

Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular

M.L. María Isabel Carvajal Araya

Recibido: 19 – I – 2011

Aprobado: 12– VII – 2011

Resumen

La historia de las mujeres ha estado marcada por la dominación del sexo masculino sobre el femenino. La sociedad patriarcal y la religión han programado en el imaginario colectivo el factor de dominación y dependencia. El siguiente artículo analiza esta situación de dominio en tres canciones de diferente género musical y temático, que, al ser cantadas, refuerzan este imaginario en la sociedad.

Abstract

CONCEPTUALIZATION OF THE FEMALE FIGURE: A WOMEN'S PRESENCE IN THREE GENRES OF POPULAR SONG

The history of women has been marked by the domination of the male genre over the feminine. The patriarchal society and the religion have programmed in the collective imaginary this factor of domination and dependence. The following article analyzes this situation displayed in three songs of different musical and thematic genres, that when sung, reinforce this imaginary on society.

M.L. María Isabel Carvajal Araya. Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular. Comunicación, 2011. Enero-Junio, año 32 / vol. 20, número 001. Instituto Tecnológico de Costa Rica. pp. 21-31. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974



Felo García.

PALABRAS CLAVE:

Mujer. Dominación. Discurso machista. Sociedad patriarcal. Discurso religioso. Canción. Discurso hegemónico. Música.

KEY WORDS:

Women. Domination. Chauvinistic Speech. Patriarchal Society. Religious Speech. Song. Hegemonic Speech. Music.

“¿Dónde estamos en la Historia? [...] Quiero luchar. ¿Cuál es mi nombre? Quiero cambiar de vida, yo quiero hacerlo. ¿Dónde está mi sitio? [...] ¿Quién ha hablado por mí a través de las generaciones?”

Helene Cixous

1. INTRODUCCIÓN

Las canciones populares suelen reflejar las prácticas sociales de determinados grupos de sujetos. El presente trabajo investigativo tiene como fin analizar tres canciones de diferente género musical en las cuales se hace mención de la mujer. Con tal propósito se han seleccionado tres géneros de música popular, en las cuales se pueden distinguir letras de temática diversa: romántica, de denuncia y religiosa según su género musical: ranchera, salsa y cántico religioso¹). Los temas, así como los géneros escogidos, legitiman un discurso que habla de la mujer desde diferentes ópticas y son reproducidos, cada vez que se entonan, por una gran mayoría de escuchas en América Latina y pasan a ser parte del inconsciente colectivo. Estos géneros musicales que van a ser analizados se han escogido porque cada uno de ellos ofrece discursos desde diferentes ópticas; del amor, de denuncia y de afiliación religiosa. La canción, ya sea de naturaleza clásica o popular², posee dos elementos importantes que fungan como lenguaje: la letra y la música, las cuales son elaboraciones características del ser humano: “las palabras y la música están tan cercanas fisiológicamente, que al unirse se convierten en una sola unidad de contenidos expresados a la vez” (Carvajal, 2009: 66). La fuerza persuasiva de la música se complementa entonces con el texto escrito, generando un discurso reforzado por ambos lenguajes, situación que provoca un poder de convencimiento superior: cuando a una palabra se le añade música y se canta, el significado de las palabras se ve enriquecido, debido al timbre utilizado y a la resonancia generada al emitir el sonido musical.

Los nombres de las canciones seleccionadas son las siguientes: dentro del género de canción ranchera la conocida con el nombre de *La media vuelta* del compositor José Alfredo Jiménez, dentro del género de salsa la canción titulada *Cuenta la historia*, del compositor Chichi Peralta y dentro de la canción religiosa, el tema *Quiero tener tus ojos*, de compositor anónimo. Los géneros musicales escogidos corresponden a canciones que convocan a personas de diversas preferencias auditivas, lo cual puede tener relación directa con la forma de ser o de pensar, como también del momento particular que experimenta el o la escucha. Así, la canción “ranchera”, que por lo general habla de amores fallidos, convoca sentimientos muchas veces de rencor, de tristeza y desengaño. Es muy utilizada en las llamadas “serenatas”, en las que el hom-

bre canta a la mujer afuera de su casa, generalmente por las noches. Por otro lado, el género denominado como “salsa” es de naturaleza más reciente que el bolero, generalmente se utiliza para bailar en parejas y su movimiento rápido no se presta tanto para externar un sentimiento, como es el caso de las rancheras. El último género escogido corresponde a la canción de corte religioso, específicamente a la que menciona a la virgen María en su letra. Este tipo de canción se entona casi siempre dentro de los oficios religiosos de la religión católica o en rezos particulares, en casas de habitación o en celebraciones especiales dedicadas a la virgen María. En los tres géneros seleccionados, la figura femenina constituye el tema central, pero enfocado desde diferentes ángulos. Esta particularidad proporciona una riqueza investigativa desde el enfoque feminista, el cual pretende descubrir en estas letras el concepto con que se cataloga a la mujer bajo distintas perspectivas y desde diversos estratos de la sociedad.

Con la finalidad de sustentar este trabajo académico, se citarán textos de Bourdieu (2000), de Cixous (1992), de Benjamin (1998), de Butler (1999), de Hernández (2001), de Belausteguigoitia (2001), de Femenías (2005) y de Mohanty (2008). Además se consultarán, a manera de referencias, los trabajos de Karen Poe (Poe, 1996) titulados *Boleros*, así como textos de Guillermo Barzuna (Barzuna, 1993) y otras más relacionados con el tema seleccionado.

