

El amor en los tiempos del iPod: escuchando a Javiera Mena

Love in Times of the iPod: Listening to Javiera Mena

Daniel Party

Pontificia Universidad Católica de Chile

dparty@uc.cl

Este artículo desarrolla dos reflexiones en torno al disco *Mena* (2010), de la compositora y cantante chilena Javiera Mena. Primero, aprovecho el interés que Mena ha demostrado, particularmente en sus letras, por hablar por su generación, para explorar lo que su obra propone en cuanto a nuevas prácticas de escucha propias de la generación conocida como *millennial*. Argumento que el disco *Mena* constituye una apología a la preferencia que presenta esta generación por el consumo de experiencias por sobre la adquisición de objetos. Esta defensa es particularmente notable, ya que desafía a una extensa genealogía de voces críticas a la relación que esta generación tiene con la música popular. En segundo lugar, por medio del análisis de letras, música y videoclips, estudio la construcción de subjetividades lésbicas en el disco. Concluyo que el disco *Mena* propone una noción de pareja homosexual ideal, sin marcas sexo-genéricas artificiales y basada en la reciprocidad y el igualitarismo.

Palabras clave: Prácticas de escucha, *millennials*, subjetividades lesbianas, música.

This article presents two approaches to Chilean singer-songwriter Javiera Mena's album *Mena* (2010). First, I capitalize on Mena's interest –expressed poignantly in her lyrics– in speaking for her generation, to explore what her oeuvre proposes regarding the listening practices of the millennial generation. I argue that the album *Mena* constitutes an apologia for millennials' preference for the consumption of experiences over the acquisition of material objects. This defense is particularly notable because it defies an extensive genealogy of critiques of this generation's relationship with popular music. Secondly, through the analysis of lyrics, music and video clips, I study the construction of lesbian subjectivities in the album. I argue that the album *Mena* puts forward the notion of an ideal homosexual couple, one devoid of artificial gender and sex differences, and founded on reciprocity and egalitarianism.

Keywords: Listening practices, millennials, lesbian subjectivities, music.

La compositora y cantante chilena de electropop Javiera Mena (n. 1983) lanzó su primer disco, *Esquemas Juveniles*, el 2006, alcanzando una pequeña pero dedicada audiencia en su país de origen¹. Con su segundo disco, *Mena* (2010), logró llegar a una audiencia internacional y posicionarse a la cabeza de una efervescente escena de pop chileno independiente. La revista EP3, del diario español *El País*, puso a la cantante como imagen de cubierta con el titular: "Chile: Paraíso del Pop" (López Palacios 2011), y Club Fonograma, el influyente *blog* de música independiente latina en Estados Unidos, seleccionó al disco *Mena* como el mejor disco del 2010.

Paralelamente con el lanzamiento de su primer álbum, Mena anunció, en una entrevista publicada en *Revista Paula*, que era lesbiana y que vivía con su novia (Lagos 2006). En los años siguientes, sus canciones tuvieron un lugar protagónico en films con contenido lésbico, como *Las Niñas* (2007) y la popular *Joven y Alocada* (2012), y sus discos y carrera fueron tema de discusión recurrente en *blogs* LGBT. En lo que va del nuevo milenio, Mena se ha convertido en el ícono más importante del lesbianismo chileno².

La generación de Mena, a la que también pertenecen Gepe y Dënver, fue la primera en establecer una alternativa viable de música popular mediatizada luego de la desarticulación de las filiales locales de las disqueras multinacionales ocurrida hacia fines del milenio. Esta generación ha estimulado múltiples estudios académicos, que la han abordado como estudio de caso para analizar la clusterización económica (Tironi 2010), como habilitadora de un *habitus* cultural digital para sus fans (Arriagada 2016), y como transgresora de las normas de género y sexualidad (Bisama 2015; Contreras 2017).

En este artículo desarrollo dos reflexiones en torno a la obra de Javiera Mena, con particular énfasis en su segundo disco, *Mena*. En una primera instancia, aprovecho el interés que Mena ha demostrado, particularmente en sus letras, por hablar por su generación, para explorar lo que su obra propone en cuanto a nuevas prácticas de escucha propias de la generación conocida como *millennial* o "Y"³. Propongo que el disco *Mena* constituye una apología a la preferencia que presenta esta generación por el consumo de experiencias por sobre la adquisición de objetos. Esta defensa es particularmente

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto FONDECYT Regular N° 1140979 "Listening to Gender: A Hermeneutics of Music as Performance", cuyo investigador responsable es el autor de este artículo. Agradezco a Licia Fiol-Matta, Susan Thomas, María José Contreras, y a los estudiantes de mi curso de postgrado Música & Performance por sus comentarios y sugerencias.

² Otra figura de alta visibilidad del lesbianismo chileno es la jueza Karen Atala, quien a comienzos de siglo estuvo al centro de un publicitado juicio relacionado con la tuición de sus hijas menores de edad (Herrera 2009; Fernández Cruz 2016). Para una historia del movimiento lésbico chileno ver Mogrovejo 2000, pp. 320-325.

