

## El videoclip como ventana de lo posible. Ficciones de lo disidente en «It's raining men»



*The video clip as window of the possibility. Queer fictions in «It's raining men»*

Millán, Camila

Camila Millán \*

camilllangranval@gmail.com

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas (INCIHUSA–CONICET), Argentina

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0062, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 16 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0062>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En este artículo analizamos, desde una perspectiva feminista, el videoclip y la canción «It's raining men» publicada en 1982 por *The weather girls*. Esta obra y su devenir como himno disidente funcionan como un hito que permite comprender los modos en los que se relacionan las estéticas y estrategias artísticas con los caminos disruptivos de las canciones, en el marco de la música popular y masiva industrializada. Las repercusiones de este *single* en las pistas de baile de los principales centros urbanos de Estados Unidos, así como los recorridos que posibilitaron su existencia, resultan un espacio privilegiado para pensar las relaciones entre música, políticas sexuales, cuerpos, performatividad, industria, representaciones visuales, política y disputas públicas.

El trabajo se realizó entendiendo al video musical como una extensión de la canción en el marco de la cultura mediática. Partiendo de la idea de que la música popular masiva engloba una serie de prácticas y operaciones que involucran aspectos técnicos, musicales, tradicionales, vinculados a la industria, los mercados y los modos de producción, circulación, legitimación y valoración de las músicas; y que por tanto, la música popular es social y compleja, analizamos el videoclip a partir de la metodología de Soares, ya que permite reponer nociones vinculadas al montaje como recurso expresivo y político, haciendo posible el abordaje performático, corpóreo y mediático de los sentidos vehiculizados en la música.

**Palabras clave:** videoclip, performance, escenas musicales.

**Abstract:** *In this article we analyze, from a feminist perspective, the video clip and the song «It's raining men» published in 1982 by The weather girls. This work and its evolution as a dissident anthem function as a milestone that allows us to understand the ways in which artistic aesthetics and strategies are related to the disruptive paths of songs, within the framework of industrialized popular and mass music. The repercussions of this single on the dance floors of the main urban centers of the United States, as well as the paths that made its existence possible, are a privileged space to think about the relationships between music, sexual politics, bodies, performativity, industry, visual representations, politics and public disputes.*

*The work was carried out understanding the music video as an extension of the song in the framework of media culture. Based on the idea that mass popular music encompasses a series of practices and operations that involve technical, musical, traditional*

*aspects, linked to the industry, markets and modes of production, circulation, legitimization and valuation of music; and that therefore, popular music is social and complex, we analyzed the video clip from Soares' methodology, since it allows us to reposition notions linked to montage as an expressive and political resource, making possible the performative, corporeal and media approach of the senses conveyed in music.*

**Keywords:** *videoclip, performance, music scenes.*

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo analizamos, desde una perspectiva feminista, aspectos de las políticas sexuales que se actualizan en la canción. *It's raining men*» lanzada en 1982 como single por el dúo pop *The weather girls*, versionada a comienzos de los 2000 por Geri Halliwell, parte de Spice Girls, y devenida en himno de la comunidad LGTTIQ+.<sup>[1]</sup> La canción y el videoclip de «*It's raining men*» funcionan como un hito que permite comprender los modos en los que se relacionan las estéticas y estrategias disidentes de estas artistas con los caminos disruptivos de sus canciones, en el marco de la música popular y masiva industrializada. La pregunta por los devenires y apropiaciones disidentes de obras musicales producidas en el marco de la cultura popular y masiva insiste y en este sentido, la metodología de Soares permite reponer nociones vinculadas al montaje como recurso expresivo y político, haciendo posible el abordaje performático, corpóreo y mediático de los sentidos vehiculizados en contacto con la música.

Partimos de la idea de que la canción, en tanto producto de la voz humana, surge a partir de la intersección entre el cuerpo y el lenguaje (Dolar, 2007, p. 90). Al ubicarse en un cruce entre elementos musicales y poéticos indisociables, es una superficie simbólica y performática a partir de la cual analizar de qué modo toman forma las construcciones, representaciones y políticas sexuales en las sociedades contemporáneas. En este sentido, retomaremos algunos antecedentes que han explorado la relación entre música, afectos y repertorios sociales.

Desde los 50 en adelante podemos rastrear trabajos que encaran la pregunta por la relación entre las canciones populares y los repertorios emocionales, como el de Horton —citado por Frith— quien en sus propios términos, concluye que «la canción popular proporciona un lenguaje conversacional convencional para las citas y el cortejo. Uno cuyas formas y símbolos retóricos altamente estilizados y repetitivos se limitan a la expresión y manipulación de una estrecha gama de valores» (Horton, 1957, p. 569).

Por otra parte, es pertinente ahondar en la relación en la pregunta enunciada por Lomax en cuanto a similitudes y distancias entre las formas sociales y las formas musicales en el proyecto *Cantometrics*. En este trabajo, publicado a fines de los '60, el etnomusicólogo recopiló y analizó miles de canciones de diferentes latitudes en busca de similitudes y diferencias en relación con las texturas, rítmicas, intervalos preponderantes, tomando en cuenta incluso categorías de análisis provenientes de la semiótica y la lingüística con el objetivo de establecer relaciones entre formas de organización musical y formas de organización social (Lomax, 2001). Desde este enfoque, los elementos estéticos de la canción entran en diálogo con formas de organización de aspectos de la vida social como la sexualidad, la identidad y performatividad de género.

Atendiendo a aspectos vinculados a la circulación, recepción y apropiación de las canciones, consideramos relevante entrar en diálogo con categorías propuestas en el trabajo de Teresa López Castilla (2021) quien

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Camila Millán es Licenciada en Comunicación Social y doctoranda en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo). Actualmente, se desempeña como becaria doctoral en el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA-CONICET) en Mendoza. Sus intereses de pesquisa se ubican en los cruces entre los estudios culturales y la musicología feminista.

indaga y describe los mecanismos por los cuales las canciones producidas dentro del *mainstream* de la música popular en contextos urbanos devienen en *himnos* en relación a la identidad sexual, particularmente centrándose en las narrativas, artistas y recepciones lésbicas.

«It's raining men» configura un caso paradigmático para pensar ciertos puntos de encuentro y desencuentro entre las representaciones sexogénéricas de la música pop (disco en este caso), las posibilidades de trabajo y visibilidad para artistas emergentes no hegemónicas y los laberintos un poco azarosos, otro poco afectivos, estratégicos y vinculares que hacen al proceso que separa los dos extremos de un hilo que va desde la aparición de la primera idea musical hasta lotes de discos envueltos en plástico viajando a las disquerías y a los rincones bailables del mundo. Si bien la canción fue estrenada hace cuarenta y un años, existen preguntas que persisten en torno a las condiciones que propician las experiencias artísticas de mujeres y personas *queer* en las industrias musicales.

