

“I’M A BAD FEMINIST”: EL FEMINISMO LIBERAL EN EL DISCURSO DE MADONNA EN LOS *WOMEN IN MUSIC 2016* DE *BILLBOARD*

LAURA MANZANO-ZAMBRUNO
Universidad de Sevilla

El discurso que pronuncia Madonna al recibir el premio *Billboard Women in Music 2016* ofrece una nueva oportunidad para interpretar su personaje desde un enfoque feminista. El empoderamiento, las normas de belleza y la sexualidad femenina, en relación con la visión liberal del feminismo, conforman los pilares sobre los que se edifica esta reflexión, cuyo objetivo principal es vislumbrar las contradicciones del discurso —las cuales pueden verse replicadas y reproducidas socialmente— y definir el posicionamiento feminista de la cantante.

PALABRAS CLAVE: Madonna, feminismo liberal, empoderamiento, análisis crítico del discurso.

“I’m a bad feminist”: Liberal Feminism in Madonna’s *Billboard Women in Music 2016* Speech

This article analyzes, from a feminist perspective, the speech delivered by Madonna in the *Billboard Women in Music* ceremony in 2016. In particular, it explores the issues of empowerment, beauty standards and female sexuality in relation to the liberal notion of feminism. The main aim of this article is to describe the contradictions in the speech —which can be replicated and reproduced in society— and to define Madonna’s feminist stance.

KEY WORDS: Madonna, liberal feminism, empowerment, critical discourse analysis.

En diciembre de 2016 Madonna recibe el premio Women in Music de *Billboard* en reconocimiento a su carrera musical (*Billboard*, 2007). El discurso de la cantante avanza tomando como hilo conductor su testimonio de superación personal e incorpora el concepto de feminismo, al igual que ya han hecho en otras ocasiones *celebrities* como Beyoncé (Chatman, 2015; Fernández Hernández, 2017; Gill, 2016; Hains, 2014; Weidhase, 2015). El hecho de que el feminismo o conceptos afines a él —como el empoderamiento o la sororidad— hayan ganado espacio en los discursos mediáticos y, concretamente, en los de las *celebrities*, hace necesario profundizar en ellos, ya que estas personas “tienen una posición privilegiada en la definición de los roles sociales, lo cual tiene consecuencias reales, en términos de cómo cree la gente que debe comportarse” (Dyer, 2001: 20). Dentro de su relevancia social, este trabajo sólo se centra en la repercusión que puede tener en relación

con el feminismo. Sobre Madonna versan múltiples trabajos de investigación que describen su papel dentro del feminismo, cuyos resultados son bastante dispares. Hay quienes la encuentran una “real feminist” (Paglia, 1990: 259), pero también quienes relacionan su éxito con “caer en los mismos estereotipos sexistas creados por los hombres” (Martín Alegre, 2003: 89). Una gran parte de los estudios se refieren a ella como un icono posmoderno, principalmente por su ambigüedad y sus juegos de máscaras, que la convierten en “difícilmente encasillable” (Viñuela, 2018b: 11), y a las *celebrities* en general por su “valor de fijación y refuerzo de los valores dominantes” (Dyer, 2001: 43).

Este trabajo se propone, en primer lugar, continuar la línea de contribuciones que procuran arrojar luz sobre el lugar que ocupa Madonna dentro del feminismo, concretando tres objetivos de investigación:

1. Definir los contextos de producción y recepción de los discursos de Madonna, tanto del pronunciado al recibir el premio *Billboard Women in Music* como de aquellos que la han constituido como personaje mediático, y así construir un marco de interpretación para el análisis.
2. Analizar el discurso pronunciado por Madonna al recibir el premio *Billboard Women in Music* 2016 a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD), con perspectiva feminista y desde los estudios culturales.
3. Reflexionar sobre el papel de Madonna en el feminismo y sus posibles contradicciones.

La hipótesis sobre la que se trabaja es que el posicionamiento feminista de Madonna, concretamente en el discurso de los premios *Billboard Women in Music*, tiene un carácter predominantemente liberal.

Entre las múltiples investigaciones que se centran en describir el papel de Madonna dentro del feminismo, para el presente trabajo han sido especialmente útiles las contribuciones de la colección de ensayos coordinada por Eduardo Viñuela (2008) y las aportaciones de José I. Prieto-Arranz (2012), quien pone el foco sobre las distintas capas de significación de la cantante y cómo éstas, en lugar de anularse, se complementan entre sí.

Más allá de la música: sentido e identidad

Las artistas musicales —de hecho, artistas en general— atraen y generan una comunidad de fans no sólo por su música, sino por la personalidad construida a partir de distintos discursos mediáticos, que es la que consigue que el público se identifique con ellas (Dyer, 2001: 38-39). Lo que *engancha* no es su persona, sino su

personaje: “nunca las llegamos a conocer como personas de carne y hueso, sino sólo como se accede a ellas a través de los textos mediáticos” (Dyer, 2001:12). En el caso de Madonna, su diseño cobra una relevancia especial, ya que el artificio y el disfraz son la esencia de su identidad mediática, “construyendo una narrativa que juega a mezclar la realidad y la ficción, la persona y el personaje, lo público y lo privado, lo personal y lo político” (Viñuela, 2018c: 102-103).

A pesar del carácter artificial, la ineludible presencia del cuerpo suscita no pocos interrogantes dentro de los estudios feministas. Asegura Laura Mulvey¹ que la representación visual de la mujer la constituye como “ser-mirada-idad”, es decir, que su única finalidad es ser mirada, atendiendo a la dimensión sexual de la imagen, definida de forma heterosexual (1988: 20). Se crean dos pares enfrentados en los que el rol activo es siempre masculino y el pasivo, femenino; lo que se traduce no sólo en que el sujeto de la mirada es el hombre y el objeto, la mujer (Mulvey, 1995: 79), sino que, además, es el hombre el que construye lo que significa la feminidad y la mujer queda relegada a portar dicho sentido (Mulvey, 1988: 2-9). En definitiva, la exhibición sexual para un hombre intérprete “contradice su posición discursiva como masculino, mientras que, para la intérprete, afirma su posición discursiva como femenina” (Green, 2001: 35). El vínculo de Madonna con la exhibición de tipo sexual es precisamente uno de los motivos por los que su personaje resulta tan susceptible de leerse como problemático. Según evidencian varios trabajos, es por esta razón que se cuestiona tanto la calidad de su trabajo, en términos estrictamente musicales (Green, 2001: 49-50; Escudero, 2018: 126), como la medida en que la posición discursiva que adopta, estructurada de forma patriarcal, puede o no ser disruptiva dentro del sistema (Freccero, 1992; Mitić, 2015; Tortajada Giménez y Araña i Baró, 2014).