³ Contreras observa que el interés de Mena por hablar por su generación ya está presente en su primer disco, *Esquemas Juveniles* (2006) (Contreras 2007, p. 123). "Al siguiente nivel", el primer sencillo y tema que abre el álbum, realiza una marcada distinción entre "la dirección de mi generación" y una generación otra que le es ajena ("No tengo la noción / Si en tu generación / Se sentirá". El lugar protagónico que tiene "Al siguiente nivel" en el disco recuerda el gesto que realizaron Los Prisioneros con la canción "La voz de los '80", de 1984.

notable, ya que desafía a una extensa genealogía crítica que ha cuestionado la relación que esta generación tiene con la música popular.

En segundo lugar, analizo la construcción de subjetividades lésbicas en el disco. La misma apertura con la que Mena se ha referido a su propia sexualidad es aparente en *Mena*. En un disco dedicado en su totalidad a temáticas de romance, Mena puede identificar a su pareja como mujer (“cuando vamos las dos”, en “Acá Entera”) y, en videoclips, presentar consistentemente parejas de mujeres. De hecho, comparto la apreciación más general que realiza Bisama, de que “sus canciones están siempre dirigidas a una chica, el deseo es siempre homoerótico, y en él siempre hay candor y esperanza; todo esto existe sin ninguna culpa” (Bisama 2015, p. 20)⁴. En el contexto latinoamericano, tal apertura es inusual, particularmente en un disco que, aunque editado de forma independiente, alcanzó éxito en el *mainstream*⁵. Por medio del análisis de letras, música y videoclips, argumento que *Mena* propone un ideal de pareja homosexual sin marcas sexogenéricas artificiales y basado en la reciprocidad y el igualitarismo.

“Un audífono tú, un audífono yo”: el amor en los tiempos del iPod

En *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*, el influyente crítico musical Simon Reynolds argumenta que “el iPod fue definitivamente lo más importante que le pasó a la música en la primera década del siglo XXI: en términos de su propio impacto y de cómo cristalizó toda la cultura de la música desmaterializada” (145). El iPod, propone Reynolds, es “un emblema de la pobreza de la abundancia” (145), un objeto que ha contribuido a la decadencia profunda en la vinculación emocional que los auditores del siglo XXI tienen con la música. “El iPod puede que sea una caja de recuerdos, pero no es un hacedor de recuerdos” (148). Igualmente alarmante para Reynolds es su percepción de que el uso del iPod “con frecuencia implica utilizar la música como pantalla para aislarse del mundo exterior y evitar interacciones sociales no deseadas” (148). Para Reynolds, “el iPod es fundamentalmente asocial” (150): “La ‘i’ de iPod se puso por una razón: porque esta es mi música, no nuestra música” (151)⁶.

No solo antisocial, la escucha individual con audífonos ha sido caracterizada como onanista. Hace ya tres décadas, el renombrado crítico literario Harold Bloom sentenció que el uso del Walkman (uno de los primeros equipos portátiles de reproducción musical) conlleva a que “la vida se convierta en una fantasía masturbatoria sin fin y comercialmente envasada” (1987, p. 75). Más recientemente, Gunn y Hall han propuesto una lectura psicoanalítica del uso del iPod en la que conceptualizan al dispositivo como un *gadget* (2008). Según los autores, “los *gadgets* son dispositivos fabricados con la expresa

⁴ Todas las traducciones son propias.

⁵ Para un caso similar en el contexto dominicano, ver el capítulo dedicado a Rita Indiana en Hutchinson 2016.

⁶ En su estudio pertinente a uso del iPod en el espacio público, Bull presenta una conclusión similar a la de Reynolds: el iPod permitiría a sus usuarios cumplir el deseo de una “soledad acompañada” (Bull 2005, p. 353).

intención de estimular varios deseos o *drives* humanos, a veces a través de la inserción directa en un orificio, pero también solicitando la atención de uno (por ejemplo, lo que la televisión logra con ojos y oídos)” (2008, p. 136). En particular, consideran que “el iPod es un aparato sensorial que materialmente estimula al oído” (p. 142). Así, Gunn y Hall sugieren entender el iPod como un vibrador: un aparato de estimulación sexual, un placer que, como Bloom, entienden como individual y masturbatorio.

Un punto ciego en las críticas a la cultura del iPod es la falta de consideración del uso compartido de este aparato. A diferencia de la mayoría de los equipos de reproducción musical portátiles anteriores, el iPod incluyó, desde su lanzamiento en el año 2001, *earbuds*, un tipo de audífono que potencialmente podía ser compartido. El *earbud* o *earphone* es un audífono que consiste en dos pequeños parlantes de forma cónica, suficientemente pequeños como para montarse en el oído externo, y un cable delgado en forma de “Y”. A diferencia de los audífonos tradicionales, que tienen una huincha de metal o plástico que descansa sobre la cabeza, los *earbuds* pueden ser guardados en un bolsillo de la ropa –una característica explotada por la estrategia de *marketing* del iPod original⁷. Más relevante para el argumento que quiero proponer aquí, la ausencia de la huincha por sobre la cabeza y el hecho que los *earbuds* se montan dentro del oído externo juntos permiten que cada diminuto parlante se coloque en los oídos de dos personas distintas y que puedan permanecer ahí cómodamente.

