

Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños

(Popular music, gender and the persistence of prejudices. Analysis of the understanding of six songs by Spanish and Brazilian young people)

Hernández Romero, Nieves

Univ. de Alcalá. Fac. de Educación. Dpto. de Ciencias de la Educación. Área de Música. Avda. Madrid, 1. 19001 Guadalajara
nieves.hernandez@uah.es

Maia, Ari F.

Universidade Estadual Paulista. Dpto. de Psicologia da, UNESP - Bauru. Avda. Edmundo Carrijo Coube 14-01. Vargem Limpa, Bauru. São Paulo. CEP: 17033-360
arimaia@fc.unesp.br.

Recep.: 22.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 207-253] Acep.: 24.06.2013

Las músicas populares urbanas participan en la construcción, transmisión y deconstrucción de las imágenes de género. Es trascendental comprender su influencia entre los oyentes. Para ello, realizamos una investigación basada en encuestas a jóvenes universitarios que mostró la permanencia de prejuicios y una escasa capacidad crítica, lo que refuerza algunas de las hipótesis de la sociología de la música de T. W. Adorno y plantea cuestiones importantes para la musicología feminista. Es necesario tener conciencia de la existencia de estos prejuicios si pretendemos una educación emancipatoria.

Palabras Clave: Música y género. Músicas populares urbanas. Educación musical. Musicología feminista.

Hiri musikak genero-irudien eraikuntza, transmisio eta desegituraketan parte hartzen dute. Ezinbestekoa da entzuleen artean duen eragina ulertzea. Horretarako, unibertsitateko gazteei egindako inkestetan oinarritutako ikerketa bat burutu zen. Ikerketa horretan aurreiritzira joera handi samarra eta gaitasun kritiko urria nabarmendu ziren. Emaiza horrek T. W. Adorno musikaren soziologoak egindako zenbait hipotesi indartzen ditu eta musicología feministaren aldetik garrantzitsuak diren zenbait alderdi azaleratzen ditu. Ezinbestekoa da aurreiritzi horiek hor daudela jakitea burujabetza bultzatuko duen heziketa garatu nahi badugu.

Giltza-Hitzak: Musika eta generoa. Musika herrikoi urbanoak. Musika-heziketa. Musikologia feminista.

Les musiques populaires urbaines participent à la construction, à la transmission et à la déconstruction des représentations de genre. Il est essentiel de comprendre son influence parmi les auditeurs. Pour ce faire, nous avons mené une recherche basée sur des enquêtes auprès d'étudiants en université qui a montré la persistance de préjugés et une faible capacité critique, ce qui renforce certaines hypothèses de la sociologie de la musique de T. W. Adorno et pose des questions importantes pour la musicologie féministe. Il faut prendre conscience de l'existence de ces préjugés si nous prétendons à une éducation émancipatrice.

Mots-Clés : Musique et genre. Musiques populaires urbaines. Éducation musicale. Musicologie féministe.

1. INTRODUCCIÓN

Las músicas populares urbanas, como cualquier otro producto cultural, juegan un papel trascendental en la transmisión, afirmación o ruptura de todo tipo de estereotipos asociados a una cultura, sociedad o ideología. Hay pocas dudas de que la presencia de la música en la vida cotidiana es importante para la formación de niños y jóvenes, considerando especialmente que las posibilidades técnicas de reproducción, almacenamiento y acceso a la música se multiplican, así como el número de personas que tienen un contacto continuo con la música. No obstante, como apunta Adorno (2011), si bien el carácter político de las prácticas sociales ligadas a la música es innegable, su sentido es discutible. Podría pensarse que la expansión de la música tiene un carácter progresista, democrático y esclarecedor, la posibilidad de transformar a un público cada vez mayor. Pero esta expansión también puede ser conservadora en la medida en que una serie de estereotipos sean afirmados en las propias músicas y las prácticas sociales ligadas a ellas. De hecho, el carácter connotativo de la música propicia su asociación inconsciente con espacios, personas y sus relaciones; en el momento en el que todos ellos estén impregnados de atributos de género, conservadores estos, inevitablemente y de forma también inconsciente, se extenderán a las músicas (Tagg, citado en Viñuela y Viñuela, 2008: 299-300) además de los propios mensajes que, explícita o implícitamente transmitan por sí mismas. En realidad, es probable que ocurran las dos posibilidades que apuntamos, ya que no es posible hablar de la música como un todo; es necesario pensar en sus diversas manifestaciones y en las posibles contradicciones que cada una de ellas contiene.

En el campo de la musicología feminista¹ el debate sobre el papel de las músicas populares en la preservación de estereotipos relacionados con el género o en su cuestionamiento y superación tiene buenos argumentos en ambos casos. Es indudable tanto el potencial transformador en relación con las ideas y prácticas sociales que contienen estas músicas como el sesgo conservador de algunas de sus manifestaciones.

Ante la posibilidad de que la música tenga un carácter ambivalente respecto a la permanencia de estereotipos de género, es importante investigar cómo ocurre la recepción de las músicas populares, especialmente entre los jóvenes. La relevancia del estudio de la producción, difusión y recepción

1. Si bien dentro de la musicología feminista hay diversidad de intereses, tendencias y metodologías, de forma general podemos decir que el objeto de su estudio es el papel de las mujeres en la música, de la cuál parecía prácticamente ausente según los estudios musicológicos anteriores. De este modo, algunos de los temas de estudio son, según Pilar Ramos, "las mujeres compositoras, las intérpretes, el público femenino, las representaciones de género" (Ramos, 2003: 27). Además, según la misma autora, "ha supuesto un cambio de perspectiva para temas clásicos de la musicología: el problema de la autonomía de la obra de arte, la relación entre el compositor y su obra, y entre su obra y su vida, la terminología de la teoría musical, la periodización histórica, etc." (Ramos, 2003: 27). Algunos trabajos que revisan diversas investigaciones sobre música y mujeres son Piñero Gil (2001), Digón Regueiro (2000), Cámara de Landa (2004: 209-216) y, sobre la bibliografía en España e Iberoamérica, la recopilación realizada en 2010 por el Grupo de Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en Música, de la Sociedad de Etnomusicología-SIBE.

de la música ya fue destacada, entre otros, por Pilar Ramos (2010: 20), que sugiere estudiar la música como un medio en el cual las personas actúan, sienten y piensan. La posibilidad de que se desarrollen resistencias a los roles de género presentes en la cultura por medio de la música popular, tal como resalta María Francisca Sales Delgado (2010: 997-999), precisa ser también investigada desde la perspectiva del público. Nuestras investigaciones se centran en cómo participan las músicas en la permanencia o la deconstrucción de ideas asociadas al género y hasta qué punto una u otra posición es percibida por los oyentes y configura su identidad.

En este trabajo presentamos parte de los resultados² de una actividad realizada con estudiantes universitarios españoles y brasileños, a los que se mostraron varias canciones que, desde nuestro punto de vista, juegan con distintos estereotipos de género y los desestabilizan, analizando si los oyentes percibían las estrategias utilizadas y cuál era su reacción.

Antes de exponer la descripción de la investigación y los resultados, para comprender cómo las músicas populares urbanas pueden luchar contra los roles de género construidos por el patriarcado, es necesario repasar al menos algunas cuestiones fundamentales sobre música y sociedad, el significado de la música y la relación entre música y mujeres.

2. MÚSICA Y SOCIEDAD

La música está presente en la sociedad actual de forma permanente, especialmente las llamadas músicas populares urbanas³. Ligadas especialmente al mundo juvenil, desde su nacimiento fueron consideradas artículos de consumo, extendiéndose a través de la radio y la televisión. Dirigidas, como decimos, especialmente a los jóvenes, estas músicas se convierten en un medio de representación y de identificación para ellos. La diversificación de estilos a lo largo de los años ha facilitado las posibilidades de elección,

2. Los resultados de otras partes de la investigación pueden encontrarse en Maia y Hernández 2010a, 20120b, 2012 y Hernández y Maia 2009, 2010.

3. Son diversas las definiciones de “músicas populares urbanas”, normalmente desglosadas en una serie de propiedades, que en general son bastante discutibles. Por ejemplo, Francis Birrer (citado en Middleton, 1990: 4), establece varias características para la música popular, como “is an inferior type [...] is music that is not something else (usually ‘folk’ or ‘art music’) [...] associated with (produced for or by) a particular social group [...] is disseminated by mass media and/or in a mass market”, todas ellas rebatidas por el propio Middleton en el mismo texto. Coincidiendo con algunas de las afirmaciones anteriores, Tagg (citado en Cámara de Landa, 2004: 310), entre otros rasgos de la música popular urbana enumera: “Fenómeno de la sociedad industrializada [...] creada y ejecutada por profesionales o semiprofesionales que no necesariamente cuentan con alguno de los tipos de educación musical tradicionalmente considerados por las instituciones académicas [...] comercializada [...] depende de los medios de producción y distribución masiva. Es toda la música que no es ni académica ni folclórica [...]”. Para simplificar, y a pesar de las muchas objeciones, de forma global nos referimos a aquellas músicas que fácilmente no se identifican con la música “clásica” ni la “folclórica” (aunque puedan utilizar sus recursos), ligadas a la industria cultural, habitualmente dirigidas al gran público y generalmente asociadas al entretenimiento.

hasta llegar a una situación en la que “decidir qué música escuchar es una parte significativa de decidir y anunciar a la gente no sólo quién ‘quieres ser’ [...] sino quién eres⁴” (Cook, 2005: 18). Su influencia en los oyentes es innegable. Pero esta influencia se ve mediatizada por muchas cuestiones: estilos escuchados, formas en que es reproducida y percibida, contextos en los que es escuchada, formación del público, etc.

La sociología de la música pretende responder a estas preguntas. Desde esta disciplina se considera que “la experiencia musical genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social”, pero, a su vez, “todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad”, ya que es una “actividad simbólica que [...] ha de ser vivida y experimentada socialmente para que se pueda verificar su eficacia y su poder comunicativo” (Hormigos, 2012: 76-77). Adorno definió esta disciplina como el “conocimiento de la relación entre la música y los individuos socialmente organizados que la escuchan” (Adorno, 1976: 1), añadiendo que la música refleja las contradicciones de la sociedad y de su historia.

Comprender la naturaleza de la relación entre música y sociedad es también uno de los retos de la musicología, e incluye un conjunto de cuestiones amplias y complejas. Uno de los primeros pensadores en reflexionar de forma sistemática sobre esta relación, Theodor W. Adorno, que, constatando que la función social de la música se había alejado del campo del arte para situarse en el del entretenimiento, preguntaba, de una forma un tanto irónica: “¿cómo algo que no se sabe lo que es en absoluto, sea desde la perspectiva de la conciencia, sea desde el punto de vista de lo inconsciente, puede simplemente entretener?” (Adorno, 2011: 113). Dar una respuesta a esta cuestión implica otros dos problemas, también bastante complejos: el primero es la relación entre música y política; el segundo, la relación entre la música y la construcción de identidades. En cuanto al primer problema, la historia de las diversas apropiaciones de la “Oda a la alegría” de Beethoven da una idea de la complejidad de la cuestión: surgida en la misma época que muchos himnos nacionales, tendencias políticas diversas y contrarias se apropiaron de esa música y fue utilizada para sus propósitos (Buch, 2001: 10). Es decir, que al igual que los himnos nacionales son medios de producción de aspectos importantes de la identidad, también la música de Beethoven fue utilizada para este fin. En cuanto al segundo problema, es una cuestión envuelta en una polémica tan amplia que, ante los objetivos de este texto, sólo podemos indicar que la construcción de identidades está condicionada por un vasto conjunto de mediaciones y variables sociales, psicológicas, históricas, etc., y que sin duda las músicas populares urbanas juegan un importante papel en ella, ideas que recogemos también en este texto y que ya argumentamos (Maia y Hernández, 2010b), aunque son necesarias muchas más investigaciones para determinar con más precisión ese papel.

Sí nos parece necesario apuntar, en vista de la complejidad de las cuestiones tratadas, una idea fundamental: la música actualmente es un negocio

4. La cursiva es del autor.

vinculado al entretenimiento y eso determina, en gran medida, su función y sus características. Cuando pensamos en lo que eso significa en relación a las posibilidades de crítica a los estereotipos ligados a lo femenino, no podemos olvidar lo que dice Rickie Lee Jones (2010: 7):

En ocasiones los periodistas me preguntan: ¿Crees que el negocio de la música es ahora mejor para las mujeres que cuando empezaste? Y mi opinión es que sólo puede ser mejor para las mujeres en la medida en que la sociedad también lo sea. El negocio de la música es un negocio como cualquier otro. Está dirigido por seres humanos, la mayoría hombres, y curiosamente, no muy distintos a los que puedes encontrar en el negocio del calzado o del petróleo.

Adorno afirma que las músicas que arraigan en la sociedad son aquellas que son manipuladas, construidas “por la cultura de masas para su fácil comercialización”, perdiendo así su autenticidad (citado en Hormigos, 2012: 81), y que, en general, en la sociedad actual el arte se ha degradado, convirtiéndose en un “producto comercial, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda” (citado en Hormigos, 2012: 82). Esta es una afirmación válida en gran medida, pero bastante polémica y cuestionable.

Es importante analizar hasta qué punto esta visión pesimista de las músicas populares es cierta y si es verdad que por ello el público ha perdido prácticamente toda capacidad crítica. Lo cierto es que uno de los problemas para estudiar su influencia es precisamente la resistencia de los propios oyentes a conocer cómo y por qué ocurre, “porque prefieren que su experiencia musical siga siendo inconsciente” (Viñuela, 2003: 66). Esta escucha irreflexiva, asociada a los sentimientos provocados por la música y a determinados contextos y actividades, sin percibir muchos de los mensajes contenidos en ella y, desde luego, sin apenas detenerse en el análisis de todos los elementos que rodean y participan en la creación y distribución de la música, es algo que hemos constatado a lo largo de nuestras investigaciones, a pesar de que muchos de los sujetos entrevistados defendían su independencia y su autonomía de criterio. Además, y aunque defendemos la importancia de formar unos oyentes críticos y reflexivos, tampoco hay que olvidar dos aspectos: el estudio de las propias músicas, que en este tipo de trabajos a menudo se ve sustituido por el énfasis en los contextos, ni el mero placer de escuchar música y su uso como herramienta para la evasión.

Por otra parte, existen otras contradicciones que hay que tener en cuenta. Si hablamos de cultura popular, Hall (citado en Clúa, 2008: 13), plantea distintos usos del término, de los cuales nos interesa especialmente el siguiente:

La cultura popular es aquello consumido por las masas: como Hall demuestra, bajo la idea de la cultura masificada se esconde la asunción de que ésta es una cultura suministrada directamente por la industria para mantener vigentes los imaginarios que convienen al poder, lo cual implica, en segundo término, entender a ese público consumidor de cultura popular como una masa de ignorantes que se deja domesticar por las estructuras dominantes. Hall señala, además, cómo esa idea se contrapone con la de una cultura «auténticamente»

popular, no comercial, lo cual es inviable porque «no hay ninguna cultura popular autónoma auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones del poder cultural».

Continuando con su análisis de los sujetos de la cultura, Isabel Clúa (2008: 14-16) recuerda que el término “industria cultural” se refiere, según Adorno y Horkheimer, “a los productos y procesos propios de la cultura de masas, a los que, no obstante, caracterizan por su homogeneidad cultural y predictibilidad, así como por mantener y reforzar la estructura social”. Pero esta afirmación se ha visto matizada por conceptos posteriores, como la ideología de Althusser o la hegemonía de Gramsci, a partir de los cuáles, según la autora (Clúa, 2008: 15-16):

[...] la cultura popular ya no es simplemente un escenario presionado por el poder, sino un escenario híbrido donde chocan distintas intenciones, donde un elemento ideológico que refuerza el discurso hegemónico puede ser desmantelado y/o subvertido. Dicho de otro modo, los textos y prácticas culturales no tienen un significado intrínseco y limitado, sino que el significado se constituye de forma dinámica.

Clúa insiste en la idea citando otras tendencias, de las que destaca también la propuesta formulada por Barthes (citado en Clúa, 2008: 16) acerca del mito como “un cuerpo de ideas y prácticas que intentan hacer pasar como natural y eterno lo que es cultural y concreto, con la función última de imponer una ideología”, pero que es “polisémico” y susceptible de distintas lecturas, por lo que el mito puede “servir y al mismo tiempo desafiar al sistema cultural que lo ha generado” (Clúa, 2008: 16). Estas contradicciones, este abanico de posibilidades configuran uno de los pilares de nuestras investigaciones.

La música para las masas amenazaría la conciencia de la ausencia de libertad, cuando esa conciencia es fundamental para el ejercicio de dicha libertad. Pero, al final, la música también contiene elementos que remiten a aquella, ya que esta no puede ser restringida a su mera función publicitaria y por tanto, su papel político resulta ambiguo, contradictorio, o tal vez abierto a la posibilidad de una utilización tanto conservadora como revolucionaria. Para comprender el poder de las músicas y la relación entre música y sociedad se hace necesario conocer sus relaciones con los oyentes, incluyendo cómo es creada, producida, distribuida y escuchada en el contexto de la industria cultural. Para ello es primordial hacer preguntas relevantes a partir de investigaciones empíricas. Una mayor comprensión de esta cuestión implica además una discusión sobre la relación entre música y significado.

