

“Voy a dejar este mandato, papá”: Gabriela Parodi y los inicios de la mujer en el rock argentino



soyrocioroig@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-2565-0590>

Recepción: 15 de marzo de 2026

Aprobación: 21 de abril de 2026

Publicación: 10 de junio de 2026

Rocío Roig

Comisión de Investigaciones Científicas / Centro de Investigación en Lectura y Escritura,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Resumen

El siguiente artículo propone analizar, desde el campo de la comunicación, cómo los mandatos de género operan discursivamente dentro del rock argentino, un espacio históricamente asociado a la idea de libertad y goce. A partir del caso de la artista Gabriela Parodi, el trabajo busca problematizar las condiciones de participación de las mujeres en los primeros años del rock en Argentina y reflexionar sobre las desigualdades que atravesaron en un espacio dominado por varones.

Considerado como uno de los géneros de mayor trascendencia y representatividad a nivel local, y con una fuerte incidencia en las juventudes de su época, el artículo también busca evidenciar que la escasa presencia de mujeres en el rock argentino durante las décadas de los 60 y 70 respondió, en realidad, a una problemática estructural vinculada a las condiciones socioculturales de la época, los mandatos de género y la desigualdad de oportunidades. De esta manera, la experiencia de Parodi es abordada como un antecedente que permite pensar la construcción de nuevos paradigmas en clave feminista dentro del rock argentino.

Palabras clave: Rock argentino, Mujeres, Roles de género, Masculinidad hegemónica

“I’m going to leave this mandate behind, dad”: Gabriela Parodi and the beginnings of women in Argentina rock

Abstract

The present article examines, from the perspective of communication studies, how gender norms operate discursively within Argentine rock, a space historically associated with notions of freedom and pleasure. Drawing on the case of the artist Gabriela Parodi, the study seeks to problematize the conditions shaping women's participation in the early years of rock in Argentina and to reflect on the inequalities they experienced within a male-dominated field.

As one of the most representative musical genres at the local level, with a strong influence on the youth of its time, the article further seeks to demonstrate that the limited presence of women in Argentine





rock during the 1960s and 1970s was, in fact, the result of structural constraints linked to the sociocultural conditions of the period, gender norms, and unequal access to opportunities. In this regard, Parodi's experience is approached as a precedent that allows for the examination of the construction of new paradigms from a feminist perspective within Argentine rock.

Keywords: Argentine rock, Women, Gender roles, Hegemonic masculinity

Introducción

El presente artículo se propone trazar nuevas líneas de interpretación respecto de las mujeres del rock argentino y sus experiencias en este género musical. Con el caso de Gabriela Parodi como antecedente, este trabajo busca problematizar respecto de cómo los roles de género operan incluso en un ámbito caracterizado por su impronta contestataria y sus ideales de liberación. El análisis se sustenta en el entendimiento de los discursos como constructores sociales de sentido.

De esta manera, reflexionar sobre las experiencias femeninas en el rock implica interpretar a la música como un campo en el que se disputa lo que Marc Angenot (2010) definió como "hegemonía discursiva", es decir, un mecanismo de control social que establece la legitimidad y el sentido de los distintos estilos de vida. En este marco, se configura un "conjunto de reglas canónicas" de los discursos y de lo socialmente aceptable que produce y reproduce determinadas jerarquías. Sin embargo, este abordaje resultaría insuficiente si no se desarrollara desde una perspectiva de género, lo que supone también problematizar los discursos hegemónicos patriarcales en los que se establece la centralidad del hombre hetero-cis por sobre las mujeres y las diversidades sexogenéricas.

El objetivo principal del trabajo es analizar la construcción de la figura femenina en el rock argentino y la participación que tuvieron las mujeres, entendiendo que su trayectoria estuvo condicionada por procesos socioculturales específicos. Frente al interrogante respecto de la presencia de roqueras en los inicios de este género musical, se plantea que, si bien estas existieron, su participación se vio limitada por un contexto en el que, mientras los varones gozaban del privilegio de transitar el rock como un espacio de disfrute e incluso como una posible salida laboral, las mujeres de la generación de los 60 comenzaban a experimentar el acceso a derechos civiles básicos, como la educación y el trabajo.

Por último, cabe mencionar que esta investigación se inscribe en una metodología cualitativa, concebida como una herramienta clave para el reconocimiento de los sujetos en su complejidad. Este enfoque permite indagar en sus modos de vida, sus formas de vinculación y sus maneras de habitar el mundo. Para esto, además de llevar adelante

el relevamiento de documentos referidos a Parodi y su obra, también fueron consultados diversos trabajos de investigación referidos a las juventudes que vivieron las décadas de 1960 y 1970, así como también trabajos centrados en la inserción de las mujeres en la música, particularmente en el ámbito del rock.

Mujeres y rock en la Argentina: contexto histórico

Cuando se estudia la historia del rock argentino, la mayor parte del material producido abarca las experiencias de hombres hetero-cis dentro de este género musical: desde los métodos de composición hasta la *performance* de los artistas varones, son el tópico de distintos trabajos que indagan acerca de la producción del género en nuestro país. Incluso, cuando se intenta reconstruir cómo fueron sus comienzos en Argentina, la mayoría de las tesis que lo abordan reafirman que los pioneros fueron hombres. La presencia femenina queda completamente desdibujada en algunos relatos, a menos que un vínculo sexoafectivo sea el tema para desarrollar. De esta manera, entonces, surgen algunas preguntas incómodas: ¿había mujeres en el rock?, ¿dónde estaban?, ¿qué hacían?