Sobre este último aspecto han profundizado Simon Reynolds y Joy Press en la citadísima tercera parte de su libro *The Sex Revolts* (1996), donde indagan acerca de las posibles estrategias de subversión para las mujeres músicas. Una síntesis de este trabajo viene a presentar cuatro opciones: emular la rebelión masculina, resaltar el propio proceso de creación de la identidad, encontrar una fuerza específicamente femenina y jugar con los arquetipos de la feminidad de forma posmoderna (Viñuela y Viñuela, 2008: 316-319). Madonna, como icono posmoderno que recurre a la mascarada, se situaría en el último grupo. Cabe aclarar que la artista, más que una cantante, es ampliamente considerada una *performer* (Martín Alegre,

¹ Laura Mulvey alcanzó notoriedad gracias a su obra *Placer visual y cine narrativo* (1988), la cual ha sido sometida a múltiples revisiones y ampliaciones por parte de la propia autora. Inauguró una tradición teórica y metodológica que incluye la teoría del cine, el feminismo y el psicoanálisis. Los trabajos de Mulvey se centran originalmente en el cine clásico de Hollywood, pero sus conclusiones han resultado ser aplicables en distintos estudios sobre la cultura.

2003: 88) por la importancia que han adquirido a lo largo de su carrera tanto los videoclips como la puesta en escena en los conciertos y la diversidad de propuestas que Madonna ha realizado sobre las mismas canciones y los mismos símbolos (Prieto-Arranz, 2012: 187). Este entramado de significaciones lleva a Prieto-Arranz a hablar de un “multilayered meaning”, es decir, de un sentido compuesto por múltiples capas (2012: 176) en el que los distintos significados, lejos de solaparse y sustituirse, se complementan y fusionan (2012: 190).

La clasificación de Reynolds y Press ha sido ampliamente utilizada, especialmente para ser debatida, pues plantea nuevos interrogantes como qué es lo “específicamente femenino” o en qué medida contribuye a reivindicar un espacio femenino la asunción de roles masculinos. Estos interrogantes conducen a Sara Martín Alegre a abordar la importancia que tuvo el público femenino en el ascenso de las mujeres en la música rock, quienes, a pesar de ello, no pueden mantenerse en exclusiva con ese público, así que “necesitan atraer a los hombres con una imagen sexy y provocativa que, por otra parte, no puede sino influir a las jóvenes que las siguen” (2003: 84). Dicho de otra forma, el acceso a un espacio más amplio se hizo, en algunos casos, pagando el precio de ajustarse a, como argumenta Mulvey, la definición masculina de lo femenino (1988: 2-9).

En el caso de Madonna llama la atención que su característico vínculo con la hipersexualización, lejos de granjearle la popularidad entre el público masculino, la haya alejado de él, conquistando en su lugar a las adolescentes y a las personas LGTB (González, 2018: 98). Mar Álvarez y Laura Viñuela apuntan que el acto de mezclar los estereotipos de la feminidad mediante la teatralidad es una forma de mostrar su existencia e invitar a no conformarse encarnando únicamente uno de ellos: “[l]a subversión de Madonna reside en dar vueltas una y otra vez al discurso de género” (2018: 210). Stuart Hall refiere que cuando las estructuras son muy estereotipadas, poniendo por ejemplo las que se repiten en el género *western*, son también menos propensas a ser imitadas porque se identifican más fácilmente como “juego simbólico” (2004: 221-222). Realmente, la artista no rompe con la construcción patriarcal de lo femenino, no reivindica o propone formas nuevas de ser mujer, sino que arma su identidad sobre todas las ya existentes. Se podría decir que, más que subvertir los roles de género, navega por ellos ejemplificando la modernidad líquida de la que habla Zygmunt Bauman, caracterizada por la levedad, la fluidez y el descompromiso con los códigos y los valores, quizá como una forma de rebelarse ante ellos, pero sin proponer un modelo *sólido* alternativo (2009: 19).

El feminismo se entiende aquí como una teoría crítica de la sociedad (de Miguel, 2015a: 29). Este enfoque crítico determina que utilizar en exclusiva las mismas herramientas que oprimen a la mujer para liberarla, en este caso, recurriendo a los roles establecidos, “means that only the most narrow perimeters of change are possible and allowable” (Lorde, 2017: 17), y que es en la lucha social

donde surgen valores realmente transformadores, donde “se diseña la imagen de un mundo diferente posible” (Amorós, 1991: 140), por lo que el argumento prestado por Álvarez y Viñuela se podría considerar insuficiente para hablar de “subversión” en ese sentido. Si se asume el enfoque feminista e interseccional, es decir, si se incorporan las variables de “raza, clase, género, sexualidad y nación” (Hill Collins, 2012: 101), su afirmación sobre Madonna es doblemente cuestionable porque ese juego paródico e irónico con los roles de género puede ser una salida al alcance sólo de mujeres privilegiadas, como en este caso lo es Madonna. El feminismo, tal y como asegura Celia Amorós, “o se universaliza o se pudre”, pero debe universalizarse atendiendo e incluyendo las distintas problemáticas que afectan el género femenino (1991: 134), no invisibilizando a las más oprimidas y construyendo una hegemonía dentro de lo que aspira a ser contrahegemónico (de Miguel, 2015a: 307).

Esto no significa que no se reconozca el compromiso que ha adquirido Madonna con causas sociales a lo largo de su carrera, por ejemplo, a través de su fundación *Raising Malawi*² (Wilkins, 2015: 170) o cuando la artista se posicionó abiertamente contra la guerra de Iraq (Paskual, 2018: 49-50). Igualmente ha apostado por la visibilización del colectivo LGTB, que hace no muchos años no disponía de ninguna imagen que le representara en los circuitos comerciales (González, 2018: 89-90), y ha propuesto un modelo femenino que huía del recato impuesto a las mujeres (González, 2018: 70) contra el que ya la revolución sexual de los años 1960 había comenzado su lucha a partir de demandas políticas concretas como la educación sexual o el aborto (de Miguel, 2015b: 21). De hecho, el éxito de Madonna entre el público femenino se debe, entre otros factores, a que combina los roles femeninos tradicionales y conocidos con una puesta en escena agresiva e innovadora, mitigando la sensación de falta de agencia³ de las adolescentes (Freccero, 1992: 164). Madonna se presenta como una mujer poderosa, cuya fuerza reside en su sexualidad explícita, y “se convierte en un modelo de mujer que se niega a ser victimizada por la sociedad e instituciones patriarcales” (Ibaseta, 2018: 223). Ciertamente es también que de su activismo se han desprendido lecturas contrarias: desde quienes la han criticado por su forma superficial de tratar temas políticos, por decisiones como la de imitar la silueta del Che en su portada del disco *American Life* (2003) (Escudero, 2018: 140); hasta quienes la acusan de apropiarse de la cultura LGTB, tanto por su conexión con ella en sus *performances*, como, más

² Se trata de una fundación promovida por Madonna que desde 2006 se dedica a mejorar la situación de los huérfanos y las huérfanas de Malawi, centrándose especialmente en que reciban atención médica y educación (Wilkins, 2015: 170).