Ciertamente, Apple no inventó los *earbuds* –la tecnología existe desde la década de 1920–. Sin embargo, el formato está marcadamente asociado al iPod ya que se masificó de la mano de la explosión en popularidad del reproductor de audio digital de Apple. La empresa tampoco vislumbró el potencial uso compartido del iPod en su estrategia de *marketing* original. Sin embargo, cinco años más tarde, el cofundador de Apple, Steve Jobs, sugirió que el compartir un par de *earbuds* era una manera de conectarse con una pareja: “sácate uno de tus *earbuds* y ponlo en el oído de ella. Así estarán conectados por dos pies de cable de audífonos” (Levy 2006).

Independientemente de la propuesta de Jobs, generaciones jóvenes de usuarios han descubierto el potencial social de reproductores de audio digital. El etnomusicólogo Tyler Bickford documenta que el compartir *earbuds* es “una de las prácticas más comunes de escucha musical entre niños en Estados Unidos” (2014). Durante un año de trabajo de campo realizado en una escuela primaria norteamericana, Bickford observó que “con frecuencia dos amigos compartían un par de audífonos –uno para mí, uno para ti– escuchando juntos con un oído cada uno mientras participaban en la densa simultaneidad de conversación, tacto y gestualidad que caracteriza las interacciones entre pares cuando no están monitoreados” (377). Estos escolares eran capaces de compartir audífonos mientras se columpiaban o cruzaban el umbral de una puerta. Así, el compartir audífonos “conectaba

⁷ Burton (2014) documenta la importancia que tuvieron los *earbuds* en la campaña promocional del iPod desde el 2001.

íntimamente a individuos a través de la necesidad de proximidad física y de cuidada coordinación con otro cuerpo en movimiento” (p. 343).

El estudio de Bickford sugiere que las aprehensiones de Simon Reynolds y otros acerca de la inherente “asocialidad” de los reproductores portátiles de música tienen una importante carga generacional. Mientras que para Reynolds, nacido a comienzos de los sesenta, el iPod habilita una aislación del mundo externo, para la generación estudiada por Bickford, nacida a comienzos de los noventa, el compartir audífonos contribuye a generar “conexiones íntimas y cercanas entre pares de individuos dentro de grupos como ingrediente constitutivo de una relación de ‘amistad’, enlazando a la pareja en una experiencia intersubjetiva, pero exclusiva” (2014, p. 339).

La escucha mediante audífonos compartidos constituye una experiencia fundamentalmente distinta a otras formas de compartir música. Una selección personalizada de canciones –ya sea en caset, CD-ROM, o *playlist* de YouTube. como Spotify– constituye un objeto físico o virtual que se puede reproducir de forma prácticamente ilimitada. El beneficiario de la compilación de canciones puede reproducirlas a su antojo. Incluso, esta puede convertirse en un memento de la relación. Por el contrario, la escucha musical mediante audífonos compartidos es necesariamente efímera. Como una conversación o un beso, la música escuchada con audífonos compartidos no es un objeto, sino una experiencia. No puede ser reproducida sin que las dos personas estén presentes ni tampoco puede ser compartida con terceras personas. Si el *mixtape* es como una carta musical (objeto que pasa de mano en mano, y el objeto sobrevive, permitiendo múltiples lecturas o escuchas), el compartir *earbuds* es como una conversación íntima que ocurre en proximidad física. Es un momento privado compartido en el espacio público.

El disco *Mena* (2010), de Javiera Mena, cierra con una balada que, ya desde el título, “Un audífono tú, un audífono yo”, nos remite de manera explícita a la situación de escucha de *earbuds* compartidos. Las estrofas de la canción nos presentan a la cantante, enamorada, pero insegura de ser correspondida. Aunque intenta envalentonarse para acercarse, la presencia de su enamorada/o la intimida, por lo que pasa el tiempo sola en su habitación, pensando en ella/él. El estribillo nos muestra la escena más memorable de la canción: juntas/os se encuentran en un largo viaje en bus escuchando canciones por audífonos compartidos.

Letra de “Un audífono tú, un audífono yo”
*Me encaminé y dediqué / a inventarme que me acerco y
 está bien. / Me puse a pensar y desaparecí / porque me
 encuentro siempre / disminuida frente a ti.
 Y el recorrido de este bus / no hay palabras que decir /
 solo la canción que elegí / un audífono tú, un audífono yo.
 Cuando me entré, me acosté / y con la pieza oscura / de
 tus palabras me acordé. / Me puse a pensar y me lo resumí
 / cuando me gustas tanto / es cuando más te pones feliz.
 Y el recorrido de este amor / se va empezar a acantilarse
 / un cambio de verdad a ti voy a culpar / un audífono tú
 un audífono yo.*

Como me gusta escuchar las canciones contigo (hablado)
Un audífono tú, un audífono yo (7 veces)

Es razonable suponer que el personaje central de "Un audífono" no es una mujer de treinta años, la edad de Mena al grabar el disco, sino una joven, una adolescente quizá, tímida, insegura y profundamente soñadora. Las declaraciones de afecto son muy recatadas ("Cuando me gustas tanto es cuando más te pones feliz"). Al comienzo de la canción el personaje ni siquiera se atreve a comunicar sus sentimientos. Prefiere dejar que la música hable por ella ("No hay palabras que decir / solo la canción que elegí"). Hacia el final de la canción, en el puente, el personaje finalmente se atreve a hablar (y lo hace literalmente, ya que es una frase hablada, no cantada), y declara "Cómo me gusta escuchar las canciones contigo". La relación es tan ingenua que incluso es posible concebir que todas las situaciones descritas en la canción –el acercamiento, el viaje en bus, las canciones compartidas– son una ensoñación, una fantasía⁸.