2. CANCIÓN RANCHERA: LA MEDIA VUELTA

La media vuelta

José Alfredo Jiménez

***Te vas porque yo quiero que te vayas
a la hora que yo quiera te detengo,
yo sé que mi cariño te hace falta
porque quieras o no, yo soy tu dueño.***

***Yo quiero que te vayas por el mundo
y quiero que conozcas mucha gente.
yo quiero que te besen otros labios
para que me compares hoy como siempre.***

***Si encuentras un amor que te comprenda
y sientas que te quiere más que nadie,
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol cuando muera la tarde.
Entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.***

La canción ranchera se ha caracterizado generalmente por ser portadora del discurso machista. El lenguaje que utiliza es vernáculo, ya que responde a la voz de las gentes de las rancherías, personas sencillas dedicadas a las labores ganaderas, mineras o agrícolas de las

tierras mexicanas. Dentro de una concepción tradicional del análisis musical, la música ranchera es considerada como un género de menor rango que otros, sin embargo, actualmente, ningún género musical es considerado de inferior calidad porque toda manifestación musical es valiosa. Dentro del análisis tradicional se dice que:

“Las gentes de las rancherías no sólo deformaban las frases musicales, sino también dislocaban los versos principiando con uno corto seguido de otros largos de metro variable, cambiando los vocablos o ajustándolos a su lenguaje arcaico y rudo y, en fin, aplicándoles su propio carácter cada vez más alejado de la fuente italiana que le había dado origen” (Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984: 99).

Los grupos de “mariachis”³ han sido los encargados de interpretar estas canciones. Este género musical generalmente habla de amores fallidos en donde la mujer es concebida como objeto de propiedad masculina. La pieza ranchera escogida para este análisis, muestra el discurso posesivo del varón respecto de la fémina. La mujer es visualizada como propiedad exclusiva del hombre. En el caso del texto analizado, el hombre es dueño hasta de la voluntad de la mujer amada. En cuanto a la estructura musical, la canción ranchera posee una composición sencilla, en la que predominan los *acordes fundamentales*⁴. El *tempo*⁵ utilizado en esta pieza en particular es más bien lento, apropiado para la reflexión del mensaje textual. Este tipo de partitura musical es por lo general de fácil acceso a músicos de nivel elemental, ya que no posee gran despliegue de progresiones armónicas que demanden una destreza musical elevada, por lo tanto, permite ser tocada y cantada por una mayoría de personas, aún las que cuentan con escaso conocimiento o habilidad musical. La melodía es repetitiva, no posee un estribillo que haya que repetir, por lo tanto, los giros melódicos son los mismos en todas las estrofas.

Para analizar el discurso verbal de esta pieza musical, comenzaremos retomando la primera estrofa:

***Te vas porque yo quiero que te vayas
a la hora que yo quiera te detengo,
yo sé que mi cariño te hace falta
porque quieras o no, yo soy tu dueño.***

El tema central de esta primera estrofa nos sitúa en el concepto de la mujer como objeto, en el que la voz masculina se presenta ante ella como su propietario: “yo soy tu dueño”. Las sociedades patriarcales han definido desde siempre el rol que debe ejecutar el ser humano desde su procedencia sexual:

“...hombres y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias, de una complejidad prácticamente innanalizable: no se puede seguir hablando de la “mujer” ni del “hombre”

sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual, y, de antemano, hace caduca toda conceptualización” (Cixous, 1992: 42).

La canción en análisis habla de la mujer en su categoría de amante, sin embargo se ha enseñado a los hombres a actuar autoritariamente sobre las mujeres, por el simple hecho de serlo. De esta forma, el hombre cree tener la capacidad y el derecho de ordenar la vida, el pensamiento, los gustos y las aspiraciones de su hija, su compañera, su madre, su hermana. El cuerpo femenino en su anatomía, da pie a la idea de posesionamiento por parte del hombre, quien encuentra en esta característica la excusa perfecta para actuar de manera dominante: “Por supuesto, se puede sacar partido, como la Historia ha hecho siempre, de la recepción femenina como alienación. Por su abertura, una mujer es susceptible de ser ‘poseída’, es decir, desposeída de sí misma” (Cixous, 1992: 46). De hecho, de alguna manera, el complejo de Edipo se traslada a otras circunstancias en donde el hombre ya sea como padre o como amante, proyecta este deseo de posesión hacia la mujer: “ Por lo tanto, la autoridad paterna es una trama mucho más compleja que lo que admiten sus defensores: no arraiga sólo en la ley racional que prohíbe el incesto y el parricidio, sino también en la erótica del amor ideal” (Benjamin, 1988: 179). El hombre no concibe a la mujer sino como objeto del deseo, mientras que ella acepta y asume el papel que le corresponde dentro de este engranaje preconcebido: “El problema del modelo edípico no debe sorprendernos, si consideramos que los hombres en general no han reconocido a las mujeres como sujetos independientes iguales a ellos sino que más bien las han percibido como objetos sexuales” (Benjamin, 1988: 205).

***Yo quiero que te vayas por el mundo
y quiero que conozcas mucha gente.
Yo quiero que te besen otros labios
para que me compares hoy como siempre.***

