

MÚSICA POPULAR BRASILEÑA, JÓVENES Y DESIGUALDADES DE GÉNERO



TESIS DOCTORAL DE
MARIA HELENA DA SILVA RODRIGUES

DEPTO DE FILOSOFIA DE LOS VALORES Y ANTROPOLOGIA SOCIAL
BALOREEN FILOSOFIA ETA GIZARTE ANTROPOLOGIA SAILA

PROGRAMA DE DOCTORADO 2004/2005 - ESTÉTICA, VALORES Y CULTURA

MÚSICA POPULAR BRASILEÑA JÓVENES Y DESIGUALDADES DE GÉNERO

**TESIS DOCTORAL DE
MARIA HELENA DA SILVA RODRIGUES**

**Directora:
Dra. Carmen Díez Mintegui**

**DEPTO. DE FILOSOFÍA DE LOS VALORES Y ANTROPOLOGÍA SOCIAL
BALOREEN FILOSOFIA ETA GIZARTE ANTROPOLGÍA SAILA**

PROGRAMA DE DOCTORADO 2004/2005 - ESTÉTICA, VALORES Y CULTURA



eman ta zabal zazu
Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

2015

A mis hijas Juliana y Giovanna
y a mi hijo Henrique,
Simplemente por ser como son.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis, Carmen Diez Mintegi, por sus experimentadas y preciosas indicaciones, sugerencias, lecturas y relecturas de mis textos, los cuales, además de tener mi estilo de escritura, también contenían mi dificultad de expresarme en español, al no ser este mi primer idioma. También quiero agradecerle por su valiosa atención, amistad y, principalmente, por el incentivo en los momentos en los que flaqueé y pensé en desistir en este arduo camino que es un doctorado.

Al profesor doctor Xavier Puig, dignísimo coordinador de este programa de doctorado en estética, valores y cultura, por evaluar mi currículum y ofrecerme la oportunidad de ingresar en este plan destinado principalmente a mis/mías compañeros/as ecuatorianos/as, además de incentivar me a concluirlo.

A todos los profesores y profesoras doctores de este programa, que tanto han contribuido a mi desarrollo como persona y como profesional. Por ser graduada en Pedagogía y Psicología, muchas veces me faltaban conocimientos básicos en las asignaturas del programa, pero jamás me sentí minusvalorada, al contrario, en el devenir de todo el trayecto siempre me sentí respetada y motivada a seguir adelante.

Especialmente quiero agradecer a todos aquellos que, de alguna manera, evaluaron mi proyecto como merecedor de una beca. Una ayuda económica que fue de gran valía para mi estancia de tres meses en la Universidad del País Vasco. En este periodo pude tener acceso no solo a las instalaciones de la Universidad, sino también al valiosísimo acervo de la biblioteca que me ha permitido realizar la fundamentación teórica.

A Ana Mari Sanchez, actual secretaria del departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social, y a Lourdes Aramendia, entonces secretaria de la UPV/EHU, por toda la atención recibida a lo largo de este camino, principalmente por el hecho de ser una alumna residente en otro país y que muchas veces ha necesitado ciertos favores en relación a los trámites de la documentación exigida.

A Ana María Tapia (*in memoriam*), entonces secretaria del programa en la UTE/Quito, que nos acogió y prestó su valiosa amistad.

A todos/as nuestros/as compañeros/as ecuatorianos/as participantes del programa por la acogida cariñosa, por la amistad, por el apoyo y por permitirme la práctica coloquial de la lengua española. En especial, Rosy Revelo que, además de ofrecer su amistad, también compartió con nosotras momentos con su familia. Y, también a Nancy Mora, por la amistad y por los momentos alegres de ocio, de visita o de paseo por la ciudad de Quito.

A Tatiana Petrosvky, mi querida amiga y compañera brasileña en este programa, que asumió el desafío de compartir conmigo todos los momentos de esta laborioso periplo multinacional (España/Ecuador/Brasil).

A Sabina Petrovsky, amiga y periodista, por abrazar mi proyecto y, principalmente, por prestarse a realizar los contactos previos con las respectivas direcciones de las escuelas en donde fueron realizadas las recogidas de datos, ya que no ni siempre es fácil conseguir la adhesión de instituciones a un proyecto de investigación.

A los/las directores/as y todos los equipos docentes que me recibieron con cariño, atención e incentivo, por concederme espacio, tiempo y sus clases para la ejecución del trabajo de campo, imprescindible en esta investigación de doctorado.

A mi sobrino Raphael Hayala, por su cariño y arte al regalarme la creación de la portada de esta investigación.