3. MÚSICA Y SIGNIFICADO

Para situar algunas de las consideraciones de este trabajo debemos recordar varias nociones sugeridas por Lucy Green (2001). Esta autora plantea una propuesta para tratar de dilucidar el siempre espinoso tema del

significado musical. De este modo, habla de “significados musicales intrínsecos”, definidos como “la organización de los materiales musicales (...). Son intrínsecos en el sentido de que están encapsulados en el seno de los materiales musicales, y son ‘significados’ en la medida en que se percibe que tienen relaciones” (Green, 2001: 17). Se refiere así a las expectativas de los oyentes al escuchar las piezas, esperando un determinado desarrollo de la música de acuerdo a sus experiencias musicales anteriores, sus conocimientos, etc. Son “artificiales, ahistóricos y aprendidos” (Green, 2001: 18), por lo que serán diferentes para distintos oyentes, aun cuando se basan en los materiales físicos de la propia música. Por otra parte, la autora habla de los contextos de producción, distribución y recepción de la música, la conciencia del oyente de todo este contexto social, llegando así a los “significados evocados”, transmitiendo “la idea de que la música esboza o delinea metafóricamente gran cantidad de factores contextualizadores y simbólicos” (Green, 2001:18). Ambos perfiles están presentes en cualquier audición, aunque en distinta medida y no siempre de forma consciente, influyendo en su percepción⁵.

Otra forma de explicar las diferentes interpretaciones que pueden inspirar las músicas es la sugerida por Roland Barthes (citado en Pilar Ramos, 2003: 111). Barthes distingue entre significado y *signifiante*⁶. El segundo término “se lee como un juego de significantes, sin referencias posibles a uno o a unos significados fijos”, relacionándose, por ejemplo, con cuestiones ajenas al significado textual de las letras, como formas de interpretación, tipo de melodías o armonías, emociones provocadas por la música, etc., lo cual permite “disfrutar de actuaciones por las que ideológicamente se tenga poca simpatía” (Ramos, 2003: 111).

La idea de la autonomía de la música, ligada a la música “clásica”, supone la inexistencia de los significados evocados, relegando todo el supuesto significado musical a los intrínsecos, a las propias estructuras de la música. Suele considerarse como autonomía “la independencia de la obra de arte con respecto a su contexto social”, de las ideologías o de los discursos

5. Se podría establecer un cierto paralelismo con los conceptos de “denotación” y “connotación”, referidos en semántica al significado “literal” de las palabras el primero y a las relaciones contextuales y significados “asociados” el segundo. En el caso de la connotación, existe “una significación transmitida por una significación precedente” (Eco, 2000: 93). Leech (1983: 12-13) habla de “conceptual meaning” y “connotative meaning”. En el segundo caso, además de las características que definen conceptualmente al referente, encontramos propiedades adicionales condicionadas por las expectativas, las características psicológicas y sociales, etc., todas ellas susceptibles de variar en distintas épocas, sociedades e incluso individuos de la misma comunidad. De este modo, el significado connotativo siempre es abierto de un modo que no lo es el significado conceptual. Resumiendo tan complejo tema, Leech, al referirse al significado connotativo, habla “about the ‘real world’ experience one associates with an expression when one uses or hears it” (Leech, 1983: 12-13).

6. Pilar Ramos se apoya en Middleton (1990), el cual analiza los términos utilizados por Barthes: *significant*, traducido por Ramos como significado, y *signifiante*, tal y como aparece en Middleton (1990), que se apoya en la traducción inglesa de la obra de Barthes (1977), realizada por Stephen Heath. El propio traductor realiza algunas aclaraciones sobre estos y otros términos en las primeras páginas del libro.

sos (Ramos, 2003: 117). De este modo, esta música es elevada a un pedestal donde se supone permanece por encima del bien y del mal y de cualquier consideración mundana. Pero esta cuestión ya está ampliamente superada por la llamada “nueva musicología”⁷, una de cuyas bases es el “rechazo de la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea, y especialmente de proporcionar un acceso directo y sin mediación alguna a valores absolutos de verdad y belleza”, ya que no existen los valores absolutos (“están contruidos socialmente”) y no existen percepciones sin mediación: están condicionadas por nuestra experiencia (Cook, 2005: 145-146). La música, como expresión cultural, refleja las características, patrones e ideas que sustentan a la sociedad en la que se gesta. Como afirma Digón Regueiro, “el significado de la música será accesible si entendemos la música como un producto social, siempre inserta en un contexto social determinado” (Digón Regueiro, 2001: 16). De este modo, en realidad, se produce una retroalimentación entre la sociedad y la música, idea que ya apuntó Laura Viñuela (2003: 24-25) apoyándose en Susan McClary (1991: 21):

Music and other discourses do not simply reflect a social reality that exists immutably on the outside; rather, social reality itself is constituted within such discursive practices. It is in accordance with the terms provided by language, film, advertising, ritual, or music that individuals are socialized: take on gendered identities, learn ranges of proper behaviors, structure their perceptions and even their experiences. But it also within the arena of these discourses that alternative models of organizing the social world are submitted and negotiated. This is where the ongoing work of social formation occurs.

Esta cuestión ya ha sido ampliamente discutida, especialmente en el campo de la sociología de la música, y remitimos a la bibliografía existente sobre ello.

Sí añadimos, como pequeño botón de muestra para ilustrar estas ideas, algunas de las conclusiones a las que llegamos en uno de nuestros trabajos, basado en una encuesta realizada a alumnos universitarios de España y Brasil acerca de estilos musicales favoritos, su conexión con la transmisión de ideas (políticas, sociales...) e influencia del entorno y de los medios de comunicación de masas y relación de estilos con cuestiones de género (Hernández - Maia, 2009, 2010). Hubo preguntas sobre la asociación de determinados tipos de música a grupos sociales concretos (según nivel cultural, socioeconómico, tendencias políticas, sexo...). La mayoría de los encuestados relacionaron la música clásica con un nivel cultural y socioeconómico medio-alto, aunque algunos puntualizaron que no siempre era

7. Término acuñado por Lawrence Kramer en 1990 (citado en Cook, 2005: 145), siguiendo las consideraciones sobre la necesidad de una musicología “crítica” apuntadas por Joseph Kerman en su obra *Contemplating music: Challenges to Musicology* (citado en Ros-Fábregas, 2006: 20). Esta musicología crítica ha desembocado en la crítica posmoderna, al incluir aspectos de la antropología, la sociología, los estudios de género y los estudios culturales (Ros-Fábregas, 2006: 20). Afirma también Cook que esta “nueva musicología” puede ser considerada ya la corriente dominante (Cook, 2005: 144-145), idea que es objeto de un interesante debate que, desgraciadamente, excede los límites de este trabajo.

(ni debía ser) así; además, hubo quien lo asociaba a “la madurez” y a una ideología conservadora. Lo cierto es que muchos se declaraban en contra de este tipo de etiquetas, de las que culpaban a “la sociedad”, sin terminar de reconocer el papel de los medios de comunicación, entre otros agentes, en la creación y reproducción de esas relaciones. Algunos de los entrevistados sí admitieron una cierta influencia de los medios de comunicación y de aspectos como las tendencias políticas, el nivel cultural y socioeconómico o el género (Hernández - Maia, 2010). Este es un pequeño ejemplo de los significados evocados, en los que existe una percepción muy concreta del entorno de creación, difusión y recepción de cada tipo de música y que, aunque muchos de los entrevistados defendían su independencia a la hora de escuchar música y formar sus gustos, es indudable que tienen un peso importante en la recepción por parte de los oyentes.

4. MÚSICA Y MUJERES

Para introducir este punto, tomamos una reflexión de María Loizaga Cano (2005: 160):

El sesgo de género, probablemente el más obvio y menos reconocido de todos los sesgos, ha mediatizado durante siglos los discursos científicos de toda índole. La presencia de dicho sesgo se ha manifestado de forma variada pero siempre contribuyendo a mostrar una idea única de mujer, diluyendo cualquier diferencia en ese icono construido por una sociedad secularmente androcéntrica. El sesgo de género ha hecho más que omitir la presencia de las mujeres en los libros, las ha mostrado de forma secundaria, relegada, portando unos atributos que han mantenido la metáfora de la mujer como imperfecta, malvada [...], débil, pasiva [...]. Se ha construido un icono de mujer emocionalmente vulnerable e intelectualmente no dotada en una sociedad donde todo lo alejado del intelecto se mira de forma despectiva o, al menos, poco valorada.

Este párrafo resume las bases que justifican la división de géneros que sustenta la ideología patriarcal.

La musicología feminista, en línea con la musicología crítica o la nueva musicología, pone en entredicho la autonomía de la música, cuestionando definiciones asumidas acerca de qué es la música y cuál su significado, cómo se transmite o qué es ser músico, entre otras cuestiones, considerando la música como un “sistema simbólico que reproduce y produce distintos discursos sociales y entre ellos discursos de género” (Digón Regueiro, 2000: 29), al mantener dicotomías jerarquizadas entre lo “masculino” (que siempre será superior, objetivo y racional) y lo “femenino” (inferior, subjetivo, emocional, “lo otro”). De hecho, como nos recuerda Koskoff (1989: 4): “It is not surprising that the majority of existing descriptions of women’s musical activities and rationales for their behavior focus on their primary social roles, for these roles are central to women’s gender identity in many societies”. La misma autora hace hincapié en la vía de doble sentido que se establece entre la música y las relaciones de género: “Musical behaviour, then, is not

only enmeshed in social concepts of sexuality, but can also serve to re-enforce and define gender identity” (Koskoff, 1989: 9).

En el terreno de la música, como en cualquier otra disciplina o actividad, la minimización del papel de las mujeres abarca muchos aspectos que se entremezclan y retroalimentan. Su presunta inexistencia en ciertas actividades musicales, en cualquier estilo o periodo, es una creencia que está siendo rebatida desde hace tiempo. Si bien es cierto que su presencia en algunos campos ha sido menor, debido a diversas cuestiones que repasaremos posteriormente, lo cierto es que esa invisibilidad se debe más a cómo se escribe la historia que a la actividad que realmente han realizado y realizan. Como afirma Cook: “La razón tiene que ver más con el modo en que se cuenta la historia que con una falta de actividad musical por parte de las mujeres” (2005: 136). La misma idea es expresada por Eduardo y Laura Viñuela de forma más contundente: “la ausencia de las mujeres en la ‘Historia oficial de la música’ no se debía a que no existieran o a que sus aportaciones carecieran de valor, argumentos habituales a la hora de explicar su ausencia, sino a una sistemática labor de invisibilización y silenciamiento” (Viñuela - Viñuela, 2008: 294). Y este es un hecho que ha ocurrido tanto en la llamada música “clásica” o “académica” como en las músicas populares urbanas.

Por tanto, han existido y existen numerosas mujeres, muchas de las cuales han visto su actividad valorada y apreciada en determinados momentos o contextos, que han “desaparecido” de la historia. En el caso de las músicas que nos ocupan, si nos fijamos en textos divulgativos o en la prensa, si bien se publican cada vez más artículos periodísticos, monográficos, programas en radio o televisión, debates, libros, etc. dedicados al tema, siguen siendo insuficientes, a menudo superficiales, sin analizar las raíces del problema, y frecuentemente, aunque bien intencionados, reproduciendo los mismos estereotipos contra los que parecen luchar. En cuanto a la bibliografía especializada y a trabajos de investigación, aunque también se incrementan los espacios y publicaciones sobre la cuestión, a menudo se enmarcan en contextos reducidos (congresos y seminarios temáticos, bibliografía académica, etc.), de forma que el gran público no accede a ellos⁸.

Es indudable que, como apuntábamos anteriormente, la presencia de las mujeres en ciertas actividades musicales ha sido y es menor que la de los hombres. Este hecho, en la mayoría de los casos, se debe a la dificultad que tienen para acceder a ciertos campos por culpa de unos prejuicios fuertemente asentados que masculinizan o feminizan determinadas facetas. Un clásico es la acusación de que las composiciones femeninas, en cualquier estilo, no tengan la “virilidad” de las de los hombres, en cuyo caso son desvalorizadas, o que sí la tengan, lo cual es inapropiado para las mujeres. La misma apreciación es extensiva a los propios elementos de la música, formas y estilos musicales, modos de interpretación, uso de determinados

8. Realizamos un repaso de una parte de la bibliografía sobre el tema publicada en España y Brasil en Hernández y Maia (2011).

instrumentos y además, especialmente en el caso de músicas populares urbanas, a la imagen, el vestuario, la gestualidad, etc. De este modo, las mujeres han sido relegadas a actividades consideradas inferiores y, cuando no ha sido así, o han sido cuestionadas o, incluso si han sido reconocidas, prácticamente borradas de testimonios posteriores.

En las músicas populares urbanas, a pesar del cambio de panorama al que ya hemos aludido, no es muy frecuente, ni en la prensa generalista ni en la especializada, el reconocimiento explícito de mujeres compositoras, de intérpretes de instrumentos “masculinos” o de mujeres que muestran una actitud especialmente poderosa o crítica. Y cuando se hace mención, como decíamos, se cae frecuentemente en los estereotipos que se pretenden desmontar al presentar a estas mujeres, cuando menos, como excepciones o pioneras, cuando en la mayoría de los casos no es así, o, yendo más allá, como “rebeldes”, “malas”, “peligrosas”... aun en el caso de que hagan lo mismo que muchos hombres en los que las mismas maneras, actitudes y mensajes se consideran absolutamente normales⁹. Rickie Lee Jones (2010: 7) lo ejemplifica claramente al hablar de los estereotipos que aún prevalecen en la industria musical acerca de la mujer que trabaja, que siempre serán del tipo “ella es más dura, lista, rápida o lo que sea”, manteniéndose, en gran medida, la mentalidad de que “una mujer ‘buena’ no debía trabajar”:

Así que, ¿en qué convierte eso a una mujer trabajadora? ¿En una mujer hastiada, menos maternal, una casta inferior o una zorra que no quiere quedarse en casa? Realmente me lo pregunto. ¿Debemos vernos así para escalar posiciones? ¿Una batería se despierta y se dice “soy una zorra” para tener el coraje de presentarse a una audición para un trabajo que el 99 % de las veces hace un chico? ¡Por supuesto que no! Se despierta como cualquier chico o chica, ensaya con su instrumento, se pega una ducha y espera que ocurra lo mejor.

La pregunta claves es: ¿y qué se puede hacer? O, de forma más concreta, cuestiones como: ¿cómo se puede luchar contra unos estereotipos tan fuertemente asentados?; ¿cómo se puede hacer una relectura de la historia?; ¿qué posturas, teóricas o prácticas se pueden y deben adoptar?

El feminismo teórico, como nos recuerda Ana Sánchez Torres, replantea la presencia de las mujeres en todas las disciplinas, desde una triple perspectiva: histórica, remarcando su ausencia y recuperando figuras femeninas y sus obras; sociológica, analizando las barreras que han impedido e impiden la participación de las mujeres en determinados campos; epistemológica, tratando de responder a preguntas acerca de las presuntas diferencias entre hombres y mujeres y en qué se fundamentan los criterios de valor asignados a características asociadas a lo femenino o lo masculino (Sánchez Torres, 2011: 412-13). Estas tres perspectivas se entrelazan, como podemos comprobar en las diferentes propuestas que pretenden subsanar las carencias apuntadas. Por citar algunos ejemplos, Susan McClary sugiere que

9. El modo en que las mujeres músicas aparecen en distintos medios es otra faceta muy relevante en la cuestión que nos ocupa y sobre la que tenemos investigaciones en curso.

la labor de la musicología feminista es recuperar las composiciones de las mujeres, proponer nuevas perspectivas para estudiar el repertorio estándar y reconsiderar los criterios de asignación de valor (citado en Sánchez Torres, 2011: 413). Marcia Citron considera que la solución no es insertar a las mujeres y sus obras en un canon construido bajo presupuestos patriarcales ni crear un repertorio separado, sino cuestionar el canon existente y sus categorías (citado en Digón Regueiro, 2000: 33 y 38 y en Piñero Gil, 2003: 51-53). Teresa Cascudo propone también tres perspectivas: la idea de la igualdad, apoyada en la historia compensatoria, recuperando las obras de las mujeres y tratando de explicar por qué se han visto excluidas del canon; la idea de la diferencia, que busca unas características específicas en el quehacer femenino; y los estudios de género, que tratan de identificar los mecanismos de la construcción de la categoría “género” y de superar la dicotomía masculino/femenino (Cascudo, 1998: 181-186). En cuanto a los análisis feministas de la cultura popular, según Rakow (citado en Clúa, 2008: 21-22) pueden agruparse en:

[...] 1) el análisis de las imágenes de la mujer producidas por la cultura popular; 2) la recuperación y relectura de la cultura popular creada por mujeres; 3) el estudio de la recepción y consumo de la cultura popular por parte de las mujeres, y 4) la formulación de una teoría cultural feminista.

