

El cuerpo consumado: Ana Curra¹

Isabel Clúa Ginés

Del estilo al cuidado de sí

Todo cuerpo es, de un modo u otro, un relato que merece ser leído; un relato, además, iterativo que se repite constantemente ocultando su propio condición de narrativa para hacerse pasar por pura naturaleza. Sólo en los casos en los que ese relato se tuerce, se llena de paradojas y rompe sus propias convenciones se revela la condición narrativa de ese cuerpo. Esas quiebras del relato corporal pueden provenir de una infinitud de ámbitos y de una pléyade de prácticas que lo ponen en evidencia: la experiencia del transgénero, la recreación virtual del cuerpo o las intervenciones él, tales como la cirugía plástica, el body-building, el body-art, etc. Todas ellas son prácticas que se sitúan en el entorno de lo cotidiano, aparentemente banales, pero que a la vez desafían - con sentidos muy distintos - la noción de una identidad fija, inmutable, de un sujeto esencial que se limita a ser. A mi juicio, uno de los ámbitos en los que ese sujeto y ese "ser" se revelan más claramente como fruto de una voluntad y consecuencia de un ejercicio de incesante construcción es el de las subculturas, cuya primera y clásica definición (Hebdige 1979²⁰⁰²) no pudo ser más certera al enfatizar el vínculo entre identidad y estilo, entendido este como una práctica compleja de relectura y resignificación de determinados elementos culturales, en este caso, con una clara voluntad política en cuanto a oposición al discurso hegemónico. La focalización, tanto de Hebdige como de sus seguidores, en determinados objetos que materializan esa voluntad de estilo resulta muy esclarecedora: las chaquetas neo-eduardianas, los imperdibles o la scooter - por citar

dig me out

sólo alguno de los ejemplos desarrollados en los estudios clásicos sobre este tema - son muestras claras de cómo cualquier objeto es susceptible de ser utilizado en la construcción de una identidad espectacular. Y uso el término de una forma un tanto sesgada, recogiendo el sentido que le otorga Hebdige al hablar de subculturas espectaculares, es decir, como aquellas que construyen visualmente y estilísticamente su diferencia; pero sugiriendo también que el concepto de identidad espectacular es un pleonasma. ¿Qué identidad no se construye precisamente a través de la diferencia?

Lo que estoy planteando es que toda identidad es un espectáculo y cabría añadir que el cuerpo es su escenario. Los elementos que las subculturas someten al proceso de bricolaje no son sencillamente piezas a las que se dota de nuevo significado dentro de la subcultura sino que dotan a su vez de nuevo significado al soporte en el que se despliegan: redimensionan el cuerpo y lo sitúan en el centro de la construcción identitaria. Y cabría decir que entiendo, lógicamente, el cuerpo no como algo natural, orgánico, ya dado, sino como un todo que no se hace inteligible si no es a través del uso de extensiones, prótesis, suplementos que lo hacen visible y lo dotan de realidad. Esta idea ha sido desarrollada, sobre todo, en los estudios sobre moda e indumentaria, materia esta que ya desde el trabajo de Roland Barthes se revela como un sistema significante. La indumentaria, el atuendo no es un mero conjunto de elementos que cubran nuestra desnudez sino que, como señalan Warwik y Cavallaro (1998) - con una metáfora muy audaz, por cierto - la vestimenta, como la confesión, convierte al cuerpo en discurso. Esta idea también es sugerida por Kraik, al afirmar que: "Codes of dress are technical devices which articulate the relationship between a lives body and its lived milieu, the

dig me out

space occupied by bodies and constituted by bodily actions. In other words, clothes construct a personal habitus" (1994)

El concepto de hábito me parece especialmente sugerente en la medida en que evoca dos significados diferentes: por una parte, el de indumentaria que denota una identidad determinada que se hace pública precisamente a través de ella; por otra, el hábito como repetición, como costumbre adquirida que remite al cuidado de sí, es decir a "una intensificación de la relación con uno mismo por el cual se constituye uno mismo como sujeto" y que se expresa a través de "aquellas prácticas en las cuales los hombres realizan un ejercicio sobre sí mismo mediante el cual se intenta elaborar, transformar, y acceder, a un cierto modo de ser" (Foucault, 1988: 107). Ambas acepciones, pues, remiten a la construcción de la identidad, desplazando el centro de ese proceso a las operaciones sobre el cuerpo y a las prácticas que lo hacen legible, que lo textualizan, en definitiva.