Para cuando el rock empezaba a dar sus primeros pasos en este territorio, a fines de los años 50 y comienzos de los años 60, el mundo se encontraba bajo los efectos de la modernización propia del siglo XX. En Argentina, en tanto, la esfera política y social atravesaba intervalos de extrema tensión en un período que, desde mediados de los años 40 hasta principios de los 80, se basó en procesos democráticos que luego fueron interrumpidos por golpes de Estado perpetrados por militares. En todo ese lapso y con la violencia en escala, la juventud se convirtió en protagonista de distintos sucesos que terminaron por convertirla en una figura clave de este período. Desde la política o el arte, los jóvenes buscaron un espacio de comunión y un método de expresión respecto de los acontecimientos.

Una mirada atenta sobre el surgimiento de estos nuevos actores es la que Valeria Manzano (2021) presenta en su libro *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad de Perón a Videla*, en el que indaga acerca de cómo los jóvenes experimentaron los cambios sociales, culturales y políticos entre los años 50 y 70. Allí, la investigadora se refiere a los inicios del rock y sostiene que coincidieron con un período que definió como “la auténtica era de la juventud”, que tuvo lugar a mediados de los años cincuenta, donde la juventud ganó lugar como categoría cultural y política, mientras que los jóvenes se convirtieron en “los actores culturales y políticos más dinámicos del país” (Manzano, 2021, p. 16).

En su trabajo, Manzano afirma que la cultura rock, junto con la militancia política, fue uno de los subconjuntos de la respuesta contestataria que los jóvenes encontraron para oponerse a las restricciones propias del autoritarismo de la época. No obstante, la



autora remarca que, al mismo tiempo que el rock reunía a varones de distintos estratos sociales, excluía a las mujeres en general, tanto del escenario como del público. En ese sentido, señala que el rock “funcionó como plataforma para que los varones jóvenes articularan una crítica práctica y poética de la ‘vida común y corriente’ destinada al género masculino” (Manzano, 2021, p. 46). El hallazgo, entonces, reafirmó lo que la antología del rock local mostraba desde un principio: se trataba de un espacio estrictamente de y para hombres.

Mientras que a mediados de la década de los 60 empezaba a registrarse una masificación del rock producido por varones –sobre todo luego de 1967, cuando la banda Los Gatos publicó “La Balsa”, considerada como la canción que marcó el inicio de este género musical en Argentina–, en paralelo aumentaba el número de mujeres jóvenes que abandonaban sus hogares, a quienes la opinión pública terminó por denominar “chicas fugitivas” (Manzano, 2021). La “nueva costumbre” de las jóvenes consistía en irse de la casa familiar para escapar de las imposiciones domésticas y buscar un horizonte diferente –o mejor– que el de otras mujeres que las antecedieron. El objetivo era la plena libertad para elegir estudiar, trabajar e incluso gozar.

Esta revelación fue el principio del fin de la mujer destinada solo a las tareas del hogar y derivó en una búsqueda por participar de otros espacios. Con el tiempo, las jóvenes comenzaron a insertarse en el mercado laboral y algunas también pudieron continuar con sus estudios. Según los datos que Valeria Manzano (2021) compartió en su trabajo, los registros oficiales hablan de un aumento de la presencia femenina como población económicamente activa que pasó del 18% en 1947 al 38% en 1970. Por su parte, la presencia de jóvenes mujeres en las universidades también registró un incremento notable, al pasar del 25% en 1958 al 38% en 1972.

Sin embargo, la conquista no fue solo en el plano profesional, sino que también hubo un cambio de paradigma respecto del cuerpo y la sexualidad de la mujer, temáticas hasta entonces poco abordadas e incluso consideradas como tabúes en algunos ámbitos. Desde el uso de las minifaldas, la implementación de los anticonceptivos y hasta la aceptación del sexo prematrimonial, las jóvenes argentinas cosechaban “triunfos” que enaltecían su autonomía y su libertad para gozar. La socióloga e investigadora Dora Barrancos (2010), en su libro *Mujeres en la sociedad argentina*, hace un repaso de cómo era la vida de las jóvenes argentinas en la década de los 60, cuando comenzaban a experimentar nuevas oportunidades por fuera del plano doméstico. Al respecto, Barrancos rescata que para las mujeres “hubo muchas más posibilidades de cambiar de vida a medida que transcurría la década de 1960” (p. 225):

Y debe admitirse que el fenómeno de irse a vivir sola, a veces en compañía de alguna amiga con la que se alquilaba un

departamento, fue una experiencia que a partir de esos años se extendió notablemente. Estas señales inequívocas de autonomía aumentaban las preocupaciones de las familias en torno de la sexualidad de las jóvenes, desde las más progresistas hasta las más intransigentes, pero la novedad consistió en que ahora aquellas apostaban, de muy diversas maneras, a tomar riesgos con su libertad mucho más que a satisfacer la censura de la casa. Y también fue novedoso que, descontados los casos de interdicciones dramáticas, el horizonte patriarcal fuera permeable a la aceptación de que una hija podía ser artista sin necesidad de ser identificada con una prostituta, que las relaciones sexuales prematrimoniales podían no ser convenientes, pero no eran pecaminosas, y que lo más importante era la felicidad de los hijos en materia de amor (Barrancos, 2010, p. 225).