Con "Un audífono", Mena construye un evocador himno para la generación conocida como *millennial* o Generación Y, de jóvenes nacidos entre comienzos de la década de 1980 y mediados de los 1990 (Howe y Strauss 2009). Esta generación ha sido caracterizada como "nativos digitales", por la ubicua presencia en su vida de las redes sociales y los teléfonos inteligentes. Mediante la imagen de una pareja de adolescentes conectados por un cable blanco, la canción nos presenta una postal de una práctica musical específica de su generación y de su momento histórico-2010, el fin de la década correctamente identificada por Reynolds como la década del iPod.

Pero aún más notable es el modo en que "Un audífono tú, un audífono yo" releva el hecho que los *millennials* tienden a privilegiar el consumo de experiencias por sobre la adquisición de objetos que permanecen. En la escucha con audífonos compartidos el foco no es el objeto, el soporte, como solía serlo para generaciones anteriores. En *Retromanía*, Reynolds habla por su generación (y su sexo) cuando describe con nostalgia la experiencia de coleccionar discos de vinilo (ver esp. capítulo 3). El contacto humano que Reynolds añora es el que se producía en torno a un soporte musical. En "Un audífono", Mena celebra una experiencia intersubjetiva en torno no a un objeto, sino a una práctica de escucha compartida. Aunque la importancia de esta experiencia ya aparece en el primer coro de la canción, es en el puente donde la cantante lo articula explícitamente ("Cómo me gusta escuchar las canciones contigo"). Mena celebra la experiencia, pasajera, de compartir una canción. No un *mixtape*, no un CD, sino una canción escuchada en compañía y en tiempo real. En la era de la superabundancia en la oferta musical y del *streaming* –YouTube y Spotify son ejemplos de ambas– el objeto coleccionable

⁸ Álvaro Bisama interpreta la acción presente en el videoclip de "Esquemas juveniles", una canción del disco anterior de Mena, de manera similar: "todo está sucediendo dentro de su mente, la canción estaba tocando en su cabeza, acompañando su soledad" (Bisama 2015, p. 19). El interés de Mena por cantarle al primer amor juvenil ya había sido explorado *in extenso* en su primer disco, *Esquemas Juveniles* (2006). Leticia Contreras describe ese disco como "un cuadro de costumbres adolescentes femenino/lésbico" (Contreras 2017, p. 120).

ha perdido valor (Ratliff 2016); no así la experiencia de escuchar música junto a un otro.

En términos del material musical, "Un audífono" también sugiere que lo importante de esta historia es la experiencia del viaje, no el destino final. La canción está en la tonalidad de sol mayor, pero la canción elude una sensación de llegada sólida a la tónica. En el estribillo, la melodía alcanza el primer grado (la nota sol), pero la sensación de llegada es solo parcial, ya que esa nota no cae sobre un acorde de tónica (sol mayor), sino sobre un acorde de subdominante con séptima mayor. Es más, el acorde de tónica (I) no aparece ni en las estrofas (V-vi^(m7)-ii^(m7)) ni en el estribillo (iii-vi^(m7)-IV^(M7)), lo que se traduce en una sensación de viaje suspendido en el tiempo, que nunca arriba.

Pace Reynolds, para Mena y su generación, la importancia de la música popular no ha disminuido. Cuando Mena enuncia "Cómo me gusta escuchar las canciones contigo", está celebrando el poder de la música popular para generar complicidades y vínculos afectivos profundos entre personas. Es más, la canción propone que, para algunos *millennials*, compartir canciones es una mejor manera de conocerse que hablar: "No hay palabras que decir / solo la canción que elegí".

"Hasta la verdad": de lo artificial a lo natural

En su estudio concerniente a la construcción de la identidad lésbica en Santiago de Chile, Florencia Herrera distingue entre dos perspectivas teóricas que han sido utilizadas para entender la identidad sexual, la esencialista y la socioconstructivista (Herrera 2007). La teoría esencialista presenta las identidades homosexuales "como maneras fundamentales de 'ser', que son determinadas prenatalmente o en la temprana infancia" (Herrera 2007). La socioconstructivista, en cambio, entiende que la identidad "es el producto de la autocategorización y de la relación del individuo y su mundo social", lo que se traduce en una concepción más fluida y dinámica. De su trabajo etnográfico, Herrera concluye que "la interpretación de las mujeres lesbianas [chilenas] de sus experiencias está mucho más cercana a las teorías esencialistas donde 'salir del clóset' y aceptar una identidad homosexual es reconocer el yo verdadero".

