juan Marrero, Pepe Herrero, etc.). De esta forma, la estrategia de ocultación de la autoría múltiple, tan habitual en la música pop para la “creación de la estrella” (Frith 1988: 215), no se desarrolla por parte de la artista, una actitud que, a pesar de todo, no consigue evitar que en muchas ocasiones se la considere exclusivamente como

⁹ Un claro ejemplo lo encontramos en Gloria Estefan, que participa en la composición de gran parte de su repertorio y ha visto disminuido el reconocimiento de su talento por estar casada con el productor de sus álbumes, Emilio Estefan, del que además ha asumido su apellido.

¹⁰ <http://monicanaranjo.mforos.com/841979/7149252-monica-naranjo-y-cristobal-sansano/> (Consulta: 24/08/10).

cantante.¹¹

Otro tipo de reconocimiento es el de las influencias que los artistas reconocen a la hora de hablar de su trayectoria y de su música, unas referencias que, a menudo, sirven a la audiencia para entender mejor su posicionamiento dentro del panorama musical y los mensajes que pretenden transmitir con su música. Mónica Naranjo cita varias influencias en sus entrevistas, entre las que siempre se encuentran artistas femeninas como Aretha Franklin o Mina. Precisamente a esta última le dedicó el álbum *Minage* (2000), que contiene diez versiones en castellano de temas clásicos de la cantante italiana, uno de ellos cantado a dúo con ella. El objetivo del álbum – ser un homenaje a la cantante italiana Mina - supone un reconocimiento del trabajo de una mujer a la que la artista considera predecesora e inspiradora suya. En este sentido, Mónica Naranjo traza una línea histórica y genealógica desde su trabajo como música hasta Mina. Así, reivindica la existencia de una tradición femenina que legitima su trabajo actual y contribuye, además, a la visibilización de otra mujer música. Esto es clave desde un punto de vista feminista porque enmarca a Mónica Naranjo en una línea histórica de mujeres que han participado en la actividad musical. De esta forma, la artista logra desembarazarse de la idea de excepción que tan a menudo acompaña a las mujeres en sus trayectorias profesionales exitosas. Ser una excepción es problemático porque enfatiza la idea de que el resto de mujeres no están dotadas o no se dedican a la música, ya sea por incapacidad o desinterés, y que por lo tanto se está trabajando en un ámbito (o de un modo) extraño a las mujeres.

5. Las consecuencias de la subversión de modelos patriarcales

A lo largo de este artículo hemos examinado cómo la figura de Mónica Naranjo desafía los roles femeninos imperantes en el mundo de la música. Sin embargo, como se apuntaba más arriba, la subversión del modelo canónico tiene sus consecuencias en una sociedad patriarcal y esta artista “inapropiada/ble” ha visto condicionada su carrera por las lecturas que parte de la audiencia ha hecho de su identidad “inestable”. El feminismo ha desenmascarado el funcionamiento del sistema patriarcal en la estructura social, poniendo de relieve la facilidad con la que sus mecanismos se asumen como “naturales”, como inherentes al ser humano. De esta manera, cuando una artista como Mónica Naranjo construye una identidad diferente que no se amolda a lo establecido en los

¹¹ Para más información sobre la autoría como estrategia comercial en la música pop, véase Viñuela (2008).

modelos de feminidad tradicional, a lo canónico, parte de la audiencia opta por asociar su figura con modelos ajenos a lo femenino, negando su condición de mujer e identificándola con la transexualidad.

Cuando Mónica Naranjo comenzó a triunfar en España no tardaron en surgir rumores que apuntaban a que en realidad no era una mujer, sino un hombre, un asunto que aún sigue vigente en algunos foros.¹² Los excesos de feminidad, la hiperartificialidad de su imagen, el timbre de su voz, etc. son aspectos que llevan a muchos a dudar de su sexo, ya que parece más asequible poner en duda su identidad sexual que cuestionar las convenciones de género que imperan en las rígidas estructuras del patriarcado. Son este tipo de lecturas de la figura de Mónica Naranjo las que consiguen que el sistema patriarcal se perpetúe y “castigue” a quienes sean susceptibles de romper con lo establecido. Como señala Judith Butler, “it is quite clear that there are strict punishments for contesting the script by performing out of turn or through unwarranted improvisations” (Butler 2009: 366).