Fue a partir de estos nuevos modos de vida que, poco a poco, empezó a registrarse la presencia femenina en actividades culturales. Poco a poco también las mujeres fueron ganando lugar en las producciones. Para principios de los años 70, se registraría el caso de la primera de ellas en “atreverse” a presentarse como solista en un festival y grabar un disco de rock con canciones de su autoría. Su nombre era Gabriela Parodi.

El primer paso

Gabriela Parodi nació en Barrio Norte, Capital Federal, el 16 de agosto de 1945, pero al poco tiempo su familia se mudó a un campo ubicado en Rauch, provincia de Buenos Aires, donde vivió hasta los seis años. A pesar del breve período que pasó allí, atravesar su primera infancia en un pueblo del interior bonaerense fue tan importante que, mucho de esa niña que creció rodeada de árboles y caballos, puede verse reflejado en su obra artística como, por ejemplo, en “Campesina del Sol”, la primera canción que Gabriela lanzó en 1972 y que tiene una narrativa campestre. Otra referencia es la imagen que la cantante eligió para la tapa de *Gabriela*, su primer disco, donde se la ve montando a caballo con el horizonte de fondo. Según recordó en su libro de memorias, *Las mil vidas de Gabriela* (2022), quiso que la fotografía fuera tomada en su campo de Rauch:

Nos fuimos con Edelmiro, Emilio Del Guercio y José Luis Perotta al campo donde crecí. Y pasamos un par de días mágicos. Para mí era importante que esa tapa representara libertad, y no había símbolo más apropiado que ser fotografiada encima de un caballo, galopando (p. 108).



Grabado y editado en 1972, su álbum homónimo fue una respuesta personal que, a juzgar por la novedad, también devino en respuesta política. Si bien la artista aclaró que el título sirvió como una especie de “reparación” hacia ella misma, que pasó gran parte de su vida viajando por el mundo y sin poder establecer su propia “identidad”, también puede interpretarse como un llamado de atención en el rock, asumiendo que estaba ahí y que su nombre era Gabriela. Incluso, si se analiza considerando la máxima que el movimiento de mujeres y diversidades sexuales pregonan al expresar que “lo que no se nombra no existe”, surge una nueva pregunta: ¿cómo hubiese sido la historia del rock argentino si una de ellas no se animaba a nombrarse?

Muchos años después, y en el marco del lanzamiento de su libro, la artista brindó una entrevista al diario *Tiempo Argentino* donde contó cómo fue dedicarse a la música en plena vorágine de los años 70, cuando en el país aún regía la dictadura encabezada por Juan Carlos Onganía. Al respecto, la música comentó:

Era expresarse con furia, sobre todo para los que vivimos en la Argentina en aquel momento que no era nada fácil. No era la dictadura de Videla, pero había un odio contra los músicos y un clima de oscuridad y mucho miedo (Plaza, 2012).

50

Gabriela también dio detalles sobre sus comienzos y contó sobre la vez que fue sola a buscar al mánager de Almendra, el grupo de rock que encabezaba Luis Alberto Spinetta. En paralelo, recordó cómo era la vida de las jóvenes en esa época, cuando regían con más peso los mandatos tradicionales para las mujeres:

Tenía como 25 años y no era tan jovencita, lo que pasa que las minas éramos más jóvenes de la cabeza, más inocentes o lo que sea. No es como ahora. Una piba de catorce se las sabe todas. En ese momento, era difícil crecer y separarte de tus padres, y descubrir quién eras, ser mujer y no querer ser madre de diez hijos y servir a un marido. Eran épocas muy diferentes. A ese nivel, peores que ahora. Pero, por otro lado, eran otros tiempos de más espontaneidad. Era joven y fui a tocarle la puerta al mánager de Almendra (Plaza, 2012).

Como se mencionó anteriormente, el deseo por abandonar el hogar y alejarse de la orden paternal aparece en muchas ocasiones cuando se indaga en la vida de las jóvenes de aquellos años. De hecho, es en su primer disco en el que aparece la canción “Voy a dejar esta casa, papá” (1972), una especie de manifiesto en el que la artista se posiciona desde lo lírico, pero también desde lo sonoro. La canción comienza con su voz y sus palmas, y se dirige a su receptor, en este caso, su padre: “Tengo que decirte algo, papá / Voy a dejar esta casa, papá”.