Un problema fundamental es precisamente el último punto apuntado por Cascudo: revisar las relaciones tradicionales asociadas al género, algo realmente difícil, ya que es muy complejo redefinir unas imágenes tan fuertemente incrustadas en la sociedad. Por otra parte, como veremos, es enormemente complicado construir unas nuevas.

En este sentido, y retomando una de las líneas fundamentales de este trabajo, la música es una construcción social que reproduce y alimenta o deconstruye y resignifica los pilares de la sociedad en la que se crea. Los estereotipos asociados al género, imbricados en la conciencia colectiva y parte imprescindible de la ideología patriarcal, también se ven reflejados en la música en general y en las músicas populares urbanas en particular. Afirma Merriam (citado en Koskoff, 1989: 4) que la música “reflects, and in a sense symbolizes, male-female roles”. Numerosos autores, muchos de ellos citados en este texto, se han detenido en el análisis de cómo se produce esta perpetuación y cómo influye en la construcción de las identidades. Sin embargo, como afirma Eduardo Viñuela (2011: 2):

[...] también encontramos notables excepciones, ejemplos de artistas que han sabido articular nuevas identidades, transgrediendo el significado normativo de los tópicos asentados en la música pop¹⁰ e incorporando nuevos elementos que posibilitan una rearticulación semántica de los discursos hegemónicos.

10. Nos permitimos añadir que no sólo en el *pop*, sino en cualquiera de los estilos de las músicas populares urbanas.

Es cierto que esas resignificaciones, como explica Viñuela, a veces no están previstas por los autores e intérpretes y surgen de los propios oyentes, pero a menudo sí son aquellos los que, conscientemente, adoptan estrategias para cuestionar el patriarcado. En este sentido, los obstáculos a los que se enfrentan las mujeres que quieren desarrollar su actividad en campos tradicionalmente masculinos son muchos, como ya hemos apuntado anteriormente. Han sido estudiados y analizados por numerosos autores, incluyendo los de este trabajo, por lo que aquí trataremos de resumirlos. La primera oposición que encontramos es la establecida entre lo público y lo privado, estando este asociado a lo femenino. Este binomio se asocia a su vez a las imágenes de mujeres “buena” y “mala”: las mujeres que salgan del espacio privado se verán sometidas a las críticas debido a las implicaciones sexuales que conlleva su aparición en la esfera pública (Viñuela - Viñuela, 2008: 302).

Por otra parte, el *rock* ha estado siempre asociado “a una iconografía claramente masculina” (Sales Delgado, 2010: 991), lo cual ha condicionado también espacios e imágenes para el fortalecimiento de la identidad masculina. Por ejemplo, según Walsler (citado en Viñuela - Viñuela, 2008: 303), en el *heavy metal* el concierto se constituye en un espacio en el que músicos y público masculinos, sin la interferencia femenina, “establecen una relación de comunidad que refuerza sus identidades”. Estos autores hablan también del papel de *groupies* y fans. Las fans contienen “un componente de poder” y, por tanto, “una capacidad potencial de presión”. Para neutralizar este poder, el patriarcado ha creado la imagen de unas mujeres “enloquecidas, irracionales y fuera de control”, lo cual, todo hay que decirlo, en ocasiones es así, aunque por otra parte muchos varones reproducen los mismos comportamientos. Las *groupies* son más poderosas, ya que expresan abiertamente su deseo sexual y su iniciativa, haciendo que el poder patriarcal se tambalee; para contrarrestar este peligro, se hace hincapié en “su carácter sexual en el sentido más negativo del mismo, lo que las convierte prácticamente en prostitutas” (Viñuela - Viñuela, 2008: 308). Para Sales Delgado, “la liberación sexual de las ‘*groupies*’ es en realidad un espejismo para las ansias reivindicativas de la población femenina, pues la actitud de dichas seguidoras sigue representando la sumisión femenina a la sexualidad masculina” (Sales Delgado, 2010: 996).

La relación mujeres-composición siempre ha sido conflictiva. Las compositoras son cuestionadas porque entran en el terreno del intelecto, campo masculino por excelencia, enfrentándose a críticas como las que ya hemos citado. En cuanto a las intérpretes, tradicionalmente han podido acceder al mundo del canto, ya que la voz se considera un instrumento natural, directamente relacionado con el cuerpo y lo irracional, asumiendo también que es una actividad que no requiere un especial adiestramiento técnico. Sin embargo los instrumentos crean una mayor problemática, ya que implican un dominio técnico y una capacidad mental, características asociadas a lo masculino (Viñuela - Viñuela, 2008: 310; Green, 2001: 58-83). Por otra parte, a las mujeres se les ha permitido tocar, por ejemplo, el piano, el arpa y posteriormente el violín y el violonchelo, siendo relativamente reciente el acceso a otros instrumentos:

“Playing the flute, violin and piano is traditionally ‘feminine’, playing electric guitar is ‘masculine’” (Bayton, 1997: 39). En efecto, en el caso de las músicas populares urbanas, y aunque existen muchas intérpretes, aún siguen sorprendiendo las mujeres que tocan la guitarra, el bajo o la batería (Green, 2001: 76-82; Martínez García, 2003: 108-109; Bayton, 1997: 37-49).

También los estilos musicales se ven sometidos a una jerarquización en base al género, siendo asociados y permitidos a las mujeres los peor considerados. Sin poder extendernos, el *rock* es considerado más autónomo, menos comercial, más “auténtico” y, por tanto, más “masculino”. El *pop* tiene unas connotaciones de sencillez, de producto creado para el consumo y, en consecuencia, de menor valor. Es el estilo asociado a lo femenino (Frith y McRobbie, citados en Viñuela, 2003: 76-81). Bayton resalta este hecho: “Women performers have been more prominent in commercial ‘pop’ and ‘folk’ than in ‘rock’”, añadiendo una idea que ya hemos comentado: “but their place in all these worlds has been predominantly that of vocalist rather than instrumentalist” (Bayton, 1997: 37). Cuando las mujeres traspasan esos límites son vistas como una amenaza que mina el poder patriarcal, por lo que son entonces criticadas, desvalorizadas y condenadas. El problema es expuesto claramente por Cabedo Mas:

¿Cómo se podrá construir un lenguaje de la música formulado por mujeres, que sea universal y englobe a todo el género femenino, sin que se base en una caracterización establecida del sujeto mujer y, de este modo, se asiente sobre formas de exclusión hacia diferentes sujetos de este mismo género? (2009: 90).

Tomamos esta pregunta interpretando que, por un lado, un “lenguaje de la música” abarca tanto los propios elementos musicales como cualquier otra actividad relacionada con el discurso musical; por otro, que al hablar de “género femenino”, si es que eso es inevitable, es con el afán de deconstruir las jerarquías entre lo masculino y femenino y eliminar las fronteras entre lo que pertenece a una u otra esfera y que imponen unos comportamientos muy concretos. Desde luego, un primer paso imprescindible es cambiar el posicionamiento, superar el estudio de la música desde un “marco patriarcal, falocéntrico, eurocéntrico, y anglocéntrico” (Campos, 2011: 219).

Para tratar de sortear los obstáculos a los que hacíamos mención y para intentar redefinir las identidades género, Reynolds y Press (citados en Laura Viñuela, 2003: 104), distinguen cuatro estrategias utilizadas por las mujeres para superar los condicionantes de género:

[...] emular la rebeldía masculina [...], encontrar una fuerza específicamente femenina que sea equivalente a la masculina pero sin imitar a los hombres [...], jugar con los arquetipos de la feminidad de manera posmoderna [...] o poner de relieve los conflictos derivados de la búsqueda de una identidad propia, es decir, resaltar el propio proceso de la creación de identidad.

Estas estrategias no son excluyentes, pudiendo ser utilizadas de forma simultánea. Añadimos algunas apreciaciones sobre sus propias contradicciones y los obstáculos a los que se pueden enfrentar: la primera puede

ser criticada por antifemenina y antinatural (algo que de hecho hemos comprobado en nuestras investigaciones); la segunda, como apunta la propia autora, se enfrenta con el problema de encontrar una imagen de la feminidad no definida por el patriarcado; la tercera y en cierta medida la cuarta, como también hemos constatado, no siempre son comprendidas. La selección de los temas que hemos utilizado en nuestra investigación se ha basado en la identificación de alguna o algunas de estas estrategias, entre otras.

Al tratar la relación entre música y mujeres debemos tener especial cuidado en no utilizar discursos victimistas, realizar análisis sesgados de los objetos de estudio o interpretaciones reduccionistas, situaciones en las que todos somos susceptibles de caer. Como advierte Ramos, “Algunos estudios, en su afán por denunciar la perpetuación del sistema patriarcal en la música tradicional y en la música popular, minimizan, paradójicamente, el papel de las mujeres en esas músicas” (Ramos, 2010: 15). Además, cualquier crítica a los mensajes que transmiten una ideología inevitablemente estará impregnada de “otra” ideología. También hay que ser cuidadosos, una vez más, con las contradicciones que subyacen en las propias definiciones y posicionamientos. Hollows (citado en Clúa, 2008: 22) basándose en las definiciones de cultura popular de Hall, expone algunos de los peligros o lagunas que pueden contener algunas de las aproximaciones feministas: si la “cultura popular es aquello consumido por las masas”, idea que inspira a algunas feministas radicales, algunas implicaciones son que “no sólo sitúa a la feminista en una posición de superioridad intelectual respecto a la mujer ‘normal’ sino que se desprecia el potencial subversivo que puede existir en todo elemento popular”; si “la cultura popular es aquello que hace o proviene del pueblo”, definición utilizada en tendencias que buscan “una expresión tradicional ‘auténtica’ de las mujeres que ha sido marginada o borrada” encontramos que “no puede existir una cultura de las mujeres fuera del patriarcado (precisamente porque cultura y patriarcado establecen el marco conceptual en que surgen¹¹)”; la tercera definición, “la cultura como un escenario de lucha”, que para Hollows ofrece “un espacio productivo para redefinir la feminidad y la masculinidad, pues no son categorías culturales fijas”, es con la que nos sentimos más identificados y es otro de los pilares de la investigación empírica que expondremos posteriormente.

Pero los temores y peligros apuntados no deben frenar el afán por descubrir, en este caso, los mecanismos que, a través de la música, mantienen o tratan de redefinir los estereotipos asociados al género. Por el contrario, según Clúa (2008: 25):

[...] la asunción de una perspectiva feminista y un enfoque de género no necesariamente implican la atomización del conocimiento o la restricción a una posición limitada y cerrada, sino más bien cómo puede ser un instrumento o un punto de partida óptimo para desplegar un análisis cultural global.

11. Esta es una consideración relevante que dificulta la redefinición de la relación mujeres y música y se ha utilizado para sustentar las críticas de ciertos sectores feministas más radicales a muchas de las propuestas realizadas en el seno de los estudios de género. Es un tema complejo y polémico en el que no podemos detenernos en este trabajo.

Aun asumiendo, como hemos expuesto, el papel de la música en la perpetuación de las construcciones de género, también hemos visto cómo los significados de las propias músicas, las intenciones explícitas o implícitas de sus autores o intérpretes y, sobre todo, las interpretaciones realizadas por los oyentes, pueden ser múltiples, por lo que hay que valorar los muchos factores que configuran, en último término, los mensajes que pueden transmitir dichas músicas.

Uno de los problemas que nos propusimos investigar, considerando la complejidad de los elementos involucrados en la producción del sentido de las músicas populares, puede ser identificado a partir de la siguiente hipótesis: las músicas populares urbanas contienen tantos niveles de significados (significados intrínsecos y evocados, interpretaciones, arreglos, contextos en los que la canción es escuchada, la "performance" musical, etc.) que incluso cuando existe la intención de cuestionar estereotipos los resultados pueden ser ambiguos, pues las interpretaciones de los oyentes raramente abarcan el amplio abanico de significados contenidos en dichas canciones. Esta cuestión será analizada en este artículo.

5. MÉTODO

Partiendo de las consideraciones anteriores, realizamos una encuesta con el objeto de analizar si los oyentes eran sensibles a las estrategias y los mensajes presentes en varias canciones que atacan, desmontan o cuestionan, de una u otra manera, distintos aspectos relacionados con los roles tradicionales de hombres y mujeres y hasta qué punto ellos mismos compartían o no, de forma consciente o inconsciente, los estereotipos o los cuestionaban y criticaban. Es decir, el potencial crítico de canciones populares en las que la imagen del género femenino y las características que lo definen en la cultura occidental son rechazadas.

Nos interesaban dos cuestiones: en primer lugar, identificar las estrategias simbólicas utilizadas en las canciones para, como ya hemos apuntado, realizar una crítica a los estereotipos de género; en segundo lugar, intentar conocer en qué medida los oyentes eran sensibles a estas estrategias y si se producía una reflexión crítica a partir de la escucha de las canciones. Partimos de la base de que estos dos aspectos no siempre se relacionan directamente, ya que, como hemos visto, diversos factores sociales influyen en el sentido de una canción. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que el significado de una canción se organiza en varios niveles, interviniendo los timbres utilizados, si el intérprete es masculino, femenino, homosexual, transformista..., el estilo o las relaciones entre letra y música, entre otras cuestiones.

A pesar de estas observaciones, por falta de tiempo y de medios, nuestro análisis se centró en las letras, si bien tuvimos en cuenta aspectos musicales (omitimos las imágenes, aunque hemos trabajado con ellas en otras actividades relacionadas con esta investigación) que estábamos seguros que

tendrían (y de hecho tuvieron) un papel importante en la percepción de los mensajes, ya que en algunos casos subvertían y jugaban con características musicales asociadas a uno u otro sexo. Desde el primer momento fuimos conscientes de las carencias que conllevaba el hecho de utilizar preferentemente preguntas acerca de las letras. Es evidente, como ya hemos hecho notar, que las percepciones que tenemos de las músicas y sus mensajes no sólo dependen de ellas; de hecho, a menudo nos gustan o no músicas sin entenderlas, siendo los aspectos musicales y a menudo visuales, además de otras relaciones, las que fundamentan nuestras preferencias. Tampoco es extraño sorprenderse al descubrir que las letras de canciones muy queridas nos parecen nefastas, anodinas o contradictorias con nuestras ideas. En relación con el objetivo de nuestro trabajo, es decir, analizar las estrategias de subversión presentes en ciertas canciones y su posible influencia en los oyentes, el problema sigue siendo igual de complejo. Insistiendo en la idea, como apunta Pilar Ramos: “Dependiendo de quién, cómo, con qué música y dónde se cante, un texto puede adquirir significados muy diferentes. Una voz insolente o altanera, una trayectoria personal particular, o una instrumentación o arreglo irónico puede subvertir el texto más sumiso” (Ramos, 2010: 15).

Considerando las dificultades propias de esta problemática, nos propusimos realizar el trabajo de esta investigación en dos etapas. En la primera fueron seleccionadas varias canciones cuyas letras contuviesen elementos de protesta contra los estereotipos asociados al género femenino, realizando un análisis para destacar las estrategias poéticas utilizadas por los autores para realizar esa protesta, teniendo en cuenta también, en cierta medida, aspectos musicales. La diversidad temporal en que fueron creadas no fue, en principio, un aspecto relevante para su elección aunque, como veremos, tuvo una cierta influencia en su percepción. Las canciones elegidas y sus intérpretes fueron, en España, “Yo no soy esa”, Mari Trini (1971), “Voy en un coche”, Christina y Los Subterráneos (1992), “Mi mujercita”, Vanexxa (2006) y “De muy buen ver”, Carmen París (2008). En Brasil, “Feminina”, Joyce (1980), “Essa Mulher”, Joyce (1980), “Maria Moita”, Carlos Lyra y Vinícius de Moraes (1964) y “Olhos nos olhos”, Chico Buarque (1976). La segunda etapa fue una investigación empírica focalizada en la comprensión de estas músicas por parte de jóvenes estudiantes universitarios brasileños y españoles. Fueron entrevistados 58 alumnos, 28 en Brasil y 30 en España. Tras escuchar las cuatro canciones correspondientes, respondieron a tres preguntas: ¿Ya conocías esta canción?; ¿Cuáles son tus impresiones sobre ella?; ¿Cuál piensas que es el tema principal presente en la letra de esta canción? Después se les entregaron las letras impresas de las canciones, escuchándolas de nuevo y respondieron a otras tres preguntas: ¿Cuál es, para ti, el significado de esas letras?; ¿Ya habías percibido ese significado si ya la conocías o cuando la has oído por primera vez?; ¿Estás de acuerdo o en desacuerdo con el mensaje de las letras? ¿Por qué? Los oyentes escribieron las respuestas durante la actividad en los cuestionarios, que fueron posteriormente analizados. Para preservar su anonimato, si así lo deseaban, se les pidió identificarse con un alias, debiendo especificar sexo y edad.

El propósito de esta investigación es preguntarse sobre el papel de las músicas populares hoy día y sobre la posibilidad de que la crítica presente en muchas canciones pierda su fuerza en los contextos de reproducción y recepción; en definitiva, si sus mensajes son entendidos. Por otra parte, pretendemos analizar si los sesgos de género son comprendidos; si los oyentes perciben la crítica y si, en tal caso, se ven involucrados en esta problemática o la consideran algo ajeno y, por último, si son capaces de mostrar un posicionamiento crítico.