Por sobre cualquier otro tema presente en el disco *Mena*, el más recurrente es, precisamente, la búsqueda de una identidad verdadera.⁹ Este tópico aparece en al menos la mitad de las canciones del álbum, generalmente en el sentido de presentarse sin engaños ni secretos ("sin esconder nada de mí" ("El amanecer"), "en la mesa las cartas arriba" ("No te cuesta nada"), "mi verdadera señal" ("Hasta la verdad")). El disco presenta la verdad como una opción ineludible, pero no necesariamente fácil de alcanzar ("truth is the only way", "la verdad es así... hay que pasar por sufrir" ("Sufrir"), "no te cuesta nada mirarme a la cara y decir la verdad" ("No te cuesta nada")).

⁹ Leticia Contreras identifica en el disco una temática "vinculada al (des)ocultamiento de una verdad fundamental" (2017, p. 124).

No es sorprendente, entonces, que la canción escogida como primer sencillo del disco *Mena* haya sido el tema "Hasta la verdad". La letra habla de un deseo de buscar y definir una identidad verdadera o una verdad definitiva. Esta verdad se asocia con lo natural, expresada con referencias a la luna y a la luz de las estrellas, ambas reflejadas en el cuerpo de la amante (volveré al tema del reflejo al final de esta sección). En términos de su melodía y armonía, "Hasta la verdad" es una canción simple, bien compuesta, pero no particularmente memorable. Lo que la levanta y le confiere *momentum* es el excelente arreglo, que va cambiando con cada nueva sección. Es el arreglo, por sobre otros aspectos musicales, el responsable de darle a la canción el carácter de un viaje, una travesía hacia la verdad.

La canción comienza con dos compases de batería programada citando el patrón rítmico de la introducción de "Billie Jean", el éxito de Michael Jackson –otra canción paradigmática en cuanto a búsqueda de la verdad–. Luego se van sumando capas de sintetizadores, que aumentan en densidad con cada estrofa y estribillo. La canción alcanza su clímax con la adición, en el último minuto de la canción, de una sección de cuerdas, realizada por el norteamericano Kelley Polar. Por aproximadamente cincuenta segundos las cuerdas coexisten con los teclados, y en los últimos diez segundos de la canción la instrumentación pop desaparece, dejando a solas a las cuerdas para resaltar la composición contrapuntística. Así, la travesía musical de "Hasta la verdad" nos lleva desde un patrón rítmico mecanicístico hasta un arreglo de cuerdas solas, con sus connotaciones de organicidad y naturalidad de la música e instrumentos clásicos orquestales.

Un referente importante para "Hasta la verdad" es el trabajo de la banda inglesa de synthpop Pet Shop Boys, particularmente en la producción de su disco *Behavior* (1990). Mena adopta un estilo de canto emocionalmente parco, similar al característico tono distante del vocalista de Pet Shop Boys, Neil Tennant. Además, el uso de las cuerdas al cierre de "Hasta la verdad" es probablemente un guiño al tema de *Behavior* "My October Symphony", que también termina con una sección de cuerdas solas, realizada por el violinista rumano Alexander Balanescu.

El video musical de "Hasta la verdad", dirigido por Alex Anwandter, continúa y expande la noción de travesía presente en la letra y la música de la canción. El video comienza con imágenes de un viaje en automóvil, visto desde distintas perspectivas: el pavimento borroso por el movimiento, Mena en el asiento trasero, y vistas del campo chileno al costado de la carretera, filmadas desde el auto en movimiento. La vestimenta de Mena bien podría ser una actualización de una icónica fotografía de Coco Chanel en 1928: polera con franjas estilo marinero francés (Breton), jeans oscuros ajustados y zapatillas blancas de género. Lo único inusual de esas primeras imágenes es que Mena aparece con un delgado bigote negro dibujado en su cara.

En la primera parada en el camino, Mena ingresa al baño de una estación de gasolina donde, dramáticamente y en cámara lenta, se limpia el bigote dibujado (mientras suena su voz cantando "Hasta la verdad definitiva"). La segunda estrofa de la canción nos muestra a Mena en el asiento trasero del vehículo en movimiento, pero ahora acompañada por una mujer de similar

edad. Vemos una mano de mujer rozando un muslo descubierto, y la sugerencia del encuentro de sus líneas de vista, no directamente, sino a través del reflejo en el espejo retrovisor. En el último tercio del video vemos a Mena caminado decididamente por un espeso bosque y luego escalando una formación rocosa en la costa del Pacífico. Complementando la noción de travesía musical, el video muestra un viaje desde una máquina (automóvil) y una masculinidad artificial (bigote) a una autenticidad natural (bosque, océano). La llegada a la verdad se visualiza como alcanzar la cima del roquerío y el encuentro con el sol al atardecer. Es un momento de paz y calma, donde finalmente el viaje termina y Mena puede descansar.