## 2. LA MÚSICA DISCO COMO DISPUTA SIMBÓLICA Y MATERIAL

Como punto de partida, podemos pensar a la música disco como género musical en tanto grupo de obras categorizadas en base a ciertos criterios musicales y estéticos como texturas, tempo y duración de los *tracks*. Además, podemos describir funcionalmente al disco como una música orientada al baile y puesta a sonar en contextos más o menos previstos para tal fin, como clubes y discotecas, situados principalmente en grandes centros urbanos. O al menos, de ese modo podríamos pensar los comienzos de la música disco.

Por un lado, consideramos necesario reponer la relación histórica de la música disco con las políticas sexuales de gays, lesbianas, bisexuales, travestis, trans, intersex, *queers*, y por otro, abordar a la música disco con el objetivo de analizar la potencialidad de un género musical para subvertir lo dado en los discursos hegemónicos en relación con representaciones sexo-généricas y vinculadas a los procesos de racialización. Para situar ciertos bagajes históricos de estas preguntas es importante ahondar en algunos de los cauces a partir de los cuales la música disco aparece íntimamente emparentada y es frecuentemente asociada con imaginarios estéticos, prácticas y discursos de las comunidades LGBTTIQ+ en distintas latitudes.

Richard Dyer en el texto *En defensa de la música disco* (1979), por una parte señala las operaciones a partir de las cuales la música disco es descrita en términos capitalistas —injustamente desde su perspectiva— y por otro lado, avanza en la necesidad de comprender que la música disco, además de lo estrictamente musical, implica a las «maneras de bailar, de vestirse, moda, películas, etc., —en una palabra, una cierta sensibilidad manifestada en la música, las discotecas, etc., histórica y culturalmente específica, y económica, tecnológica, ideológica y estéticamente determinada— que merecen reflexión» (2021, p. 167). Esto dialoga con lo propuesto por Lucy O'Brien en relación con la conexión especial entre los varones gays y las divas del dance en los 80s y 90s, señalamiento a partir del cual podemos entender el camino de «It's raining men» en la industria de la música disco. La autora también repone la historia de Martha Wash que luego de participar en las *Weather Girls*, protagonizó juicios y contiendas mediáticas en contra de las discográficas por utilizar su voz en numerosas producciones pero sin nombrarla en los créditos o acompañar los lanzamientos con su imagen (O'Brien, 2002, pp. 278–280).

El ida y vuelta entre músicas y movimientos políticos y sociales nunca es lineal, no existen reflejos prístinos de estos procesos, pero sí modulaciones que toman forma situadas al calor de ciertos acontecimientos, tal como señala Peter Shapiro al respecto de la relación entre la música disco y las movilizaciones del orgullo gay a partir de fines de los 60:

Del mismo modo en que el soul vino a dar voz al orgullo y a la reafirmación que acompañaron la lucha por los derechos civiles... Como el apéndice cultural del movimiento del orgullo gay, el disco fue la encarnación del ethos «el-placer-es-política» de esta nueva generación de la cultura gay que estaba harta de las redadas policiales, las leyes draconianas y la oscuridad del clóset. (2012, p. 97)

Los géneros musicales no se definen únicamente en base a ciertas características formales, texturales, tímbricas, sino que también se nutren y dan lugar a correlatos narrativos, políticos, poéticos y comerciales (Fabbri, 2006; Guerrero, 2012; Negus, 2005). Para poder pensar el anudamiento de fenómenos sociales, estéticos y artísticos asociados a la música disco en este contexto, algunos contrastes resultan ilustrativos: en 1979, se realizó en Comiskey Park en Chicago una quema de grabaciones de música disco arengada por Steve Dahl, un DJ de Detroit parte del movimiento *anti disco*. El evento, co-gestionado con el club deportivo tuvo lugar a partir de «una promoción de béisbol celebrada durante un partido de los Chicago White Sox en la que se ofrecía a los invitados un precio de entrada reducido por traer un disco de música disco para destruirlo públicamente» (Williams, 2021).<sup>[2]</sup> Peraino narra que:

después de la explosión ritual, la multitud se convirtió en una turba, coreando consignas anti disco, gritando obscenidades, golpeando a los acomodadores, lanzando discos y petardos, y acabaron destrozando el campo hasta tal punto que hubo que suspender el segundo partido. (Peraino, 2006, p. 177)

Este despliegue *anti disco* resulta exagerado si lo pensamos como respuesta ante la mera existencia y proliferación de un género musical. En términos de Hubbs: «una reacción tan violenta se presenta como desproporcionada en relación con su objeto, si se considera que ese objeto no es más que un estilo de música popular» (2006, p. 232). Ahora bien, si ampliamos las perspectivas e incorporamos al análisis las implicancias afroamericanas, latinas y *queer* del surgimiento y desarrollo de la música disco, podemos dilucidar algunas de las tensiones que esta escena suscitó con otras preexistentes como la del rock.

En este sentido, Peraino avanza preguntándose por los modos en los que esta *discosexualidad* irrumpe en los públicos de otras escenas, y arroja:

La respuesta es sencillamente que la industria musical, motivada por los beneficios, hizo de la música disco algo «monolítico» y hegemónico. A diferencia de la música femenina, que nunca llegó a un mercado de masas, la locura por la música disco provocó ondas expansivas en la industria discográfica y la cultura dominante, ondas expansivas que convirtieron muchas emisoras de radio de (cock) rock<sup>[3]</sup> en formatos de música disco (gay). A mediados de los años setenta, las grandes discográficas se encontraron de repente en dura competencia con las independientes, que producían álbumes de gran éxito con grupos de músicos ad hoc, en lugar de con un grupo estable de estrellas y giras. (Peraino, 2006, p. 178)

A partir de esto, podemos avanzar preguntándonos qué disputas simbólicas se actualizan en nombre de la música cuando un género musical que involucra en su trama estéticas, narrativas y prácticas vinculadas a lo afroamericano, lo latino y lo *queer* comienza a resultar amenazante para otros sectores en términos económicos e industriales. ¿Qué sentidos viajan subrepticios en los cuestionamientos formales, morales, tradicionales a la música?