El sujeto femenino como “formación discursiva” (Foucault), moldea el comportamiento por asumir; desde que nace una niña se le indica cómo hablar, cómo moverse, qué pensar, cómo reaccionar, de manera que, según Benjamin, el género es un constructo determinado no por la biología, sino por la cultura: “Originalmente con la intención de responder a la formulación de que “biología es destino”, esa distinción sirve al argumento de que, independientemente de la inmanejabilidad biológica que parezca tener el sexo, el género se construye culturalmente, por lo tanto, el género no es el resultado casual del sexo ni tampoco es tan aparentemente fijo como el sexo” (Butler, 1999: 38). El discurso hegemónico reproduce y refuerza dentro de la sociedad las conductas y formas de proceder, a la vez que las legitima. En el caso

de esta estrofa, observamos que el hombre es el que dispone las acciones a realizar por parte de la amante: él es quien determina que ella se aleje, que participe de otras experiencias incluso amorosas, porque, aparentemente, se siente seguro de sí mismo en el sentido de la dominación que ejerce sobre ella. Para el sujeto masculino, la fémina no tiene voz ni voluntad propia; él habla por ella y la arroja a otros para que tomen posesión de ella y no para que ella los posea, pues no dice: para que tú beses otros labios, sino más bien, *para que te besen otros labios*, en otras palabras, para que otros te posean. La mujer, por tanto, es cuerpo objeto del deseo, y no otra cosa: “las asociaciones culturales que se hacen de la mente con la masculinidad y el cuerpo con la feminidad están bien documentadas dentro del campo de la filosofía y el feminismo” (idem: 45). El hombre, conocedor del protagonismo de las mujeres en los procesos vitales, necesita lograr el dominio sobre ellas, ya que ellas representan una amenaza de dominación por su importante papel en la reproducción de la especie. Las sociedades patriarcales utilizan mecanismos de dominación como el lenguaje, herramienta eficaz en el control femenino. La música, como lenguaje que es, forma parte de esta estrategia ya que por medio de las canciones populares se proyecta y reproduce el discurso hegemónico:

“Male-defined culture is projected back onto nature; women as objects are in turn equated with a natural or material world thus susceptible to unilateral control by men. Control of cultural reproduction compensates for a lack of centrality in biological reproduction, and nowhere is this control more effectively exercised than on the mapping and notational procedures-among which music figures prominently-which both facilitate and constrain processes of cultural reproduction” (Shepherd, 1996: 154-155).

***Si encuentras un amor que te comprenda
y sientas que te quiere más que nadie,
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol cuando muera la tarde.
Entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.***

De nuevo en esta última estrofa, el sujeto masculino no puede ver en la amante a un ser que puede amar a otro, con todo lo que eso implica; entrega, deseo. Resulta interesante el análisis que se realiza al texto lírico, ya que se puede notar la mirada androcéntrica en su estructura: el sujeto masculino, representado por el pronombre “yo”, se repite nueve veces a través de toda la canción. Esta particularidad nos hace ver que el hombre se siente dueño no solo de su destino, sino también del destino de la mujer, ya que él es quien dispone las acciones a seguir. Este tipo de canciones se sitúa dentro de la “canción comercial” en donde, como menciona Guillermo Barzuna: “se articula la ideología del ‘eterno femenino’, con base en una serie de estereotipos como el de la mujer amada, los ras-

gos de belleza física, la desviación hacia la frivolidad y la mujer como objeto de pasión” (Barzuna, 1993: 201). En la canción citada, la mujer (aparentemente) no es dueña de su persona ni de su destino, ya que se le ha trazado un camino a seguir en el cual se le han señalado límites que ella no puede traspasar. Decimos aparentemente porque, en realidad, la figura femenina ha decidido por fin llevar a término la relación amorosa, sólo que el discurso masculino no acepta esta determinación y opta por pensar que él es quien, a fin de cuentas, permite el rompimiento. En el momento en que el sujeto masculino se enfrenta a una situación que no puede controlar, desde su punto de vista machista y tradicional, ocurre una situación que es difícil de manejar para ellos:

“El desmoronamiento de la autoridad paterna y la búsqueda de una ruta diferente a la individuación son el contexto de la controversia sobre Edipo y Narciso {...} la incapacidad para enfrentar la realidad independiente del otro. La pérdida de los hombres del control absoluto sobre las mujeres y los niños ha sacado a la luz el núcleo vulnerable de la individualidad masculina, la falta de reconocimiento que se cubría con un manto de poder, responsabilidad y honor familiar.” (Benjamin, 1996: 223).

Si realizamos una deconstrucción de la letra, al alejarnos de la mirada androcéntrica, y, por el contrario, dejar florecer el discurso femenino podríamos encontrar algo como lo siguiente:

Un nuevo rumbo

***Me voy porque así lo he decidido,
no necesito tu cariño,
soy libre para mirar a otra parte
He decidido lanzarme al mundo
para encontrar un nuevo amor,
para sentir otros labios,
para descubrir que hay otros mejores que tú.
Voy a buscar otro amor.
otro que sí me comprenda
así que puedes irte y no volver nunca más,
vete y no vuelvas más.***

De hecho, cuando se entona esta canción, se hace con un sentido irónico, porque en el fondo, lo que se percibe es precisamente el hecho de no querer aceptar que la mujer amada ha decidido marcharse y buscar otros rumbos. Según Bourdieu, el hombre también sufre las consecuencias del machismo, ya que la sociedad lo obliga a mantener una postura de dominio frente a la mujer: “El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contensión permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad” (Bourdieu, 2000: 68).

3. CANCIÓN DEL GÉNERO SALSA FUSIÓN

Cuenta la historia
Chichi Peralta

**Cuenta la historia que ella sola se quedó
sufriendo por un amor que la traicionó.
Entre maltratos, golpes, gritos por amor,
le dio tres hijos que heredaron su dolor.**

**Dice la gente que ese hombre no da amor,
que la golpeaba y que se ahogaba en el alcohol.
Ella lloraba amor en cada desilusión
en que tristeza su vida se convirtió**

Coro

**Tengo una vida llena de tormentos,
de moretones y de sentimientos.
De una mujer que tú no tienes juicio.
Deja a ese hombre, suelta ese suplicio,
que el día de mañana siempre hay esperanzas,
no te cobijes nunca de venganza.**

**No ves que ese hombre siempre te maltrata,
con los muchachos vete de la casa.
Cuenta la historia que ella nunca los dejó.
El diez del barrio la noticia comentó:
de otra tragedia lamentable en la nación
de cinco cuerpos muertos en la habitación,
de otra familia que el dolor, desapareció.**

Coro

**Y ahora vuela,
su alma vuela
Entre un manojo de nubes
como otra historia olvidada.
Y ahora vuela,
su alma vuela.
En el barrio se comenta,
todo el mundo lo sabía.
Y ahora vuela,
su alma vuela.
Entre el marido y mujer
nadie se debe meter.
Y ahora vuela,
su alma vuela.
Nadie escuchó su amargura,
nadie la ayudó, mi hermano.
(vuela) otra mujer
(vuela) la misma historia
(vuela) oídos sordos
(vuela) y sin memoria
(vuela) con sus 3 hijos
(vuela) hombre cobarde
nadando tanto pa luego ahogarse**

Coro
vuela, vuela, vuela, vuela.