El cuerpo gótico

Centrarse en el cuerpo y en el hábito a la hora de abordar determinadas subculturas musicales me parece una vía menos explorada que otros enfoques y enormemente útil a la hora de abordar la subcultura siniestra, o usando la expresión anglosajona, góticaⁱⁱ que nace a principios de los 80 en la zona londinense. No voy a detenerme en comentar los orígenes, desarrollos iniciales y en suma las informaciones básicas sobre ella, pues los mismos datos se repiten una y otra vez en la pléyade de trabajos más y menos rigurosos, hechos desde dentro y fuera de la subcultura.ⁱⁱⁱ Sí quiero constatar, no obstante, dos elementos que me parecen fundamentales: en primer lugar, que el alejamiento del punk que da origen a la subcultura gótica se produce, en primera instancia, por la vía musical, mediante una apertura de los

dig me out

cauces musicales, de modo que tal y como señala Tricia Henry Young el sonido gótico clásico se caracteriza por utilizar unos recursos musicales mucho más amplios que los del punk;^{iv} así, mucho antes de que se constituya la escena gótica como tal, mediante la apertura de la sala Batcave en 1982, la evolución de las líneas musicales ya es clara (el himno de la subcultura, "Bela Lugosi's dead" está fechado en 1979; los álbumes *Three imaginary boys*, *Seventeen seconds* y *Faith*, de The Cure están editados en 1979, 1980 y 1981, respectivamente; y los también clásicos e influyentes *Unknown Pleasures* y *Closer* de Joy Division, en 1979 y 1980, por mencionar sólo algunos casos).

En segundo lugar, y esto es quizás más importante, me parece crucial señalar que la subcultura gótica intensifica en su proyección pública y en su propia articulación discursiva el concepto de alteridad, propio de toda subcultura, y lo adensa de significado. Naturalmente, toda subcultura se presenta a sí misma en una relación de tensión con el marco normativo, pero frente al anclaje social de otras subculturas, que se sitúan en una relación combativa, "contra" el sistema, lo gótico se sitúa en el margen, en un punto de indefinición y ambigüedad que resulta, por sí mismo, significativo. La maniobra que lo diferencia de otras subculturas es cuanto menos sorprendente: incorporando elementos previos a las subculturas, importados directamente de las narrativas góticas que surgen a finales del XVIII y que impregnan y reaparecen intermitentemente durante todo el siglo XIX y principios del XX; dicho de otro modo, de las vías culturales que erosionan y deconstruyen el ideal de sujeto de la modernidad así como su gestión a través de la docilización del cuerpo. De ahí que, como señala Spooner, pueda trazarse una continuidad entre las narrativas góticas literarias y las manifestaciones de la subcultura a partir

dig me out

de la lectura del cuerpo, en tanto que no casualmente el concepto de cuerpo dócil (es decir, como lugar en el que la anatomía política proyecta unas disciplinas para generar sujetos manejables, siempre expuestos a la mirada del poder, normalizadora y normativa) y el de cuerpo gótico nacen prácticamente en el mismo momento.

El cuerpo gótico, tal y como se ha caracterizado principalmente desde la tradición académica de los Gothic Studies, se constituye así como un cuerpo que se resiste a la docilización a través de una conceptualización que destruye el ideal de sujeto racional, estable e idéntico a sí mismo. Halberstam, por ejemplo, señala que el sujeto gótico es por definición múltiple y performativo, diferido a través de un continuo de apariencias. La idea de que la apariencia es intercambiable por el de esencia es también señalada por Sedgwick, de modo que las estrategias de constitución de ese cuerpo pasan por lugares discursivos como el enmascaramiento, la fragmentación, la hipérbole, la disolución, etc, todos ellos procesos que, insisto, cuestionan el mismo marco conceptual que entiende el cuerpo como un lugar sometido al poder para convertirlo en un lugar donde la lógica del poder se colapsa. Así, "the external appearances are represented as more constitutive of personal identity than the apparently interior aspects of the self, suggesting a kind of 'possession' by appearances: a device of substantive presence beyond a profoundly instable continuum of surface effects" (Spooner 2004: 7)