Así como la música disco tensiona nociones instaladas por otras escenas en relación con los modos de organizarse y manifestarse estéticamente, también existen disputas al interior de los discursos de la música disco y al respecto de la misma. Hubbs, siguiendo a Kosofsky, señala los matices que se invisibilizan al catalogarla universal e inespecíficamente como una música *gay*:

la habitual mención de los hombres homosexuales en este último espacio perpetúa la eliminación de las mujeres *queer* en las narraciones de la historia «gay» centradas en los hombres, y de las personas que bailan en discotecas con otras configuraciones de sexo, identidad de género y elección de objeto. (Hubbs, 2007, p. 232)

En este sentido, para volver la atención sobre los modos en los que se ha nombrado y representado a mujeres y disidencias sexuales en el entramado de lo cultural mediatizado, podemos valernos de lo alertado por la teórica Val Flores en relación con la homogeneización de las estéticas y sentidos que circulan en estos ámbitos:

Las disputas por las palabras son políticas. Existen ciertos léxicos sexo-políticos que nos despojan de nuestras heridas, saberes y pulsiones emancipatorios, colonizan las experiencias lésbicas, maricas, travestis, trans, intersex, y lo simplifican para que este sea vistosamente absorbido por los medios y el Estado. (Flores, 2021, p. 87)

Estas inquietudes que se presentan como espirales hacia adentro y hacia afuera de la construcción de la escena disco, se anudan de manera particular en la canción y el videoclip analizados. En este sentido, profundizamos la pregunta propuesta por Flores que señala algunas nociones que pueden verter luz sobre las operaciones oblicuas que se dan al interior de estas prácticas y discursos: «La disidencia sexual actúa como un cuestionamiento práctico y constante al sistema sexual imperante, articulando una serie de prácticas políticas, estéticas y críticas de gran intensidad, con quiebres respecto a las políticas liberales LGTTBI» (Flores, 2021, p. 87). La producción de «It's raining men» tomó forma y se desarrolló al interior de las fronteras de lo que podríamos catalogar como *mainstream*, dado que el single fue lanzado a través de Columbia Records, una de las principales compañías discográficas de ese momento. Sin embargo, la canción y su proceso presentaron características particulares que permiten avanzar en cómo se actualizan las políticas sexo-genéricas en los modos de producción de la canción, en la canción y su correlato audiovisual y en el posterior devenir disidente del *track*.

### 3. «IT'S RAINING MEN»: UN MOSAICO VIBRANTE EN EL MURO DE LOS GAY ANTHEMS

Izora Rhodes se mudó cuando niña de Texas a San Francisco, luego se incorporó como coreuta a distintos grupos vinculados a la iglesia y el gospel. Martha Wash nació y creció en California, donde también se desempeñó como soprano en coros y se formó vocalmente a partir del gospel y el R & B. Ambas se incorporaron juntas a la banda de Sylvester a finales de los 70 y conformaron además el dúo *Two Tons of Fun* por el que fueron inicialmente conocidas.

La canción fue compuesta en primera instancia para ser interpretada por Donna Summer, quien no accedió a ponerle la voz por considerarla blasfema. Según narran distintos recortes mediáticos, la propuesta fue rechazada también por Cher, Diana Ross y Barbra Streisand. Fue entonces cuando los productores y compositores Paul Jabara y Paul Shaffer dieron con Martha Wash e Izora Armstead.

En este período, según Gamson (2006) describe en la biografía de Sylvester, Martha trabajaba además como secretaria en el hospital e Izora tenía dos trabajos para mantener a sus hijos. ¿Qué estrategias, cuáles recorridos y alianzas hicieron posible que dos mujeres negras y corpulentas de San Francisco que trabajaban como coristas de un cantante *drag queen* llegaran a los primeros puestos de los charts bailables de Estados Unidos a comienzos de los 80?

Con incredulidad, Martha Wash describe el día que Paul Jabara les propuso grabar «It's raining men»:

Y nos reímos y nos reímos —y nos reímos un poco más—, y dijimos: «¡Tienes que estar bromeando!» Y él dijo: «No, yo realmente, realmente quiero que hagas esta canción» y yo dije: «Paul realmente no esperas que alguien grabe esta canción, ¿verdad?» Y él dijo: «¡Sí, lo espero!» Dijo que Barbara Streisand, Diana Ross, Donna Summer y Cher la habían rechazado, así que supongo que éramos su último recurso. (Risas)... Por otra parte, pensándolo bien, ¿te las imaginas grabando esa canción? (2011)

En esta enunciación de Wash se escurren algunas certezas respecto de las maneras de asignar los repertorios dentro de las escenas y además, podemos inferir nociones del registro propio de las artistas en cuanto a su lugar en este ámbito: la oportunidad se consumió entre risas e incredulidad y residió en decir que sí donde otras más consagradas, con más margen de decisión en sus carreras dijeron que no. Las artistas, conscientes de ello apostaron, corrieron un riesgo con el objetivo de poder ampliar los alcances de sus carreras artísticas. El recorrido de la canción nos permite aventurar algunas preguntas: ¿desde qué lugares es posible correr el horizonte de lo decible en las escenas musicales? ¿Qué torsiones de sentido habilitaron *Two tons of fun* con su participación?

«It's raining men» salió a fines de 1982 a modo de single, anticipando el disco *Success*, lanzado meses después por las artistas a través de Columbia Records. Si bien las cantantes ya tenían una trayectoria compartida en la banda de Sylvester y habían grabado algunas canciones que salieron como sencillos fue a



partir de este lanzamiento que pasaron al frente de las listas y tomaron cierta relevancia mediática. La canción estuvo durante una semana en el #1 del *chart* Billboard de *Dance Club Songs*<sup>[4]</sup> y además se mantuvo once semanas dentro de *Billboard's Hot 100*<sup>[5]</sup> donde llegó al puesto #46. El destaque de «It's raining men» en la categoría de Dance Club Songs puede leerse en diálogo con lo que narra Martha Wash al respecto de la distribución callejera de la canción: «(Paul) lo envió con etiqueta blanca, sin el nombre de nadie ni nada, y rogó a la gente que pusiera la canción. Y así fue como empezó. Realmente creció desde los clubes y pasó finalmente a la radio» (2011).

Los clubes y discotecas son un espacio fundamental del desarrollo de la escena disco: funcionan a la vez como recintos a los que las canciones van a reverberar y como inspiración y superficies en las que se encuentran y anudan personalidades, se afianzan criterios estéticos compartidos y se disputan representaciones sociales. Según narra Shapiro: «Aunque la música Hi NRG se apoderó de las listas de éxitos pop europeas a finales de los ochenta, en Estados Unidos era virtualmente ignorada en todos lados a excepción de las pistas de baile de San Francisco y Nueva York» (2014, p. 126). Entre las narrativas que emergen en las pistas de baile de los clubes en la primera mitad de los 80, se destacan aquellas que se actualizan en torno a las prácticas de las comunidades sexodisidentes principalmente en grandes centros urbanos de Estados Unidos y Gran Bretaña.