³ La agencia se refiere a la capacidad que tiene un individuo de llevar a cabo una reflexión racional y actuar de acuerdo con ella (Wilson, 2008: 83-87).

concretamente, por la representación del lesbianismo que hizo en su libro *Sex* (1992) (Ibaseta, 2018: 239). Las posibles interpretaciones se multiplican si se tiene en cuenta que, a día de hoy, son tres generaciones las que han sido testigos de la carrera de Madonna, cada una de ellas con sus vivencias y marcos de interpretación diferentes (Prieto-Arranz, 2012: 173). Acercarse a Madonna es, en definitiva, acercarse a una figura polisémica, cuyo significado ha variado tanto en su propia producción, por el sistema de capas del que habla Prieto-Arranz, como en las diferentes lecturas que se han generado por la diversidad del público y de los contextos en los que éstas se han efectuado.

Feminismo liberal: empoderamiento y normatividades

El empoderamiento se define como “la toma de conciencia del poder que individual y colectivamente ostentan las mujeres y que tiene que ver con la recuperación de la propia dignidad de las mujeres como personas”, cuya meta es participar en “los procesos de toma de decisiones y acceso al poder” (*Mujeres en red*, 2007). Su finalidad, al fin y al cabo, es hacer uso práctico del poder como grupo social, pero este objetivo se ha visto acomodado al sistema, considerando sólo su versión económica. De este modo, cuando una mujer se enriquece o beneficia económicamente, se reviste de empoderamiento, siendo este último realmente expresión de un interés privado, no colectivo ni feminista (Čakardić, 2017: 39-40). Es por eso que hay quienes han visto necesario establecer una diferencia entre el concepto de empoderamiento como algo liberador y feminista, y el empoderamiento liberal, llamando a ese último *empowerment lite*, que aboga por recolocar a las mujeres, aunque dentro del mismo orden y sin asumir los profundos problemas de desigualdad que el poder genera y perpetúa (Cornwall, Gideon y Wilson, 2008: 4). Dicho de otra forma, “más que una liberación de sus cadenas interiores, lo que ha habido es una liberalización de la sociedad” (de Miguel, 2015a: 110). Este proceso de apropiación que ha sufrido el término “empoderamiento” se puede situar dentro de la lógica de “liberalización” de la que escribe Ana de Miguel, que ha dado lugar al llamado “feminismo liberal” o “feminismo neoliberal”. Estos conceptos encajan dentro de lo que Nancy Fraser ha acertado en llamar “neoliberalismo progresista”: “una alianza de las corrientes principales de los nuevos movimientos sociales (feminismo, antirracismo, multiculturalismo y derechos de los LGBTQ), por un lado, y, por el otro, sectores de negocios de alta gama ‘simbólica’ y sectores de servicios (Wall Street, Silicon Valley y Hollywood)” (Fraser, 2017). En esa alianza, puntualiza Fraser, han sido los nuevos movimientos sociales, como el feminismo, los que han prestado su “carisma” al sistema socioeconómico, convirtiendo ideales, como el citado empoderamiento, en “políticas que han resultado devastadoras para la industria manufacturera y para las vidas de lo que otrora era la clase media” (Fraser, 2017). En definitiva, el feminismo liberal puede definirse como un

feminismo que ha sido apropiado por el sistema hegemónico, caracterizado por una visión individualista, cuya finalidad es obtener beneficio económico como método de acceder a una posición de poder, sin implicar cambios estructurales.

El caso del libro *Sex* (1992) puede interpretarse como un ejemplo de la alianza entre un sistema de dominación, el patriarcado, y uno de explotación, el capitalismo (Valcárcel, 1994: 46). Madonna logró vender en tres días un millón y medio de ejemplares, y a día de hoy “sigue siendo el *coffee table book* más vendido de la historia y sin necesidad de promoción concreta” (Rotella y Fernández Alonso, 2018: 258). El libro guarda similitudes con las revistas de la década de los 1960 como *Playboy* y *Penthouse*, que presentaban a las mujeres como objetos sexuales y a su proyecto como progresista (de Miguel, 2015a: 128), con la salvedad de que en el proyecto de Madonna se incorporaban otras sexualidades. No obstante, ya advierte Bauman que en el contexto de la sociedad de consumo la “constante apertura a nuevas sensaciones y el ansia de experiencias siempre nuevas, cada vez más intensas y profundas, son condiciones *sine qua non* para avenirse a ser seducido”, es decir, la continua novedad es garantía de convertirse en opción de compra (2001: 253). Esto indica que la representación de la diversidad afectivo-sexual no siempre tiene una finalidad política, sino que, al igual que le sucede al feminismo, es un filón interesante para el sistema, tal y como comenta Fraser (2017). A esto se refieren Joseph Heath y Andrew Potter cuando aseguran que “la rebeldía contracultural se ha convertido en uno de los pilares del consumo competitivo” (2005: 149). Estos argumentos llevan a pensar que referirse a *Sex* (1992) con el epíteto de revolucionario o subversivo no es del todo acertado, pues algo tan rentable no puede ser a su vez ajeno a y algo incómodo para el sistema. Prácticas como las de *Playboy* se justifican y enaltecen a través de la noción liberal de la libertad que “se dirige a cuestionar toda constricción a la libertad individual, al principio de propiedad privada o a la libre competencia”, esto es, que tiene un marcado carácter económico e individual (Contreras Natera, 2015: 13). El fallo de esta visión es doble. Por un lado, reduce la naturaleza del problema a meros obstáculos económicos y, por otro, no considera la libertad como proyecto colectivo porque homogeneiza los intereses, considerando que son iguales para todo el mundo y descartando así la posibilidad de interferencia en la autonomía de las personas (Contreras Natera, 2015: 59). Consecuencia de ello es la “ideología de la igualdad de oportunidades”: se naturalizan las desigualdades, considerando que no tienen origen cultural, y se culpabiliza de la desposesión a los propios desposeídos (Contreras Natera, 2015: 22-51).

Cabe puntualizar que, si bien se puede afirmar que la finalidad prevista para estos productos en la fase de producción de sentido no es subversiva, el público a través de sus lecturas puede reformular su significado y apropiárselo para objetivos distintos de los preferidos por la hegemonía. Esto es lo que Jesús Martín Barbero

llama la “desfuncionalización de la ideología”, que apunta al hecho de que “no todo lo que piensan y hacen los sujetos de la hegemonía sirve a la reproducción del sistema”, lo que convierte a la cultura en un “campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos” (1991: 84-85).