En este trabajo exponemos algunos de los resultados obtenidos tras el análisis de las encuestas de varias de las canciones trabajadas, tres españolas y tres brasileñas, ejemplificando las conclusiones con algunas de las respuestas.

6. ANÁLISIS

6.1. “Yo no soy esa”

6.1.1. Análisis de la canción

Yo no soy esa que tú te imaginas, una señorita tranquila y sencilla, que un día abandonas y siempre perdona. Esa niña sí; no, esa no soy yo.

Yo no soy esa que tú te creías, la paloma blanca que te baila al agua, que ríe por nada diciendo sí a todo.

Esa niña sí; no, esa no soy yo.

No podrás presumir jamás, de haber jugado con la verdad con el amor de los demás.

Si en verdad me quieres yo ya no soy esa, que se acobarda frente a una borrasca,

luchando entre olas, encuentra la playa.

Esa niña sí; no, esa no soy yo.

Pero si buscas tan solo aventuras, amigo pon guardia a toda tu casa; yo no soy esa que pierde esperanzas, piénsalo ya, no.

Yo no soy esa que tú te imaginas, una señorita tranquila y sencilla, que un día abandonas y siempre perdona.

Esa niña sí; no, esa no soy yo. Esa niña sí; no, esa no soy yo.

(Autora e intérprete: Mari Trini, 1971)

Todas las estrofas comienzan y terminan igual, con una categórica declaración de principios: esa no soy yo. Todo lo que va a decir, describir... es lo que parece que se espera de ella, pero no es o no quiere ser en lo sucesivo. La protagonista de la canción se dirige a un interlocutor, suponemos que masculino, que es o ha sido su pareja. Se da por sentado que el destinatario de la canción (¿y por extensión todos los hombres?) asume las características que la intérprete va desgranando y que dibujan un perfil muy definido

de la mujer: tranquila, sumisa, dispuesta a perdonar cualquier agravio, que se somete a todo, que no lucha, una niña acobardada. La protagonista se rebela contra esta imagen y trata de imponer su independencia.

6.1.2. Análisis de las respuestas

La mayoría de los oyentes conocían la canción, aunque muchos no reconocieron a la intérprete. Las respuestas a la segunda pregunta, sobre sus primeras impresiones, se refirieron sobre todo al contexto temporal: una canción antigua, de los años 60 o 70, asociada a sus padres y a los guateques de la época. Casi la mitad resaltaron el contenido de rebeldía, haciendo hincapié, la mayoría de ellos, en el hecho de que se hiciera una letra así en un momento en el que las mujeres estaban en clara desventaja: “Canción típica de la época de un precambio situacional [sic] en el país. Sobre todo en el papel de la mujer”; “Es una canción que en la época en la que se escribió ayudó a la lucha de la mujer en España”; “La canción, dentro de que es antigua, me parece algo moderna en cuanto al tiempo en el que surge, por ser la mujer quien grita el desamor”; “Una canción de los 70, con una temática muy arriesgada en una época muy machista”; “Es una canción reveladora, que rompe un poco con los mitos de cómo es una mujer. Intenta manifestar su malestar social, diciendo como es en verdad y no lo que le imponen ser”; “Me parece una canción con letra interesante puesto que una mujer se rebela ante un hombre que probablemente es/era su pareja. Quiere eliminar los roles machistas de mujer sumisa y dependiente. Creo que cada tipo de música tiene un momento para ser escuchada. No es el tipo de música que yo escucho habitualmente pero no descarto que en algún momento pudiera sentirme identificada con ella”; “Pienso que aunque sea una canción antigua, ya se empieza a notar que la mujer puede tomar sus propias decisiones y rebelarse ante el hombre”; “Es una canción antigua, tranquila pero muy clara. Dentro de la época de la canción, es para el momento en que sonaba más, una canción moderna, que trata de dejar atrás los estereotipos sobre las mujeres”.

Un número significativo de alumnos, en esta pregunta, se limitaron a realizar comentarios sobre la propia música y la época en que fue compuesta: “Me gusta el ritmo de fondo, creo que es muy típica de las primeras canciones del ‘guateque’ de nuestros padres”; “Recuerda a los años de los guateques, años 60-70”; “Antigua. *Pop*. Desfasada”; “Es antigua. Por lo que hace al escucharla que te transportes a esa época, me dan ganas de bailar como se bailaba en esa época”; “Me recuerda a las películas españolas de los 60-70, no me gusta. Me gusta únicamente el bajo”; “Que es antigua. De la época de mis padres. Me recuerda a la juventud de ellos, y las historias que me han contado de su vida”; “Al principio te hace sonreír. Es una canción con un estribillo pegadizo que incita a bailar moviendo las caderas lentamente”.

Algunos hablaban de fortaleza y emancipación, pero sin identificar el conflicto como un problema de género: “Una canción de lucha. Intenta hacer ver que ya no es alguien, alguien que dejó en el pasado (...) No es una canción para bailarla, es más bien para escucharla. Una canción para reflexionar”; “Me inspira seguridad en uno mismo. Valentía ante situaciones desagrada-

bles. Indiferencia ante aquellos que te hacen daño, pero no rencor necesariamente”; “Denota mucha fortaleza (...) La voz tan potente y decidida es una elección perfecta para el tipo de mensaje que envía”.

A la pregunta de cuál es el tema principal presente en la canción, la mayoría de las respuestas citaron el amor y desamor sin más explicaciones, y a una mujer que ha cambiado, sin profundizar en las razones o en lo que implicaba lo que se esperaba de ella: “Una mujer que ha cambiado, que no es como la recuerdan”; “Pues el de una chica que le está diciendo a otro chico que no es realmente la persona que él piensa”; “El tema es el de una mujer que quiere demostrar que ha cambiado, y no es como era y como se pensaba que era”.

En varias respuestas sí se hablaba de una mujer que no está dispuesta a ser manipulada: “Es una canción que habla sobre una chica que le está diciendo a su novio que no es una mojigata y que tiene personalidad”; “Ella quiere decirle a alguien que no puede manipularla, que es como es y no lo conseguirá”; “Creo que el tema es una declaración de intenciones de ella, para que se dé cuenta de cómo es y que no se va a dejar engañar”; “El tema principal de la canción es que realmente ella no es como él piensa. No va a permitir que jueguen con ella”; “El cambio de pensamiento y la forma de ser de una mujer”.

Algunos oyentes situaban el conflicto en un contexto más amplio que el de la propia pareja, mostrándolo como un problema de género que afecta a toda la sociedad: “Una chica que se siente libre, fuera de los cánones impuestos por la sociedad, y que afirma que si un chico espera de ella lo que, según la cultura del momento, cabría esperar de alguien de su edad, se va a encontrar con algo muy diferente”; “La educación de la mujer por aquella época. Toda una revolución, ya que demuestra que las mujeres tienen carácter y han de ser libres y luchar por lo que quieren en vez de conformarse y poner buena cara ante los deseos de los demás. En definitiva, una mujer que se rebela ante un hombre, ante el machismo”; “Parece que rompe con el esquema que impone su sociedad sobre cómo debe ser la mujer diciendo ‘esa no soy yo’”.

Destacamos una respuesta que ilustra muy claramente cuán arraigados tenemos ciertos prejuicios. Una alumna contestó: “El cambio de una mujer. Mujer ‘rebelde’. Creo que es la unión de estos dos temas, una mujer rebelde que quiere hacer un cambio en el perfil de mujer, más concreto en su propio perfil”. Aún a estas alturas, las mujeres que se salen de los roles de sumisión tradicionales son tildadas de rebeldes. Podría pensarse que la alumna consideraba que así resultaba en la época en que se publicó la canción, pero el análisis de todas las respuestas apunta al hecho de que, en realidad, ciertas actitudes siguen considerándose no como reivindicaciones legítimas o comportamientos normales ante ciertas circunstancias, sino como actos de rebeldía y no del todo apropiados para las mujeres.

Tras la lectura de la letra, las respuestas sobre su significado fueron similares, acerca del desamor o el rechazo de la mujer a que su pareja jue-

gue con sus sentimientos. Pero algunas respuestas, de nuevo, fueron más allá: “Liberación de la mujer en todos los ámbitos, situacional, económicamente independiente, sentimentalmente, laboralmente... ya que antes en España la mujer dependía del hombre para todo, por ejemplo el marido o padre era el que daba permiso para que ella trabajara”; “La lucha en contra del machismo”; “Me parece una liberación de la mujer”; “Para mí, es como una reivindicación de que tiene personalidad, de que no se va a dejar engañar o ‘mangonear’, porque ella tiene claro lo que quiere. También, la estrofa ‘si en verdad me quieres...’, se podría interpretar como que sufría maltrato”; “La revelación de una mujer ante un hombre. Contra el machismo. Realmente con la educación que les daba a las mujeres, tan estricta, no les dejaban ser ellas mismas sino hacer que todo les agradara. Así que no se las podía conocer bien”.

Acerca de la comprensión del significado de la letra en audiciones previas, la mayoría decían haberlo captado en la primera escucha durante esta actividad, aunque uno reconoció no fijarse en las letras la primera vez que oye una canción y otro haber percibido “algo” en la primera escucha, pero que la lectura le hizo comprenderlo mejor. Lo más interesante es que todos los que la conocían con anterioridad confesaron no haberla escuchado con atención ni haber entendido realmente el mensaje: “Nunca había percibido bien el significado de la letra. Ha sido ahora”; “No me había parado a escuchar detenidamente la letra, sabía más o menos el mensaje pero tampoco había reflexionado sobre ello”; “La oí muchas veces hace años. Pero hasta ahora no me había parado a pensar en su significado”.

En cuanto a su acuerdo o desacuerdo con la canción, la mayoría se identificaron con ella más allá de cuestiones de género, considerando que nadie, ni hombres ni mujeres, deben ser utilizados: “De acuerdo, porque me parece una actitud mejor poner tus límites y dejar claro que si no eres esa es porque eres más independiente o no te dejas ‘engañar’”; “Sí porque ella está siendo utilizada y no quiere volver a lo mismo: a ninguno nos gustaría eso en general”; “Nadie debe dejarse pisar por nadie, sea hombre o mujer”; “En acuerdo (*sic*) porque cada uno tiene derecho a expresar lo que piensa y siente”; “Estoy totalmente de acuerdo. Las personas tenemos sentimientos y como tal no pueden jugar con nosotros al antojo de nadie porque no somos juguetes, independientemente de lo mucho que queramos a esa persona o del lazo que nos una a él”; “Sí, estoy de acuerdo, porque considero que cada uno debe tener su propia personalidad, y no tomar las decisiones en función de lo que quieran los demás o de lo que piensen”; “Me parece una letra ‘realista’ por así decirlo ya que trata un asunto que es muy común en nuestra sociedad. Quizás sea una canción algo ‘recriminatoria’, pero vaya estoy de acuerdo con el mensaje, ya que es algo que sucede tanto por parte de los hombres como por las mujeres (aunque en la canción se refiere al primero)”.

Algunas respuestas sí hablaron de la superación de los prejuicios que colocan a las mujeres en una situación de inferioridad: “Estoy muy de acuerdo, el hombre y la mujer son iguales, personas y nunca jamás las mujeres deberían haber sido ninguneadas como lo han sido”; “De acuerdo, me

parece un mensaje muy sensato en unos momentos muy conservadores en los que una mujer estaba casi anulada ante los deseos y órdenes de un hombre”; “Estoy de acuerdo con el mensaje que quiere transmitir, ya que es bueno romper el mito que durante tanto tiempo ha acompañado a las mujeres y hoy en día nos sigue acompañando en menor medida”; “Sí, estoy de acuerdo, porque el hombre se está riendo de la mujer, y en general estas tienen que estar más valoradas y ser más respetadas por todos los hombres”. Hay una respuesta muy interesante de una alumna: “Estoy de acuerdo con la letra pero pienso que no hay que exagerar”. Hay que destacar que era una alumna de dieciocho años que mostró una actitud muy conservadora en casi todas sus observaciones.

Lo más llamativo ha resultado el hecho de que las respuestas muestran que, en general, se considera que esta cuestión ya está superada, es algo perteneciente al pasado. Se recalca la lucha y la reivindicación que se trasluce en esta canción en una época y contexto determinados, sin que apenas haya alusiones a la posibilidad de que esa problemática pueda mantenerse actualmente.

6.2. “Voy en un coche”

6.2.1. Análisis de la canción

Dile a papá que me voy de la ciudad, dile a los chicos, que no volveré más.
Voy en un coche que robé anoche a un tipo listo que iba a ligar.
Es un spider con dos asientos, coge 200 sin apretar.

Dile a papá que me voy de la ciudad, dile a los chicos que no volveré más.
En la autopista las rayas bailan como coristas de cabaré.
Las patrullas de carretera pintan panteras en el arcén.

Quema los rascacielos quema los postes de la luz, y los camiones de bomberos.
Quema los tribunales, quema todos los bares porque no voy a volver.

Dile a papá que me voy de la ciudad, dile a los chicos que no volveré más.
Los camioneros cuelgan sonrisas del parabrisas cuando me ven.
Soy la princesa de la autopista y hasta los polis besan mis pies.

Quiero llegar muy lejos casi, casi hasta el final donde nadie da consejos.
Pasando la frontera, con una calavera tatuada en el cristal.

Voy en un coche que robé anoche a un tipo listo que iba a ligar.
Dije “mi amor, voy por cigarrillos” y una vez dentro le metí gas.
El muy cretino me tiró un beso por el espejo retrovisor.

Ahora la luna pasa la noche oyendo el ruido de mi motor.
Los tipos duros pasan apuros cuando se cruzan por mi carril,
y en el cielo todos los santos son de mi bando y rezan por mí.

(Autora: Christina Rosenvinge; intérpretes: Christina y los Subterráneos, 1992)

Esta canción utiliza un tema habitual en la música *pop-rock*: rebeldía contra lo establecido, ruptura con todo, huida en busca de algo mejor. El coche y la carretera son símbolos de rebelión tradicionalmente asociados al mundo masculino. Pero en este caso la mujer subvierte los papeles: no sólo es la que decide romper y huir (de una figura paternal, de los chicos; hacia “donde nadie da consejos”, cansada de que le digan lo que ha de hacer), sino que utiliza a los hombres para su propósito. No sólo no adopta una actitud pasiva ante el acercamiento de un hombre, sino que se aprovecha de ello, burlándose incluso, para lograr su objetivo y asumiendo actos y excusas habitualmente asociados a ellos. Otro hecho interesante es cómo celebra las características del coche, algo considerado poco femenino. Otras figuras masculinas ante las que las mujeres se supone podrían verse amedrentadas (camioneros, policías, bomberos) se someten a su voluntad. Incluso las alusiones religiosas muestran un carácter poco proclive al sometimiento. Una postura, desde luego, alejada de los roles tradicionales asociados a las mujeres. Muestra, por tanto, su rebeldía a través de los atributos que en igual situación se relacionan con los hombres: agresividad, manipulación, vehículos, carreteras, velocidad... En definitiva, la rebelión se hace efectiva dando la vuelta a situaciones de tradicional sumisión femenina y mostrándose poderosa a través de esta actitud. En general, es una canción aparentemente no muy comprometida, pero que juega con muchas imágenes y comportamientos asociados al mundo masculino tomándolos para ella. Es esta una de las estrategias más habituales contra los estereotipos, y que suele provocar posturas encontradas: ¿ella se apropia de comportamientos masculinos o pueden ser naturales en una mujer y la relación con lo masculino es cultural? Las respuestas, en este caso, han sido algo controvertidas. En cuanto a las características musicales, el estilo rockero en manos de una mujer que además posee un timbre de voz un tanto añinado provoca sensaciones contradictorias.

6.2.2. Análisis de las respuestas

Casi dos tercios de los oyentes no conocían la canción. Las primeras impresiones se repartieron, preferentemente, entre la contextualización temporal (sobre la que hay algunos errores) y la idea de la rebeldía, encontrando a veces comentarios sobre ambos aspectos en las mismas respuestas y sobre cuestiones musicales. En el primer caso, encontramos contestaciones como: “Me recuerda al salto entre los años 70 a 80-90, el cambio del franquismo a la democracia, la movida madrileña”; “Pues me suena de los 80, o casi 90, muy cerca de los 90, pasada ya la movida. Tiene un sonido más noventero”; “Creo que es una canción de los 80-90, la música *pop-rock*, y tiene ese aire ochentero. Me gusta”; “Me parece que es un tema *pop*, creo que no debe ser un grupo muy, muy antiguo, quizás tienen algunas influencias de los primeros discos de Los Rodríguez”; “Me parece muy repetitiva y que la cantante no vocaliza del todo bien”; “Esta canción no me ha gustado. Me recuerda al tiempo de la movida madrileña, no sé si estaré equivocado”; “Me recuerda a mi infancia cantando en los karaokes. Me encanta”; “Me gusta, me recuerda a los grupos de la movida”; “Me gusta mucho. Ya la había oído, y me parece muy ‘cañera’”; “Alegre, divertida, requiere bailarla.