En términos musicales, podríamos catalogar a «It's raining men» dentro del Hi-NRG. Este término es la contracción de *High Energy* y designa a un subgénero del disco caracterizado estéticamente por un tempo rápido, por el protagonismo sonoro de las voces (usualmente con presencia y despliegues de recursos del gospel, R&B y reverbs particulares), la introducción de máquinas de ritmos y texturas armónicas y melódicas a cargo de sintetizadores. En este y otros subgéneros del disco existe un amplio abanico tímbrico, que incluye variantes asociadas a sonoridades más cercanas a músicas latinas o al funk, y otras más orientadas hacia la electrónica propiamente dicha. El desarrollo de estas estéticas mediatizadas se da principalmente en grandes centros urbanos de Estados Unidos y Europa, una vez instalada la música disco en las escenas de baile. Se destacan en este mapa ampliado como personalidades importantes de este subgénero Donna Summer, Giorgio Moroder, Patrick Crowley, Sylvester, Village People, entre otros.

Rítmicamente, el Hi-NRG se caracteriza por un *tempo* que oscila entre los 120 y los 140 bpm, con el pulso marcado en negras con el esquema *four-on-the-floor*, es decir, marcando los cuatros tiempos del compás con un bombo o con el sonido más grave de la máquina de ritmos. En relación con el aspecto armónico, «It's raining men» se desarrolla mayoritariamente bajo las lógicas de una tonalidad menor con el estribillo gravitando sobre el relativo mayor, algo frecuente en la música disco (Hubbs, 2007, p. 235).

Como señalamos antes, en medio de los sonidos electrónicos, la voz —a menudo procesada con efectos como *delay* o *reverb*— resulta un elemento central de la música disco. Si bien es un rasgo común a otros géneros musicales, como el rock o el folk, en *It's raining men*, el análisis de este elemento estético y simbólico permite dar cuenta de la osadía musical y política de las artistas y los productores. De acuerdo a lo que señala Daniel Party:

la voz cantada promueve la identificación, en parte porque nos permite imaginar un cuerpo responsable de su producción. En la mayoría de los casos, escuchamos ese cuerpo como sexuado. Así, la voz cantada le otorga un sexo a la letra de la canción, aspecto que es clave para los significados que construimos al escucharla (2021, p. 177).

Las voces de Izora y Martha tienen centralidad en la canción y configuran la clave de su aparición en el videoclip. Si bien son dos mujeres que *a priori* cantan para otras mujeres sobre la proliferación de hombres en la ciudad, la puesta en cuerpo de estas voces y su interacción con otros personajes no refuerzan un imaginario erótico-afectivo heterosexual.

#### 4. EL VIDEOCLIP COMO EXTENSIÓN DE LA CANCIÓN. FICCIONES DE LO POSIBLE

En el marco de la cultura mediática asistimos a múltiples modos, contextos y materialidades desde las que escuchar música, incluso a menudo, tensionando qué es lo que consideramos dentro y fuera de los límites de lo musical. Nuestros modos de oír han mutado al calor de los avatares sonoros y simbólicos de las épocas y en ese sentido, han tomado distancia de lo puramente acusmático para enredarse en operaciones perceptivas sensibles complejas orientadas también desde otros sentidos. En esta clave, resultó necesario indagar en constructos teórico–metodológicos capaces de abordar la relación entre discursos, prácticas musicales y su articulación con imaginarios sociales no solo atendiendo al fenómeno acusmático, sino también teniendo en cuenta su correlato performático y audiovisual.

Un análisis que aborde a la música popular masiva como objeto engloba una serie de prácticas y mediaciones que incluyen a la música propiamente dicha (sonando en vivo, grabada, evocada en la memoria, etc), a los dispositivos tecnológicos que históricamente han participado en la mediación, al vínculo de las expresiones musicales con tradiciones estéticas, al rol de la industria y el mercado en la producción, circulación y valoración de las músicas, entre otros aspectos importantes. Desde esta perspectiva, el abordaje propuesto no involucra solo a la canción, su contexto y condiciones de posibilidad, sino también al videoclip en tanto superficie expandida de la música. Tal como señalan Janotti y Soares: «al abordar el vídeo musical como producto mediático, deben tenerse en cuenta sus dimensiones sonoras y musicales, tanto en sus aspectos plásticos como en relación con su inserción en las industrias culturales audiovisuales» (2007, p. 92).

El interés de distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanas suscitado por los videoclips como objetos de estudio creció hacia fines de los 80 y comienzos de los 90, período en el que proliferaron estudios interesados por la relación entre imagen y sonido en el marco de la cultura popular y masiva. En este sentido, MTV fue abordado desde construcciones teóricas que involucraron a la semiótica, el pos–estructuralismo, la teoría feminista, los estudios culturales y la teoría crítica (Jones, 2006, p. 84).

Analizar al videoclip como una superficie en la que toman forma ciertos aspectos vinculados a las relaciones sexo–genéricas y a las características sexuadas de las imágenes resulta importante en el trazado de genealogías disidentes en la representación mediática de los cuerpos. *Music Television* (MTV) se lanzó al aire en agosto de 1981. Fue el primer canal masivo de televisión dedicado a la transmisión de videos musicales. En los comienzos de la era MTV, algunos autores señalan que ver a las mujeres representadas como objetos sexuales era un recurso frecuente en relación con los varones en esa misma situación; así como mujeres con poca ropa, sexualizadas en la imagen sin correlación con las narrativas de la canción (Seidman, 1992; Carson, Lewis y Shaw, 2004, p. 33). El videoclip de «It's raining men», lanzado en 1982, tensiona estas representaciones mayoritarias. Si bien la cinta se distribuyó en circuitos de circulación masiva, este proceso no estuvo exento de tensiones, según señala Loftin: «MTV no emitía artistas negros cuando se lanzó la canción en 1982, pero entró en su rotación en 1983 junto con otros artistas negros que tenían atractivo para los blancos, como Michael Jackson, Lionel Richie y Donna Summer» (2015).