Lo cierto es que el cuerpo femenino se ha convertido en un negocio más, en “un bien de consumo y un medio para promover el consumo” cuya imagen, al ser tan lucrativa, termina por ser sometida a una serie de pautas de control por parte de los medios de comunicación (Colaizzi, 1995: 17). Los estereotipos sobre la apariencia de la mujer sirven para identificar qué es lo bello, qué es lo deseable. Sin embargo, tienen un valor coactivo en tanto que establecen una normatividad y penalizan a aquellas que no la cumplan. Esto es lo que Naomi Wolf denomina el *mito de la belleza*, que trata la belleza como universal y objetiva, y considera que a ella deben aspirar las mujeres (1991:15). Se constituye como una forma más de dominación masculina que asigna valor a la mujer en función de su aspecto y dentro de unos criterios muy determinados, prescribiendo finalmente una conducta y no sólo una apariencia (Wolf, 1991: 16-17). Una de las consecuencias últimas de este mito es que suma a las jornadas de las mujeres con trabajo asalariado una tercera jornada: trabajo doméstico, pagado y de belleza, dejándoles muy poco tiempo para reflexionar u organizarse como grupo entre ellas (Wolf, 1991: 34).

La belleza normativa introduce a la juventud como obligatoria y convierte a la vejez en una realidad que hay que camuflar durante el máximo tiempo posible, construyendo la necesidad de recurrir a la cirugía estética “como una obligación profesional más que personal” para así poder seguir progresando laboralmente (Wolf, 1991: 71). Cuando Mar Álvarez y Laura Viñuela aseguran que la cantante “se hace mayor” y que ello supone “el desafío máximo” tienen, pues, toda la razón. Aun así, resulta pretencioso afirmar que con su forma de envejecer —considerando que por su aspecto parece bastante más joven— haya logrado darle “la vuelta de tuerca, el retruécano del jaque a lo admisible y tolerado” (Álvarez y Viñuela, 2018: 211), porque ha caído, precisamente, en lo que el sistema patriarcal-capitalista alienta a hacer a las mujeres, en preservar una apariencia de juventud.

Análisis crítico del discurso

El objeto de estudio es el discurso que pronuncia Madonna al aceptar el premio Women in Music de *Billboard*, que se nutre, obviamente, de otros tantos que ha generado la cantante, dando lugar a esas capas de sentido que identifica Prieto-Arranz (2012: 176). El evento de aceptación de dicho premio coincide con el inicio del #MeToo⁴ y, por lo tanto, un nuevo albor en lo que respecta a reflexiones

⁴ #MeToo fue un *hashtag* que —si bien comenzó como iniciativa de la activista feminista negra Tarana Burke en 2006— popularizó la actriz Alyssa Milano en el contexto de numerosas

públicas sobre el abuso de poder de hombres hacia mujeres, y un contexto propicio para hablar acerca de esos temas. Es igualmente necesario delimitar qué se reconoce exactamente con el premio Women in Music:

The award was established to recognize extraordinary women in the music industry who have made significant contributions to the business and who, through their hard work and continued success, inspire generations of women to take on increasing responsibilities within the field. (*Billboard*, 2007)

Parece pertinente señalar, en primer lugar, que la organización no menciona al feminismo, sólo a las mujeres. Otro matiz interesante es el de la extraordinariedad. Amelia Valcárcel alerta sobre el peligro de hablar sobre excepcionalidad, pues parece referirse a que “las mujeres con talento son distintas de las mujeres en general”, es decir, que el tener habilidades supone una excepción no extrapolable al grupo social de las mujeres (2008: 123). El reconocimiento a estas mujeres extraordinarias es más concretamente un reconocimiento a su trabajo y a la medida en que éste ha inspirado a otras a asumir más responsabilidades laborales. No se valora, por ejemplo, su compromiso combatiendo la discriminación y la desigualdad. Esta apreciación sirve para distinguir desde el principio que la dimensión feminista no la atribuye *Billboard*, sino las mujeres que reciben el premio. Dicho de otra forma, éstos no son unos premios feministas desde el punto de vista crítico.

El análisis del discurso pronunciado por Madonna al recibir el premio Women in Music se nutre de la perspectiva crítica feminista (de Miguel, 2015a: 29). Por su parte, los estudios culturales enmarcan esta investigación al determinar que las prácticas culturales conllevan “implicaciones ideológicas que intervienen en su producción, consumo y recepción” (Clúa, 2008: 12). Se considera que un producto cultural procedente del pensamiento hegemónico puede ser desfuncionalizado (Martín Barbero, 1991: 84-85); y que “toda lectura es ideológica y no existe ninguna posición habitable de pureza discursiva”, de modo que quien recibe el mensaje también puede desarticularlo (Clúa, 2008: 13). Acierta Joane Hollows en señalar que

los textos son inherentemente “polisémicos” [...]. Asumir que todo el mundo interpreta un texto de la misma manera es asumir o que el texto es todo-poderoso y la audiencia totalmente pasiva (o que son “imbéciles

acusaciones públicas al productor de Hollywood Harvey Weinstein de agresiones y abusos sexuales. Bajo esta etiqueta, muchas mujeres visibilizaron en redes sociales sus experiencias relacionadas con el abuso y acoso sexual, llegando a considerarse #MeToo el nombre de un movimiento de denuncia de estas situaciones (Mendes, Ringrose y Keller, 2018: 236).

culturales”) o que todos los miembros de la audiencia comparten idéntica formación cultural y disponen de recursos idénticos. (Hollows, 2005: 19)

Los textos, escribe Hall, tienen un nivel denotativo, “literalmente aquello a lo que se refieren o identifican los signos” (2004: 229) y uno connotativo que incluye “las herramientas lingüísticas a través de las cuales manifiestan sus significados las esferas de la vida social, las segmentaciones de la cultura, el poder y la ideología” (2004: 230). Lo interesante de los “mapas de connotación” es que se estructuran desde una posición de dominio que pretende “reforzar o pre-seleccionar una esfera semántica por encima de otra” (Hall, 2004: 231).

Cabe aclarar que este trabajo no se centra en analizar la polisemia de Madonna como personaje ni en estudiar las distintas formas en las que se consume su música, sino más bien se sirve de este planteamiento de los estudios culturales como marco para el Análisis Crítico del Discurso (ACD), contribuyendo a describir cómo se considera a Madonna y a sus discursos. La propuesta metodológica del ACD comparte con el feminismo y los estudios culturales su dimensión ideológica y crítica, ya que “se centra en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y en la reproducción del abuso de poder o de la dominación” (Van Dijk, 2003: 144). De esta forma, el ACD hace explícita su postura ideológica, huyendo del apelativo neutral y comprometiéndose con los grupos oprimidos (Van Dijk, 2008: 6). En este caso, el posicionamiento de la autora es favorable al grupo social de las mujeres, concretamente a aquellas que no gozan del privilegio de acceso al discurso público; y, por consiguiente, opuesto a aquellos que defienden el mantenimiento del sistema que posibilita y perpetúa su situación de opresión. El feminismo liberal sirve como filtro para valorar si el sentido de este discurso de Madonna propone un planteamiento individualista y perpetúa la falacia de la igualdad de oportunidades, dificultando la inclusión de mujeres no privilegiadas.