Quiero agradecer profundamente a todos/as los/as jóvenes que formaron parte del *grupo coadyuvante para la selección de canciones* (que, de manera tan afectuosa y eficaz, prestaron sus valiosas experiencias de adolescentes en la selección de las canciones utilizadas en la investigación) y a aquellos/as que formaron parte del *grupo auxiliar* (los cuales se propusieron participar tanto en la evaluación previa de los materiales como, dos años después, en el *momento de reflexión*, ambas etapas muy importantes para el desarrollo de este estudio).

A todos los alumnos y alumnas que se dispusieron a participar de esta investigación y a contribuir con sus opiniones y experiencias.

A todas las personas que se dispusieron a concederme entrevistas y a compartir sus experiencias como personas y como profesionales.

A las dos profesionales, Ester Utrilla Andrade y Beatriz Moral, que revisaron la redacción en castellano, cada cual en un momento específico de esta travesía, pero, en ambos casos, realizando un trabajo muy exhaustivo debido a la complejidad del tema y a mi manera de expresarme.

A todos/as los/las demás amigos/as y personas, conocidas o no, que apoyaron y que dificultaron esta mi trayectoria, pero que, de alguna manera, contribuyeron a mi engrandecimiento en esta jornada.

RESUMEN

El objetivo de este estudio es investigar e identificar la forma en la que las letras de las canciones populares con contenido despreciativo hacia las mujeres contribuyen al mantenimiento de las desigualdades de género. Partimos del presupuesto de que la música popular misógina, oída y bailada por las adolescentes brasileñas, es una práctica estructuradora de un proceso de aprendizaje que expresa y refuerza el capital cultural de los sujetos participantes. Fueron analizados junto a los/las adolescentes: la importancia que ha tenido la música popular en sus vidas, individualmente y en grupo; cómo perciben la música misógina; la manera en la que reciben las canciones misóginas en un ambiente de entretenimiento y socialización; la capacidad crítica ante el contenido despreciativo de las canciones utilizadas en la investigación; diferencias de percepción (sexo, edad, clase social, nivel de enseñanza e ideología de género) entre los/las participantes; y si relacionan las canciones y bailes/coreografías misóginas que animan fiestas y *baladas* juveniles con las desigualdades entre los sexos y con la violencia simbólica. También se recogió información mediante: opiniones de productores/as de fiestas y eventos sobre las prácticas sociales de los/las jóvenes de la actualidad; observación participante y entrevistas complementarias. La muestra principal fue compuesta por un total de 79 alumnos/as de la escuela privada y de la escuela pública, en la ciudad de Curitiba (PR), siendo que 56 cursaban el último año de la enseñanza fundamental (13-15 años) y 23 eran del segundo año de la enseñanza media (16-19 años). Para la recolecta de estos datos se utilizaron: un CD con canciones previamente seleccionadas por un *grupo coadyuvante*; un cuestionario con diez preguntas para ser rellenado de manera individual y dos formularios de síntesis para las discusiones en pequeños grupos. El material y el procedimiento también fueron previamente testados por otro grupo de jóvenes, el *grupo auxiliar*. Los resultados evidenciaron que: el cancionero popular refleja los estereotipos y las relaciones de género y que participar de eventos animados con música misógina antes de ser una cuestión de estética o de elección personal de los/las adolescentes, es un recurso utilizado por la industria cultural y la comunicación de masas, cuyo objetivo principal es el ingreso financiero. La predisposición de los/las jóvenes para entretenerse y pertenecer les inducen a fijarse únicamente en las sensaciones placenteras inhibiendo el proceso reflexivo y el juicio crítico de los mensajes. Los datos han sido analizados y confrontados con la revisión bibliográfica seleccionada y descrita en el marco teórico y, juntamente con las consideraciones finales, se han presentado sugerencias para otras investigaciones.

PALABRAS-CLAVE: música, adolescentes, género, misoginia y violencia.