Una transformación similar, de lo artificial a lo natural, se puede observar en el videoclip del tercer sencillo del disco, la balada "No te cuesta nada". En el video, realizado por el Mexicano Chicle, Mena camina por un bosque –el video fue filmado en el bosque de Tolula, en México– en un disfraz de oso que cubre su cuerpo, pero no su cabeza. Una mujer "en travesti", vestida de cazador, con barba y bigote postizos, persigue a Mena e intenta cazarla¹⁰. Mena/oso es quien canta la canción; el cazador la persigue en silencio. Este juego de roles se mantiene durante casi todo el video, pero eventualmente se rompe. El oso/Mena sorprende y ataca por la espalda al cazador, quien cae al suelo, asustado. Rápidamente el miedo se convierte en alegría, cuando Mena le regala una sonrisa y ambas comienzan a quitarse sus respectivos disfraces mientras se miran cariñosamente. La última escena muestra a Mena y su pareja tomadas de la mano, alejándose de la cámara a medida que se internan en el bosque. Luego de haber abandonado las marcas artificiales, logran alcanzar la felicidad al aceptar la naturaleza.

Ambos videoclips presentan mujeres que incorporan una de las marcas corporales paradigmáticas de la masculinidad, el bigote. Presente en cuerpos inteligibles como de mujer, el bigote se convierte en una marca de lo que Halberstam denomina "géneros *queer*"; es decir, roles de género utilizados por "comunidades eróticas del mismo sexo" (p. 10)¹¹. El uso del bigote dibujado en el video de "Hasta la verdad" es un gesto que recuerda la exploración sexogenérica presente en una de las obras más famosas de Marcel Duchamp¹². En 1919, Duchamp intervino una reproducción de la Mona Lisa dibujándole un bigote y una perilla, y le dio el nombre de *L.H.O.O.Q.* La interpretación más común de este *readymade* es como una parodia o crítica dadaísta a la sacralización del arte y también a su comercialización por medio de reproducciones. Adicionalmente, *L.H.O.O.Q.* es igualmente rica para una lectura de género y sexualidad.

¹⁰ Es posible que los personajes de oso y cazador hagan referencia a la subcultura gay "osuna", en donde el "oso" ("bear") y el "cazador" ("chaser) son dos de sus estereotipos más comunes. Para un estudio acerca de la cultura osuna en Córdoba, Argentina ver Blázquez y Liarte 2013.

¹¹ El ejemplo clásico de los géneros *queer* adoptados por mujeres lesbianas son los roles *butch/femme*.

¹² Duchamp es un artista que en múltiples obras juega con la inestabilidad de las marcas de género. Ver, por ejemplo, sus fotografías en travesti, como *Rose Sélavy*, tomadas por Man Ray (del mismo período que *L.H.O.O.Q.*). Ver LaFarge 1996 y Spector 1991.

Como observa el historiador del arte Jack Spector, la intervención de Duchamp “convierte a la belleza renacentista en un ser andrógino, frustrando la heterosexualidad convencional que se le atribuye a su imagen” (Spector, p. 31). En una entrevista, Duchamp mismo va más allá, argumentando que la intervención no es solo un travestismo, sino que transforma a la Mona Lisa en un hombre: “Lo curioso de ese bigote y perilla es que cuando lo miras, la Mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre; es un hombre real, y ese fue mi descubrimiento, sin darme cuenta en el momento” (Spector 1991, p. 35). En cualquier caso, mediante el gesto minimalista de dibujar un bigote y una perilla, Duchamp nos hace ver lo masculino en lo femenino.

Antoinette LaFarge argumenta que mediante el bigote y la perilla, “Duchamp creó una suerte de máscara rudimentaria que se entiende inmediatamente como masculina, pero ni siquiera pretende esconder a la mujer detrás de la máscara” (LaFarge 1996, p. 379). Posteriormente, Duchamp presentó la obra *L.H.O.O.Q. rasée* (L.H.O.O.Q. afeitada), que consiste en una postal de la Mona Lisa a la que le “falta” el bigote y la perilla. LaFarge observa que, mediante estas múltiples iteraciones, “la Mona Lisa es secuencialmente transformada de mujer a hombre y luego en un Hombre Afeitado (no, como uno lógicamente esperaría, de vuelta en una mujer)” (381).

De igual manera, en los videoclips mencionados las marcas sexogénicas masculinas no buscan esconder a las mujeres que las utilizan. Ni el bigote pintado, ni los disfraces de oso o de cazador pretenden pasar por naturales. De manera evidente, en ambos videos el uso del travestismo es presentado como artificial. Sin embargo, la propuesta de Mena difiere de la de Duchamp en un aspecto crucial. Las dos iteraciones de L.H.O.O.Q. construyen una dinámica de flujo entre los dos estados de la Mona Lisa: con pelo/sin pelo, masculina/femenina. Duchamp no privilegia un estado por sobre el otro. En los videoclips de Mena, en cambio, la narrativa nos presenta el abandono de marcas sexogénicas “artificiales” como algo positivo, incluso necesario para alcanzar la paz (“Hasta la verdad”) o la felicidad (“No te cuesta nada”).

En los videoclips de estas dos canciones, Mena propone que las marcas de género son artificiales, inauténticas, aunque sean de géneros *queer*. El objetivo final, anunciado como “la verdad”, se alcanza dejando estas marcas atrás. En la propuesta de *Mena*, la pareja homosexual no tiene marcas de género visibles o reconocibles por observadores externos (“Las personas que opinen, lo que puedan captar”, anuncia la primera canción del disco).