La propuesta metodológica se ha concretado en un estudio de cinco cuestiones: feminismo, individualismo, sexualidad, normatividad y empoderamiento. Cada término se ha desglosado en otros elementos con el objetivo de valorar qué visión del feminismo tiene mayor peso, la crítica o la liberal, para así poder confirmar o refutar la hipótesis. Cabe aclarar que este análisis se basa en esos cinco conceptos pero que no se limita a su mención explícita, sino que, al ser de carácter cualitativo, profundiza en ellos, considerando su aparición implícita. Igualmente, se estudia cómo se relacionan entre sí.

Ficha de análisis: Estudio de conceptos según ACD con perspectiva feminista y de los estudios culturales*	
Feminismo	Posición de Madonna
	Lectura crítica de su posición
Individualismo	Extraordinariedad/Excepcionalidad
	Construcción de un <i>nosotras</i>
	Visión liberal de la libertad
Empoderamiento	Liberal (trabajo, beneficio)
	Liberador (transformación social)
Normatividad	Apariencia (belleza, juventud)
	Conducta (roles de género)
Sexualidad	Mujer como objeto de deseo
	Mujer como sujeto de deseo
*Elaboración propia	

El concepto “feminismo” es el principal para este análisis. Se plantea la pregunta sobre cómo se define Madonna a sí misma (producción) y qué lectura crítica se puede hacer de ello (recepción), considerando así las facetas a las que atienden los estudios culturales. El resto de términos contribuyen a concretar con mayor precisión si la visión del feminismo que defiende la artista en este discurso casa con la perspectiva crítica o la liberal para acercarse a la hipótesis.

El concepto “individualismo” es relevante por su centralidad en el feminismo liberal, definido aquí siguiendo a de Miguel (2015a), quien lo sitúa como una versión individualizada y económica del feminismo. En particular, se buscan referencias a la extraordinariedad o excepcionalidad, por la dimensión que le otorga Valcárcel (2008: 123); a la construcción de un *nosotras*, es decir, de una identidad colectiva que contrasta con la noción del feminismo como proyecto individual; y a la visión liberal de la libertad, una libertad sólo considerada desde el punto de vista individual y económico (Contreras Natera, 2015: 13).

En las menciones relacionadas con la “sexualidad”, se analiza si la mujer se concibe como objeto o sujeto de deseo, cuestionando si se critica o refuerza su posición discursiva tradicional. Se atiende especialmente al vínculo de ambas

nociones —las de sujeto sexual y objeto sexual— con la rentabilidad económica, por su protagonismo dentro del feminismo liberal.

Se profundiza en la “normatividad” prestando atención a su doble dimensión, es decir, en lo relativo a la apariencia (belleza, juventud) y a la conducta (roles de género tradicionales), para así responder si durante su discurso Madonna rechaza estas normas, las respeta o propone alternativas distintas. Tiene especial importancia el nexo de estas reglas con el provecho económico que puede sacarse de ellas, nuevamente por ser este un elemento esencial en el feminismo liberal.

Por último, la exploración del concepto “empoderamiento” se hace valorando sus versiones liberales, que enfatizan el trabajo asalariado y el beneficio económico; y también sus variantes transformadoras, centradas, por el contrario, en la conciencia colectiva de grupo social como medio para conquistar derechos y proponer medidas concretas que posibiliten la igualdad real entre hombres y mujeres. Se pretende estudiar en qué medida este discurso concreto de Madonna aboga por la toma de poder del grupo social de las mujeres u opta por explicar cómo ella “se ha empoderado” a través de mecanismos liberales como el trabajo.

Discusión de resultados

Feminismo

En su discurso, Madonna se posiciona dentro del feminismo proponiendo un nombre para definirse a sí misma: *bad feminist*, mala feminista. Su descripción, por lo tanto, es en términos negativos, pues habla sobre aquello que no es, en lugar de aquello que sí:

Camille Paglia, the famous feminist writer said that I set women back by objectifying myself sexually. “Oh”, I thought, “so, if you’re a feminist, you don’t have sexuality, you deny it. So”, I said, “fuck it. I’m a different kind of feminist. I’m a bad feminist”. (Warner, 2016)

Interpretando qué significa ser una *bad feminist* desde el punto de vista de Madonna, se puede deducir que se trata de un tipo de feminista que reivindica la sexualidad y que, por lo tanto, no se resiste a cosificarse a sí misma, siendo éste un mecanismo de transgresión o rebeldía ante lo políticamente correcto. Se apropia de la censura y se goodea en ella, hasta el punto de definirse en base a aquello que, en este caso, a Paglia le ha resultado inadmisibles. Cabe resaltar que Madonna reconoce que al comienzo de su carrera no pensaba su experiencia en clave feminista: “When I first started writing songs I didn’t think in a gender-specific way, I didn’t think about feminism. I just wanted to be an artist” (Warner, 2016). Con su definición de *bad feminist* y otras de sus reflexiones se puede deducir que actualmente la artista sí se interpreta a sí misma desde ese prisma, manifestando en algunos

momentos que se detallan más adelante cómo se ha sentido vulnerable e incluso víctima del sistema.

El concepto *bad feminist* apunta a la construcción de su personalidad, que se basa, en gran parte, en molestar, en definirse en función de aquello que se supone que no se debe hacer; se basa en lo atractivo que resulta para la sociedad un personaje *malo* que se rebela contra una autoridad establecida, llegando a propiciar un cuestionamiento sobre por qué lo bueno es bueno y lo malo es malo (Racionero, 2010: 41). En este caso, lo correcto es encarnado por una feminista. El feminismo, como teoría crítica, que se entiende como alternativa al sistema hegemónico, patriarcal-liberal, es en sí mismo molesto en la medida en que polemiza y atenta contra los mandatos de lo establecido. El feminismo no es *lo establecido*. Madonna ha escogido a lo largo de su carrera esas representaciones que generaban rechazo o polémica, construyendo esa identidad de *mala* que se fortalece aquí como *bad feminist*. Quizá su decisión de relacionarse así también con el feminismo es fruto de cierta inercia a la hora de armar su personaje, inercia que en este caso la ha llevado a ubicar la hegemonía en el feminismo, el enemigo que identifica donde podría haber habido un aliado.