Entendiendo a los videoclips como espacios de montaje de lo posible, el devenir masivo y múltiple de «It's raining men» lo convierte en un hito a la luz del presente para pensar la relación entre música, políticas sexuales, cuerpos, performatividad, industria, representaciones visuales, política y disputas públicas. Para atender debates vinculados a cómo describir, analizar y construir conocimiento en relación a estas dimensiones de lo musical incorporaremos lo performático siguiendo la propuesta teórico–metodológica de Soares que entiende a los videoclips como espacio de construcciones sexo–genéricas a través de la *performance* musical. En este sentido, desarrollaremos el análisis valiéndonos de los tres apartados conceptuales propuestos por el autor para el abordaje del videoclip en tanto *performance* de la música: la *performance* entendida como gestualidad, la *performance* como la manifestación de una oralidad y la *performance* como materialización de un escenario (Soares, 2012).

#### 4.1. La performance como gestualidad

Para avanzar en la propuesta del video musical como *performance* de una gestualidad, en principio, es necesario comprender que este gesto o gestualidad se encuentra orientado hacia unx otrx. Poniendo entonces énfasis en la dimensión comunicativa del videoclip como *performance* mediatizada de una gestualidad, es posible rastrear en él marcas del montaje expresivo que actualizan de modos particulares las convenciones de sexo/género:

El concepto de montaje expresivo en el vídeo musical nos ayuda a comprender que la idea de que el vídeo musical es una danza sobre la canción habita tanto en los procedimientos de elaboración del producto, es decir, en sus condiciones de producción, como en las propias gramáticas productivas. (Soares, 2012, p. 6)

En esta clave podemos avanzar aventurando de qué manera las expresiones musicales toman cuerpo en diálogo con las imágenes y cómo se actualizan performáticamente los géneros musicales en el videoclip atendiendo a los modos de producción, los recursos de cámara, edición y posproducción. Por un lado, las voces se corporizan en el audiovisual dialogando en el marco de lo periodístico, emulando un programa televisivo; por otro, se actualizan como un coro con una textura dinámica en la que en algunos momentos comparten frases homorítmicamente y, por último, se presentan como dos voces distinguidas e identitarias diferenciadas (soprano y contralto) coherentes también con los personajes que encarnan a lo largo de toda la canción.



IMAGEN 1.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

«It's raining men» está estructurada musical y líricamente en torno a elementos formales, estéticos y simbólicos de una situación mediática preexistente: el segmento meteorológico de los noticieros estadounidenses. En el videoclip, el escenario inicial es un set de televisión con un mapa del país con información meteorológica (nubes, soles, rayos, temperaturas máximas y mínimas). *Two tons of fun*, devenidas en este gesto en *The weather girls* aparecen vestidas con indumentaria como para afrontar una tormenta (ver imagen 1). Los planos de cámara son coherentes con los del dispositivo mediático y se inscriben en la estética propia de un noticiero. Sin embargo, las actuaciones y algunos acercamientos específicos de cámara resultan exagerados, sugieren otras posibles lecturas.

En este marco, recuperamos una referencia publicada en 1996 en el *New York Times* en una reconstrucción periodística sobre los modos históricos de comunicar el pronóstico del clima:



La tontería alcanzó su apogeo en los años 50, cuando las «chicas del tiempo» estaban de moda. Atractivas, alegres y dotadas de sonrisas eternas, las chicas del tiempo garabateaban mapas meteorológicos en plexiglás, se ponían sombreros a juego con el pronóstico o se levantaban bostezando de la cama en lencería escasa para dar las previsiones a altas horas de la noche. «El parte meteorológico era un lugar donde podías meter una cara bonita», decía un veterano (varón) de aquellos días, «y un cuerpo bonito tampoco venía mal». Era el alivio cómico. (Laskin, 1996, p. 36)

Lo antes expuesto además de servirnos de marco contextual para pensar los escenarios y de algún modo la genealogía de los personajes actualizados en el audiovisual, vierte luz sobre los contrastes que orientan las operaciones estético-políticas subyacentes a algunas decisiones de la canción y el video en relación a las políticas sexo-genéricas tradicionales asociadas a las *weather girls*. ¿Podemos pensar los escenarios del videoclip como espacios ficcionales desde los que subvertir representaciones de género sesgadas en otros imaginarios populares? ¿Es posible ampliar el horizonte de lo decible a partir de la resignificación de un término que se ha usado para despreciar?

Después de una serie de indicaciones para que las mujeres estuvieran listas porque *for the first time in history / it's gonna start raining men* (por primera vez en la historia / van a empezar a llover hombres), con un acercamiento de cámara que termina con un primerísimo primer plano de Martha Wash personificando a una *weather girl*, el clip transiciona hacia otra escena en la que vemos a las dos músicas mirando por la ventana sorprendidas mientras llueven hombres (ver imagen 2). En este punto, se evidencia la literalidad con la que el videoclip representa la letra de la canción, y cómo, estas operaciones paradójicamente abren la puerta a otras interpretaciones y representaciones. Ante la lluvia de hombres, las artistas realizan una breve dramatización, enfatizando la necesidad manifestada en la letra de la canción que tiene que ver con salir a la calle, estar lista, dispuesta para salir.



IMAGEN 2.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

## 4.2. La performance como oralidad

Para abordar al videoclip en tanto *performance* de una oralidad, Soares retoma desarrollos teóricos que abordan a la voz en términos icónicos (Zumthor) y en términos de su materialidad única —«el grano de la voz»— (Barthes) para ahondar en el carácter performático de la oralidad, avanzando en la idea de la voz como una escritura (Soares, 2012). Es a partir de estas nociones que lo dicho, lo cantado y lo grabado se vuelven plausibles de ser analizados.

En cuanto a la voz, partiendo de los aportes de Frith en el camino propuesto por Soares, podemos analizar de qué modos en el contexto de la cultura pop, las voces actualizan características y expresiones personales de quienes interpretan las canciones, aunque estas hayan sido compuestas por otros.



IMAGEN 3.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

En relación con esto, podemos analizar la escena del videoclip en la que Izora Armstead aparece personificando a *Mother nature* en una especie de ritual en el que participan otras fuerzas, deidades y ángeles con los que conversa (ver imagen 3). Estos personajes reunidos en torno a una mesa, aparentemente negocian las condiciones de los destinos erótico–afectivos de las mujeres, o al menos Izora devenida en madre naturaleza parece abogar por hombres para cada mujer. Este ritual/transacción termina exitosamente y tras una larga subida melódica, desemboca nuevamente en el estribillo de la canción. Esta vez, los hombres desfilan por una puerta vaivén al estilo del lejano oeste pero inscrita en otra estética más relacionada a lo celestial, las puertas son unas alas que se abren y se cierran acompasadamente mientras son atravesadas por hombres con alas de ángel en sus espaldas.