Obviamente, en esta constitución del cuerpo como lugar de resistencia al poder, el género y la sexualidad resultan categorías trascendentales; de hecho, tal y como sostiene, entre otros, Haggerty, la transgresión de la normativa sexual es uno de los puntales temáticos de las narrativas góticas. Lo que me parece más significativo de la lectura

dig me out

de Haggerty es que muestra cómo lo gótico no opera tanto mediante una lógica dicotómica de posiciones cerradas (homosexual/heterosexual, por ejemplo, en la que una es normativa y la otra anómala) sino que esa lógica se articula a partir de una clara sexualización del poder o al revés, de empoderamiento de la sexualidad:

... Gothic fiction is not about homosexual or heterosexual desire as much as it is about the fact of desire itself (...) This desire is expressed as the exercise (or resistance to) power. But that power is itself charged with a sexual force -sexuality- that determines the action and gives it shape. By the same token, powerlessness has a similar valence and performs a similar function. This creates an odd sexual mood in most Gothic Works, closer to what we might crudely label sadomasochism (a binary I will go on challenge) than to any other mode of sexual interaction (Haggerty 2005: 384)

En suma, todas las referencias a la tradición gótica evocan un tipo de subjetividad cuyo potencial trasciende lo social y llegan por decirlo de algún modo hasta lo ontológico; el cuerpo gótico se convierte en un lugar de disolución del poder, pero de un modo que no es en absoluto ingenuo, sino que entiende la propia ambigüedad de éste como algo que somete pero que también forma. La posibilidad de resistencia pasa por extrañar lo aparentemente natural y los límites de las categorías que nos construyen, una idea que está muy presente -trasladando estas delimitaciones al ámbito de la subcultura- en la denominación hispánica del fenómeno, "siniestro", que entendiéndola desde la perspectiva freudiana evoca precisamente a la inquietud que surge de la conversión de lo familiar en extraño. La asunción de que el cuerpo es su propia representación, el juego con esa representación y la interrogación por cuerpo, poder y deseo son rasgos que a mi juicio, atraviesan muchas de las manifestaciones que concurren en la cultura gótica.

dig me out

Pero precisamente por situarse en el espacio de la ambigüedad de las categorías, por hacer de la apariencia un puntal discursivo y por ser sumamente creativa en cuanto al manejo de referentes y estrategias para definirse también resulta una subcultura especialmente proclive a ser absorbida por el mainstream. Más aún, muchas de las rupturas homológicas que han afectado y en cierta medida desfigurado la subcultura gótica en los últimos quince años deben circunscribirse precisamente a este ámbito: a un uso de estrategias que arrancadas de un discurso fuerte y descontextualizadas pierden su potencial y generan una serie de lugares comunes y cuerpos fetiches que resultan inocuos y carentes de toda capacidad de subversión.

Máscaras, dobles y límites

Para mostrar hasta qué punto todas las narrativas góticas a las que me he referido se materializan en la subcultura siniestra, quisiera centrarme en el ejemplo clásico o fundacional, por llamarlo de algún modo, de la escena siniestra española. En concreto a la figura que se ha convertido, usando la expresión de Pedro J. Pérez (www.nuevaola80.com), en la "dama negra del pop español" y que no es otra, claro está, que Ana Curra.