En su definición de *bad feminist* aparecen elementos relacionados con el individualismo, el empoderamiento, la normatividad y la sexualidad. Desde un punto de vista crítico, Madonna no se plantea en qué medida su propuesta es extensible o no al grupo social de las mujeres y considera que, para empoderarse, reducir la sexualidad femenina a ocupar la categoría de objeto sexual es un buen camino, a pesar de que implique fortalecer la posición discursiva tradicional de la mujer y, por lo tanto, su rol patriarcal.

Individualismo

El discurso de Madonna se estructura, como ya se ha mencionado, en torno a su testimonio de superación personal. Se pueden localizar fragmentos que hacen clara alusión a la excepcionalidad de la cantante, quien después de haber sufrido una violación y múltiples robos, entre otras experiencias traumáticas, se ha fortalecido y se ha convertido en una luchadora. Dicho de otro modo, Madonna defiende que la adversidad puede ser un vehículo para el éxito. Esto puede vincularse con la visión liberal de la libertad, que, si bien aquí aparece desligada de su componente económico, sí que enaltece la “ideología de la igualdad de oportunidades” (Contreras Natera, 2015: 51), proponiendo que, a pesar de que la artista ha pasado por malas experiencias, gracias a su voluntad, ha sabido salir adelante y convertirse en una artista galardonada con el premio que propicia su discurso

Este argumento dificulta la posibilidad de construir un “nosotras” referido al grupo social de las mujeres que incluya, comprenda y procure dar solución a las distintas opresiones que las atraviesan, ya que éstas podrían ser justificadas,

precisamente, naturalizándolas o culpando a las mujeres por no ser “proactivas”. La ruptura del “nosotras” se aprecia también en el conflicto que Madonna protagoniza junto a Camille Paglia, a quien rechaza no sólo por criticarla sino por hacerlo justo en un momento en el que ella necesitaba una amiga. Otro ejemplo de esto sucede cuando la cantante habla sobre cómo una mujer debe comportarse según el sistema: “Be what men want you to be, but more importantly, be what women feel comfortable with you being around other men” (Warner, 2016). En esta ocasión, sitúa como grupo de presión tanto a hombres como a mujeres, destacando a estas últimas y estableciendo una brecha interna que dificulta la sororidad. Aquí su intención puede ser la de manifestarse en contra de cómo se estimula que las mujeres estén enfrentadas entre sí; pero igualmente puede ser una queja en la que convierte a hombres y mujeres en un frente común, en un mismo impedimento para su libre desenvolvimiento como artista y mujer. Esto convive con una importante defensa a la sororidad: “As women, we have to start appreciating our own worth and each other’s worth. Seek out strong women to befriend, to align yourself with, to learn from, to be inspired by, to collaborate with, to support, to be enlightened by” (Warner, 2016). Se puede considerar que el enfoque predominante en este discurso de Madonna es el individualismo, ya que esta referencia es la única que hace alusión a un proyecto colectivo como la sororidad.

Empoderamiento

El énfasis en la adversidad también engarza con la visión *lite* del empoderamiento, que opta por acomodar a las mujeres dentro del sistema existente, sin aspirar a cambios profundos (Cornwall, Gideon y Wilson, 2008: 4). Este enfoque queda ilustrado en la reflexión que hace Madonna sobre lo que las experiencias traumáticas han hecho de ella:

All these unexpected events not only helped me become the daring woman that stands before you, but it also reminded me that I am vulnerable and in life there is no real safety except self-belief and an understanding that I am not the owner of my talents. I’m not the owner of anything. Everything I have is a gift from God. And even the fucked things that happened to me —that still happen to me— are also gifts to teach me lessons and make me stronger. (Warner, 2016)

Madonna acepta que estas circunstancias son parte de la vida en lugar de reivindicar, por ejemplo, que las violaciones o los asaltos debieran dejar de suceder. De hecho, los considera *regalos* porque le han ofrecido la oportunidad de fortalecerse. Paradójicamente, aunque al comienzo parece ser un relato sobre empoderamiento a través de la superación personal, va mutando en relato sobre la

desposesión cuando afirma que nada está en sus manos, que todo lo que tiene es gracias a Dios. De algún modo, sitúa su fuerza en su conformismo.

La dimensión económica del empoderamiento apenas está presente en su discurso —se hablará más sobre esto en el apartado sobre la normatividad—, como tampoco lo está su faceta transformadora y colectiva. Ciertamente, en su mención a la sororidad se lee que crear sinergias entre mujeres es positivo, pero la artista no profundiza sobre cómo esto puede contribuir a cambiar la estructura abusiva de poder. A este respecto, se puede concluir que el enfoque liberal del empoderamiento, por su enfoque individualista, es el que tiene mayor peso en este discurso.

Sexualidad

Se encuentran referencias tanto a la condición de sujeto sexual, cuando Madonna reivindica que las mujeres deberían poder tener fantasías y compartirlas, como a la de objeto, posición que enaltece al definirse como *bad feminist*. Madonna interpreta la crítica que recibe por parte de Paglia como un rechazo total de la sexualidad femenina, asumiendo, primero, que el *buen* feminismo se construye negándola y, segundo, reduciendo esa sexualidad a actuar como objeto, sin considerar aquí el rol de sujeto; es decir, escogiendo la posición discursiva tradicional sobre la alternativa. En esta apología, la cantante no niega que su práctica resulte opresiva o contribuya a perpetuar la opresión, ni indaga sobre otras dinámicas que sí lo sean para así argumentar por qué lo que ella hace no es *malo*; simplemente se reafirma en ello.

Más adelante, la artista propone una cuestión que es, sin duda, digna de ser considerada: “You’re allowed to be objectified by men and dress like a *slut*, but you don’t own your *sluttiness*” (Warner, 2016). La cosificación y la autocosificación se presentan como dos realidades diferentes, distinción que plantea no pocas preguntas. Este aspecto se retoma en las conclusiones.

En lo referente a la sexualidad, se puede decir que este discurso la vincula siempre con la transgresión y la controversia y con más frecuencia con el rol de mujer objeto que con el de mujer sujeto.

Normatividad

Saber adaptarse a las circunstancias es lo que Madonna llama *jugar al juego* que conduce al éxito; siendo mujer, se traduce en esto: “You are allowed to be pretty and cute and sexy, but don’t act too smart, don’t have an opinion, don’t have an opinion that is out of line with the status quo, at least” (Warner, 2016). Aquí Madonna se refiere tanto a la conducta que se le presupone a la mujer —no ser demasiado inteligente ni tener una opinión divergente— como al aspecto físico. Mientras que se puede afirmar que a lo largo de su trayectoria Madonna se ha

caracterizado, precisamente, por tener y desarrollar opiniones que a nadie han dejado indiferente, en su crítica a las normas de apariencia aparece una contradicción que se amplía cuando más adelante habla de envejecer: “do not age, because to age is a sin” (Warner, 2016). Basta mirar a Madonna para comprobar que ha hecho lo posible por disimular el paso del tiempo sobre su cuerpo. No se puede decir que la cantante sea representativa de las mujeres de sesenta años, pero sí de quienes acaban sometiéndose al mito de la belleza para progresar profesionalmente. Su comentario evidencia la contradicción a la que probablemente se enfrentan las mujeres que se dedican al espectáculo, quienes por una parte saben lo que el sistema espera de ellas, pero por otra sucumben a la presión por mera supervivencia. Consienten *jugar al juego*. Aunque Madonna no predique con el ejemplo, sí que visibiliza cómo se ha visto abocada a su situación. No lo afirma de forma explícita, pero deja entrever su vulnerabilidad.