Cuando lo escuchas te apetece moverte”; y dos respuestas que asociaron claramente la canción con un tipo específico de público, al menos desde la interpretación de esos oyentes: “Es divertida. Es la típica canción que seguramente pondrían en las discotecas de los pueblos y todas las niñas se sentirían identificadas con la letra. Pues la letra habla de lo que hacen las niñas de los pueblos. Mola mucho”; “Es una canción para escuchar en un ambiente distendido, en discotecas, fiestas...Me parece una canción de adolescentes”. En cuanto al tema de la rebeldía, hay respuestas como: “Expresa deseo de libertad. Da la impresión de ser una chica que siempre consigue lo que se propone (‘los polis besan mis pies’)

Hubo varias respuestas que reflejan las asociaciones de estilos y actitudes con un determinado género y sus transgresiones: “Veo esta canción más apropiada por la energía que transmite con relación al mensaje, en el que una cantante canta a la rebeldía desasociando ese perfil del hombre [sic]”, comentario que refleja la relación de determinadas características musicales con ciertos comportamientos: “Mujer independiente total. El papel rebelde de la mujer. Una mujer cañera con los hombres sobre todo”; “Pop rock, simple. La chica va de sobrada”; “Adolescente rebelde que se quiere comer el mundo y descubrirlo todo por ella misma. Me parece muy gamberra y me gusta, la chica tiene mucha chulería”; “Me pega para el comienzo de una serie o una peli en la que la hija pequeña acaba de cumplir la mayoría de edad y decide lanzarse a la aventura, ser ‘libre’. Si hiciera el videoclip de esta canción me imagino a una chica joven en un descapotable, con las gafas de sol, haciendo pompas con un chicle y sonriendo por lo que está a punto de empezar. Tiene una voz muy dulce, pero tampoco de ‘pánfila’”; “Que la cantante quiere manifestar su liberación, quiere ser libre, haciendo todo lo que se plantea y consiguiendo todo lo que se propone sin que nadie le diga nada. Además, me da la impresión de que quiere manifestar que es y puede ser mucho mejor que un hombre”.

En cuanto al tema presente en la canción, casi todos coincidieron en que es la rebeldía y la libertad: “La independencia, rebeldía”; “Creo que el tema es el mensaje de una chica que le dice que se va de casa, hablando con alguna persona de la familia. Que se va por un tiempo largo de la ciudad, un intento de salir del ‘agobio propio de la ciudad’”; “La búsqueda de la independencia. Romper con todo y vivir algo nuevo, o una vida distinta”.

Hubo bastantes alusiones a la niñez o adolescencia de la protagonista, inspiradas, en gran medida, por el timbre de la voz de la cantante: “Una chica que se enfada con sus padres y el mundo, y se va de casa y de la ciudad”; “Una chica le dice a su padre que se va y que no va a volver, reivindicando su independencia”; “La niña que crece y ya no quiere seguir atada a las reglas y normas de ‘papá’”; “Una adolescente rebelde que quiere olvidarse de los consejos de sus padres y de la rutina diaria”; “El tema es la rebeldía de una niña que rompe con todo su entorno diciendo que se va de la ciudad porque ha robado un coche”. Estas y otras respuestas que veremos después demuestran que para muchos de los oyentes esta actitud es impropia de una mujer, juzgando la decisión de la protagonista poco menos

que como una rabieta adolescente. La pregunta que surge es: ¿lo considerarían igual de impropio en un hombre? Creemos que no.

Apenas se vio la canción como una cuestión más allá de una situación personal, aislada. Entre quienes insinuaron algo más general, encontramos: “Rebeldía de la mujer”; “Rebeldía ante lo establecido”; “La liberación de las mujeres (de ella en concreto)”; “Acabar con el concepto de las chicas de entonces y vivir libremente”.

Una vez leída la letra, las respuestas fueron similares, insistiendo en la idea de una adolescente rebelde. Destacamos un comentario que muestra un cierto análisis del papel de las mujeres a lo largo de la historia: “Hace a la mujer libre, independiente total, rebelde, e incluso delincuente. Una mujer que cambia con los tiempos, con las modas, e incluso la música. De ir montada de lado en las motos, e incluso de copiloto en un coche a ser ella la que los conduce, e incluso haciendo travesuras. Un poco feminista”. Debemos anotar que en el análisis de las otras canciones españolas surgió a menudo el tema del feminismo, siendo rechazado, en cierta medida, por los alumnos ya que, lejos de conocer toda su amplitud, implicaciones, ramificaciones y vertientes, lo consideran una especie de patriarcado a la inversa¹².

Casi todos los que habían escuchado la canción por primera vez en esta sesión dijeron haberla comprendido antes de leer la letra, salvo en algunos casos: “No, creo, además, que si la oyera otras veces seguiría sacando nuevas interpretaciones y significados”; “No me suelo fijar en las letras en la primera escucha”. Sin embargo, tal y como ocurrió con otras canciones, hubo varios que, conociéndola con anterioridad, no le habían prestado atención: “La había oído hacía muchos años, pero era pequeña y no me fijé en el significado”; “La verdad es que no, la había escuchado de pequeña, me parecía una canción ‘chula’, pero no había prestado tanta atención como para fijarme en el significado de la misma”. Un alumno dio una respuesta muy interesante: “Sí, lo había percibido de pequeñito, pero cuando era pequeño la hacía masculina, es decir, me hacía pasar por ser yo el rebelde”. Si bien es habitual que las mujeres se vean representadas en muchas canciones interpretadas por hombres, especialmente cuando reflejan actitudes de las que es difícil encontrar referentes femeninos, no lo es tanto el caso contrario, máxime cuando se trata de este tipo de comportamientos.

Las respuestas más interesantes las encontramos a la pregunta de si estaban de acuerdo con el mensaje de la canción. Tan sólo unas pocas mostraron una posible percepción profunda de la letra, más allá del significado inmediato: “Sí, creo que también representa un poco la liberación de la mujer, la cantante es una mujer, y nos dice eso; dile a papá que no me espere despierto”. Pero la mayoría mostró contradicciones. Por un lado, se criticaron, especialmente, las formas: “En parte sí y en parte no. Sí, porque no siempre hay que seguir las normas y tienes que ser libre para hacer

12. Véase Hernández - Maia (2010, 2011).

las cosas que quieras (siempre dentro de la razón). No, porque tal vez no sea la forma adecuada de romper con todo”; “Sí, de acuerdo, en cuanto al deseo de ser libre, pero también opino que esa libertad debería acabar cuando comienza la incomodidad de la gente que le rodea o cuando el espíritu rebelde es ‘demasiado rebelde’ o incluso destructivo”; “No estoy de acuerdo, para mí el mensaje que se deduce se podría haber expresado de otra manera”; “Estoy en desacuerdo, porque creo que esa actitud de irse sin pensar en los que deja y cómo los deja atrás es una actitud muy hipócrita (sólo piensa en ella)”; “Creo que cuando quieres huir, haces muchas locuras por conseguirlo, pero creo que ‘robar un coche’ sería algo excesivo, que yo personalmente no haría”; “Hombre, en acuerdo no, y en desacuerdo pues... hay algunas cosas que no comparto y las formas tampoco me parecen las adecuadas”. Otras respuestas cuestionaron directamente la actitud de la protagonista: “No, porque la actitud de la chica me parece demasiado rebelde”; “No mucho, demasiado malota para mi gusto, y antes de enfrentarse a problemas prefiere huir”; “No, en absoluto. Da la sensación de que esta chica huye de sus problemas en vez de afrontarlos”.

Algunas respuestas mostraron su acuerdo e incluso una mayor reflexión: “Claro que sí, las mujeres son independientes totalmente y libres de hacer lo que les da la gana en el momento en el que quieran, sin dar explicaciones a nadie”; “Estoy totalmente de acuerdo, me parece muy bien que se reivindique la personalidad propia”; “Estoy de acuerdo, y la verdad es que me hace mucha gracia cuando lo de ‘mi amor voy por cigarrillos’ porque en cierto modo me da la impresión de que se está burlando de la ‘sociedad machista’ que la rodeaba. La letra además me hace pensar en positivo, me transmite emoción por los sueños que quiero cumplir, da como ‘fuerza’ para jugarte por lo que sientes y hacerlo”; “Sí, estoy de acuerdo porque creo que manifiesta que no se deja vacilar por nadie y que puede con todo. Además, abandona todo lo anterior para superarse a sí misma”; “Sí, porque creo que en más de una ocasión todos nos sentimos un poco agobiados y necesitamos un poco de libertad para tomar nuestras propias decisiones”; “Sí, creo que todos tenemos derecho a romper con lo que no queremos y no compartimos. Y ser como realmente queremos”. Destacamos una respuesta de un alumno que dice mucho de los roles que aún perviven: “Sí, de acuerdo. De hecho las chicas cañeras me gustan más que las ñoñas. Debe tener su genio, criterio y demás como cualquier persona”. Es decir, las mujeres sólo pueden ser “cañeras” o “ñoñas”, y sólo las primeras pueden tener criterio “como cualquier persona”. Aunque viniendo de un hombre resulta alentador que desee que las mujeres tengan criterio propio, no deja de mostrar un viejo estereotipo, una simplificación de los modelos de mujer que pueden existir.

En general, una vez más, actitudes que no sólo no resultan escandalosas sino que incluso se celebran en los hombres son criticadas cuando son mujeres quienes las adoptan. Por otra parte, si bien es muy loable que los alumnos condenen comportamientos delictivos, la recurrencia de este tipo de respuestas muestra, además de una posible intención de parecer “políticamente correctos”, la escasa capacidad para comprender la globalidad del mensaje e incluso las provocaciones, percibiendo sólo lo anecdótico.

6.3. “De muy buen ver”

6.3.1. Análisis de la canción

(Cada cultura tiraniza a su manera)

Cuando le das una ojeada generalizada a la actualidad que ofrecen los kioscos, no sé por qué hay un claro predominio, muy acentuado, del lucimiento ostensible y rentabilizado, muy exagerado, del mundo pectoral, inflado en general, para que sigas aspirando siempre y lo instales en tu mente, gastando así continuamente en artificios y en injertos varios.

Y no preguntes quién decide el diseño homologado. Y si homologas tú también la delantera ya no importa tu talento ni tienes que estudiar.

Podrás pescar a quien te dé importancia con ese pedazo de nueva delantera que te va adornando igualita que las otras y todas tan redondas.

Una legión de jóvenes muriendo por seguir los modelos muy bien promocionados y estandarizados de la estética constante, de la música inconsciente, de la masa no-pensante.

¿Y qué? Y qué le vas a hacer si te has creído que lo prioritario es en esta vida estar de muy buen ver.

Despierta de una vez, despiértate. Ea, cada cultura tiraniza a su manera, a su manera.

Y los periódicos dedican amplias zonas de “contactos”, bien remuneradas, donde se ofrecen hembras disponibles, qué bien, qué bien.

Su anatomía expuesta y enfocada a trozos, ingrátidos como exvotos, y así abundan los globos en los medios de la comunicación y los zapatitos de tacón.

Y mientras tanto polemizan si aplicar legislación al velo musulmán, pues ligeritas de ropita para cualquier labor estamos muchísimo mejor.

Pa’ mí, que esto va ser como en Longares, donde cuatro huevos, son dos pares.

Y conforme a las conformidades tan conformes por todos conformadas, mujeres y hombres unidos por el despropósito en lo emocional, ah, que alguien invente la receta...

No me emana a mí el talento de las tetas, y ya que las mento, de las mismas no me sale consentir, no me sale el ocultar, no me sale fingir.

Este es el eslogan: “como molas si estás de muy buen ver”.

Despierta de una vez, despiértate. Ea, cada cultura tiraniza a su manera.

Despierta de una vez, despiértate. Ea, cada cultura tiraniza a su manera.

(Autora e intérprete: Carmen París, 2008)

Aunque consideramos que la letra es lo suficientemente explícita como para no necesitar demasiadas aclaraciones, exponemos algunas de las ideas que más nos han llamado la atención. Tras una frase entonada en segundo plano en la que se expone el tema que atraviesa toda la canción, la primera estrofa ya presenta varios subtemas: los medios de comunicación

y la manipulación que ejercen, cómo venden un determinado tipo de mujer anulando todo cuestionamiento y la recurrente idea de que las mujeres lo que deben hacer es potenciar su físico. No podía faltar la referencia al objetivo último: encontrar a un hombre, con la connotación negativa que imprime la elección del verbo “pescar”. La ironía se hace más dura al hablar de esos pechos todos iguales: mujeres sin ninguna personalidad ni nada que las diferencie de las otras. Nos interesa, por la afinidad con las conclusiones que estamos extrayendo de nuestras investigaciones, el apunte de una “música inconsciente”, relacionada con una “estética constante” y una “masa no pensante”. Parece sentir cierta impotencia (“¿Y qué le vas a hacer?”), pero se revuelve (“Despierta de una vez”), instando a luchar contra esa manipulación. Critica el negocio de la prostitución, apuntando a la vez la deshumanización de las mujeres al mostrar su anatomía “expuesta a trozos”, presentándolas como simples objetos de consumo, y a la hipócrita sociedad que mientras lo permite discute acerca del velo de las mujeres musulmanas. En definitiva, distintas formas de control del cuerpo de las mujeres y su libertad. Tras un juego de palabras para seguir con la crítica, un contundente párrafo sobre lo que le sale o no “de las tetas” en un paralelismo con la habitual y paradigmática expresión en la que se utilizan los atributos masculinos.

En cuanto a los aspectos musicales, que, como veremos, tuvieron especial impacto en los oyentes, destacan dos cuestiones principales: la fusión de estilos y el uso de la voz como un arma irónica para resaltar frases importantes y críticas destacadas. La utilización de un rapeado sobre elementos musicales que van desde el *jazz* hasta las reminiscencias flamencas con estrofas cantadas provoca un efecto curioso y desconcertante. La voz, que en general recita en un tono suave y a una velocidad moderada, se eleva, distorsiona, acelera o canta para enfatizar las palabras o frases más relevantes, provocando en ocasiones sobresaltos que hacen que los oyentes focalicen su atención en esos fragmentos.

Para terminar este análisis, reproducimos las palabras que sobre la canción aparecen en la página web de Carmen París:

¿La París rapeando? Pues sí, y a mucha honra. “A fin de cuentas se trata de un recitado crítico y de protesta, y me interesaba utilizarlo para que se comprendiera mejor el mensaje”. Porque, más allá de la novedad formal, De muy buen ver encierra una crítica demoledora “la constante promoción de modelos femeninos cuya mayor virtud es el canon estético o el glamour”. Es un vicio de la sociedad occidental que París pone en relieve. Me cansa esa tiranía de la mercadotecnia y sus mujeres. “Ha habido muchas ocasiones en mi vida en las que he ocultado mis atributos físicos, para que sólo valorasen mi trabajo”¹³.

13. Disponible en *Carmen París*, <http://www.carmenparis.net/discografia/incubando/> (Última consulta: agosto 2012).

6.3.2. Análisis de las respuestas

Dado que en las respuestas al cuestionario de esta canción apreciamos diferencias más acusadas que en las demás entre las aportaciones de las alumnas y de los alumnos, en algunos casos las citamos por separado.

Uno (o una) de los encuestados no respondió a las preguntas de esta canción. Sólo una alumna la había escuchado con anterioridad. Acerca de cuáles eran sus primeras impresiones al escucharla, la mayoría de ellos se refirieron al tema de la canción; algunos de estos también hicieron comentarios sobre la música. Los demás se limitaron a cuestiones musicales. Las respuestas del segundo grupo puede reafirmar la idea que constatamos al analizar la globalidad de las entrevistas, acerca de que en un principio la escucha suele ser inconsciente, puramente sensorial y sin prestar demasiada atención a las letras de las músicas.

En cuanto a las cuestiones musicales, no gustó demasiado en general. La canción no responde a los patrones de la mayoría de las músicas consumidas por los oyentes. La fusión de estilos y los juegos vocales provocaron cierto rechazo, salvo excepciones. De este modo, encontramos comentarios como: “bonita voz en la parte melódica, en el recitado no”; “parece que la canta un travesti, casi no está cantando...el estribillo está mejor, pero las estrofas...”; un sorprendente “me recuerda a la bruja de la Sirenita”; “me ha gustado la música, pero no la voz, el rollo recitado encima de una base así no me acaba de gustar, aunque el estribillo gana bastante”, aunque este alumno reconocía que le gustaba la fusión y, musicalmente, era la canción que prefería de las cuatro escuchadas; otro, sin embargo, decía que le gustaba la voz pero no la música, aunque le parecía “distinta” y con “buenos detalles”, reconociendo su valor musical aunque personalmente no le gustara. En pocos casos encontramos ese reconocimiento de la posible calidad de la canción aunque alguno de sus aspectos no fuera del agrado del entrevistado. Además del último alumno citado, una joven reconocía que no le gustaba demasiado el estilo de música, pero sí el tema que trata. Parece haber un rechazo generalizado a la parte recitada, quizás por ser una mujer, quizás por estar integrada en un estilo musical diferente a los que escuchan habitualmente.