Izora, a quien vemos cantando y dándole cuerpo a la representación de *Mother nature* es descrita como atenta, como proveedora, como sensible y a la vez aguerrida. Una representación ambivalente de coraje único y emocionalidad totalizante frecuentemente actualizada en la maternidad. «Sylvester bautizó a Izora como la Reina Madre, y le cuadraba. “Tuve tantos hijos”, dice Izora, que era conocida por decir palabrotas como un marinero. Cuidaba de todos, y en su casa siempre había algo al fuego» (Gamson, 2006, p. 170). ¿Qué características de Izora se resaltan al encarnar a *Mother nature* en el videoclip? ¿Cómo opera su trayectoria personal al momento de ser *interpretada* mediáticamente?

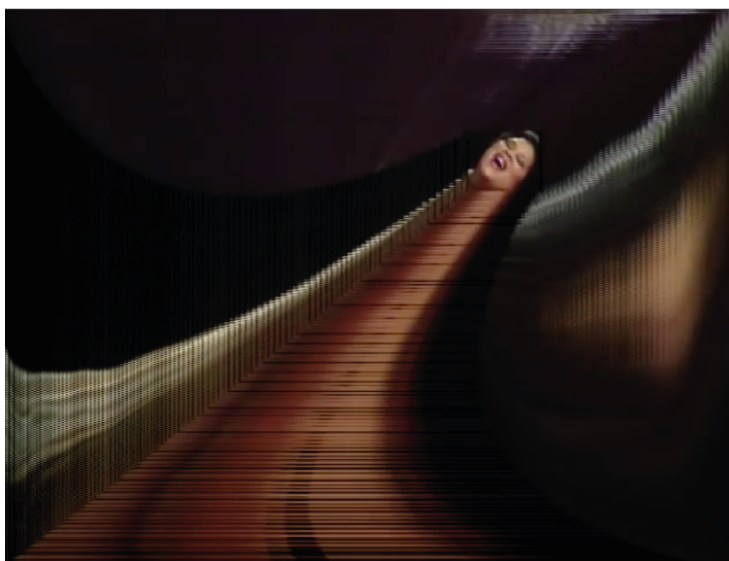


IMAGEN 4.

Fotograma videoclip «It's raining men»

En una escena siguiente, Wash aparece recostada en una cama con forma de corazón. En un primer plano vemos su rostro y su expresión se dirige a la cámara mientras canta: *I feel stormy weather movin in about to begin*, una especie de anticipo a la tormenta. La melodía continúa subiendo (es la misma melodía con la que comienza la introducción de la canción, solo que ahora tiene letra): *hear the thunder, don't you lose your head*. Mientras la canción advierte que *oigamos el trueno y no perdamos la cabeza*, Martha Wash se aleja hasta desaparecer por la esquina superior derecha de la pantalla con un efecto de transición de video (ver imagen 4). A esta altura del video musical, los códigos del montaje ya no se restringen solo al repertorio de los noticieros, sino que amplían el universo habilitado con otros recursos explícitamente más artificiosos. Si bien el esquema actualizado en la canción continúa montado sobre el formato de comunicación mediática de lo meteorológico, la canción también avanza semántica y semióticamente sobre otros campos: lo urbano, los hombres, la sexualidad y la naturaleza.

A nivel estético, el videoclip actualiza recursos y operaciones provenientes del *camp*. Por medio de la exageración y la ironía, en el montaje se construyen personajes que exacerban la eroticidad de las escenas, al mismo tiempo que ironizan sobre la intensidad de esa experiencia. En este sentido, podemos analizar cómo el dispositivo de enunciación es marcadamente heteronormativo, sin embargo, la performatividad del montaje del video no resulta autoevidente en este sentido. Esto opera tanto en la construcción de vestuario y registro de actuación de las *Weather girls*, en los rasgos que adopta Izora devenida en *Mother nature*, en la actitud con la que los hombres que caen en forma de lluvia se incorporan y danzan al son del estribillo de la canción. Si registramos en las miradas, en lo kinésico y en lo coreográfico, la relación entre las cantantes y los hombres que las rodean a lo largo del video parece contener rasgos de complicidad, diversión, picardía pero no estar exclusivamente mediada por la objetivación de los hombres que caen del cielo como depositarios acrílicos del deseo. Siguiendo a Richard Dyer podemos leer estos elementos como parte del romanticismo característico de la música disco. A partir de la instrumentación y los arreglos ascendentes y estridentes se exacerban emociones arrolladoras, desbordantes, asociadas según el autor con la intensidad de las relaciones pasajeras. «El romanticismo afirma que los límites del trabajo y la domesticidad no son los límites de la experiencia» (Dyer, 2021, p. 173). En este gesto, a partir del romanticismo disruptivo de la música disco, se extiende el universo de lo posible. En *El pensamiento heterosexual*, Wittig señala que:

la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística, ni políticamente. Esta necesidad del otro/diferente es una necesidad ontológica para todo el conglomerado de ciencias y de disciplinas que yo llamo pensamiento heterosexual. (2006, p. 53)

Si pudiéramos entonces extrañarnos de este *pensamiento heterosexual*, podríamos preguntarnos: ¿qué tensiones se actualizan en el marco de la heteronormatividad más allá de la linealidad pretendida de las voces de mujeres que auguran una *lluvia de hombres*? ¿Qué otros lugares de enunciación se activan en la canción? ¿A partir de qué operaciones estético-políticas de montaje mujeres y disidencias sexuales aparecen como un yo/nosotros en la canción? ¿Qué resonancias nos devuelve el videoclip si lo interrogamos desde unas lógicas otras que no estén fundadas en el pensamiento heterosexual?

*Arranca el techo y quedate en la cama* cantan las *Weather girls* a modo de consejo para la tormenta, mientras, en las imágenes, *Mother nature* es enfocada de espaldas arrancando la parte superior de un edificio. En el interior, una serie de planos cortos muestran a Wash en bata en la cama de una habitación sin techo mientras le llueven hombres encima (ver imágenes 5 y 6).



IMÁGENES 5 Y 6.  
Fotogramas del videoclip «It's raining men»

Retomando a Frith en la propuesta de Soares, la voz es plausible de ser interpretada como un instrumento musical, como un cuerpo, una persona y un personaje. «Es de fundamental importancia clasificar la voz de quien canta y ver cómo los aparatos mediáticos sintetizan en imágenes esta voz» (Soares, 2012, p. 10). ¿De qué manera se expresan en imágenes las especificidades vocales, los gritos, los susurros? En «It's raining men», los planos cortos y cerrados ayudan a construir la intimidad con el personaje. En este sentido, el montaje oscila entre planos cortos que nos invitan a conectar con los gestos mínimos de las cantantes al cantar mirando a cámara rodeadas de varones semidesnudos y planos generales y cenitales que enfatizan el carácter coreográfico y espectacular del videoclip. Por momentos, el videoclip oscila entre lo irónico televisivo para todo público y ciertos imaginarios de lo pornográfico, aunque esto se actualiza en términos grotescos e irónicos.