El rechazo hacia los géneros *queer* que presenta el disco *Mena* no solo concierne a la apariencia física, lo que se puede ver. También se manifiesta en la manera de mirar, en cuanto el tipo de mirada que presenta no incorpora una diferencia de poder entre objeto y sujeto. En su estudio pertinente a la mirada sexual en el género romántico hollywoodense, Chris Straayer argumenta que la mirada sexual “es una prerrogativa masculina, una mirada unidireccional de macho a hembra, buscando una inclinación descendente en términos de poder” (Straayer 1996, p. 10).

Para Straayer, el ejemplo paradigmático de la mirada masculina heterosexual es el amor a primera vista. Ciertamente, la mirada sexual masculina no está limitada a un contexto heterosexual. La práctica de *cruising*, por ejemplo, ilustra el foco que existe en la mirada sexual entre subculturas gay masculinas¹³. Straayer propone que el deseo lésbico puede ser expresado por una mirada distinta, a la que denomina "mirada lésbica de intercambio" (10). Straayer la define como una mirada que "busca una mirada de vuelta, no solo una mirada que recibe. Esta produce una actividad sexual bidireccional" (10).

Las letras de *Mena*, en efecto, privilegian esta mirada lésbica de intercambio y reciprocidad: "A tu firmamento mirar", "te veo caminar" ("Hasta la verdad"), "pon tu imagen en mi camino", "si nos miramos no puedo pensar", "la noche se acerca y te empiezo a ver" ("Primera estrella"), "me quedo en silencio viendo tu reacción" ("Luz de piedra de luna"), "admite que quieres de lejos mirar", "mirarme a la cara y decir la verdad" ("No te cuesta nada"). También esta mirada es destacada con referencias a espejos y reflejos: "Me reflejo en la luz de tus ojos que brillan" ("Acá entera"), "en el reflejar de ti mismo" ("Hasta la verdad"), "en su tela va a reflejar" ("Primera estrella"), "en tus palabras me reflejo yo" ("Luz de piedra de luna")¹⁴.

La reciprocidad que emerge en las letras del disco es similar a lo que Lucía Guerra identifica como una característica de la intersubjetividad lesbiana presente en la literatura latinoamericana de fines del siglo XX (Guerra 2011). Guerra propone que en novelas de Molloy, Roffé y González Frei "se da un discurso de la sexualidad lesbiana en una reciprocidad que elimina el dualismo de poder entre un sujeto masculino y otro femenino" (2011, p. 166). En particular, "se plantea el erotismo lesbiano como reciprocidad/hermandad, a través de la cual se anula toda territorialización y el imperio de lo *propio* para entrar en una economía del *don*" (p. 168, cursivas en el original). La mirada lésbica de reciprocidad es bidireccional y genera una economía altruista basada en la cooperación equitativa. De manera análoga, Mena subvierte una dinámica de poder heteronormativa al resistirse a adoptar una posición masculina o femenina que marque una dinámica de poder desigual.

Los videoclips de las canciones "Primera estrella" y "Luz de piedra de luna" refuerzan visualmente esta mirada lésbica de reciprocidad. Ambos videos hacen un uso recurrente de un encuadre que presenta el rostro de Mena ocupando toda la pantalla, con su mirada dirigida hacia la cámara. En

¹³ La práctica de "cruising", dentro de la subcultura homosexual masculina, aparece tematizada en varias canciones de Pet Shop Boys, como "To speak is a sin", "Two divided by zero" y "Where the streets have no name (I can't take my eyes off you)" (Maus 2001; Butler 2003, p. 5). Por su parte, algunas cantautoras lesbianas, como Melissa Etheridge y Meshell Ndegeocello han transferido esta mirada tradicionalmente masculina que objetiviza a un contexto lésbico. Sobre este punto, recomiendo la propuesta de Peraino, quien siguiendo a Butler, sugiere que Melissa Etheridge adopta "el poder del falo lésbico" (2006, p. 133) y la lectura de la canción "Pocketbook" de Ndegeocello que realiza Goldin-Perschbacher (2013).

¹⁴ Esto es visible en el video clip de "Hasta la verdad", en el encuentro de miradas de los dos personajes en el espejo retrovisor.

ambos casos, este encuadre sugiere que Mena nos canta directamente a nosotros y que estamos muy cerca de ella. La intimidad de este encuadre es especialmente inusual, ya que estas dos canciones no son baladas íntimas, sino que están entre las más extrovertidas y bailables del disco. Aunque en estas canciones el contexto es de discoteca, en ellas Mena no interpela ni a una masa anónima de cuerpos danzantes ni a una potencial conquista en la multitud, que podría hacer referencia al amor a primera vista o al *cruising*. Mena le canta a y baila para una pareja con quien ya ha establecido una relación de intimidad y de confianza recíproca.