Los recursos vocales y otros elementos que Carmen París utiliza para enfatizar, parodiar y exagerar no fueron comprendidos, quedándose la mayoría con la simple impresión. Sólo una alumna fue capaz de reconocer estos recursos y fundamentar su rechazo: “No me gusta nada la forma de cantar de la chica en la estrofa, aunque creo que lo hace aposta, porque además en el estribillo, ‘despierta...’, se ve que tiene buena voz. Creo que lo de la estrofa lo hace adrede como para hacer patente de esa forma la tontería que tenemos encima, pero aun así me pone un poco de los nervios el alargar las palabras de ese forma y el tonito que emplea”.

En la segunda pregunta ya se apuntaron cuestiones sobre el mensaje de la letra, aunque de una forma muy básica. En general, los comentarios de las alumnas fueron más prolijos que los de los alumnos, mostrando una mayor

sensibilización e identificación con la crítica. En casi todas las respuestas de las chicas aparecía el cuestionamiento de una sociedad que impone la supremacía de la imagen, implicándose personalmente en ocasiones: “la gente se fija en el físico y no en la persona y en sus posibilidades”; “Crítica cómo la gente se deja llevar por la estética, cómo la cultura de cada territorio hace que la mayor parte de la sociedad siga modas y tendencias que en la mayoría de los casos no tienen sentido”; “Me parece una crítica muy buena sobre lo superficial que puede llegar a ser la sociedad”. El reconocimiento del problema del aspecto físico especialmente identificado con las mujeres se mostró en respuestas como las siguientes: “De que las mujeres en vez de ser mujeres somos o intentamos ser prototipos: delgadas, altas y súper-guapas. Intenta reivindicar que cada uno somos como somos y que no tenemos por qué ir como van todas, que seamos nosotros/as aunque va enfocado a las mujeres”; “la importancia que se le da al físico de las mujeres sin fijarse en su inteligencia”. Apenas hubo respuestas que destacaran la ironía presente en el tema. En esta pregunta sólo una alumna hizo alguna alusión: “Que se burla de que el físico tenga tanta importancia social”. Entre los varones hubo respuestas como “curiosa y letra demoledora”, “crítica social muy fuerte, canción curiosa” (la repetición de este calificativo es indicativo del efecto que tuvo la canción entre los oyentes); “crítica al machismo”; “muy aclaradora [sic] sobre la visión de esta mujer sobre la cultura del culto a la imagen”. Una respuesta algo más profunda dice que la canción “muestra la triste realidad de una mujer producto o pelele, hechas por la sociedad y no por ellas mismas englobándolas y no individualizándolas”. Un alumno hizo una interpretación para nosotros sorprendente: “Mujer desengañada que finalmente piensa que lo importante es tener un buen cuerpo y andar por la vida enseñando chicha”.

Las respuestas a la tercera pregunta (¿Cuál piensas que es el tema principal de la canción?) abundaron en la cuestión. De nuevo, mientras los comentarios de ellos fueron más escuetos, ellas se extendieron e insistieron en las imposiciones estéticas. En ambos casos se hablaba de un problema social generalizado; en pocas ocasiones se concretaba como una dificultad que afecte especialmente a las mujeres, lo cual puede indicar que o bien dan por sentado que es así o bien que consideran que incumbe a todos. De este modo, encontramos respuestas entre los chicos como: “El mundo actual es un mundo de despilfarro, obsesionado por la imagen”; “Estereotipos sociales y sus respectivos conflictos o debates sociales”; “La tiranía de la ‘cultura de la imagen’ que para mí no es cultura, sino más bien moda o condicionamiento social”. Entre las alumnas: “No hace falta tener inteligencia si tienes silicona”; “La crítica a una sociedad que impone tendencias sin sentido; y a la gente que no se las cuestiona sino que las sigue sin pensar”; “La cantante critica a todas las personas que se someten a operaciones de estética para estar mejor, ella lo critica porque piensa que en esta vida no lo es todo estar bien y tener un cuerpo 10, etc.”; “La estética, los prejuicios, roles sociales. Cada uno es como es por el exterior pero iguales en el interior”. Entre las versiones que lo vieron como un problema especialmente femenino hubo respuestas entre los chicos como: “La presión en la mujer de la sociedad y la cultura”; “El desengaño y el cambio de

una mujer para 'hacerse un lugar en el mundo' a su manera"; "Crítica al machismo y a la sociedad actual". De nuevo las chicas fueron más personales: "Que tenemos que ser nosotras mismas, nuestras gorduras, nuestro poco pecho, nuestra altura, etc. Hay que querernos tal cual somos"; "Crítica lo que la sociedad está haciendo con el cuerpo de las mujeres. Nos mete en la cabeza que sólo vales si tienes buen cuerpo"; "Crítica la sociedad materialista que hace de las mujeres seres materiales, usables [sic], sólo válidas si están buenas, si tienen grandes tetas..."; "El físico. Cita mucho el pecho de las mujeres".

Hubo algunas respuestas que mostraron análisis más profundos. La alusión al debate acerca del velo musulmán inspiró algunas interpretaciones interesantes. Una alumna dedujo que la crítica no es tanto a la imposición de unos cánones estéticos como a la frivolidad que es preocuparse por no engordar cuando hay problemas mucho más importantes: "Que despiertes, que no son solo los países que hacen guerras y explotan a los pobres los malos, los que tiranizan, sino que nosotros somos igual de culpables por nuestra pasividad ante sucesos de esa índole, que nos quejamos de ello y lo criticamos muy indignados y muy pocos son los que tomamos cartas en el asunto, ya que nos preocupa más asuntos como el si engordamos y demás". Otra estudiante interpretó que es una crítica al racismo: "Se juzgan como negativas las tradiciones de otras culturas, sólo es 'buena' la propia". Dos alumnas respondieron no haber entendido nada: "No me entero"; "No sé, no entiendo lo que dicen", respuestas que, más que dificultades materiales para comprender la letra sugieren problemas de atención o concentración.

La lectura de la letra de esta canción no supuso cambios significativos en cuanto a su interpretación, aunque las respuestas fueron algo más largas y abarcaron más cuestiones. Entre los alumnos, casos como: "habla de la mujer que debe tener capacidad de razonar, que con unos pechos en esta sociedad del dinero, a veces ayuda para progresar, pero es mejor sentirse mejor con uno tal como se es y no seguir los patrones sociales"; "Se hace una llamada a la sociedad, para que por fin se dé cuenta de que su forma de vida es falsa y trivial, y pide una toma de conciencia de ello". Entre las alumnas: "Que damos más importancia a la apariencia que al interior, que nos preocupamos (por regla general) más de cosas superfluas que de las desgracias que nos rodean"; "me parece una gran crítica a la sociedad actual, los estereotipos, las modas, las cosas por las que nos preocupamos (dejando pasar otras más importantes), y el hecho de que la gente no se replantea ni se cuestiona los motivos por los que realiza ciertas acciones". La crítica acerca del uso de las mujeres desapareció prácticamente entre los chicos, existiendo sólo una alusión explícita y, desde nuestro punto de vista, bastante superficial aunque contundente: "Que, como se dice popularmente, 'dos tetas tiran más que dos carretas'; las guapas ya tienen todo hecho y las feas no tienen nada que hacer". Sin embargo, entre las chicas las reflexiones acerca del problema como una cuestión especialmente femenina se intensificaron: "Me gusta que se critiquen de esta manera los fetiches, las 'normas' establecidas por esta sociedad consumista y materialista, que hacen entre otras cosas de la mujer un objeto"; "Habla de las

mujeres como hembras, de las niñas que mueren por parecer modelos, de la poca importancia que se le da a otros temas más importantes”; “Que las chicas tengan que ser Barbies y tenemos que ser mujeres 10 y eso no es así. Somos tal cual somos y que mientras nos queramos a nosotras mismas tendremos todo el amor del mundo y que los demás nos deben de querer tal cual somos, cultura, cuerpo...”; “Nos controlan con modelos estandarizados, y todas las jóvenes están obsesionadas con ser como el modelo establecido. Si eres como todos físicamente, parece que vales, si no, no vales. No tienen en cuenta el interior, ni como pienses”. Fueron numerosas las respuestas que insistieron en la cuestión estética, en la importancia del exterior y no del interior, con una especial preocupación por la “formación”: “Que es absurda la importancia que se le da al aspecto físico. La gente se enriquece con ello en vez de luchar en la vida por estudiar”; “Donde jóvenes creen que con tener un buen físico es lo único que importa, no hay que estudiar ni formarse...”. Ambas respuestas son de mujeres; reflejan el ancestral complejo femenino de ser consideradas sólo por su físico y no por su inteligencia.

Todos afirmaron haber percibido el mensaje al escuchar la canción por primera vez, sin el apoyo de la letra escrita. Sólo una alumna reparó, al leerla, en una frase que le hizo añadir otra reflexión: “Me ha llamado la atención: ‘... zonas de contacto bien remuneradas...’. Me parece un buen reflejo de la importancia que se da al dinero, ¿todo puede comprarse con dinero?”.

También todos se mostraron de acuerdo con el mensaje de la canción, pero hubo matices interesantes. La siguiente respuesta de un alumno refleja las contradicciones a las que estamos sometidos, aunque él mismo no fue más allá de la mera formulación: “Creo que en este caso critica la importancia dada por la sociedad a los pechos o zapatos de tacón y estoy de acuerdo pero se ponen zapatos de tacón porque quieren, nadie les obliga”. Otro alumno explicitó que es un problema que afecta a hombres y mujeres: “Esta canción lleva toda la razón; sobre todo en el mundo de la música, a las guapas se las valora más que al resto (como con los guapos en el fútbol), porque es más fácil hacer publicidad y promocionar a las guapas, más lo que pueda pasar en los despachos de las discográficas”. Otra respuesta abre interesantes líneas de interpretación: “El mensaje me parece aceptable. Creo que es un tema muy tratado, algo gastado, quizás. Estoy de acuerdo con que hay que cambiar muchas cosas, pero estoy harto de oírlo, el cambio empieza si se le da una oportunidad a la originalidad, y eso de momento se me antoja imposible”. Es decir, frente a la denuncia de que los oyentes no son sensibles a los mensajes que les llegan, encontramos la insensibilización precisamente por la saturación de estos mensajes.

Una vez más, mientras los alumnos se refirieron a aspectos generales de la sociedad, las alumnas insistieron en la lucha exterior-interior y en el problema de las mujeres. Es muy llamativo el elevado número de comentarios entre las chicas acerca del enfrentamiento entre el aspecto físico y las capacidades intelectuales: “Por lo general estoy de acuerdo, como ya he comentado. Pero creo que también hay gente natural, que valora la inteligencia y sobre todo ser ‘buenas personas’”; “Me parece que hoy en día sólo se mira

el exterior sin importar las capacidades intelectuales y la forma de ser de las personas”; “Muy de acuerdo, la sociedad da más importancia al físico que a la cultura”. Se insistió en que es un problema especialmente femenino: “porque la sociedad en la que vivimos es así, y lo podemos observar en cualquier lugar, en la televisión con modelos escuálidas o tetonas que la sociedad pretende establecer como un modelo de lo que mola o lo que está bueno [...] Por lo tanto la mujer es un objeto, y si está buena mejor, y cuanto menos hable mejor,...”; “Estoy totalmente de acuerdo ya que no soy la típica chica 10 y poco a poco me estoy queriendo y me estoy olvidando de que tenemos que ser Barbies, con poca ropa, muy delgadas y muy guapas. Basta ya de chorradas de peso, de no comer y todo para gustar a los hombres o por seguir esta moda de Barbies”; “Hay muchas niñas con problemas de autoestima por culpa de la importancia que se da al cuerpo. Y lo más penoso es que es verdad, si no se tiene buen físico la vida es más difícil en todos los sentidos”. La última respuesta refleja una preocupante resignación.

Un hecho llamativo es que, en un principio, el rechazo que provocó musicalmente matizó, en un principio, su interpretación. Este rechazo dice mucho de los gustos de los jóvenes: de forma generalizada un tema musicalmente diferente a los estilos más estandarizados fue percibido, salvo excepciones, de forma negativa.

Como vimos, esta canción es muy explícita y no da lugar a demasiados equívocos. La idea básica fue percibida por casi todos los entrevistados, aunque no fueron capaces de analizar ciertos detalles, reflexionar más que sobre los aspectos más evidentes. Si bien todos entendieron la crítica a la importancia del físico sobre otros valores, pocos profundizaron en las raíces del problema ni apuntaron posibilidades para luchar contra ello o el papel que puede jugar la música en la deconstrucción de estereotipos. Además, mientras los chicos lo entendieron como un problema general, las chicas lo vieron como una cuestión que afecta especialmente a las mujeres, reflejando en sus respuestas numerosas alusiones personales.

6.4. “Olhos nos olhos”

6.4.1. Análisis de la canción

Quando você me deixou, meu bem.
Me disse pra ser feliz, e passar bem.
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci.
Mas depois, como era de costume, obedeci.

Quando você me quiser rever,
já vai me encontrar refeita, pode crer.

Olhos nos olhos, quero ver o que você faz.
Ao sentir que sem você eu passo bem demais.

E que venho até remoçando, me pego cantando, sem mais nem porque.
E tantas águas rolaram, quantos homens me amaram bem mais e melhor que
você.

Quando talvez precisar de mim.
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim.

Olhos nos olhos, quero ver o que você diz.
Quero ver como suporta me ver tão feliz.

(Autor e intérprete: Chico Buarque, 1976)

En la letra de la canción el yo lírico femenino se dirige a un hombre que la abandonó, diciendo que, tras un momento inicial de dificultades emocionales, se recuperó y está bien, habiendo sido amada por otros hombres “más y mejor”. En la época de su lanzamiento, en los años 70, esta música representó una afirmación osada de independencia femenina, al dar voz a una mujer que decía estar bien a pesar de haber roto con el hombre con el que un día tuvo una relación. El *tempo* lento y el énfasis en la frase central (“Olhos nos olhos, quero ver o que você faz/diz”), que se repite y constituye la cumbre emocional de la canción sugieren que puede haber un deseo de venganza o de ironía en relación a la ex pareja. Pero si bien tales posibilidades de interpretación son factibles, es innegable que la totalidad de la letra conduce a una afirmación de independencia respecto del hombre que fue importante, sugiriendo que la vida de una mujer no necesita ni se define por la presencia masculina.

6.4.2. Análisis de las respuestas

Exactamente la mitad de los entrevistados ya conocía la música. Las sensaciones narradas no fueron muy diferentes en ambos grupos, predominando ideas de tristeza y melancolía. A pesar de este hecho, varios oyentes respondieron que las sensaciones producidas por la escucha de la música fueron de belleza, superación y una música agradable para oír. No hubo ningún comentario específicamente musical, es decir, que denotase conocimiento de las características más técnicas relacionadas con la tonalidad, *tempo*, timbres, forma de interpretación, relación entre música y letra, etc.

Existen básicamente dos grupos de respuestas a esta música: hubo oyentes que consideraron que el personaje retratado en la letra de la canción se está afirmando libre y plenamente como mujer, independientemente de la presencia del hombre y de su influencia; otros oyentes opinaron que, por ejemplo, la estrofa en la que ella afirma haber sido amada por otros hombres es un intento de venganza, una muestra de inmadurez o un síntoma de que haber sido abandonada es algo relevante en su vida.

Algunos ejemplos de respuestas que consideraron la letra una expresión de libertad y autoafirmación son los siguientes: “A canção produziu uma sensação de força, superioridade, de superação e passagem a um estado

melhor”; “A música fala da superação da perda de um amor”; “A felicidade não deve vir do outro, mas de dentro de nós mesmos”; “A música fala de uma mulher que não se deixou abater por um desamor”; “Fala sobre a superação de um amor frustrado por una mulher”; “Acho que a mulher debe ser independente e procurar a sua felicidade e não viver à mercê do homem”. “O sofrimento faz parte da vida não deve levar à submissão”; “A letra trata da realidade de quem passou por um sofrimento e saiu bem”. Todas estas respuestas tienen en común la idea de que el personaje retratado en la canción superó un estado inicial de dependencia respecto a su compañero, volviéndose independiente y más feliz, más realizada. No hubo diferencias significativas entre hombres y mujeres cuando respondieron afirmando la libertad y la independencia de la mujer en relación al hombre de la canción.