La figura de Ana Curra resulta muy interesante por diversos factores; en primer lugar, porque su trayectoria en diversas formaciones musicales (Alaska y los Pegamoides, Parálisis Permanente, Seres Vacíos, Ana Curra) puede leerse aparejada a un proceso de mitificación del personaje cuyos puntos claves evocan directamente algunos de los procesos centrales de las narrativas góticas; como explicaré más adelante, la mascarada, la ocultación o la identificación con determinadas figuras del imaginario gótico son elementos indispensables para comprender el relieve de la artista. En segundo lugar, porque la imagen y la posición

dig me out

de Curra es más controvertida que la de otras divas del punk y el after-punk, empezando por la de su compañera Alaska, una artista de proyección totalmente divergente, que ayuda a entender, a mi juicio, hasta qué punto de contextos subculturales similares pueden surgir iconos tan sumamente opuestos. No voy a entrar a discutir el papel de las mujeres en la escena punk y post-punk, pues ya existen trabajos que investigan este punto así como una ingente cantidad de material on-line que da cuenta de la presencia y el impacto de ese fenómeno constatando sus propias contradicciones.^v Sí me parece relevante mostrar que esa participación genera imágenes y actitudes muy diversas: frente a la clarísima apuesta por eludir de unos parámetros de representación que sexualizan y objetifican a la mujer que encarnan divas como Soo Catwoman (fig. 1) o Poly Styrene (fig.2) -ésta última con declaraciones vitriólicas absolutamente inequívocas-, otras figuras relevantes incluyen la erotización del cuerpo femenino como estrategia de presentación y el juego con los estereotipos que han demonizado el cuerpo femenino como fuente de empoderamiento, tal y como sería el caso de Siouxsie (figs. 3 y 4). Unas y otras, en cualquier caso, se sitúan en una posición que las expone abiertamente a los ojos del público o de los integrantes de la escena, una posición de doble filo, que por una parte prolonga la lógica de consumo visual del cuerpo femenino al mismo tiempo que la extraña.^{vi}

Ana Curra, por el contrario, parece situarse en un lugar más opaco, no sólo por su condición de teclista, que la dispone, en el escenario, en una "segunda línea" sino también por sus propias declaraciones en las que asegura que su paso por Pegamoides y Parálisis están marcadas por permanecer en la sombra (a ese respecto, puede verse la entrevista que aparece en Rock Especial, 1984, en la que

dig me out

declara "la cara la daba Alaska, no yo" y poco después ofrece la misma reflexión a propósito de Eduardo Benavente). Y este punto, creo yo, es el primer elemento que me parece digno de consideración y es que la musa siniestra por antonomasia no sea, a diferencia de lo que cabe imaginar y suele pasar una vocalista. Como han señalado los estudios musicológicos feministas, las vocalistas ejercen el papel más extendido entre las intérpretes musicales, entre otras razones porque su instrumento, la voz, está caracterizado como natural, que proviene del ámbito irracional de la corporalidad; de ahí que -de entrada- su presencia en el escenario no perturbe ninguna asunción sobre la feminidad; por el contrario:

Las instrumentistas problematizan en mayor medida el acto de display porque adoptan una posición de control. El hecho de que sean capaces de tocar un instrumento demuestra que tienen capacidad mental y dominio de la técnica, dos características asociadas tradicionalmente con lo masculino. El instrumento funciona además como barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador; las instrumentistas se concentran en tocar y adquieren poder sobre la mayor parte de la audiencia por su dominio de la técnica. En consecuencia, ponen en cuestión la caracterización tradicional de la identidad femenina, lo que hace que su género pase a un primer plano en el momento de la recepción de la música, ya que las mujeres en la posición de control son una excepción a la norma. (Viñuela y Viñuela, 2008)

Lo interesante en la presentación pública de Ana Curra es, mi juicio, constatar cómo se produce un juego de desplazamientos respecto a las expectativas: si atendemos a las imágenes de la intérprete, esa barrera ideológica a la que se refieren Viñuela y Viñuela está muy claramente marcada por el propio instrumento, el teclado, que oculta, literalmente buena parte de su cuerpo (fig. 5). Pero ese hecho, que por sí mismo suspende la lógica de consumo