**Cuenta la historia que ella sí lo abandonó
y que es feliz en brazos de un nuevo amor**
voz en off
(dando la noticia de un femicidio).

El género de la salsa se circunscribe dentro de la nueva canción popular, ya que amplía el concepto de la imagen femenina: ya no es solo la amante, sino que es la mujer desde otros ámbitos: "En la nueva canción la mujer es valorada bajo otra óptica. Puede ser cantada por su belleza y como persona amada, pero también como ser humano integral: madre, trabajadora, guerrillera, etc; o lo que es mejor, simplemente como mujer" (Barzuna, 1993: 201). Al respecto de la música salsa, menciona Meza: "Entre los rasgos distintivos de la música tropical está la alegría que derrocha la gran mayoría de sus ritmos, y es precisamente esa alegría lo primero que detectan quienes se acercan a esta música" (Meza, 2003: 13). De igual manera, el autor citado hace mención acerca de la variedad de temas que son desarrollados a través de la música salsa: "Otra característica importante, en cuanto a las letras, es su amplitud temática: la 'salsa' le canta al barrio, a la mujer, a los abuelos, a la gastronomía, a la tristeza, al delincuente, a los celos, al tambor, a las prostitutas, a la violencia, a la injusticia social, a los dioses africanos" (idem: 14). La canción titulada bajo el nombre de *Cuenta la historia* no posee una estructura formal de estrofas, más bien, la sección del coro o *estribillo*⁶, en vez de ser una sección pequeña en relación con las estrofas, funge como tema principal que narra acontecimientos trágicos y es reforzado por un coro conformado por varias voces, con la finalidad de recalcar el mensaje de esta canción.

El tema escogido presenta una panorámica diferente a la de la canción salsera tradicional, ya que la mayoría habla de amor, casi siempre en un sentido alegre o ligero, es decir, no a manera de amores fallidos, femicidios o traición. No obstante, algunas de ellas muestran situaciones de violencia familiar, como es el caso del tema escogido para este análisis:

**Cuenta la historia que ella sola se quedó
sufriendo por un amor que la traicionó.
Entre maltratos, golpes, gritos por amor,
le dio tres hijos que heredaron su dolor.**

El hecho es asumido como un relato acerca de una situación que desgraciadamente se repite en forma constante en nuestra sociedad. La violencia en contra de las mujeres se ha convertido en una situación inmanejable para las instituciones del Estado, las cuales no han sido capaces de frenar o atacar el problema desde sus raíces. La mujer no se encuentra capacitada para valorarse como sujeto, ya que desde niña ha sido educada desde una perspectiva machista: "No existe la mujer: la mujer es sólo lo que no es el hombre" (Benjamin, 1996: 206). De hecho, es precisamente esa actitud de servidumbre y sumisión de la cual saca partido la sociedad patriarcal, ya

que encuentra en las mujeres el elemento imprescindible para perpetuarse en su sitio de privilegio:

“... la mujer aparece descrita dialécticamente en el dolor y la alegría, el llanto y la fuerza. Es precisamente la fuerza la que le confiere uno de sus rasgos más representativos a la mujer trabajadora-madre, generalmente abandonada por su hombre y sola con sus hijos, situaciones que la convierten en una luchadora incansable por sacar adelante a sus hijos.” (Barzuna, 1993: 202).

Además de ser sujeto del deseo, la mujer es asumida como máquina procreadora de hijos que a su vez se convierten en víctimas de esta situación de violencia intrafamiliar: “El problema del modelo edípico no debe sorprendernos, si consideramos que los hombres en general no han reconocido a las mujeres como sujetos independientes iguales a ellos sino que más bien las han percibido como objetos sexuales (o compañeras maternas útiles).” (Benjamin: 1998).

Dentro de la sociedad patriarcal, la mujer cumple roles específicos; se le cataloga según la circunstancia que se le desea atribuir y que responde a la necesidad requerida por el hombre. Es así como uno de los roles fundamentales es el de madre abnegada. La mujer es formada bajo esta perspectiva desde que nace, cuando se le induce a jugar con muñecas, a imitar a su madre en las labores domésticas. Esta situación aprehendida desde la infancia condiciona a la mujer a asumir esta postura en su vida adulta y a sentirse “realizada” al cumplir con este modelo: “Estas mujeres desde niñas crecieron enlazadas a



Felo García. (Detalle)

la domesticidad del mundo privado; se fueron formando desde la necesidad de trabajar en las labores domésticas e identificándose con los roles de madres, esposas o compañeras” (Hidalgo y Chacón, 2001: 174). De hecho, la mujer que se siente con derecho al discurso, es catalogada como transgresora (Álvarez, 2004: 82) e inmediatamente es callada, relegada y hasta humillada por atreverse a manifestar su posición. Esta situación no únicamente se hace evidente en la Modernidad, sino que forma parte de las sociedades patriarcales desde épocas remotas: “También yo misma participo de esta suerte, pues, siendo sabia, a unos les resulto odiosa; a otros indolente; a otros, de temperamento contrario; para otros, en fin, molesta” (Eurípides, 2001: 179).