En relación con la puesta en cuerpo de las voces de las *Weather girls* podemos señalar la construcción diferenciada de los perfiles de cada una. Izora, tal como analizamos en relación a su anclaje biográfico con la maternidad y los cuidados, aparece actualizada como proveedora y ocupada de las gestiones del bienestar. En contraste, Martha aparece más frecuentemente representada en términos eróticos, su intimidad aparece actualizada como parte central de los escenarios del videoclip.

#### 4.3. La performance como materialización de un escenario

Valente invita a pensar de qué maneras podemos situar espacialmente las voces en la cultura mediática al señalar que:



las manipulaciones tecnológicas que ofrecen hoy los sistemas de grabación permiten a los medios de comunicación borrar las referencias espaciales de la voz en directo: el espacio en el que se desenvuelve la voz mediatizada se convierte o puede convertirse en un espacio artificialmente compuesto en los estudios. (2011, p. 95)

Partiendo de lo propuesto por Valente y entendiendo al videoclip como la *performance* de un escenario, podemos darle cuerpo a la idea de que estos escenarios se valen de nociones preexistentes pero funcionan también como un espacio ficcional, de fantasía y ensayo. Al respecto, señala Soares: «como los tejidos urbanos son un espacio de construcción de configuraciones reales e imaginarias, los escenarios inscritos en las canciones no obedecen necesariamente a una cartografía geográfica y tradicional» (2012, p. 13). El videoclip se desarrolla principalmente en tres escenarios: el estudio de televisión, la ciudad y la habitación. Tal como describimos anteriormente el dispositivo mediático se activa y funciona como estructurante de la canción y del audiovisual, en este sentido, asistimos al escenario del noticiero.

La ventana se constituye un elemento central en la narrativa del videoclip, aparece mostrada desde dentro y desde fuera y funciona como bisagra conceptual entre esos escenarios que se tensionan en la canción mediatizada: lo íntimo —el dormitorio, la cama—, el adentro pero mediatizado —el noticiero— y lo público —la calle, el espacio público propiamente dicho—. Las transiciones y tránsitos de un espacio a otro aparecen también en el montaje expresivo del video: las músicas caen por la ventana que observaban y aterrizan en la ciudad (ver imagen 7). Uno de los edificios de cartón tiene una construcción de la ventana a cuyo interior nos asomamos con recursos de cámara y edición. Asimismo, cuando Martha Wash está en la cama, vemos a las *Weather girls* dando el pronóstico en la televisión. Los escenarios *públicos* y *privados* están literal y metafóricamente interconectados a partir del montaje.



IMÁGENES 7 Y 8.

Fotogramas del videoclip «It's raining men»

Tras caer por la ventana, Martha e Izora aterrizan en una ciudad de cartón a escala mediana. Entre los edificios cuyas ventanas están pintadas se asoman hombres distintos en ropa interior con sobretodo y sombreros (ver imagen 8). Esta actualización de la ciudad, en diálogo con lo expuesto en torno a la circulación de la canción, activa imaginarios asociados a los clubes y discotecas de los centros urbanos de Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, escenario mediatizado en múltiples producciones de la cultura mediática y además actualizado vastamente en torno a parte de los imaginarios de la cultura pública en relación con prácticas homosexuales. Asimismo, el espacio público tiene un correlato en tanto lugar de disputas políticas y de reivindicaciones y celebraciones. Ante los ataques explícitos a la música disco que emergieron enmascarando otro tipo de agresividades fundadas en la intolerancia hacia grupos afroamericanos, latinos, *queer*; actualizar mecanismos que se opongan a las representaciones peyorativas y negativas de estas comunidades resulta un gesto por lo menos estratégico. Podemos pensar esto desde la propuesta de Heather Love que entiende al discurso sexo-disidente como *reversible*: «por un lado, continúa siendo entendida como una forma de subjetividad dañada o comprometida; por el otro, las formas características de libertad gay son producidas en respuesta a esa historia» (2007, p. 3).



## 5. CONSIDERACIONES FINALES

La narrativa de la trayectoria de las *Weather girls* tensiona la idea de linealidad neutral de los esquemas productivos de la industria musical. A partir de trabajar en distintos roles y aliarse con actores estratégicos de este ámbito, de un modo inesperado en cuanto a lo tradicional en términos de roles asignados a las coristas negras, lograron entrar en espacios mediáticos de visibilidad además de sonar en *loop* en las escenas de las pistas de baile. Si bien el encuentro de la composición de Shaffer y Jabara con las voces de Martha Wash e Izora Armstead parece casi azaroso, sus vocalidades resultan centrales en la significación de la canción. Hemos tratado de analizar de qué maneras las marcas de ese recorrido se hacen presentes en la música y su devenir, analizando performática y contextualmente el videoclip. A partir de este recorrido se abren una serie de interrogantes: ¿qué operaciones estético-políticas de lo *queer*, lo latino, lo afroamericano, *lo otro* pueden tensionar las representaciones y las *maneras de hacer* dentro de la industria musical? ¿Qué recorridos oblicuos trazan quienes no cuentan con recursos económicos, de formación o privilegios de clase para lograr alcanzar espacios de visibilidad y legitimidad dentro de las escenas musicales?

El videoclip de «It's raining men» resultó disruptivo en, al menos, dos sentidos: disputó a través del humor y el montaje, los términos tradicionales de la representación mediática de las mujeres en la televisión cotidiana como *weather girls*, es decir como accesorios o *alivio cómico*; y, por otra parte, logró introducir en uno de los principales canales de difusión de videos musicales una narrativa que no se atiene del todo a las imágenes frecuentes donde las mujeres artistas son representadas como objetos sexuales. En estos gestos que involucran a los usos de las voces, la producción, el modo de distribución y el montaje del videoclip, una canción que literalmente versa sobre la disponibilidad de hombres para las mujeres, traza un horizonte con alternativas a la heteronormatividad como único destino afectivo y cómplice.