dig me out

visual del cuerpo femenino en el escenario, gira doblemente si atendemos al reverso, a lo oculto, al segundo plano. Si observamos las imágenes de Ana Curra en directo tomadas desde la parte trasera del escenario, la exhibición de un cuerpo vestido de forma extremadamente sensual es contundente (fig. 4). Realmente, la maniobra es magistral y produce como resultado un sujeto femenino que desafía doblemente los parámetros de presentación pública: asumiendo como instrumentista un rol que no es femenino, y en segundo término, asumiendo una feminidad hiperbólica que a la postre sólo puede ser intuida y nunca vista por el público. Cuerpo, poder y deseo como ejes de una presentación que hace de la gestión del deseo del otro (en este caso, el del público que contempla) un elemento central; de la exposición que sacia el deseo a la ocultación que permite diferirlo permanentemente y por tanto no consumarse nunca y seguir existiendo. Ese carácter escindido entre unas imágenes aparentemente contradictorias de pura sensualidad y de puro dominio técnico son lugares comunes en la caracterización de Ana Curra hecha por sus seguidores; así, encontramos afirmaciones divergentes que apuntan sin resolver la ambigüedad tanto a la fascinación por la sensualidad de la artista como a su enorme talento como música, siempre semi-oculto en el ámbito de la composición pero responsable único del "toque Curra", es decir, de la poderosa y profunda presencia de su forma de interpretar y la majestuosidad de la composición musical.^{vii}

La estrategia de hiperbolización de la feminidad contrastada con el empoderamiento que deriva de su condición de instrumentista resulta tanto más interesante en la etapa de Parálisis Permanente, cuando en la portada de único LP completo, El acto (1982) se evoca directamente al imaginario sadomasoquista como motivo de la presentación

dig me out

(fig.7). De entrada la elección ya supone toda una declaración de intenciones, en la medida en que el sadomasoquismo, tal y como afirmaba Foucault, supone por sí mismo un desafío al marco heterosexual normativo precisamente porque evidencia las relaciones estratégicas que se dan en todo encuentro erótico y las integran en un solo gesto. Sin embargo, la portada del álbum va todavía más allá a la hora de abrir dobles significaciones; más allá de usar la imagen de dominación femenina -que sería de entrada la que desafía con mayor fuerza los roles establecidos-, el juego con los géneros vuelve a multiplicarse: por una parte, la teatralidad de la parafernalia sadomasoquista se reduplica en el cuerpo de nuevo hiperbolizado a través de la indumentaria de Ana Curra, pero también de nuevo ese cuerpo es doblemente oculto, enmascarado bajo una peluca cuya artificialidad es evidente y cuyo rostro se nos niega, tanto en la portada como en la contraportada (donde aparece Ana Curra de espaldas). Al mismo tiempo que la figura de Curra rompe satura el ideal de feminidad como objeto de deseo y se presenta simultáneamente como sujeto deseante, el cuerpo de Eduardo Benavente abre otra vía significativa al mostrarse totalmente feminizado, no sólo en una posición de indefensión que redondea la imagen sadomasoquista de la portada, sino en una presentación pública en la que la androginia del cantante es su rasgo más destacado. La confluencia de la feminidad hiperbólica de Ana Curra y la androginia de Benavente todavía experimenta otra vuelta de tuerca si tenemos en cuenta la relación sentimental que establecen fuera de los escenarios, pero que pronto se incorpora al imaginario sobre la pareja y la banda. Y aquí resulta curioso comprobar cómo en las lecturas de los compañeros y los fans sobre la pareja, se produce una absoluta necesidad de imponer una ideología del romance

dig me out

(apropiándome de forma un tanto espuria de la expresión acuñada por Angela McRobbie) a esa relación. Así, Ana Curra es elevada por unos a la condición de musa y después convertida en una metafórica viuda, marcada por el duelo permanente tras la muerte del cantante. El complejo paso de Pegamoides a Parálisis se entiende así, y así es textualizado, como un acto de autenticidad, complicidad y entendimiento entre la pareja y en definitiva, la pareja pasa a la posteridad como ejemplo inapelable del amor romántico más allá de la muerte. Sin embargo, parece que Ana Curra es resistente a ser leída de un solo modo y esos mismos hechos son también leídos por otra parte del público en términos bien distintos, mediante los que la teclista se convierte sucesivamente en portadora de la discordia, viuda negra y mujer manipuladora al ser responsable de la separación de Pegamoides, la muerte de Benavente y la batalla por poseer los derechos de las canciones.^{viii}