***Dice la gente que ese hombre no da amor,
que la golpeaba y que se ahogaba en el alcohol.
Ella lloraba amor en cada desilusión
en que tristeza su vida se convirtió.***

La segunda estrofa señala una situación de violencia doméstica y de desencanto. Según la Organización Mundial de la Salud, la violencia se define como “el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, contra otra persona, grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de producir lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (Rojas, Jiménez y Cruz, 2004: 7). Como señalan Hidalgo y Chacón, respecto de la violencia ejercida contra las mujeres en Costa Rica, el círculo de violencia se agranda cada vez más, ya que el problema no es atacado desde sus raíces, en cambio, el modelo de agresión se ve fortificado:

“La masculinidad está marcada por el poder de la fuerza corporal, la virilidad, la autonomía frente al mundo y la palabra; cualidades vividas como ideales, pero no necesariamente como certezas. Condiciones hacia las cuales, la impotencia y la desesperación se imponen en estos hombres, como reacciones incontenibles, al no poder acceder al status estereotipado de lo que un hombre debe ser. La frustración frente a estas condiciones inalcanzables, debe ser desencadenada hacia los seres más vulnerables, como son los hijos y las compañeras. Estas, también atrapadas en los mismos trajes endurecidos” (Hidalgo y Chacón, 2001: 74).

La violencia dirigida hacia la mujer lamentablemente no es un problema nuevo; de hecho, en muchos de los hogares costarricenses de antaño, las mujeres eran víctimas de maltratos, tanto físicos como psicológicos, por parte de sus parejas y de la sociedad en general. A las mujeres desde niñas se les enseñaba a servir a sus hermanos y en el futuro a guardar silencio ante el abuso de sus compañeros sentimentales, ya que éstos eran quienes aportaban el dinero en el hogar.

El texto continúa ahora en la voz del coro, el cual hace las veces de una sociedad denunciante de esta situación de dominio⁷, empero, la misma sociedad calla cuando se trata de empoderar a la mujer a abandonar al hombre cuando éste le ha sido infiel. Al respecto de este tema y, refiriéndose específicamente a la situación de la mujer indígena, pero que, para el caso, abarca también a todas las mujeres de las sociedades patriarcales, resultan apropiados los comentarios hechos por Afda Hernández, en el marco de la situación específica de la mujer indígena, que, además de pertenecer a la clase dominada, conlleva en su ser la particularidad de ser indígena (una doble opresión): “Las precipitadas críticas deben contextualizar esta demanda de las mujeres indígenas en el marco de una realidad en la que la infidelidad masculina y la bigamia son justificadas culturalmente en nombre de la ‘tradicición’ y se encuentran estrechamente vinculadas con las prácticas de violencia doméstica” (Hernández, 2001: 225). En el caso de la canción que aquí se analiza, la sociedad insta a la mujer a abandonar al hombre agresor, sin embargo, ella no se atreve a alejarse, con el resultado fatal de la muerte del marido, de ella y de sus tres hijos. Esta situación revela un cambio abrupto de actitud de la sociedad, ya que de alguna manera se está instando a tomar una actitud constestataria a las féminas. Esta situación contraria a la tradición puede significar un avance importante dentro de la sociedad patriarcal. Al final del canto, se observan dos versos que, a manera de “final feliz” (muy similar a los cuentos de hadas que terminan con la conocida e irónica frase: *y fueron felices por siempre*), tratan de disimular la tragedia familiar, pero, en seguida, una voz en *off*, como en una noticia de algún medio de comunicación, informa a la ciudadanía del suceso en cuestión.

Según Bourdieu, la lógica de la dominación data de la concepción que, con base en la diferencia anatómica de los órganos reproductores del hombre y de la mujer, justifica y construye el fundamento que se percibe a nivel cognitivo:

“La paradoja consiste en que son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y de valores que concuerdan con los principios de visión de mundo” (Bourdieu, 2000: 36-37).

La sociedad, en general, no toma medidas concretas para poner freno a esta situación; por el contrario, constantemente observamos en los medios de comunicación cómo se instituyen cada vez con más frecuencia estos parámetros que designan a la mujer roles de sumisión, complacencia sexual y ausencia de inteligencia, lo que redundará en la confirmación, por parte del género masculino, acerca de la concepción que hace respecto de la

mujer. Esto a la vez justifica, de alguna manera, la agresión hacia las féminas:

“De 1998 al 2002 (en Costa Rica) murieron 106 mujeres en razón de su género (asesinadas por violencia doméstica y sexual). El 80% de estos actos son cometidos por personas cercanas y se gestan en relaciones de abuso en el seno de la familia. Una de las características de esta situación es el ensañamiento del victimario, a la hora de cometer el crimen.” (Rojas, Jiménez y Cruz, 2004: 25).

La llamada “violencia doméstica” es, en realidad, la acción del dominio, no solo del hombre sobre la mujer, sino de la sociedad en pleno al mantener y justificar la desigualdad en las relaciones de poder y que en el fondo son violaciones a los derechos humanos, ya que dentro de esta designación se incluye a niños, niñas, adultos mayores, mujeres, discapacitados, etnias diversas y personas con diferente orientación sexual. (Carcedo, 2010: 2).

Las víctimas de la violencia, tanto física como simbólica, abarcan a las féminas de todas las clases sociales, sin embargo, la gran mayoría pertenecen al rango de más bajo estrato social:

“Claramente, tenemos la ubicua mujer global adolescente obrera en una fábrica, la trabajadora doméstica y la trabajadora sexual. Existe también la trabajadora inmigrante/emigrante en servicios, la refugiada, la víctima de crímenes de guerra, la prisionera que es mujer de color, además de ser madre y sufrir adicción a la droga, la consumidora -ama de casa- y así sucesivamente. Y también está la imagen tradicional de madre de la nación/portaestandarte religiosa de la cultura y la moralidad tradicionales” (Mohanty, 2008: 452-453).