Otra de las consecuencias derivadas de esta identidad subversiva, y posiblemente relacionada con la anterior, es su posición como icono gay, que parece haberse acentuado en los últimos años.¹³ Las razones que han llevado a Mónica Naranjo a convertirse en icono gay de corte camp precisarían una investigación más profunda que excede los objetivos de este artículo; sin embargo, podemos apuntar que el virtuosismo vocal, la música de baile y los excesos en su imagen y en su puesta en escena son aspectos que se repiten en muchas artistas que han sido enmarcadas en esta categoría.¹⁴ En cualquier caso, la consideración de Mónica Naranjo como icono gay la sitúa fuera de los cánones de feminidad tradicional del patriarcado y la convierte en una mujer atractiva a un modelo masculino homosexual que sigue los patrones de la estética camp, apelando de nuevo a la sexualidad (en este caso no de la artista, sino de su público) para fundamentar esta lectura.

Estas interpretaciones de la figura de Mónica Naranjo dificultaron el desarrollo de una

¹² Para consultar algunas de las discusiones sobre este asunto en la red véase su página en Facebook <http://www.facebook.com/topic.php?uid=8984148243&topic=5770> (Consulta: 24/08/10), el grupo de Facebook “Señoras que aún piensan que Mónica Naranjo es un hombre” <http://www.facebook.com/pages/Senoras-que-aun-piensen-que-Monica-Naranjo-es-un-hombre/497005180477> (Consulta: 24/08/10) o la discusión a este respecto en el foro <http://monicanaranjo.mforos.com/841979/5859101-esta-mujer-es-un-hombre/> (Consulta: 24/08/10).

¹³ En una encuesta del diario *20 minutos* Mónica Naranjo ha sido elegida como el icono gay de España <http://listas.20minutos.es/?do=show&id=116071> (Consulta: 24/08/10). Y su canción *Sobreviviré* ha sido elegida “el mejor himno gay de la historia” en la web www.tendenciagay.com <http://www.tendenciagay.com/noticias/ampliar/1037/sobrevivire-de-monica-naranjo-es-el-mejor-himno-gay-de-la-historia> (Consulta: 24/08/10)

¹⁴ Sirvan como ejemplo Madonna, Mina, Sara Montiel, Rocío Jurado o Alaska.

trayectoria similar a la de otras artistas del momento, si bien consiguió importantes cifras de ventas en el mercado español y mexicano. Los intentos de la compañía discográfica por presentarla como una artista latina al uso cristalizaron en el lanzamiento al mercado anglosajón con el álbum *Bad girls* (2003), versión inglesa del Lp *Chicas malas* (2001), calificado por la propia artista como “una pérdida de tiempo” en su página web.¹⁵ La imagen agresiva y “excesiva” que tenía la artista en el mercado hispano-parlante no parecía ser la adecuada para conquistar al público anglosajón, por lo que la discográfica optó por presentarla de forma convencional, tanto en su imagen como en los arreglos de las canciones y la traducción al inglés de las letras.

Sirva como ejemplo la comparación entre el single *No voy a llorar* del álbum *Chicas malas* y su versión inglesa *I ain't gonna cry*; en el primero observamos marcados contrastes entre las partes que parecen una balada y las que definen claramente a esta canción como una pieza de baile, tanto en el acompañamiento rítmico como en el timbre de la voz. Además, escuchamos los matices vocales que caracterizan el “grano” de la cantante, con pasajes agresivos, énfasis en determinadas palabras, etc. En la versión inglesa escuchamos una producción al uso, con una voz uniforme que ofrece menos matices y un timbre más meloso. Las diferencias se acentúan si comparamos los videoclips de cada canción: el primero presenta a una Mónica Naranjo con pelo rubio, corto y ataviada con un vestido rojo y un traje de cuero interpretando la canción con gesto agresivo y desafiante en un ambiente inverosímil dominado por colores cálidos. Por su parte, el vídeo de la versión inglesa nos muestra a la artista con una larga melena morena, alternando las escenas con vestido blanco, vaqueros ajustados y top o bañador en un entorno natural dominado por las tonalidades frías del mar y el cielo. Su gesto es más comedido, con planos que buscan seducir la mirada del espectador masculino.

El fracaso de Mónica Naranjo en el mercado anglosajón puede deberse a varios factores, entre los que encontramos la ya mencionada falta de apoyo promocional por parte de su compañía discográfica. Sin embargo, no podemos obviar que la Mónica Naranjo que se presenta en *Bad girls* es una artista convencional dentro de un mercado saturado de artistas con este mismo estilo musical y esta estética, lo que dificulta que pueda despuntar sin un fuerte apoyo promocional.

6. Conclusión

¹⁵ <http://www.mn-monicanaranjo.com/> (Consulta: 11/08/2010).