No es la única contradicción en la que cae Madonna en este sentido. En un momento dado, se refiere a que, al casarse con Sean Penn, los medios de comunicación dejaron de atacarla. Se infiere por lo que dice a continuación que fue solo al divorciarse cuando retomó su trabajo con *Erotica* (1992) y *Sex* (1992); afirma que si, mientras estuvo casada, no dio motivos a los medios para perseguirla y criticarla fue, precisamente, porque en ese momento *la sacaron del mercado* (“I was taken off the market”). Resulta difícil asegurar si con este testimonio procura hacer autocrítica, contando cómo se dejó coartar por su matrimonio, o si realmente se desliza de forma inconsciente, sin una intención concreta. Sí es cierto que esta afirmación contrasta con lo que más tarde invita a hacer a todas las mujeres, a ser independientes de los hombres con los que tienen relación y a apreciarse a ellas mismas.

Otra mención al comportamiento y la normatividad es la que dedica al trabajo: “People say that I’m so controversial, but I think the most controversial thing I have ever done is to stick around” (Warner, 2016). Se puede rastrear en esta afirmación un vínculo con el empoderamiento liberal, pues se ha resistido a caducar y ha reconocido en ello su propia fuerza. Lo relevante para este análisis es que precisamente aquello contra lo que se ha rebelado y le hace sentir empoderada es lo que le da dinero, de modo que puede que a ciertos niveles su decisión haya sido controvertida, pero no en lo que respecta al sistema capitalista del que forma parte como productora de sentido y contenido.

Conclusiones

El feminismo liberal se caracteriza por defender una visión individualista del feminismo, cuya finalidad es obtener beneficio económico como método de acceder a una posición de poder, sin ocasionar grandes cambios en el funcionamiento del sistema. Este trabajo partía de la hipótesis de que el posicionamiento feminista de

Madonna, en concreto en el discurso de los premios *Billboard Women in Music*, tendría un carácter predominantemente liberal. Se puede concluir que, aunque se incluyan matices colectivos, el posicionamiento de Madonna se alinea generalmente con el feminismo liberal. Sobre los conceptos examinados, queda comprobado que el individualismo es el enfoque protagonista y que se ensalza la idea de excepcionalidad y la visión liberal de la libertad junto con la ideología de la igualdad de oportunidades; que el empoderamiento aparece prácticamente desprovisto de su dimensión económica, pero no de la individualista, y sin hacer alusión a su dimensión transformadora, alineándose por lo tanto con una perspectiva liberal; que la cuestión de la sexualidad se desarrolla entre la condición de objeto y de sujeto de la mujer, y plantea interrogantes relevantes; y que las normatividades son problematizadas lo suficiente como para sacar a relucir unas contradicciones que Madonna puede tener en común con todas las mujeres que desempeñan su trabajo en el mundo del espectáculo.

El discurso de Madonna huye del componente transformador, pues no considera que el panorama hostil al que se enfrenta y se ha enfrentado como mujer sea algo que deba cambiar. De hecho, habla de él como una situación que ha jugado en su favor porque la ha hecho más fuerte. Tampoco realiza propuestas de mejora ni pide responsabilidades que involucren a sectores como el empresarial o el político en la lucha contra la desigualdad. Es por eso que el discurso no se considera especialmente transgresor, sino más bien producto de una negociación con la hegemonía.

Madonna ha sido analizada como productora del discurso, pero es igualmente cierto que ella es, también, receptora de otros tantos discursos culturales con los que se relaciona y negocia. La descodificación negociada —aquella que “tiene en cuenta la legitimidad de las definiciones hegemónicas para dar forma a las significaciones fundamentales mientras que, en un nivel más restringido y concreto, fabrica sus propias reglas sobre el terreno y opera con ‘excepciones’ a la regla” (Hall, 2004: 235)— puede explicar las contradicciones en las que Madonna se encuentra, pues es lo que suele suceder tras la interiorización de los discursos procedentes de esa negociación.

Al margen de la hipótesis principal y las expectativas que se tenían al comienzo de esta investigación, en el proceso se han descubierto debates inesperados e interesantes, en cuya profundización podrían centrarse nuevos trabajos. Se introduce, en primer lugar, la cuestión de la autocosificación para exponer cómo el sistema admite convertir a una mujer en objeto sexual, pero cómo no acepta, según Madonna, que una lo haga consigo misma. Ciertamente, esta vía abre una discusión sobre en qué medida es distinguible para el público que la mujer haya sido cosificada por otros o que sea ella quien lo haya decidido; sobre si es posible apropiarse de la propia condición de objeto, considerando la codificación patriarcal de

la mirada; o sobre sí, en caso de ser estos dos supuestos posibles, la autocosificación ayuda de algún modo a dismantlar el patriarcado. Otro punto de interés es la discusión sobre la presión del mito de la belleza, puesto que abre interrogantes sobre en qué medida son conscientes las mujeres de su existencia y de qué manera conviven con él o lo combaten; cuáles son las principales inseguridades y miedos que se despiertan cuando una mujer se decide a rebelarse ante lo normativo; y, también, qué papel podrían tener y tienen las *celebrities* en la difusión de modelos de belleza y formas alternativas de relacionarse con el propio cuerpo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Mar y Laura Viñuela (2018), “‘What It Feels Like for a Girl’: Madonna y las otras mujeres”, *Bitch She’s Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 191-214.
- Amorós, Celia (1991), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.
- Bauman, Zygmunt (2001), *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra.
- (2009), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Billboard (2007), “McEntire Named Billboard’s Woman of The Year”, 17 de septiembre. <<https://www.billboard.com/articles/news/1049244/mcentire-na-med-billboards-woman-of-the-year>>
- Čakardić, Ankica (2017), “Down the Neoliberal Path: The Rise of Free Choice Feminism”, *AM Journal of Art and Media Studies*, 14: 33-44.
- Chatman, Dayna (2015), “Pregnancy, Then It’s Back to Business. Beyoncé, Black Femininity, and the Politics of a Post-Feminist Gender Regime”, *Feminist Media Studies*, 15 (6): 926-941.
- Clúa, Isabel (2008), “¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista”, *Género y cultura popular. Estudios culturales 1*, Isabel Clúa (ed.), Barcelona, Ediciones UAB: 11-30.
- Colaizzi, Giulia (1995), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Ediciones Episteme.
- Contreras Natera, Miguel Ángel (2015), *Crítica a la razón neoliberal: Del neoliberalismo al posliberalismo*, México D.F., Akal.
- Cornwall, Andrea, Jasmine Gideon y Kalpana Wilson (2008), “Introduction. Reclaiming Feminism: Gender and Neoliberalism”, *IDS Bulletin*, 39 (6): 1-9.
- de Miguel, Ana (2015a), *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Madrid, Cátedra.
- (2015b), “La revolución sexual de los años sesenta: una reflexión crítica sobre su deriva patriarcal”, *Investigaciones feministas*, 6: 20-38.