Con un acompañamiento de guitarras feroces –de las que formaban parte Edelmiro Molinari y David Lebón– y de una batería que abre y cierra el paso rápidamente –a cargo de Oscar Moro–, Gabriela, con la voz más firme, da lugar a una confesión alarmante, a un grito de época, como si todas las “chicas fugitivas” de los 70 hablaran al mismo tiempo: “Desprenderme de tus alas, papá / Desprenderme de tus alas / Hay un hombre esperándome afuera, papá / No, no quiero verte llorar”. En ese sentido, mirar la experiencia de Gabriela en el rock argentino es, de alguna manera, mirar a las mujeres que vivieron el período comprendido entre comienzos de 1960 y mediados de 1970, cuando aún regía con mayor fuerza la figura patriarcal. Incluso, el verso “hay un hombre esperándome afuera, papá” da indicios de un nuevo clima de época, en el que las jóvenes decidían sobre su vida sexoafectiva. Si en 1967 los Beatles cantaban sobre la historia de una joven que en secreto se escapaba de su casa con su amante (“She’s leaving home”), cinco años después, una muchacha en Argentina se pararía ante su padre y se lo diría de frente.

Así, la canción podría servir de relato de todas esas chicas que eligieron un estilo de vida por fuera del mandato. Al respecto de cómo se dieron estas “pequeñas” revoluciones domésticas, Manzano (2021) explica que “las jóvenes experimentaron, concretaron y padecieron las consecuencias de los cambios implícitos en las dinámicas de modernización cultural más temprano y con mayor dramatismo que sus homólogos de sexo masculino” (p. 208). Y más adelante, la historiadora profundiza sobre este cambio de paradigma:

“Las jóvenes” o “las chicas” desafiaron en la práctica las nociones prevalentes del hogar mediante la prolongación de su estadía en el sistema educativo, la plena inserción en el mercado de trabajo, la participación en nuevas actividades para el esparcimiento juvenil, la disposición para experimentar nuevas convenciones de noviazgo o para reconocer en público su incursión en el sexo prematrimonial y la postergación del casamiento en relación con sus predecesoras (Manzano, 2021, p. 208).

A partir de sus declaraciones, es preciso señalar que el recuerdo de la juventud de Gabriela y de cómo fue su inserción en el mundo del rock no debe ser interpretado como un relato más de la cultura rock, en la que suelen separarse experiencias desde una lógica binaria que pone el foco en las historias de “hombres”, por un lado, y de las “mujeres”, por el otro, siendo estas últimas las más postergadas cuando se intenta reconstruir los inicios de este género musical en el país. Más bien, interpretar su historia desde una perspectiva de género resulta urgente para empezar a pensar desde otras aristas la situación de aquellas mujeres que vivieron esos años en nuestro país y que, sin



importar edad, clase ni ocupación, se encontraban bajo el mismo deseo: poder ser libres e independientes de cualquier mandato e imposición patriarcal que torciera las vías de su destino.

Para Gabriela, en tanto, la decisión de hacer rock no se trataba de una causa vinculada a cuestiones de género estrictamente, sino que respondía al deseo de poder ser parte de un movimiento cultural que le interesaba. De hecho, en una nota publicada en el blog *La historia del rock argentino (1965-1985)*, la artista consideró que lo suyo se trató de “un raro milagro” con relación a cómo empezó con su carrera, cuando se animó a cantar por primera vez en el Festival B.A. Rock, en noviembre de 1971:

En una época tan machista y convulsionada, política y socialmente, como fueron los años 70 en este país, había que tener una gran mezcla de coraje e inconsciencia para debutar ante 5.000 personas en un festival de rock tan gigante en el cual todos eran hombres menos yo y donde, inevitablemente, sucedían eventos violentos [...]. Considero que lo mío fue un raro milagro ya que el público me aceptó instantáneamente y sin dudar, tanto es así que me pedían un bis de pie y yo no tenía más canciones (Cócaro, s/f).

52

Aunque su historia no es la de una “mártir feminista” y ha confesado no sentirse cómoda con la etiqueta de “pionera” porque, como declaró en numerosas ocasiones, para ella “pionero fue San Martín, que cruzó los Andes”, sí es correcto interpretar que su paso por la escena del rock sirve como un antecedente artístico, porque efectivamente fue la primera en grabar un disco de rock en Argentina y subirse a escenarios de festivales; pero también como un caso que deja en evidencia las desigualdades de género en un terreno que hasta entonces se consideraba disruptivo. Es decir, el rock sirvió como un canal de respuesta frente al autoritarismo y la opresión que los jóvenes padecieron entre las décadas de los 60 y los 70, siempre y cuando sus impulsores fueran hombres y sus discursos reforzaran las lógicas propias de la masculinidad hegemónica. Mientras tanto, las mujeres y los miembros de la comunidad LGBT eran desplazados e invisibilizados como resultado de una “narrativa heroica” protagonizada por varones hetero-cis que cumplían con el estereotipo de “roquero”.

La aclaración “varones hetero-cis” es pertinente si se tiene en cuenta que fue a comienzos de los años 80 que las diversidades sexogenéricas pudieron hacerse un lugar en la escena artística local, aunque casos como el de Federico Moura (Virus) y Celeste Carballo –tras su vínculo con Sandra Mihanovich– dejaron en evidencia que el rock era un terreno plagado de discursos machistas y homofóbicos que incluso iban más allá del terreno musical y se reforzaban en otras esferas como, por ejemplo, la prensa.