La canción, en tanto objeto cultural, puede ser interpretada como un espacio privilegiado en el que se ponen de manifiesto relaciones oblicuas entre formas estéticas (musicales, poéticas, audiovisuales) y formas sociales. En el marco de la cultura mediática, podemos pensar al videoclip como una superficie extendida de la canción, donde las voces y elementos sonoros toman cuerpo, es decir, un escenario en el cual reconstruir operaciones simbólicas que disputan sentidos públicos en torno a las representaciones y políticas sexuales. A partir de la identificación de los escenarios actualizados en la *performance* del audiovisual, fue posible poner en diálogo a las imágenes, la música y las condiciones de producción del videoclip y así reponer al montaje como un espacio ficcional de disputa pública por las representaciones visuales y políticas de los cuerpos. Esta negociación aparece orientada a partir de la potencialidad del videoclip y la canción como espacios permeables que rompen la temporalidad cotidiana y devienen terreno fértil para el ensayo de performatividades sexo-genéricas que tensionan lo tradicional en términos heteronormativos y hegemónicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canal The Weather Girls Vevo (7 de febrero de 2013). It 's raining men – The weather girls [Archivo de Vídeo]. [http://www.youtube.com/watch?v=15aZJBLAu1E&ab\\_channel=TheWeatherGirlsVEVO](http://www.youtube.com/watch?v=15aZJBLAu1E&ab_channel=TheWeatherGirlsVEVO)
- Carson, Mina; Lewis, Tisa y Shaw, Susan (2004). *Girls Rock!: Fifty Years of Women Making Music*. University Press of Kentucky.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- Dyer, Richard (2021). En defensa de la música disco. *Resonancias*, 25 (48), pp. 167–174.
- Fabbri, Franco (19–24 de junio de 2006). *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*. VII Congreso IASPM–AL Música popular: cuerpo y escena en la América Latina, La Habana, Cuba.
- Flores, Val (2021). *Romper el corazón del mundo: modos fugitivos de hacer teoría*. Continta me tienes.
- Gamson, Joshua (2006). *The fabulous Sylvester: The Legend, the Music, the Seventies in San Francisco*. Picador.

- Guerrero, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, pp. 1–22.
- Horton, Donald (1957). The Dialogue of Courtship in Popular Songs. *American Journal of Sociology*, 62(6), pp. 569–578.
- Hubbs, Nadine (2007). I Will Survive: Musical Mappings of Queer Social Space in a Disco Anthem. *Popular Music*, Vol. 26, No. 2, pp. 231–244 <http://www.jstor.org/stable/4500315>
- Janotti Júnior, Jeder y Soares, Thiago (2007) O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, (15), pp. 91–108.
- Jones, Steve (2006). MTV: The Medium was the Message. *Critical Studies in Media Communication*, 22:1, pp. 83–88.
- Laskin, David (18 de febrero de 1996). Television. A change in the weather. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1996/02/18/arts/television—a—change—in—the—weather.html>
- Loftin, Craig (2015). New Weather Girls essay. <https://videoclosetblog.wordpress.com/the—weather—girls—its—raining—men/>
- Lomax, Alan (2001). Estructura de la canción y estructura social. En Cruces Villalobos, F. (coord), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, pp. 297–330. Trotta.
- López Castilla, María Teresa (2021). Íconos e himnos «bolleros». Cultura lésbica y queer en la música popular. En *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Editorial Universidad de Jaén.
- Love, Heather (2007). Introducción. En *Feeling Backward Loss and the Politics of Queer History*, Harvard U.Press, London [Traducción de Juan A. Gómez y Laura Gutiérrez].
- Negus, Keith (2005). Cultura, industria, género. Las condiciones de la creatividad musical. En *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Paidós.
- O'Brien, Lucy (2002). She Bop II. *The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. continuum.
- Party, Daniel (2021). El cover queer: cuestionar la heteronorma desde la voz cantada. *Resonancias*, 25 (49), pp. 177–181.
- Peraino, Judith (2006). Homomusical communities. En *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press.
- Seidman, Steven (1992). An Investigation of Sex–Role Stereotyping in Music Videos. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 36(2), pp. 209–216.
- Soares, Thiago (2012). Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual. *Culturas Midiáticas*, 5(1). <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/12788>
- Shapiro, Peter (2014). *La historia secreta del disco*. Caja Negra.
- Shapiro, Peter (2000). *Modulations: A History of Electronic Music. Throbbing Words on Sound*. Caipirinha.
- Valente, Heloisa (2011). *A voz na canção (da mídia) como voz da memória*. I Seminário Internacional História do Tempo Presente, Santa Catarina. [https://www.researchgate.net/publication/340493424\\_A\\_voz\\_da\\_cancao\\_na\\_midia\\_como\\_voz\\_da\\_memoria\\_UDESC](https://www.researchgate.net/publication/340493424_A_voz_da_cancao_na_midia_como_voz_da_memoria_UDESC)
- Wash, Martha (2011). *The original Weather Girl / Entrevistada por Christine Fontana*. New Orleans Living Magazine. <https://www.livingneworleans.com/?p=6174>
- Williams, Joshua (2021). The Death of Disco Did Not Take Place: Disco Demolition Night and The Rhetorical Destruction of Disco, *The Macksey Journal*. Vol 2, Article 54.
- Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. EGALES.

## NOTAS

- [1] Himno de la comunidad LGBTTIQ+ es una traducción posible de *gay anthem*, aquí aparecen como sinónimos. Nos referimos a canciones que a partir de lo mediático, lo estético y/o lo político han devenido en banda sonora de encuentros entre lesbianas, gays, bisexuales, intersex, travestis, trans, no binaries, lo que podríamos también pensar en el marco de lo *queer*. Existen algunas que devienen en este tipo de himnos por sus letras, sonoridades, la performatividad de quienes

la interpretan, entre otras operaciones vinculadas a lo simbólico. En este sentido, cabe destacar que si bien estamos asomándonos al abismo de enunciar esto de manera homogénea, estos procesos se dan de manera situada, actualizándose con matices en diferentes lugares y momentos históricos.

- [2] Las traducciones del inglés y portugués son de la autora.
- [3] *Cock rock* es un término utilizado para describir a un subgénero del rock principalmente caracterizado y definido por enfatizar aspectos violentos, incisivos, frecuentemente misóginos, descritos como masculinos en términos de performatividad y sonoridad.
- [4] *Dance Club Songs* es un listado de las canciones más escuchadas durante esa semana en las discotecas, recopiladas a partir de los informes de una muestra nacional de DJ de diferentes clubs de Estados Unidos.
- [5] Los métodos y políticas de cálculo del chart Billboard's Hot 100 son dinámicos y han cambiado desde los 50 hasta esta parte. Principalmente el cálculo incluye estadísticas provenientes de: ventas de discos, reproducciones radiales y recientemente incorpora también cantidad de reproducciones de las principales plataformas de streaming.