4. LA CANCIÓN RELIGIOSA

***“Ella no existe, ella no puede ser;
pero es necesario que exista.
De la mujer, de la que él ya no depende,
sólo conserva este espacio, siempre virgen,
materia sumisa al deseo que él quiere dictar”***

Helene Cixous

Cántico

Quiero tener tus ojos

Anónimo

**Quiero tener tus ojos color miel
saber mirar de frente
y hasta el fondo ver
aprender a sonreír junto a la cruz
y en el alma descubrir
la canción de Dios.**

Coro

**María, tu nombre es como el sol
llamando a los hombres a alabar a Dios
a alabar a Dios,
nombre del amor.**

**Quiero caminar
con los pies sin calzar
sentir el dolor y la injusticia
y dar tu paz
hablar en silencio,
aprender a escuchar
y desear más que vivir, regresar.**

**Quiero amar a Dios
como Vos lo amáis
pedirle que en mí
se cumpla sólo su voluntad
de rodillas alabarle en el dolor
y en mi alma darle gracias
por su amor...**

La canción religiosa ha sido desde épocas remotas una forma de alabanza a Dios o a los santos. Las canciones dedicadas a la Virgen María son cantadas, generalmente, en fiestas religiosas, sobre todo en celebraciones de los pueblos de zonas rurales y en el rezo del rosario, en donde la gran mayoría de los asistentes la conforman mujeres de todas las edades. En la Edad Media, las cantigas a la Virgen María fueron usadas comúnmente durante el siglo XIII como parte del cancionero religioso medieval, en contraposición con los cantos dedicados al amor profano. En cuanto a estructura musical, la pieza musical citada arriba está construida en forma de *rondó*⁸). En la actualidad, este tipo de cánticos mantiene una temática que podríamos llamar residual⁹, en el sentido de que la imagen dolorosa de la virgen es trasladada a la imagen por excelencia de la mujer, tal y como se desprende del análisis siguiente.

Quiero tener tus ojos color miel: Generalmente los ojos “color de miel” implican bondad, dulzura de carácter, belleza, ternura.

Saber mirar de frente y hasta el fondo ver: Este verso se encuentra en franca contradicción con el resto de la letra, porque el mirar de frente y entender las situaciones implicaría una toma de decisión al respecto de una situación de injusticia; sin embargo, el resto del texto lírico elimina esta posibilidad. De hecho, lo que revela este verso es precisamente la intención de la mirada androcéntrica, que determina qué debe y hasta dónde tiene que llegar el razonamiento de la mujer.

Aprender a sonreír junto a la cruz: Este verso no podría ser más irónico. De hecho, la lección por aprender es aceptar el sufrimiento y las humillaciones, sin pretender argumentar alguna queja o reclamo.

Y en el alma descubrir la canción de Dios: En este verso se hace evidente el discurso que ha mantenido la institución religiosa en relación con la “voluntad” de un Dios que se solaza con el sufrimiento de los seres humanos. Es la concepción del Dios castigador y vengativo del *Antiguo Testamento* en que las mujeres, sobre todo, son las que llevan la peor parte de su cólera divina: “A la mujer le dijo: ‘Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos, con dolor darás a luz tus hijos, necesitarás de tu marido y él te dominará’ “ (La Biblia Génesis 3, 16-17).

Seguidamente aparece el **coro o estribillo** en el que se incita a alabar a Dios, que es “amor”. Surge la pregunta acerca de qué clase de demostración amorosa se nos habla, si se invita a sufrir y a “disfrutar” del dolor, esto es, de un amor patológico.

Luego, la canción continúa con la estrofa del coro o estribillo, la cual recalca la eficacia de tomar a la virgen como faro luminoso para brindar loas a Dios:

**María, tu nombre es como el sol
llamando a los hombres a alabar a Dios
a alabar a Dios,
nombre del amor.**

Aparece luego la siguiente estrofa:

**Quiero caminar
con los pies sin calzar
sentir el dolor y la injusticia
y dar tu paz
hablar en silencio,
aprender a escuchar
y desear más que vivir, regresar.**

La mujer es inducida al dolor, justificando este proceder por el sufrimiento atribuido a la Virgen María en su vida como madre de Jesús. La Virgen es ejemplo para las mujeres; ellas deben ser sumisas y aguantar el sufrimiento hasta el final: la Virgen nunca claudicó, por tanto, ellas tampoco lo pueden hacer, por eso deben aceptar en silencio todas las injusticias que la sociedad les imponga. Las mujeres son obligadas a callar y a esconderse detrás de las máscaras que la sociedad les impone; madres, hijas, esposas. En un artículo de María Belausteguigoitia, titulado *Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua de los umbrales de la nación*, se menciona, a propósito de este tema, el doble problema que significa ser mujer y ser indígena; sin embargo, en nuestras sociedades, aun la mujer no indígena es despojada de su lengua y ocultada en su rostro y en su cuerpo de mujer cuando se le ningunea, cuando se le asignan puestos inferiores únicamente por el hecho de ser mujer, cuando se le remunera por debajo de las cantidades de dinero otorgadas a los hombres por el simple hecho de serlo: “Las formas de violencia epistémica -ninguneo-, alteración de una experiencia o ausencia de mediación, traen como consecuencia silen-

cios; éstos son un producto, una presencia, un testimonio de una abyección o borradura.” (Belausteguigoitia, 2001: 238). Las mujeres, desde el punto de vista de la concepción religiosa, deben morir, antes que “desear”. El discurso religioso niega a la mujer toda manifestación sexual. En el texto analizado, el amor hacia Dios limita cualquier otra desviación de ese amor:

“El hecho de que la sexualidad personifique ahora este impulso religioso en la forma de la exigencia de amor (entendida como una demanda ‘absoluta’, que se diferencia tanto de la necesidad como del deseo [...] otorga mayor credibilidad a lo Simbólico en tanto que es aplicable a los sujetos humanos como la deidad inaccesible pero omnideterminante [...] Esta estructura de tragedia religiosa en la teoría laciana socava, en efecto, cualquier estrategia de política cultural de crear un imaginario diferente para el juego de los deseos. (Butler, 1999: 136).