Así, el hombre heterosexual y viril se consolidó como la única figura habilitada en el mundo del rock y en su interior reproduciría –aunque de manera pasiva– las mismas lógicas de restricción de una otredad contra las que luchaba. Las discusiones sobre la división sexual del trabajo artístico no eran una preocupación para quienes conformaban la cultura rock por lo que, en la mayoría de los casos, las tareas asociadas con el dominio técnico y artístico (mánager, productores, ingenieros de sonido, instrumentistas) eran llevadas adelante exclusivamente por varones (heterosexuales) (Blázquez, 2018, p. 4).

De esta manera, el rock en su conjunto serviría como una trinchera masculina que respondería a la construcción patriarcal en la que solo existe una masculinidad legitimada que, siguiendo a Branz (2017), “garantiza la posición dominante de ciertos varones y ubica en posiciones subalternas a las mujeres y a otros sujetos”. Según el autor, esa masculinidad dominante se caracteriza por ubicar a la heterosexualidad como mandato, conjuntamente con una activa sexualidad que se corresponde con el ejercicio viril de ese modelo masculino.

Como plantea Manzano (2011):

Los roqueros efectivamente crearon espacios homosociales (es decir, espacios y formas de sociabilidad eminentemente masculinos) que les permitieron cultivar ideas y prácticas de masculinidad centradas en el hedonismo y el placer, de las cuales las chicas estaban excluidas. De hecho, al menos desde algunos segmentos de las poéticas del rock y desde los discursos en torno a la definición del significado o “espíritu” de este género musical, se produjeron sentidos fuertemente misóginos (p. 18).

Con respecto a la idea del “roquero masculino” y cómo alrededor de él se construye la figura de “ídolo”, en su artículo “¿Rock and roll o rock and balls?”, Cecilia Segura (2022) afirma que, además de los códigos musicales que conforman al género rock, también existe una construcción simbólica basada en determinados códigos estéticos. En ese sentido, la autora sostiene que “estos elementos configuran una imagen y un ideal dentro de este género musical que, sin ser una mera casualidad, marca una identidad roquera, la que es definida a través de la *performance* de la masculinidad heteronormativa”:

Si profundizamos un poco más, también podremos ver que la identidad rockera está construida a través de la imagen del ídolo que funcionaría como el análogo del héroe, quien se demuestra fuerte, valiente, viril y, en el ámbito musical, como virtuoso del canto o el instrumento que toque (Segura, 2022, p. 6).



Sin embargo, esta problemática de roles no es ninguna novedad para las roqueras. Más bien, se trata de una de las complejidades más antiguas que afectan a las mujeres en general y que puede observarse en cualquier rubro en el que pretendan construir una carrera. Sobre estas dificultades ya había escrito Simone de Beauvoir (2005/1949) en su libro *El segundo sexo*. Al respecto, la autora señala que “el triunfo del patriarcado” respecto de la supremacía masculina por sobre la mujer no fue una tarea azarosa ni requirió de una “revolución violenta”, sino que “su privilegio biológico ha permitido a los varones afirmarse exclusivamente como sujetos soberanos”:

Jamás han abdicado de ese privilegio; en parte han alienado su existencia en la Naturaleza y en la mujer; pero enseguida la han reconquistado; condenada a representar el papel del Otro, la mujer estaba igualmente condenada a no poseer más que un poder precario: esclava o ídolo, jamás ha sido ella misma quien ha elegido su suerte. “Los hombres hacen a los dioses; las mujeres los adoran”, ha dicho Frazer; son ellos quienes deciden si sus divinidades supremas serán hembras o machos; el puesto de la mujer en la sociedad es siempre el que ellos le asignan; en ningún tiempo ha impuesto ella su propia ley (de Beauvoir, 2005/1949, p. 35).

54

Aunque Gabriela es considerada la primera mujer en grabar un disco de rock en Argentina, no fue la única en intentarlo. Por ejemplo, unos años antes, en 1968, una joven modelo, cantante y actriz que conformaba la vanguardia artística del Instituto Di Tella, llamada Cristina Plate, grabó un simple de rock con el sello Mandioca, convirtiéndose en la primera en hacerlo. Sin embargo, su experiencia, lejos de representar un reconocimiento triunfal, le valió una oleada de críticas que hicieron que abandonara la música y que hasta el día de hoy nadie pueda localizarla.

La periodista Romina Zanellato (2020), en su libro *Brilla la luz para ellas*, en el que reconstruye la historia de las artistas que hicieron a este género en Argentina, narra algunos de los sucesos desafortunados que Plate sufrió en el intento de sostener su carrera musical: desde el ninguneo por parte de la “prensa especializada” hasta el rechazo discográfico por no “adaptarse” a las etiquetas comerciales. Al respecto, la autora asegura que todo el ataque que Cristina recibió tenía que ver con su actividad paralela en el modelaje y la actuación, y que eso era “algo imperdonable para la vara moralista del rock espiritual e intelectual de la época” (Zanellato, 2020, p. 49).

No obstante, sería injusto acusar al rock argentino de reproducir lógicas machistas *per se*. Más bien, se trata de una problemática estructural propia del sistema patriarcal que, como hemos mencionado anteriormente, también se refleja en aquellos sectores que incluso

se caracterizan por un legado cargado de libertad y rebeldía contra los valores establecidos. En la historia del rock mundial se pueden encontrar numerosos casos de mujeres invisibilizadas. Sobre todo, cuando se trata de mujeres afrodescendientes, que jugaron un papel clave en su origen. En el libro *Mostras del rock*, Barbi Recanati (2020) rescata el caso de Mamie Smith (Estados Unidos, 1891) que fue quien grabó la primera canción de blues en la historia de la música, un género que luego inspiraría a bandas de rock como The Rolling Stones o The Beatles.