En resumen, en *Mena* la relación lesbiana se constituye como una dinámica de reciprocidad entre iguales, iguales no solo en cuanto a sexo, sino también en términos de género y poder. Sin lugar a dudas, la imagen más acabada de igualitarismo es la que propone la canción analizada en la primera parte de este artículo, la balada "Un audífono tú, un audífono yo". Dos *millennials* unidas por un cable blanco, un audífono cada una. La ausencia de jerarquías es, además de visual, auditiva. Ambas jóvenes comparten el mismo estímulo: un audífono cada una, una misma canción, un mismo tiempo y lugar.

Obras citadas

- Arriagada, Arturo. "Unpacking the 'digital Habitus' of Music Fans in Santiago's Indie Music Scene". *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*. Ed. Brian J Hrats, Michael Seman, and Tarek E Virani. New York: Routledge, 2016. 223-236.
- Bickford, Tyler. "Earbuds Are Good for Sharing: Children's Sociable Uses of Headphones at a Vermont Primary School". *Oxford Handbook of Mobile Music*. Ed. Sumanth Gopinath and Jason Stanyek. New York: Oxford University Press, 2014. 335-355.
- Bisama Mayné, Álvaro. "Pop, Tradition, and the Future". *Review: Literature and Arts of the Americas* (April 30, 2015): 15-2.
- Blázquez, Gustavo, Agustín Liarte. "Osos, Locas Y Chongos. Masculinidades Homosexuales En Córdoba". *XXIX Congreso De La Asociación Latinoamericana De Sociología*. Santiago de Chile, 2013. http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT11/GT11_BlazquezGLiarteA.pdf.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Bull, Michael. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. New York: Routledge, 2007.
- Burton, Justin T. "Dancing Silhouettes: The Mobile Freedom of iPod Commercials". *Oxford Handbook of Mobile Music*. Ed. Sumanth Gopinath and Jason Stanyek. New York: Oxford University Press, 2014. 311-336.
- Contreras, Leticia. "La jovencita que reversionó la educación sentimental de Candy: subjetividades lésbicas y políticas corporales en Javiera Mena". *La Rueda Mágica: Ensayos de Música y Literatura*. Ed. Rubí Carreño. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017. 115-132.
- Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda Janes, Anders Madsen Madsen, Hugh Mackay, and Keith Negus. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. 2nd ed. London: Sage, 2013.

- Fernández Cruz, José Ángel. "La constitucionalidad del delito de sodomía chileno en el nuevo contexto de la Ley Antidiscriminación y el caso Atala". *Anuario Iberoamericano de Justicia Constitucional* 20 (December 13, 2016): 85-116.
- Goldin-Perschbacher, Shana. "The World Has Made Me the Man of My Dreams: Meshell Ndegeocello and the 'problem' of Black Female Masculinity". *Popular Music* 32.3 (2013): 471-496.
- Guerra, Lucía. "Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad". *Aisthesis* 50 (2011): 157-171.
- Gunn, Joshua, and Mirko M. Hall. "Stick It in Your Ear: The Psychodynamics of iPod Enjoyment". *Communication and Critical/Cultural Studies* 5.2 (June, 2008): 135-157.
- Halberstam, Judith. *Masculinidad Femenina*. Trans. Javier Sáez. Barcelona: Egales, 2008.
- Herrera, Florencia. "Construcción de la identidad lésbica en Santiago de Chile". *Universum* 22.2 (2007): 151-163.
- _____. "Tradition and Transgression: Lesbian Motherhood in Chile". *Sexuality Research & Social Policy* 6.2 (2009): 35-51.
- Howe, Neil, y William Strauss. *Millennials Rising: The Next Great Generation*. New York: Vintage Books, 2009
- Hutchinson, Sydney. *Tigers of a Different Stripe: Performing Gender in Dominican Music*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2016.
- LaFarge, Antoinette. "The Bearded Lady and the Shaven Man: Mona Lisa, Meet Mona/Leo". *Leonardo* 29.5 (1996): 379-383.
- Lagos, Andrea. "Javiera Mena: prende tu mente". *Revista Paula* Dec. 2006: 78-84.
- Levy, Steven. "Q&A: Jobs on iPod's Cultural Impact". *Newsweek*, October 2006: 16.
- López Palacios, Íñigo. "Chile, nuevo paraíso del pop". *El País* 4 feb. 2011. http://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847374_850215.html. Web. 23 May 2017
- Maus, Fred E. "Glamour and Evasion: The Fabulous Ambivalence of the Pet Shop Boys". *Popular Music* 20.3 (2001): 379-393.
- Mogrovejo, Norma. *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. Mexico City: Plaza y Valdés, 2000.
- Peraino, Judith Ann. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity From Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Ratliff, Ben. *Every Song Ever: Twenty Ways to Listen in An Age of Musical Plenty*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- Reynolds, Simon. *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Traducción de Teresa Arijón and Pablo Schanton. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Spector, Jack J. "Duchamp's Androgynous Leonardo: 'Queue' and 'cul' in 'L.H.O.O.Q.'" *SOURCE: Notes in the History of Art* 11.1 (1991): 31-35.
- Tironi Rodó, Manuel. "¿Qué es un cluster? Geografías y prácticas de la escena de música experimental en Santiago, Chile". *EURE* 36.109 (2010): 161-187.