Algunas respuestas en las que los entrevistados consideraron que la letra de la canción denotaba venganza o un intento de afirmación de independencia que no era verdadero fueron: “A personagem fala de alguém que amou no passado, parece que ela superou e se libertou, mas no fundo parece que se tivesse a oportunidade gostaria do seu amor novamente”; “A música revela a ‘dor de cotovelo’ de uma mulher que é abandonada por um homem, sempre manipulando para que ele não perceba seu sofrimento caso retorne”; “a história de uma mulher que foi deixada e quer demonstrar que está melhor agora”; “ressentimento de amor, orgulho ferido, provocação, retrata em geral o comportamento da mulher ao ser deixada”; “a canção retrata o sofrimento de uma mulher pela perda do amado, mas que de certa maneira ainda espera sua volta”; “a música fala de alguém que levou um fora e acha que não sente falta da pessoa”. Sin duda es posible que, tras una separación sentimental, las reacciones emocionales incluyan resentimiento, deseos de venganza, etc. También es innegable que los poemas y letras de las canciones populares son lo suficientemente abiertos como para dar margen a interpretaciones discordantes que, no obstante, pueden ser válidas. El punto que ha de ser discutido es que los entrevistados de este segundo grupo, en sus respuestas, no presentaron un conjunto de posibilidades interpretativas, pero afirmaron que la mujer que aparece en la canción aún depende del hombre, aún se encuentra vinculada a él y es emocionalmente dependiente. Lo que hace a esta interpretación poco plausible es precisamente el título de la canción, que es una expresión idiomática que es repetida en el momento de mayor intensidad dramática de la canción: “olhos nos olhos”. Esta expresión tiene el significado de un discurso sincero, directo, sin rodeos y sin mentiras. Al mismo tiempo, la afirmación de que el personaje consigue ser feliz es repetida de varias formas a lo largo de la canción, sin indicios de revancha o venganza. ¿Qué puede entonces hacer creíble esa otra interpretación si no es la permanencia del estereotipo de la dependencia femenina en relación al hombre? Lo curioso es que una canción de los años 70, tras más de cuarenta años de avances en el proceso de emancipación femenina, aún produzca interpretaciones que rechazan una afirmación positiva de la independencia emocional de la mujer en una relación afectiva.

Objetivamente, la dependencia puede darse tanto en hombres como en mujeres, y está vinculada de forma más directa a las características específicas de las relaciones que al género. Al valorar una canción popular, los entrevistados podrían haber sido más reflexivos y haber considerado que había una crítica implícita en la letra. Solo una entrevistada pareció ir más allá de la posible polémica entre las interpretaciones que defendieron la autonomía del personaje y aquellas que afirmaron su dependencia: ella apuntó que el límite de la independencia de la mujer retratada en la letra está en el hecho de que se dirige al hombre precisamente para hablarle de su nuevo estado emocional (ser feliz) y su libertad. La entrevistada afirmó: “não é uma afirmação plena e livre. Ela ainda se realiza em relação ao homem e creio que uma mulher é capaz de se afirmar sem referencia a nada que não seja sua própria vida”. A pesar de que esta idea ha sido presentada por una sola oyente, parece ser significativa porque afirma la independencia de la mujer no solamente en base a su relación con el hombre, más allá de la dicotomía que presenta.

6.5. “Feminina”

6.5.1. Análisis de la canción

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo, ou no olhar. É ser menina por todo lugar.
Então me ilumina. Me diz, como é que termina? Termina na hora de recomeçar.
Dobra uma esquina no mesmo lugar.

Costura o fio da vida só pra poder cortar. Depois se larga no mundo, pra nunca mais voltar.

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo, ou no olhar. É ser menina por todo lugar.
Então me ilumina. Me diz, como é que termina? Termina na hora de recomeçar.
Dobra uma esquina no mesmo lugar.

Prepara e bota na mesa com todo o paladar. Depois acende outro fogo deixa tudo queimar

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo, ou no olhar. É ser menina por todo lugar.
Então me ilumina. Me diz, como é que termina? Termina na hora de recomeçar.
Dobra uma esquina no mesmo lugar.

Costura o fio da vida só pra poder cortar. Depois se larga no mundo, pra nunca mais voltar.

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo, ou no olhar. É ser menina por todo lugar.
Então me ilumina. Me diz, como é que termina? Termina na hora de recomeçar.
Dobra uma esquina no mesmo lugar.

Prepara e bota na mesa com todo o paladar. Depois acende outro fogo deixa tudo queimar

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no dengo, ou no olhar. É ser menina por todo lugar.
Então me ilumina. Me diz, como é que termina? Termina na hora de recomeçar.
Dobra uma esquina no mesmo lugar.

E esse mistério estará sempre lá: Feminina, menina, no mesmo lugar.
E esse mistério estará sempre lá: Feminina, menina, no mesmo lugar.

(Autora e intérprete: Joyce, 1980)

Esta canción en ritmo de *samba*, con un *tempo* bastante acelerado, tiene una letra que describe el diálogo entre una madre y su hija. A la pregunta de la hija sobre lo que sería ser “femenina” las respuestas de la madre remiten, en primer lugar, a cualidades físicas, que son rechazadas como atributos que identifican aisladamente, por sí mismos: “não é no cabelo, no dengo ou no olhar; é ser menina por todo lugar”. Ser “femenina” es un todo que no se encuentra en cualidades específicas del cuerpo. La pregunta, entonces, se desdobra en una interrogación sobre el tiempo y el transcurso de la vida: “como é que termina”. La respuesta apunta una paradoja abarcando el tiempo y el espacio: “termina na hora de recomeçar; dobra uma esquina no mesmo lugar”. Las preguntas aparentemente ingenuas de la niña son respondidas por la madre de un modo directo y enigmático al mismo tiempo, como si la cosa que debe ser definida, la condición “femenina”, no pudiese ser conceptualizada de un modo claro y definitivo.

Por otra parte, la letra remite a actividades tradicionalmente atribuidas al género femenino, como la cocina y la costura. Nuevamente, la letra se despliega en una paradoja sobre el hilo de la vida que se cose para romperse y de la comida cocida para ser quemada en un fuego que se enciende una segunda vez. Finalmente, después de la repetición de las cuestiones realizadas por la niña y de las respuestas dadas por la madre, la letra concluye afirmando que “esse mistério estará sempre lá; feminina, menina, no mesmo lugar”, como si la mujer fuese la niña y ambas “femeninas”. Lo que hace a esta letra interesante, por tanto, son sus dualidades, sus ambigüedades, el hecho de que no define la femineidad de una vez por todas o, por otro lado, por el hecho de definirla a partir de un movimiento entre la niña y la mujer, entre estar en una condición y desarrollarse en otra, entre hacer actividades habitualmente atribuidas a las mujeres y deshacerse de esas mismas actividades.

6.5.2. Análisis de las respuestas

Prácticamente todos los entrevistados describieron la música como una canción alegre, animada, divertida, que incita a bailar y mover el cuerpo, que contagia y tiene un ritmo envolvente: “achei o som da música alegre”; “senti vontade de dançar, me passou uma sensação de movimento, de euforia”; “música animada, ritmo gostoso, dançante, deixa de bom humor”; “música boa, agitada, alegre”.

La mayor parte de ellos no conocía la canción, pero fue capaz de identificar el tema general, bien afirmando que se trataba de “femineidad”, bien que

se trataba “de la cuestión de ser mujer”, o “de ser mujer en la sociedad”, o “lo que es ser femenina”; algunos de los entrevistados no consiguieron entender la letra en la primera audición: “não consegui entender a letra da música”; “não ouvi direito as palavras”.

En casi todas las respuestas los oyentes fueron más elocuentes y más precisos en la valoración de la canción tras la lectura de la letra, lo que indica que el ritmo envolvente y el *tempo* acelerado pudieron haber relegado a aquella a un segundo plano y que, en su aparente simplicidad, no fue bien comprendida solamente a partir de la audición. Tras la lectura, los entrevistados estuvieron más acertados, apuntando el tema general de la canción y destacando aspectos formales de la misma o, eventualmente, discutiendo el carácter convencional de lo que se acostumbra llamar “feminidad”. Algunas respuestas ilustran esta comprensión, bastante precisa, de la letra: “realmente ser feminina não é uma coisa que nos tornamos por mudar o cabelo, etc., mas sim quando assumimos uma postura feminina, sendo que esta é mutável e construída socialmente”; “ser feminina é um conjunto de coisas, ações...Porque há um estereótipo”; “a impressão é de algo (a feminilidade) que não termina, mas se transforma”. Predominaron las respuestas en las que la comprensión de la letra apuntaba una postura crítica en relación a los papeles tradicionales asignados a lo femenino: “oferece uma perspectiva sobre a condição da mulher, que ainda hoje é discriminada”; “levanta estigmas que as mulheres carregavam ao longo da história e subverte-os com outras perspectivas”. En algunas respuestas la impresión de los oyentes fue diferente, destacando la presencia de estereotipos acerca de lo femenino en la letra de la canción: “passa uma ideia restrita do que é ser feminina, confirmando um traço ideológico e consagrado de que mulher deve ser feminina sempre e, para isso deveria cumprir certos rituais socialmente acreditados como femininos”; “a letra passa uma abordagem mais resignada de feminilidade, como uma coisa que se perpetua”; “uma postura ambivalente em relação às alegrias e tristezas de ser mulher”. Como es posible constatar, las ambigüedades presentes en la letra de la música aparecieron en las respuestas de los entrevistados sin que, sin embargo, ninguna de ellas abarcara el conjunto de posibilidades interpretativas en una única respuesta.

6.6. “Maria Moita”

6.6.1. Análisis de la canción

Nasci lá na Bahia, de Mucama com feitor.
Meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador.
Meu pai só dizia assim, venha cá. Minha mãe dizia sim, sem falar.
Mulher que fala muito perde logo seu amor.

Deus fez primeiro o homem a mulher nasceu depois.
Por isso é que a mulher trabalha sempre pelos dois.
Homem acaba de chegar tá com fome. A mulher tem que olhar pelo homem.
E é deitada em pé, mulher tem é que trabalhar.

O rico acorda tarde, já começa a resmungar.
O pobre acorda cedo já começa a trabalhar.
Vou pedir ao meu Babalorixá. Pra fazer uma oração pra Xangô.
Pra por pra trabalhar gente que nunca trabalhou.

(Autores e intérpretes: Carlos Lyra y Vinícius de Moraes, 1964)

Esta canción tiene una letra que aparentemente es bastante directa y simple, cantada a un ritmo de *samba de roda*, o *samba de capoeira*, pero con una armonía y una melodía influenciadas por la *bossa nova*. La música resulta alegre y rítmica. La letra hace referencias directas al candomblé, la religión de los esclavos negros, que ha sobrevivido ilegalmente durante siglos en el Brasil colonial y republicano. El “Babalorixá” citado es el jefe espiritual y responsable de la administración de la casa donde se realiza el culto. “Xangô” es la divinidad del pueblo lorubá, cuya manifestación son los rayos y los truenos, o sea, una divinidad poderosa, invocada en este caso para vengar a las víctimas de injusticias. Junto a las alusiones al candomblé hay también referencias a las diferencias de clase, ricos y pobres, y, finalmente, la diferencia principal destacada por el “yo lírico” es entre la mujer, que trabaja y obedece, y el hombre, que manda. Las diferentes referencias encadenadas en la letra conducen a la suposición de que se trata de una mujer, negra y pobre, que canta y que, por medio de la canción, se queja de su condición.

“María Moita” es un título también muy significativo sobre ese personaje, pues María, además de ser un nombre muy común en la cultura occidental por razones obvias, es adjetivada por el complemento “moita”, que puede significar tanto una planta insignificante y ordinaria como denotar la condición de aquel que sabe pero no muestra lo que sabe. La expresión “na moita” en portugués significa permanecer al acecho, a escondidas, sin revelar lo que se piensa y se sabe. La apariencia de simplicidad, por tanto, es superada cuando se lee la letra con un poco de atención. Nacida en Bahía, el estado brasileño donde la proporción de personas de color es mayor que la de los blancos, el personaje de la canción es hija de una “Mucama”. La palabra escogida está llena de significación, pues Mukama, en la lengua Quimbundo significa “esclava concubina” o “compañera”, es decir, los favores realizados bajo la tutela del capataz no son solamente servicios domésticos. La dominación del hombre, según la letra de la canción, ya existía en el tiempo de la madre (la protagonista es, de hecho, hija del señor), incluso desde el principio de los tiempos, ya que “Dios hizo primero al hombre” y por eso la mujer tiene que trabajar por los dos. La mujer vela por el hombre “tumbada y de pie”, o sea, el sexo es un tipo de trabajo femenino que la mujer debe hacer sin protestar. Al final, la letra se cierra con una especie de protesta apelando a los dioses del candomblé “para que hagan trabajar a la gente que nunca trabajó”, una protesta que incluye a los hombres y a los ricos. Concluyendo: la letra superpone la condición femenina a otras cuestiones relacionadas con la dominación: la condición de ser negra y pobre.

6.6.2. Análisis de las respuestas

A pesar de ser una canción de dos importantes compositores dentro de la música popular brasileña del siglo XX, apenas dos entrevistados dijeron conocerla. La mayor parte de ellos, por tanto, estaba escuchando el tema por primera vez. Las impresiones iniciales que relataron se refirieron especialmente al ritmo y a detalles de los arreglos y la instrumentación: “adoro metais e o baixo é bem explorado”; “a harmonia da música é boa e é bem tocada”; “meio bossa nova, meio jazz, ritmo animado”. Algunos estudiantes ya apuntaron en sus impresiones que la letra tenía un contenido crítico: “crítica; legal”; “uma reflexão sobre o universo e a condição da mulher”; “acredito que ela fala sobre a mulher no contexto do trabalho”. Sin embargo, muchos de ellos dijeron que no fue posible comprender la letra de la música: “não foi possível compreender a letra da música”; “não entendi muito bem a letra”; “só consegui entender palavras e frases isoladas, não fez sentido”. Como se constatará al final de este análisis, la mayor parte de los entrevistados captó el sentido general de la letra, pero tan solo unos pocos consiguieron percibir en su análisis el encadenamiento de todos los elementos presentes en la canción: mujer, negra y pobre.

Tras la lectura de la letra los entrevistados expresaron opiniones que pueden ser divididas en tres grupos: aquellos que se mostraban en desacuerdo con la canción por creer que incluye afirmaciones machistas o, como mínimo, ambiguas; los que pensaban que la canción tiene elementos críticos, pero también conservadores y estereotipados y, finalmente, un grupo menor en el que se encontraban los que aparentemente tuvieron una comprensión más profunda de la canción y dijeron que esta contiene una crítica al machismo, a los prejuicios y a la dominación racial y de clases.

En el primer grupo encontramos respuestas como: “a canção é machista – ou é a família dele, não entendi direito – entende-se como preconceituoso”; “demonstra uma visão machista da mulher”; “transmite estereótipos”; “a música mostra homem e mulher como desiguais, como se ele fosse mais do que ela, discordo totalmente”; “discordo justamente pelo fato de ser machista”; “discordo, pois atualmente a sociedade é diferente e as mulheres não são inferiores aos homens”. Como se trata de análisis realizados tras haber escuchado la canción al menos dos veces y teniendo la letra en las manos, este tipo de evaluación probablemente no puede ser atribuido solamente al desconocimiento previo de la canción o a la atención exclusiva a los elementos musicales, descuidando la letra. Es cierto que esta puede ofrecer dificultades a los oyentes, considerando las referencias al candomblé y las sutilezas poéticas. Sin embargo, no tendría que haber problemas para percibir que se trata del discurso de una mujer y, por tanto, lo que dice sobre cómo Dios creó al hombre, que la mujer tenga que trabajar el doble, etc., concluyendo con una oración a sus dioses para cambiar esta situación no son cuestiones tan difíciles de comprender.

El segundo grupo de entrevistados realizó afirmaciones ambiguas sobre la canción como: “o máximo que ela incita é o aumento do tempo que o

rico deve trabalhar”; “discordo em parte porque não acredito que a mulher tenha sido feita para trabalhar e fazer o que os homens falam. Já quanto à diferença entre pobres e ricos realmente muitas vezes presenciamos essa diferença”; “não concordo com o que diz a canção, mas muitas vezes é isso o que acontece”; “discordo quando ele se refere à mulher como tendo que trabalhar pelos dois, mas concordo quando há crítica em relação à vida fácil do rico”; “hoje grande parte das mulheres não cumpre mais esse papel”; “discordo em parte pois acho que o trabalho não é só da mulher”. Estas respuestas muestran nuevamente que no comprendieron bien la letra, y aunque establecieron distinciones y matices, sus análisis también se quedaron cortos respecto a todo lo que la canción expresa.

Finalmente hubo respuestas en las cuales fueron destacados los elementos críticos de la letra de la canción: “concordo com a letra, ela é de conscientização e fala das desigualdades existentes na sociedade”; “acredito que as questões de gênero, etnia e outras estão relacionadas ao regime econômico, social e político do capitalismo”; “existe injustiça: tanto com a mulher quanto com o pobre, e principalmente com a mulher pobre”; “tudo o que é colocado como obrigação é condizente com nossa realidade”; “concordo pois a mulher trabalha e ainda trabalha muito dentro de casa, cozinhando e cuidando dos filhos”; “gostei da letra que ligou esferas aparentemente desconexas mas que tem uma ligação direta”. En estas respuestas es evidente que los oyentes captaron el sentido general de la letra, en algunos casos de forma bastante apropiada, relacionando las cuestiones de género, raza y clase, pero es importante resaltar que respuestas con una comprensión tan amplia no fueron numerosas. Incluso en el grupo de los que percibieron en la canción un sesgo crítico hay simplificaciones, como la afirmación de que la rutina de la mujer, aún hoy, contiene una doble jornada de trabajo (lo cual es cierto, pero la referencia en la canción va mucho más allá) o generalizaciones, como la respuesta que habla de las desigualdades en la sociedad de forma abstracta.