¿Pero por qué muchas de estas mujeres no figuran en la historia de la música?, ¿por qué la mayoría de ellas no tuvo “la misma suerte” que sus colegas varones? Una posible respuesta podría ser lo que Marcia Citron (1993) plantea en su trabajo “Gender and the musical canon”. En primer lugar, Citron menciona los “impedimentos materiales” –es decir, la falta de recursos–, un obstáculo “coherente” para la época, si se tiene en cuenta que, cuando el rock empezaba a instalarse en la Argentina, muchas jóvenes no podían trabajar ni estudiar, y mucho menos adquirir un instrumento por sus propios medios y perfeccionarse a partir de él.

Esta consideración se vincula directamente con el segundo grupo de impedimentos que la autora plantea, a los que denominó “impedimentos ideológicos”. Al respecto, asegura que son estas dificultades sobre las que se asienta el patriarcado al delimitar una dicotomía entre espacio público y privado, siendo este último asignado bajo el mandato tradicional del ser esposa, madre y ama de casa. En ese sentido, podría pensarse que el hecho de que muchas mujeres hayan quedado al margen en la historia del rock, en realidad, funcionaría como un “castigo” por rebelarse y romper con el rol históricamente asignado.

Otra autora que trabajó sobre esta problemática en la música fue Lucy Green (2001), quien en su libro *Música, género y educación* explica cómo en la música se reproducen jerarquías de género estrechamente ligadas a los roles de género tradicionales, a través de lo que denominó “patriarcado musical”. En su trabajo, la autora analiza los imaginarios culturales que se construyeron en torno a las mujeres músicas, abordando distintas posiciones que estas ocupan dentro del campo musical, como la cantante, la intérprete y la instrumentista. Sobre la primera explica que su voz funciona como un “instrumento natural” porque proviene de su cuerpo, asociándolo así a una “cualidad” exclusivamente femenina y alejándose de la “tecnología”, que solo es controlada por el hombre. Luego, Green se refiere a la mujer que se presenta públicamente como intérprete, a quien vincula con la construcción de la “prostituta”, al considerar que es aquella que ofrece su voz/cuerpo a una audiencia, quedando “expuesta a los abusos”. Por último, menciona a la instrumentista, quien adopta una posición de control en relación con su capacidad de tocar un instrumento pero que el hecho de cargarlo hace que su exposición quede invisibilizada.



Que la canten como quieran: claves para proyectar otro futuro

A pesar del recorrido particular que cada mujer tuvo dentro del rock argentino, en todas las historias se percibe un denominador común: el escaso –o nulo– reconocimiento como músicas por parte de sus colegas varones, incluso en el caso de aquellas que mantuvieron un vínculo amoroso con alguno de ellos. Si se revisa el cancionero del rock local, la presencia femenina suele aparecer únicamente para cumplir dos roles funcionales a la construcción de la masculinidad hegemónica mencionada anteriormente. Por un lado, la figura de la musa, concebida como fuente de inspiración para el hombre enamorado que escribe canciones a partir de sus sentimientos. Por el otro, de manera irónica, lo femenino aparece como una característica utilizada de forma despectiva entre los hombres. “Para no ser acusados de gay, la actitud fue la de excluir y usar a las mujeres, aunque al mismo tiempo dejarse inspirar y cuidar de ellas”, señala al respecto la periodista Romina Zanellato (2020) en su libro. Más adelante sostiene que el modo de “excluir” a las mujeres del ambiente, pero construir una narrativa “romántica” sobre ellas, constituyó en realidad un acto de inhabilitación. En ese sentido, la autora remarca:

56

La exclusión de las mujeres del campo de la música y la inclusión en el relato –es decir, en las canciones mismas– como cuerpos complacientes o como tiernas musas puede haber sido leído como un acto de amor y deseo; sin embargo, fueron los responsables de crear y reproducir un modelo de opresión simbólica y cultural que persistirá en el inconsciente colectivo hasta la actualidad. Pasarla bien, explorarse, disfrutar entre amigxs es una forma de vida que puede ser hermosa. El problema es cuando la posibilidad de acceso a la producción artística es imposible para ellas, pues se les adjudicó un único rol (Zanellato, 2020, p. 31).

Sobre esta problemática también reflexiona Ana Sánchez Trolliet (2017), en su artículo “‘Haciendo el amor en la cocina’: mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta” (2017), en el que analiza cómo las músicas habitaron el rock local. Allí sostiene que, a lo largo de la historia de este género musical en nuestro país, las mujeres no han recibido la atención crítica que merecen, “sino solo para explicar cómo los hombres se apropiaron de las imágenes de lo femenino para describir, despectivamente, a algunos músicos” (p. 87). La reflexión de Sánchez Trolliet, a su vez, dialoga con lo que Valeria Manzano (2011) plantea en su trabajo “Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975”. Allí la investigadora retoma una anécdota de comienzos de los años setenta acerca de Sui Generis, a quienes su propio productor y líder de La Pesada del Rock and Roll, Billy Bond, había acusado de tocar “como y para nenas”.