Finalmente, el cántico cierra de la siguiente manera:

**Quiero amar a Dios
como Vos lo amáis
pedirle que en mí
se cumpla sólo su voluntad
de rodillas alabarle en el dolor
y en mi alma darle gracias
por su amor...**

No hay espacio para el deseo femenino. La mujer que es encasillada dentro de la concepción de madre, no puede optar por el amor carnal, sino más bien, sus manifestaciones amorosas deben ser del tipo madre-hijo. Ella no tiene derecho a una voluntad propia, además debe dar “gracias” por el sufrimiento a que es sometida, en aras de identificarse con la virgen María en su condición de “madre dolorosa”. Como bien menciona Cixous, al referirse a la mujer en su calidad de objeto vaciado: “Nos hemos apartado de nuestros cuerpos, que vergonzosamente nos han enseñado a ignorar, a azotarlo con el monstruo llamado pudor” (Cixous, 2001: 58).

El poder del lenguaje es tan fuerte que crea realidades, ya que mediante las construcciones simbólicas que se realizan por este medio, se edifica, se da vida a un imaginario de sociedad, en donde la percepción que se otorga a los seres humanos por medio del lenguaje, determina cómo se es representado en la sociedad:

“El poder del lenguaje para trabajar sobre los cuerpos es al mismo tiempo la causa de la opresión sexual y la vía que se abre más allá de esa opresión. [...] El lenguaje acepta y cambia su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repetirse, se transforman en prácticas afianzadas y, con el tiempo, en instituciones (Butler, 2009: 233).

Las construcciones simbólicas determinan lo que vemos, lo cual no necesariamente corresponde a una visión objetiva de la realidad: “Por el contrario, las construcciones simbólicas impregnan e influyen las sociedades y las mentes de los seres humanos de forma impresionante. En otras palabras, pueblan los niveles del pensamiento humano y este último se apropia de la realidad según lo que estas construcciones simbólicas vayan estableciendo” (Castillo, 2005: 83).

Las instituciones religiosas se apropian también del discurso patriarcal en aras de justificar la represión ejercida hacia las mujeres. En América Latina, donde la sociedad poscolonial resulta ser caldo de cultivo para estas manifestaciones, el discurso religioso cumple ampliamente su cometido de mantener una actitud de subordinación de las mujeres hacia los hombres: “El surgimiento de los fundamentalismos religiosos con sus retóricas profundamente masculinistas y frecuentemente racistas es uno de los grandes problemas a los que se enfrentan las luchas feministas en todo el mundo” (Mohanty, 2008; 422). De hecho las mujeres son juzgadas y estereotipadas también desde su sexo por todas las instituciones ideológicas, que determinan o enlazan el concepto de sexo con el de género: “Al mismo tiempo, se ha atravesado el sexo, punto originario de mira del feminismo, con numerosas variables, en especial la raza, la clase, la etnicidad, la orientación sexual o religiosa” (Femenías, 2005: 155).

En la participación de la temática de la mujer dentro de los procesos artísticos, como es la creación de letras para textos musicales, su sexualidad queda escindida, queda desplazada, eliminada, con la finalidad de ser reinventada, re-escrita por el hombre, a su gusto, a su complacencia. Helene Cixous hace un llamado a las mujeres para que se expresen por medio de la escritura, para que su voz sea escuchada por fin:

“Escribir, acto que no sólo ‘realizará’ la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable (culpable de todo, hiciera lo que hiciera: culpable de tener deseos, de no tenerlos; de ser frígida, de ser ‘demasiado’ caliente; de no ser las dos cosas a la vez; de ser demasiado madre y no lo suficiente; de tener hijos y de no tenerlos; de amamantarlos y de no amamantarlos...) Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír” (Cixous, 2001: 61-62).