7. CONCLUSIONES

Es importante recordar que las canciones analizadas y escuchadas por los entrevistados poseen diferentes niveles de complejidad en sus letras y utilizan estrategias de crítica diversas. “Yo no soy esa” y “Olhos nos olhos”, por ejemplo, utilizan un discurso bastante directo y, claramente, asumen un personaje femenino que se dirige a un hombre, estableciendo límites para los papeles tradicionales atribuidos a las mujeres. Ambas son canciones en un *tempo* lento y con una gran carga dramática, con frases enfáticas que cuestionan las tradiciones, enfrentándose a ellas directamente, sin rodeos ni ironías. Por otro lado, “Voy en un coche”, “Feminina” y “Maria Moita” deslumbran y atraen la atención de los oyentes por sus características rítmicas, melódicas y armónicas. Además, la ironía, las metáforas y las metonimias están presentes y es fundamental que el oyente esté atento para comprender el sentido de las letras y comprender estos recursos. Sin embargo, en el

caso de “De muy buen ver” fueron las características musicales las que produjeron un cierto rechazo, si bien fue una de las canciones mejor comprendidas y con la que los entrevistados se sintieron más identificados.

Es evidente que la presencia de figuras del lenguaje, alusiones, ironías, metáforas, etc. fue un obstáculo relevante para los oyentes. Hay que resaltar que tanto en España como en Brasil los entrevistados eran universitarios, es decir, jóvenes de los que se espera que posean un buen nivel de comprensión de textos. Por otro lado, en las músicas en las que las impresiones fueron de alegría, deseos de bailar, afinidad musical, fuesen ritmos *pop* o *bossa nova*, la comprensión de la letra durante la primera audición fue significativamente menor que tras la lectura de la misma, lo que sugiere que la percepción de las músicas populares urbanas es, primordialmente, rítmica. La asociación de la música con la esfera del entretenimiento, además del hecho de que buena parte de las canciones que se convierten en éxitos son en lengua extranjera, probablemente crea hábitos de audición en los que la letra no tiene excesiva importancia.

Una diferencia notable entre las respuestas de los entrevistados españoles y brasileños fue que los primeros citaron más a menudo parámetros musicales como los ritmos, los timbres o los estilos como criterios para juzgar las canciones. Los segundos, cuando aludieron a aspectos de las músicas lo hicieron de forma más genérica, destacando efectos emocionales como alegría, tristeza, etc. Otra distinción importante fue que algunos de los estudiantes españoles consideraban que los problemas de género estaban superados, opinión que raramente fue expresada por los jóvenes brasileños. En ambos casos podemos destacar que la mayor parte de los encuestados no hizo análisis profundos que abarcaran las dimensiones histórica, social, sexual y las relacionaran con características específicamente musicales.

A pesar de todo, hay que destacar que la mayor parte de los entrevistados distinguió razonablemente los mensajes contenidos en las letras de las canciones y pareció tener superados al menos algunas de las ideas, todavía presentes en la cultura, que mantienen unas relaciones de género apoyadas en la desigualdad. En otras palabras, los esfuerzos de las luchas feministas no parecen haber sido realizados en vano, ya que la mayor parte de los oyentes comprendió la perspectiva de la resistencia femenina, la complejidad del significado social del género femenino y su independencia en relación al género masculino. Sin duda, es también importante considerar que, por otra parte, las respuestas raramente percibieron de modo amplio y completo el sentido crítico contenido en las canciones y las diversas dimensiones que ellas contienen. En suma, la comprensión de las letras de las canciones por parte de los entrevistados indica que algunos de los estereotipos sobre el género femenino son cuestionados, pero no siempre de una forma realmente crítica.

En menor número, pero no menos importante considerando los objetivos de esta investigación, hubo varias respuestas en las que afloraron ideas sexistas, y en algunos casos los oyentes distorsionaron el sentido de la letra

de la canción e hicieron interpretaciones francamente inadecuadas. En esos casos es posible reconocer la presencia de prejuicios relacionados con el género femenino, así como la expresión de viejos roles como la división de las mujeres en santas y prostitutas (o en buenas-sumisas/malas-rebeldes), la idea de que las mujeres siempre dependen de los hombres o de que ciertos comportamientos son inapropiados para ellas.

La aparición de estos prejuicios podría ser atribuida a un error de interpretación, aun considerando que interpretaciones diferentes e incluso divergentes son posibles, teniendo en cuenta la complejidad de la música popular y la diversidad del público que la escucha. La cuestión es que la mayoría de los entrevistados no percibió los recursos que utilizan estas músicas para subvertir imágenes ligadas a lo femenino, aunque hay respuestas que muestran al menos una cierta comprensión, dentro del abanico de posibilidades de interpretación de las letras de las canciones en el contexto en el que fueron escuchadas. Pero es importante resaltar que las lecturas sesgadas no son meras interpretaciones posibles de dichas letras. Estamos defendiendo que, considerando que las estrategias utilizadas en las músicas populares urbanas para cuestionar estereotipos de género son diversas y que estas músicas contienen ambigüedades en relación a dichos estereotipos, existen varias interpretaciones que pueden ser consideradas adecuadas, pero en ciertos casos lo que constatamos fue la permanencia de sesgos de género, lo que denuncia que la lucha por la igualdad de género aún tiene un largo camino por recorrer.

Es importante comprender que las contradicciones presentes en las músicas populares se revelan en las propias estrategias que pueden ser utilizadas en las canciones para luchar contra los roles de género. Teniendo en cuenta estas ambigüedades, nuevas investigaciones interdisciplinarias precisan profundizar en el sentido y el origen de las resistencias de los oyentes para reconocer el derecho femenino a la igualdad y la persistencia tenaz de ciertas visiones restrictivas en algunas personas. Sería importante identificar el tipo de educación que tuvieron aquellos que aún tienen prejuicios en relación al género femenino, así como el modo en que se relacionan con aquellos productos de la cultura que, de una forma u otra, cuestionan esos roles.

De los resultados de las entrevistas se desprende que hay límites importantes en la pretensión de utilizar las músicas populares urbanas como estrategia de cuestionamiento de estereotipos en relación a la condición femenina. Evidentemente, el sentido que captan los oyentes de una canción popular depende de varias mediaciones: el contexto en el que se produce la audición, los presupuestos culturales del oyente, su conocimiento del lenguaje musical o las imágenes asociadas a la canción o al intérprete, entre otras cuestiones. A partir de las respuestas de los entrevistados podemos añadir a esa lista la relación entre ritmo y letra (ya que cuando el ritmo es bailable y envolvente la letra no fue percibida inmediatamente) y la presencia de figuras del lenguaje, que dificultaron la comprensión de las letras.

De esta investigación podemos extraer otra discusión importante para una educación para la igualdad de género. Sería necesario desarrollar una postura crítica en relación con los contenidos de los productos culturales, incluyendo las canciones populares, considerando, como ya hemos recalado, las ambigüedades que contienen cuando se trata de cuestionar las desigualdades. La primera dificultad en relación al posicionamiento crítico de los entrevistados es la propia definición de lo que sería tal posicionamiento. Un sujeto "idealmente crítico" debería ser capaz de percibir las canciones como manifestaciones de contradicciones sociales relacionadas, entre otras cosas, con cuestiones de género. Debería poder señalar tales contradicciones tanto en los significados intrínsecos como en los evocados y, evidentemente, también en la letra de la canción. Debería poder identificar en sí mismo la reproducción de sesgos de género ligados al sentido musical, como producto de una educación sexista en una sociedad que identifica con lo masculino todo lo que es bueno y con lo femenino un conjunto de características consideradas inferiores. Sin duda, ninguno de los entrevistados fue capaz de alcanzar ese nivel de crítica. Finalmente, sería importante que los oyentes estuvieran más capacitados para interpretar las expresiones poéticas, no explícitas, de los mensajes relacionados con los estereotipos de género; es decir, una educación crítica no puede prescindir de una educación estética que facilite una comprensión más profunda de las manifestaciones culturales.

En muchos sujetos una posición crítica parece haber sido perjudicada por una resistencia a reconocer emociones y sentidos evocados a partir de la escucha de la música. McClary (1991: 18) afirma que la música es frecuentemente asociada a cualidades femeninas y que irremediamente provoca afectos con los cuales los sujetos no están siempre dispuestos a enfrentarse, o que la cultura reprime o moviliza tales afectos para fines ajenos a la conciencia de los sujetos. Muchos de los entrevistados adoptaron una actitud moralista, por ejemplo criticando la letra de "Voy en un coche", al tomarla literalmente y considerando que la protagonista no mostraba una actitud femenina adecuada. Sin embargo, en otras respuestas parecieron considerar que la discriminación de las mujeres es algo superado, sin percibir sus propios prejuicios.

El problema es que los oyentes, en general, no son capaces de ser más críticos con las músicas consumidas. Habitualmente realizan una escucha superficial y puramente emocional. Ha habido algunos comentarios en los que se ve claramente que los significados intrínsecos (musicales) están asociados a significados evocados relacionados con el género. Además, insistimos en que la mayoría de los entrevistados ha interpretado las letras literalmente, sin apreciar las figuras literarias, la burla ni la adopción de "patrones masculinos" que siempre han simbolizado libertad, independencia y/o rebeldía por parte de mujeres, lo que ha sido censurado por muchos de los encuestados, hecho muy significativo. Tampoco han captado la provocación, como ya se dijo en el análisis, que supone aprovechar situaciones que habitualmente implican la pasividad de las mujeres para "utilizar" a los hombres.

Las ambigüedades y posibles contradicciones presentes en las canciones aparecieron en las respuestas, pero raramente fueron percibidas de forma amplia y comprendidas en toda su complejidad. Tal vez sea importante, si tenemos la pretensión de desarrollar una educación para la igualdad de género, explicitar esas ambivalencias presentes no sólo en las canciones, sino también en los sujetos que las oyen. Una mayor conciencia sobre este hecho probablemente sea una contribución importante para alcanzar la igualdad.

Otra cuestión que parece ser importante para una educación crítica es cuestionar la relación entre música y entretenimiento, una actividad en la que la concentración y la atención dirigida a la comprensión de los productos culturales parece estar en contradicción con la finalidad buscada, que es evadirse. Por tanto, es importante una educación musical para crear una conciencia sobre los distintos niveles de significado presentes en el lenguaje musical, y también sobre las relaciones entre música y sociedad, las distintas funciones que tiene la música en nuestra cultura contemporánea y las ambigüedades que contiene.

Finalmente, es relevante destacar la importancia de las investigaciones empíricas sobre la recepción, ya que varios aspectos oscuros de la relación entre la música y el público pueden ser esclarecidos, o al menos reelaborados, a partir de los resultados de esas pesquisas sobre los oyentes. Además, las investigaciones realizadas han mostrado la permanencia de estereotipos y prejuicios relacionados con el género entre los jóvenes, lo que justifica el impulso de iniciativas educativas específicas que traten de transformar esos estereotipos y de promover la igualdad de género y el respeto a la diversidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1976). *Introduction to sociology of music*. New York: The Seabury Press.
- (2011). *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp.
- BARTHES, Roland (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- BAYTON, Mavis (1997). "Women and the electric guitar". In: WHITELEY, Sheila (ed.). *Sexing the groove. Popular music and gender*. New York: Routledge; pp. 37-49.
- BUARQUE, Chico (1976). "Olhos nos Olhos". In: BUARQUE, Chico. *Meus Caros Amigos*. Rio de Janeiro: Philips.
- BUCH, Esteban (2001). *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Bauru, SP: EDUSC.
- CABEDO MAS, Alberto (2009). "Música, género y paz: anotaciones a partir de los estudios musicológicos feministas". In: *Tiempo de paz*, nº 95; pp. 86-92.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- CAMPOS FONSECA, Susan (2011). "La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos". In: *Música y Educación*, nº 85; pp. 217-224.

- CASCUDO, Teresa (1998). "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994". In: MANCHADO TORRES, Marisa (comp.). *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas; pp. 179-190.
- CLÚA GINÉS, Isabel (2008). "¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista". In: CLÚA, Isabel (Ed.). *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB; pp. 11-30.
- COOK, Nicholas (2005). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza editorial (2ª reimpresión).
- DIGÓN REGUEIRO, Patricia (2000). "Género y música". In: *Música y educación*, nº 41; pp. 29-54.
- (2001). "Sociología y música". In: *Música y educación*, nº 47; pp. 15-36.
- ECO, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves; MAIA, Ari Fernando (2009). "Relaciones entre música y género y su percepción por los jóvenes: un análisis empírico". In: SEBASTIÁN HEREDERO, Eladio; MARTÍN BRIS, Mario (Coords.). *Formación del ciudadano en un mundo global: una mirada desde los contextos español y brasileño*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá; pp. 287-299.
- ; — (2010). "Estereotipos de género en la música popular según estudiantes universitarios de España y Brasil". In: INGURUAK, *Revista vasca de Sociología y Ciencia Política*; pp. 218-230.
- ; — (2011). "Estado actual de las investigaciones sobre música y género en Brasil y España". In: SEBASTIÁN HEREDERO, Eladio; MARTÍN BRIS, Mario (Eds.). *La escuela de la sociedad del conocimiento. Perspectivas innovadoras en Brasil y España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de publicaciones; pp. 195-206.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime (2012). "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina". In: *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, nº 14; pp. 75-84.
- JONES, Rickie Lee (2010). "Prólogo". In: CASTARNADO, Toni (2010). *Mujer y música. 144 discos que avalan esta relación*. Barcelona: 66 rpm Edicions; pp. 7-8.
- JOYCE (1980). "Feminina". In: JOYCE. *Feminina*. Rio de Janeiro: Odeon.
- KOSKOFF, Ellen (Ed.) (1989). *Women and music in cross-cultural perspective*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- LEECH, Geoffrey (1983). *Semantics. The study of meaning*. 2ª edición. Harmondsworth: Penguin.
- LOIZAGA CANO, María (2005). "Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica". In: *Musiker*, 14; pp. 159-172.
- LYRA, Carlos; MORAES, Vinícius (1964). "Maria Moita". In: LYRA, Carlos; MORAES, Vinícius. *Pobre Menina Rica*. Rio de Janeiro: CBS. Faixa 9; Disco de Vinil.
- MAIA, Ari Fernando; HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves (2010a). "Compreensão das questões de género na música pelos jovens e espanhóis e brasileiros". In: GOMIDE DE SOUZA, Cláudio Benedito; MARÇAL RIBEIRO, Paulo Rennes (Orgs.). *Desafios educacionais para o século XXI: contribuições dos contextos espanhol e brasileiro*. Araraquara (Brasil): FCL-UNESP; pp. 129-141.

- ; — (2010b). “Estereótipos e preconceitos na música popular: gênero e indústria cultural”. In: *Sexualidade e Educação Sexual: Políticas Educativas, Investigação e Práticas*. 1ª edición - ebook. Braga, Portugal: Edições CIED – Centro de Investigação em Educação, Universidade do Minho; pp. 53-58.
- ; — (2012). “Musica popular e identidade feminina análise sobre a compreensão das letras das canções populares”. In: GOMIDE DE SOUZA, Claudio Bedito; MARÇAL RIBEIRO, Paulo Rennes. *Políticas públicas em educação no contexto ibero-americano*. Araraquara (Brasil): Laboratório Editorial UNESP; pp. 201-212.
- MARI TRINI (1971). “Yo no soy esa”. In: MARI TRINI. *Escúchame*. Madrid: Hispavox.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia (2003). “Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal”. In: *Dossiers feministes*, nº 7 No me arrepiento de nada: mujeres y música; pp. 101-115.
- McCLARY, Susan (1991). *Feminine Endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- PARÍS, Carmen (2008). “De muy buen ver”. In: PARÍS, Carmen. *Incubando*. Madrid: Warner Music Spain.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2001). *Los estudios de género en la música*. Cuadernos de Historia, Universidad de Oviedo.
- (2003). “La transgresión de Euterpe: música y género”. In: *Dossiers feministes*, nº 7 No me arrepiento de nada: mujeres y música; pp. 45-63.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003). *Feminismo y música*. Madrid: Narcea.
- RAMOS, Pilar (2010). “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. In: *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, nº 213; pp. 7-25.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2006). “Retos de la musicología en la España del siglo XXI: de la reflexión a la aplicación práctica en el aula”. In: *Revista de Musicología*, XXIX, 1; pp. 11-44.
- ROSENGINGE, Christina (1992). “Voy en un coche”. In: CHRISTINA Y LOS SUBTERRÁNEOS. *Que me parta un rayo*. Madrid: Warner Music Spain.
- SALES DELGADO, María Francisca (2010). “La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género”. In: VÁZQUEZ, Isabel (coord.). *Investigaciones multidisciplinares de género*. Sevilla: Universidad de Sevilla; pp. 991-1000.
- SÁNCHEZ TORRES, Ana (2011). “Teoría feminista, complejidad y musicología”. In: INIESTA MASMANO, Rosa. *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia: Rivera Mota; pp. 409-427.
- VIÑUELA SUÁREZ, Laura (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- VIÑUELA, Eduardo; VIÑUELA, Laura (2008). “Música popular y género”. In: CLÚA, Isabel (Ed.). *Género y cultura popular*. Barcelona, Edicions UAB; pp. 293-325.
- (2011). “La subversión de roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble”. En: *TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Musical Review*, 15 [Última consulta: octubre 2012].