Al respecto, Manzano considera que en aquel entonces “tocar ‘como nenas’ era tan insultante como ‘tocar para nenas’”:

Se suponía que el rock vinculaba a una fraternidad de varones. Aunque las chicas estaban virtualmente excluidas de la fraternidad de “pelilargos”, las poéticas del rock, por supuesto, estaban sobrecargadas con representaciones de lo femenino. Si bien existieron múltiples perspectivas, esas representaciones tendieron a oscilar entre dos polos: por un lado, una actitud reverencial con respecto a las chicas como epítome de la ternura y el amor; por otro, una postura agresiva referida a su supuesta superficialidad (Manzano, 2011, pp. 2-3).

Otra anécdota que da cuenta de la invisibilización constante que sufrieron las mujeres en el rock argentino fue lo que vivió la propia Gabriela, cuando fue invitada a participar del Festival del Triunfo Peronista, que se llevó a cabo el 11 de marzo de 1973 en el estadio de Argentinos Juniors. El evento, organizado por la Juventud Peronista, tenía por objetivo celebrar los comicios de ese mismo día que habían dado como ganadora a la fórmula integrada por Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima. Durante la jornada se presentaron algunos de los principales referentes del rock local, como Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, Pescado Rabioso, Aquelarre, Pappo's Blues, Color Humano, Sui Generis, León Gieco y Raúl Porchetto, entre otros. Para promocionar la fecha circuló un flyer en el que se podían leer los nombres de todos los artistas convocados y, entre ellos, “Gabriel”. La particularidad del afiche radica en que ese nombre estaba mal escrito y que, en realidad, se refería a Gabriela, la única mujer del *line-up*. El error, del que no trascendieron mayores precisiones, da cuenta de la negación sistemática que sufrieron las mujeres dentro del rock argentino, fenómeno que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo.

Salvando las distancias territoriales y culturales, un punto clave para pensar la presencia de mujeres en el rock como una conquista es lo que Laura Viñuela Suárez (2003) señala en su artículo “La construcción de las identidades de género en la música popular”, en el que indaga sobre mujeres músicas de España y presenta algunas conclusiones que coinciden con la historia de las mujeres que aquí se han mencionado. Al respecto, Viñuela Suárez reconoce que la primera forma de subversión que presentan las mujeres frente a los valores preestablecidos en la música “proviene de su simple existencia”, al considerar que las músicas se revelan como sujetos activos “que rechazan la narrativa masculina en la que las mujeres funcionan como signos y dejan oír su propia voz, desestabilizando así la lógica del sistema patriarcal y ampliando las posibilidades de identificación para las mujeres” (p. 19). Más adelante, la autora también invita a



pensar que estos ejemplos de “subversión” pueden funcionar como modelos de superación de las barreras sexogenéricas y de lo que se denomina “colonización interiorizada”:

La importancia de que existan grupos de mujeres músicas funcionando como modelos femeninos alternativos se pone de manifiesto si tenemos en cuenta que constituye una forma de frenar la llamada “colonización interiorizada”. Este concepto, procedente de los estudios postcoloniales, se refiere al proceso por el cual la lógica de la dominación es asumida por las personas que se encuentran en la posición subordinada, lo que garantiza el funcionamiento y la perpetuación de un sistema desigual. Hay un evidente paralelismo entre esta idea y la forma en que los estereotipos negativos sobre las mujeres músicas son aceptados, no sólo por la sociedad en general, sino también por las propias mujeres. La interiorización de estos estereotipos supone una barrera ideológica que frena con más efectividad que ninguna otra el acceso de las mujeres a la música (Viñuela Suárez, 2003, p. 20).

58

Pero volviendo al caso argentino, aquellas roqueras que habían intentado hacer carrera en los años setenta dejaron un precedente para las que vinieron después con nuevas formas, nuevos sonidos y nuevos discursos. Según la investigación de Sánchez Trolliet (2017), fue a partir de los años ochenta que las mujeres comenzaron a tener mayor protagonismo en la industria discográfica, sobre todo después del estallido de la guerra de Malvinas, cuando el gobierno militar prohibió la circulación de obras en inglés. En comparación con el período comprendido entre 1965 y 1979, en el que solo fueron publicados diez discos, cuatro simples y dos compilaciones con al menos una mujer, entre 1980 y 1985 se editaron treinta y nueve discos en los que participaron mujeres:

En esta nueva etapa, artistas como Fabiana Cantilo, María Rosa Yorio, Celeste Carballo, Leonor Marchesi, Silvina Garré, Claudia Puyó, Patricia Sosa, Claudia Sinesi y Claudia Ruffinatti, entre otras, inauguraron un renovado imaginario femenino que corrió a la mujer del exclusivo lugar de objeto de deseo que hasta entonces había predominado entre los jóvenes contraculturales y la convirtió en un sujeto de acción que impugnaba los roles y modelos tradicionales de las mujeres de clase media y las desiguales relaciones entre los sexos que imperaban en el mundo del rock (Sánchez Trolliet, 2017, p. 88).