En suma, las lecturas sobre Ana Curra acaban remitiendo a la dicotomía victoriana de la mujer angelical y la femme fatale, lo cual resulta curioso, creo yo, por dos razones: por ser capaz de sostener lecturas antitéticas de la misma identidad pública y, sobre todo, por la necesidad de reconducir el relato sobre esa identidad a unas figuras bien establecidas en el imaginario. Frente ese ejercicio obsesivo de reconducción a categorías ya establecidas, me parece iluminadora la propuesta derridiana sobre de indecibilidad (sobre la que posteriormente ha trabajado la crítica feminista); en palabras de Cragolini: "Los indecibles son unidades de simulacro que habitan la organización binaria de la filosofía y desde dentro la desorganizan, la ponen en cuestión, sin permitir un tercer término que signifique una solución o una síntesis dialéctica" (Cragolini 1999). Lo esencial aquí no es sólo esa imposibilidad de resolver el significado,

dig me out

desarticulando así la lógica binaria que por defecto aplicamos a todo lo posible, sino también la idea de "unidad de simulacro" que alude tanto una decisión estratégica a través de la mascarada, la duplicación y el juego con los límites.

Cuerpos extrañados, textos extrañados

Las mascaradas, ambivalencias y fugas de significado que llenan la imagen pública de Ana Curra tiene como consecuencia exceder el imaginario normativo: el intercambio de papeles, la teatralización del cuerpo, la puesta en evidencia de la sexualidad remiten a un punto en el que el marco normativo genérico-sexual queda revelado como una construcción o cuanto menos como un territorio bastante más extraño e inquietante de lo que parece. La constatación de la extrañeza de las gramáticas del cuerpo en la presentación pública está también presente en el legado musical de Ana Curra y particularmente en el de Parálisis Permanente, cuyas canciones evocan claramente el concepto de cuerpo gótico al que antes aludía: un cuerpo doble, monstruoso, que materializa los deseos pero que también es vulnerable, se rebela, traiciona y destruye. Una revisión de las letras de Parálisis Permanente (tanto las firmadas por Curra como las que no) merecería un ensayo aparte, puesto que los temas que evocan van bastante más allá de la lista de topoi vinculados al imaginario siniestro y acreditan una calidad que muy pocas veces se ha igualado, si es que se ha igualado en la producción musical española de este estilo. En general, como digo, no se trata de únicamente de la inclusión de motivos macabros sino del trabajo sobre lo abyecto, entendiéndolo, tal y como señalaba Kristeva como aquello que perturba el orden y la identidad y que no respeta las fronteras que separan el yo de lo otro. Esa presencia desestabilizadora tiene momentos

dig me out

absolutamente brillantes, como el romance abyecto de "Esa extraña sonrisa", que precisamente utiliza un motivo previo a la subcultura pero lo dota de una carnalidad y a la vez de una cotidianidad muy ácida que hace honor precisamente a la etiqueta de "siniestro" al trabajar el concepto de lo familiar (las citas de enamorados) para convertirlo en extraño.

La capacidad de extrañar lo cotidiano, y más precisamente las relaciones de deseo naturalizadas, está también presente en otras composiciones firmadas por Curra, como es el caso de "Tengo un precio", donde se aborda el consumo sexual del cuerpo de un modo absolutamente afirmativo, leyendo de forma ambivalente este fenómeno de modo que el cuerpo consumido y prostituido al que se alude no queda recluido en una posición victimista, de forma similar a la estrategia utilizada por Las Vulpes en "Me gusta ser una zorra": "Prefiero joder con ejecutivos que te dan la pasta y luego vas al olvido". Aunque en el caso de Las Vulpes someter el cuerpo a la cadena de consumo tiene una clara lectura como oposición a los modelos sexuales-normativos heterosexuales y monogámicos, no es menos cierto que el potencial subversivo del tema, del que tanto se hablado y tanto se ha celebrado, resulta a mi juicio menos contundente de lo que cabría esperar. Al fin y al cabo, asumir ser una chica mala puede ser muy espectacular y festivo, pero acaba recluyendo al sujeto en una única posición, en una suerte de esencialismo que por muy estratégico que sea, simplifica las cosas.