En este artículo hemos ofrecido algunas de las posibles lecturas que se pueden hacer de la figura y la música de Mónica Naranjo, contraponiendo una visión superficial, que correspondía con el modelo femenino en el canon del sistema patriarcal, con otra en la que se analizan los elementos que subvierten dicho modelo. A pesar de que la primera es más visible en los inicios de su carrera y, posteriormente, se aprecia una evolución hacia los aspectos destacados en la segunda interpretación, ambas facetas coexisten a lo largo de la carrera de esta artista, que va adquiriendo una identidad “inapropiada/ble”. Esta dualidad le ha permitido permanecer en el *mainstream* y subvertir los roles de género que imperan dentro de él, ofreciendo nuevas posibilidades, un nuevo modelo de feminidad, al igual que lo hicieran unos años antes otras artistas de fama internacional, como Madonna, Tina Turner, Cindy Lauper o Pat Benatar. En los años ochenta los *discovery signs* en los vídeos de estas artistas (Lewis 1990), su presencia en las calles o la indefinición de Madonna, tonal en *Live to tell* (McClary 1991) y de personalidad en el videoclip de *Like a Virgin* (Kaplan 1987), fueron hitos que contribuyeron a la normalización de estos aspectos en la década siguiente (Viñuela 2009). No obstante, Mónica Naranjo lleva un paso más allá el desafío al modelo femenino patriarcal, consolidando los logros de sus antecesoras y ofreciendo nuevas posibilidades. Su personaje no actúa como un objeto del deseo heterosexual al uso y, a pesar de los problemas de significación que ello conlleva, esta característica le permite ganar “agencia”. Son estas posibilidades las que la convierten en un modelo de empoderamiento para su público femenino (y quizás por esta razón también para sus seguidores homosexuales). Siguiendo la teoría de Mulvey (1975), los modelos de mujer en el sistema patriarcal se construyen como objeto para la mirada masculina y no como sujetos activos que miran. De esta forma, cuando Mónica Naranjo ofrece un modelo de mujer que articula su identidad sin necesidad de “ser mirada”, demostrando su condición de individuo, en definitiva, su independencia y su capacidad de acción, está subvertiendo el modo de representación tradicional.

Por otro lado, el uso de la mascarada y el exceso, tanto en su música como en su imagen, pueden ser interpretados como elementos desestabilizadores del poder masculino. El hecho de que estas características puedan rozar la parodia y lo carnavalesco no deja de ser un medio para visibilizar imágenes, prácticas e ideas transgresoras que generalmente no aparecen en el *mainstream* y permiten desarrollar una lectura feminista de la música y el personaje de Mónica Naranjo. De hecho, como señala Mary Ann Doane, “the effectivity of masquerade lies precisely in its potencial to manufacture a distance from the image, a problematic within which the image is manipulable, producible and readable by the women” (2003: 70).

BIBLIOGRAFÍA

- Amigot, Patricia. 2007. "Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina". *Athenea digital*, 11: 209-218.
- Burnett, Robert. 1996. *The global Jukebox*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 2009. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". En *The Art of Art History: a critical anthology*, ed. Donald Preziosi, 356 – 366. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doane, Mary Ann. 2003. "Film and the masquerade: theorizing the female spectator" in *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones, 60 – 71. London and New York: Routledge.
- Frith, Simon. 1988. *Music for pleasure*. New York: Routledge.
- Frith, Simon. 1996. *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gordano, Cecilia. 2009. "Construyendo sentido sobre internet en el espacio de la diáspora. Mujeres latinas inmigrantes en Granada". *Feminismos*, 14:143-162.
- Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the distraction factory, music television and popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Haraway, Donna. 1999. "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad*, 30: 121-163.
- Harker, Dave. 1998. "It's a jungle sometimes: The music industry, the crisis and the state". <http://www.tagg.org/others/harker1.html> (Consulta: 06/09/2010)
- Kaplan, Ann. 1987. *Rocking around the clock. Music television, postmodernism, and consumer culture*. London: Methuen Inc.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

McDonald, Paul. 1997. "Feeling and fun. Romance, dance and the performing male body in the Take That videos". En *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, ed. Sheila Whiteley, 277-294. London & New York: Routledge

Mulvey, Laura. 1975. "Visual pleasure, narrative cinema". *Screen*, 16.3 Autumn: 6-18.

Viñuela, Eduardo. 2008. "La autoría en el videoclip como estrategia comercial" *Garzoa*, 8: 235-247.

----- . 2009. "Ciudad y música popular: nuevos espacios para la articulación de identidades de género". *Revolución y Cultura*, no. 2: 11-15.

----- . 2009. *El videoclip en España (1980-1995): gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.

Viñuela, Laura. 2004. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.

Eduardo Viñuela

Doctor en Historia y Ciencias de la Música y profesor del Departamento de Hª del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Ha publicado *El videoclip en España (1980-1995): gesto audiovisual, discurso y mercado*. (ICCMU, 2009). Además, ha impartido clases de semiótica de la publicidad y de la cultura de masas en la Universidad de Alicante (2008-2010).

Cita recomendada

Viñuela, Eduardo. 2011. "La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]