El antecedente de Gabriela, en tanto, permite reflexionar acerca de cuál fue el recorrido de aquellas que lograron incursionar en un género musical encabezado por hombres heterosexuales y en un contexto en el que los mandatos patriarcales ejercían una influencia considerablemente mayor sobre ellas que la que aún persiste en la actualidad. De este modo, la experiencia de Parodi y de quienes intentaron sostenerse en un escenario marcado por la turbulencia de las décadas de 1960 y 1970 permite pensar que toda conquista dentro de un sector históricamente oprimido tiende, tarde o temprano, a traducirse en un logro colectivo. A su vez, el caso de las roqueras puede sumarse a lo que Manzano considera como parte de las grandes transformaciones que atravesaron los jóvenes y que permitieron construir un porvenir para las siguientes generaciones. En ese sentido, la autora remarca que “la aparición de la juventud a lo largo de esas décadas transformadoras sentó las bases para que cada sociedad reformulara los conceptos a través de los cuales imaginaba su futuro” (Manzano, 2021, p. 30).

Consideraciones finales

Analizar el rock argentino desde el campo de la comunicación y desde una perspectiva de género permite visibilizar los discursos que perpetúan las desigualdades estructurales que afectaron a las mujeres, no solo dentro de este género musical, sino también en otros ámbitos sociales. En ese sentido, el artículo se propuso evidenciar que la música –en este caso, el rock argentino– lejos de constituir un espacio autónomo, se configura como un espacio atravesado por disputas simbólicas, en el que la producción musical dialoga de manera constante con los contextos políticos y socioculturales de su época.

Asimismo, a lo largo del trabajo, se reconstruyó cómo fue que un género musical que se presentó como un espacio de contención juvenil en contextos de conservadurismo y opresión, y que se configuró como símbolo de rebeldía y goce, no quedó exento de la reproducción de lógicas machistas y misóginas hacia las mujeres y las diversidades sexogenéricas. Como hemos visto, no solo que las mujeres no tenían lugar en la escena local por lo que Marcia Citron (1993) denominó “impedimentos materiales” e “impedimentos ideológicos”, sino que los hombres, lejos de apartarse y reconocer sus privilegios, construyeron una narrativa de fragilidad en torno a la figura femenina.

Cabe mencionar que, a más de cincuenta años de la publicación del primer disco de Gabriela, el rock aún registra deudas en materia de equidad de género, a pesar del surgimiento de nuevas artistas en escena y algunos avances significativos en los últimos años. En 2019, por ejemplo, se produjeron dos hitos relevantes. Por un lado, el premio Gardel de Oro otorgado a Marilina Bertoldi por su disco *Prender un fuego*, que terminó por convertirla en la segunda mujer en recibir



esta distinción –luego de Mercedes Sosa–, pero en la primera artista lesbiana en lograrlo. Por otro, la sanción de la Ley de Cupo Femenino en Eventos Musicales (N.º 27.539), que establece un mínimo del 30% de participación de mujeres y disidencias en las grillas de recitales. Por esta razón, concebir la música como una práctica social productora de sentido y poner en tensión los discursos de género en el rock sirve como un aporte al reconocimiento de aquellas que, como Gabriela Parodi, desde su lugar lograron exponer las desigualdades y desafiaron los mandatos patriarcales, habilitando así la posibilidad de que otras también pudieran proyectar un futuro acorde a sus deseos. De esta manera, el presente trabajo busca reconocer las estrategias mediante las cuales muchas de ellas disputaron esos espacios, contribuyendo así a la ampliación del cupo femenino en la industria musical argentina.

Referencias

- Angenot, M. (2010). *El discurso social*. Siglo XXI.
- Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Blázquez, G. (2018). “Con los hombres nunca pude”: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1), e033. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Branz, J. (2017). Masculinidades y Ciencias Sociales: una relación (todavía) distante. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, 1(1), e006. <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe006/7974>
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press.
- Cócaro, G. M. (s/f). Gabriela: “La música es sagrada”, *La historia del rock argentino (1965-1985)*. <https://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/repo-gabriela.html>
- de Beauvoir, S. (2005/1949). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: Cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975. En S. Elizalde (Coord.), *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura* (pp. 15-49). Editorial Biblos.
- Manzano, V. (2021). *La era de la juventud en Argentina: Cultura, política y sexualidad de Perón a Videla*. Fondo de Cultura Económica.
- Parodi, G. (2022). *Las mil vidas de Gabriela. Memorias de la pionera del rock argentino*. Marea Editorial.
- Plaza, G. (18 de diciembre de 2012). Gabriela: “Nunca me interesó ser una estrella de rock”. *Tiempo Argentino*. https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/gabriela-nunca-me-intereso-ser-una-estrella-de-rock/
- Recanati, B. (2020). *Mostras del rock*. Ediciones Futurock.

- Sánchez Trolliet, A. (2017). “Haciendo el amor en la cocina”: mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 85-102. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.medc>
- Segura, C. (2022). ¿Rock and roll o rock and balls? *Clang*, (8), e028. <https://doi.org/10.24215/25249215e028>
- Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes*, (7), 11-30.
- Zanellato, R. (2020). *Brilla la luz para ellas: Una historia de las mujeres en el rock argentino*. Marea Editorial.