CIERRE

La mujer que se encuentra inmersa dentro de sociedades patriarcales no tiene derecho a manifestarse abiertamente; es así como, en las canciones analizadas y en la gran mayoría de géneros musicales que contienen mensaje verbal, el que escribe, el que habla, es el hombre, aún cuando hace referencia a la mujer, cuando trata de colocarse en los zapatos de ella. La figura femenina es etiquetada según se necesite; como la amante que otorga placer, como la madre procreadora y figura impoluta, inmaculada, no carnal; como transgresora, si es que se atreve a manifestar una opinión contestataria al discurso hegemónico, o como esposa abnegada y fiel, siempre dispuesta a sacrificarse por su marido, aceptando, con la mirada baja, su mandato indiscutible. Las canciones analizadas en este trabajo muestran cómo la mirada androcéntrica se expresa en todas las esferas de la cultura. Desde esta perspectiva se ubica a la mujer como “otredad”, porque la sociedad determina sus pensamientos y sus actos, su discurso y su apariencia. Ella es la diferente, por tanto, inferior, por tanto, transgresora; hasta en los cantos que parecen inocentes, se encuentra latente el germen de la dominación masculina. La mujer, vista como un “otro”, da pie a formulaciones parciales y permite o justifica el ejercicio del poder y la dominación.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Barzuna Pérez, Guillermo. (1993): *La nueva canción latinoamericana: antecedentes, signos recurrentes y visión del Continente, 1960-1990*. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. San José. Universidad de Costa Rica.
- Benjamin, Jessica. (1988): “El enigma edípico”, en: *Los lazos de amor: Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación*. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- Bourdieu, Pierre. (2000): “Una imagen aumentada”, en: *La dominación masculina*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- Burke, Peter. (2006): *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, Judith. (1999): “Sujetos de sexo/género/deseo”, en: *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Carcedo, Ana (coord). (2010): *No olvidamos ni aceptamos: Femicidio en Costa Rica 2000-2006*. San José. Asociación Centro Feminista de Información y acción CEFEMINA.
- Carvajal Araya, María Isabel. (2009): *Himno Patriótico al 15 de setiembre y su vigencia en el imaginario costarricense*. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. San José. Universidad de Costa Rica.
- Cixous, Helene. (1992): “La joven nacida”, en: *La risa de la medusa*. Barcelona. Editorial Anthropos.
- Eurípides. (2001): *Tragedias I. Medea*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Femenías, María Luisa. (2005): “El feminismo postcolonial y sus límites”, en: Celia Amorós y Ana de Miguel. *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización*. Madrid. Editorial Minerva.
- Hidalgo, Roxana y Chacón, Laura. (2001): *Cuando la feminidad se trastoca en el espejo de la maternidad*. San José. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Instituto de Investigaciones Estéticas. (1984): Estudios y fuentes del arte en México. VII. *Panorama de la música tradicional de México*. México. TEBAK Impresores, S.A de C.V.
- La Biblia*. (2003). Corea. Sociedades Bíblicas.
- Mohanty, Chandra. (2008): “De vuelta a ‘Bajo los ojos de Occidente’: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas”, en: Suárez Lilliana y Hernández, Aída. *Descolonizando el Feminismo. Teoría y prácticas desde los márgenes*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Poe, Karen. (1996): *Boleros*. Heredia. Editorial de la Universidad Nacional.
- Rojas, Marielos; Jiménez, Sandra y Cruz, Miryam. (2004): *La violencia social en Costa Rica*, en: <http://www.bvs.sa.cr/php/situacion/violencia.pdf>
- Shepherd, John. (1996): “Music and male hegemony”, en: Leppert, Richard y McClary, Susan (Comp.) *Music and Society*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Williams, Raymond. (1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona. Editorial Península.

Revistas

- Álvarez Espinoza, Nazira. (2004): “Medea, la mujer transgresora de la cólquide”, en: *Revista Káñina*. Vol. XXVIII, No 2. San José. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Belausteguigoitia, Marisa. (2001): “Descaradas y Deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación”. En: *Debate Feminista, Racismo y Mestizaje*, Año 12, Vol 24. México DF.
- Castillo Víquez, Ana Elena. (2005): “¿De qué hablamos cuando hablamos de construcciones femeninas y masculinas? en: *Revista Káñina* Vol. XXIX, Nos. 1 y 2. San José. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hernández Castillo, Aída. (2001): “Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo ético. Las mujeres indígenas y sus demandas de género” en: *Debate Feminista: Racismo. Racismo y mestizaje*. Año 12, Vol 24. México DF.
- Meza, Juan Carlos. (2003): “La música salsa en Costa Rica”. 2003 en: *Revista Escena*, Año 26, número 23, pp13-34. San José. Universidad de Costa Rica.

NOTAS

- Según el Diccionario de la Real Academia Española, el cántico hace referencia a “canciones litúrgicas en que sublima o arrebatadamente se dan gracias o se atribuyen a alabanzas a Dios. R.A.E. En : www.rae.es/rae.html. Sin embargo, también este tipo de cánticos hacen referencia a la virgen María, como en las *Cántigas a Santa María*, atribuidas a Alfonso el sabio. En: <http://www.instrumentsmedievales.org/PartMed/Cantigas/CSMIDI.html>
- Se entiende tradicionalmente por música clásica, la música culta o académica, por lo general, de difícil elaboración y ejecución, y por música popular, aquella que, en contraposición con la clásica, no representa grandes dificultades a la hora de crearla o interpretarla. Sin embargo, dentro de los nuevos enfoques que

- se realizan acerca de la música en general a nivel sociológico, todo tipo de música es valorada en iguales condiciones desde su perspectiva cultural y social.
- 3 La palabra “mariachi” corresponde a una deformación del vocablo francés *mariage*, que significa boda. Originalmente, estas agrupaciones de músicos acostumbraban amenizar los matrimonios en las rancherías.
 - 4 Dentro de la teoría musical, se manejan acordes fundamentales o primarios, como también acordes secundarios. Los acordes primarios o fundamentales son el primero, cuarto y quinto grado. Estos acordes se utilizan sobre todo en piezas musicales sencillas, fáciles de interpretar en cualquier instrumento armónico (que pueda reproducir melodía y acompañamiento a la vez, como la guitarra y el piano).
 - 5 El *tempo* hablando en términos musicales se refiere a la velocidad en que se ejecuta la pieza musical.
 - 6 Repetición periódica de uno o varios versos que encierran la idea principal de la composición. En: Carvajal, 2009: 71).
 - 7 Ver texto en página 10.
 - 8 Término musical que hace referencia a partituras cuya estructura musical presenta un tema que se repite seguido de una estrofa a lo largo de toda la canción. Tanto el elemento rítmico, cuanto el melódico de esta canción, son desconocido, por tanto no puede ser analizado en este trabajo investigativo.
 - 9 El término residual hace referencia a “elementos que han sido formados en el pasado, pero que todavía se hallan en actividad dentro del proceso cultural {...} como un efectivo elemento del presente” (Williams, 1980: 44).