En ese sentido, me parece una estrategia mucho más interesante la que se sigue en otro de los himnos de la movida, también firmado por Ana Curra. Me refiero a "Quiero ser santa", que más allá de las circunstancias concretas que motivaron su composición, deviene un ejemplo paradigmático de la estrategia de fuga respecto a los

dig me out

modelos eludiendo la confrontación directa y utilizando precisamente la lectura literal e hiperbólica del modelo normativo. El interés de la canción radica, a mi juicio, no sólo en esa maniobra de asumir de forma excesiva el modelo más radicalmente normativo que quepa imaginarse, sino en llevarlo a cabo exhibiendo todas las disciplinas corporales que permiten la consecución de ese modelo; unas disciplinas que son llevadas al extremo y evidencian el cuerpo como un lugar en el que se inscribe el poder pero que así mismo -y en virtud del carácter paródico de la letra- también permiten desarticularlo. Se trata, en suma, de una apropiación carnavalesca -usando el término bajtiniano- del modelo normativo, que le niega los rígidos vectores ideológicos que constituyen el orden y que, sobre todo, apuesta una vez más por la ambivalencia como forma de acción (una ambivalencia que se refuerza en la ejecución del tema, donde es la voz de Benavente la que relata la experiencia de ese yo femenino).

De algún modo, esa lectura literal de un modelo normativo, que precisamente por ser excesivamente literal resulta disruptiva, me parece la clave para entender el papel de Ana Curra, en tanto que mito de la escena musical de los 80: hiperbólicamente femenina, exageradamente técnica, abiertamente exhibida y al mismo tiempo siempre fragmentada y en fuga, la intérprete encarna una ambivalencia que a mi juicio se anticipa a las presentaciones femeninas ambiguas que se dan a partir de los 90 y que han sido reivindicadas por el feminismo de la Tercera Ola. Presentaciones en las que se rehúye del marco normativo pero también de un deber ser feminista, en palabras de Beatriz Ferrús, y que revisan tanto a uno como a otro.

Bibliografía

Cavallaro, Dani y Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*, Oxford: Berg, 1998.

Craik, Jennifer, *The Face of Fashion: Cultural studies in Fashion*, Nueva York, Routledge, 1994.

Cragolini, Mónica "Nombre e identidad: filosofar en nombre propio" en *Derrida en castellano*:

http://jacquesderrida.com.ar/comentarios/cragolini_2.htm.

Consultado el 12/05/2007.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1987.

Goodland, Lauren M. E. y Michael Bibby (eds.), *Goth: Undead Culture*, Durham: Duke University Press, 2007.

Halberstam, Judith, *Skin Shows*, Durham: Duke University Press, 1995.

Haggerty, G. E. "Queer Gothic" en Paula R. Backschneider y Catherine Ingrassia, *A Companion to the English Century Novel and Culture*, Oxford: Blackwell, 2005.

Hebdige, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona: Paidós, 2002.

Hodkinson, Paul, *Goth: Identity, Style, Subculture*, Nueva York, Berg, 2002.

McRobbie, Angela, "Post-feminism and Popular Culture", *Feminist Media Studies*, 4-3, 2004.

_____, *Feminism and Youth Culture*, Londres, McMillan, 2002.

_____, "Shut up and dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity", *Cultural Studies*, 7-3, 1993.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982.

Sedgwick, Eve K., *The Coherence of Gothic Conventions*, Nueva York: Methuen, 1986.

dig me out

Siegel, Carol, *Goth's Dark Empire*, Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Spooner, Catherine, *Fashioning the Gothic Body*, Manchester: Manchester University Press, 2004.

Viñuela Eduardo y Laura Viñuela, "Música popular y género" en Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*, Barcelona: Edicions UAB, 2008.

Young, Tricia Henry, "Dancing on Bela Lugosi's Grave: The Politics and Aesthetics of Gothic Club Dancing", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No. 1. (Summer, 1999)