- Dyer, Richard (2001), *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós.
- Escudero, Jimena (2018), “Trono ético y estético: Del misticismo al bondage, pasando por la política y la reconciliación con el establishment popular”, *Bitch She’s Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 125-157.
- Fernández Hernández, Lola (2017), “El feminismo como producto mediático: La paradoja Beyoncé”, *Investigaciones feministas*, 8 (2): 457-474.
- Fraser, Nancy (2017), “El final del neoliberalismo progresista”, *ctxt. Revista contexto*, 25 de enero. <<https://bit.ly/2T8w5ct>>
- Freccero, Carla (1992), “Our Lady of MTV: Madonna’s ‘Like a Prayer’”, *boundary 2*, 19 (2): 163-183.
- Gill, Rosalind (2016), “Post-Postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times”, *Feminist Media Studies*, 16 (4): 610-630.
- González, Lara (2018), “On Tour: El espectáculo en directo”, *Bitch She’s Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 61-99.
- Green, Lucy (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Morata.
- Hains, Rebecca C. (2014), “The Significance of Chronology in Commodity Feminism: Audience Interpretations of Girl Power Music”, *Popular Music and Society*, 37 (1): 33-47.
- Hall, Stuart (2004), “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 9: 210-236.
- Heath, Joseph y Andrew Potter (2005), *Rebelarse vende: El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus.
- Hill Collins, Patricia (2012), “Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro”, *Feminismos negros. Una antología*, Mercedes Jabardo (ed.), Madrid, Traficantes de Sueños: 99-134.
- Hollows, Joanne (2005), “Feminismo, estudios culturales y cultura popular”, *Lectora: Revista de dones i textualitat*, 11: 15-28.
- Ibaseta, Borja (2018), “‘Vogue’: El poder de la visibilidad LGTB”, *Bitch She’s Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 215-240.
- Lorde, Audre (2017), *The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House*, Londres, Penguin Random House.
- Madonna (1992), *Erotica*, Maverick, Sire, Warner Bros.
- Madonna y Steven Meisel (1992), *Sex*, Nueva York, Hachette Book Group.

- Martín Alegre, Sara (2003), "La fuerza escocesa y la diva: Annie Lennox, Shirley Manson y Sharleen Spiteri", *Dossiers feministes*, 7: 83-99.
- Martín Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Mendes, Kaitlynn, Jessica Ringrose y Jessalynn Keller (2018), "#MeToo and the Promise and Pitfalls of Challenging Rape Culture through Digital Feminist Activism", *European Journal of Women's Studies*, 25 (2): 236-246.
- Mitić, Katarina (2015), "Madonna: Feminist or Antifeminist? Domination of Sex in Her Music Videos and Live Performances from the 20th Century to the Present Day", *AM Journal of Art and Media Studies*, 8: 68-72.
- Mujeres en red* (2007), "¿Qué significa 'empoderamiento de las mujeres', en inglés 'empowerment'?", <<https://goo.gl/rU1EV5>>
- Mulvey, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- (1995), "Pandora: Topografías de la máscara y la curiosidad", *Feminismo y teoría filmica*, Giulia Colaizzi (ed.), Valencia, Ediciones Episteme: 65-83.
- Paglia, Camille (1990), "Madonna —Finally a Real Feminist", *The Rock History Reader*, Theo Cateforis (ed.), Londres y Nueva York, Routledge: 259-260.
- Paskual, Igor (2018), "La máquina de hacer música: Creatividad y referencias musicales", *Bitch She's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 17-59.
- Prieto-Arranz, José I. (2012), "The Semiotics of Performance and Success of Madonna", *The Journal of Popular Culture*, 45 (1): 173-196.
- Racionero, Luis (2010), *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama.
- Reynolds, Simon y Joy Press (1996), *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, Cambridge, Harvard UP.
- Rotella, Iván y Ana Fernández Alonso (2018), "Sexo, erótica y transgresión: Madonna desde la mirada sexológica", *Bitch She's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 241-270.
- Tortajada Giménez, Iolanda y Núria Araüna i Baró (2014), "Mujeres, violencia y posfeminismo en los vídeos de Madonna", *Área abierta*, 3 (14): 23-41.
- Valcárcel, Amelia (1994), *Sexo y filosofía: Sobre "mujer" y "poder"*, Barcelona, Anthropos.
- (2008), *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra.
- Van Dijk, Teun A. (2003), "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: Un alegato a favor de la diversidad", *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer (eds.), Barcelona, Gedisa: 143-178.

- (2008), *Discourse and Power*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Viñuela, Eduardo (ed.) (2018a), *Bitch She's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Madrid, Dos Bigotes.
- (2018b), “Introducción”, *Bitch She's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Eduardo Viñuela (ed.), Madrid, Dos Bigotes: 10-16.
- (2018c), “‘Like a...’: Discursos, narrativas y roles en la era MTV”, *Bitch She's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*, Madrid, Dos Bigotes: 101-123.
- Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela (2008), “Música popular y género”, *Género y cultura popular*, Isabel Clúa (ed.), Barcelona, Ediciones UAB: 293-325.
- Warner, Denise (2016), “Watch Madonna's Emotional Billboard Women in Music 2016 Speech”, *Billboard*, 12 de octubre. <<https://www.billboard.com/articles/events/women-in-music/7617021/madonna-billboard-women-in-music-2016-speech>>
- Weidhase, Nathalie (2015), “‘Beyoncé Feminism’ and the Contestation of the Black Feminist Body”, *Celebrity Studies*, 6 (1): 128-131.
- Wilkins, Karin G. (2015), “Celebrity as Celebration of Privatization in Global Development: A Critical Feminist Analysis of Oprah, Madonna and Angelina”, *Communication, Culture & Critique*, 8: 163-181.
- Wilson, Kalpana (2008), “Reclaiming ‘Agency’, Reasserting Resistance”, *IDS Bulletin*, 39 (6): 83-91.
- Wolf, Naomi (1991), *El mito de la belleza*, Barcelona, Emecé.