RESUMO

O objetivo deste estudo é investigar e identificar como as canções populares com conteúdo depreciativo às mulheres contribuem para a manutenção das desigualdades de gênero. Partimos do pressuposto de que a música popular misógina, ouvida e dançada pelas adolescentes brasileiras, é uma prática estruturadora de um processo de aprendizagem que expressa e reforça o capital cultural dos sujeitos participantes. Foram analisadas junto aos/as adolescentes: a importância da música popular para suas vidas, individualmente e em grupos; como percebem a música misógina; a maneira que recebem as canções em ambientes de lazer e socialização; a capacidade crítica perante os conteúdos depreciativos das canções usadas na investigação; diferenças de percepção (sexo, idade, classe social, nível de escolaridade e ideologia de gênero) entre os/as participantes, e, se relacionam as músicas e danças/coreografias misóginas que animam festas e *baladas juvenis* com as desigualdades entre os sexos e com a violência simbólica. Também foram realizadas entrevistas com produtores de festas e eventos, observação participante e entrevistas complementares sobre as práticas sociais dos/as jovens da atualidade. A amostra principal foi composta por um total de 79 alunos/as, da rede de ensino pública e particular da cidade de Curitiba (PR); sendo que 56 cursavam o último ano do ensino fundamental (13 – 15 anos) e 23 o segundo ano do ensino médio (16 – 19 anos). Para a coleta dos dados foram utilizados um CD com canções previamente selecionadas pelo *grupo coadjuvante*; um questionário contendo 10 perguntas para ser preenchido individualmente e dois formulários para as sínteses das discussões em pequenos grupos. O material e o procedimento foram previamente testados por outro grupo de jovens, o *grupo auxiliar*. Os resultados evidenciaram que: o cancionário popular reflete os estereótipos e as relações de gênero e que, participar de eventos animados com música misógina, antes de ser uma questão de estética ou de escolha pessoal dos/das adolescentes, é um recurso utilizado pela indústria cultural e pela comunicação de massa, cujo principal objetivo é financeiro. Porém, a predisposição dos/das jovens para distrair-se e pertencer lhes induz a se fixar unicamente nas sensações prazerosas inibindo o processo reflexivo e o juízo crítico das mensagens. Os dados foram confrontados com a revisão bibliográfica selecionada e descrita no marco teórico e, juntamente com as considerações finais, foram apresentadas sugestões para outras investigações.

PALAVRAS-CHAVE: música, adolescência, gênero, misoginia e violência.

ABSTRACT

The main objective in this study is to investigate and identify how offensive contents toward women in popular songs contribute to maintain gender inequality. We assume that the derogatory popular music towards women – listened and danced by Brazilian teenage girls – is a structuring practice of a learning process that expresses and reinforces participants' cultural capital. The objects of analysis among the adolescents where: the importance of popular music in their lives, individually or in groups; their perception of misogynous songs; the way they receive misogynous songs in leisure and socialization environments; their capacity of critical judgment towards offensive contents in the songs used in the investigation; differences in perception (sex, age, social classes, schooling and gender ideology) among participants and, if they relate misogynous songs and dances/choreographies in youth parties and nightspots to gender inequality and symbolic violence. Other information was collected through interviews held with party and event promoters, participant observation and complementary interviews about young people's current social practices. The main sample entailed 79 male and female students from public and private schools in the city of Curitiba (Paraná State/Brazil); from those, 56 were attending the last year of junior high school (13 – 15 years old), and 23 were attending the second year of high school (16 – 19 years old). For data collection, it was used a CD with previously selected songs by a *supporting group*, a questionnaire with 10 questions to be answered individually and, two formularies for small groups' discussion summaries. The material and procedure were previously tested by another young group, *the auxiliary group*. The results evidenced as follows: the popular songbook reflects preconceptions and gender relations and that the joining of lively and exciting events with misogynous songs is ultimately a financially-aimed resource used by the cultural industry and mass media rather than an aesthetic matter or adolescents' personal choice. However, young people's willingness to have fun and belong, makes them focus solely on pleasant sensations, inhibiting the reflective process and critical judgement of the messages. Data was analysed and confronted with the selected literature review described in the theoretical background and, along with the final considerations, suggestions were presented for further investigations.

KEY WORDS: music, adolescence, gender, misogyny and violence.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	i
RESUMEN	v
RESUMO	vii
ABSTRACT	ix
ÍNDICE.....	11
ÍNDICE DE FIGURAS	17
INTRODUCCIÓN.....	1
PARTE I.....	15
ANÁLISIS DE LA MÚSICA MISÓGINA.....	15
CAPÍTULO I - MARCO TEÓRICO.....	17
1.1 - Antecedentes y estado actual del tema	17
1.2 - Sistemas de género	21
1.2.1 - Género, prácticas y estructuras	27
1.2.2 - Identidades, género y socialización	31
1.2.3 - Cuerpo y género.....	36
1.3 - Música popular brasileña.....	45
1.3.1 - La expresión musical como signo cultural	49
1.3.2 - La música popular brasileña y el sueño de la modernidad	54
1.3.3 - La música popular brasileña y sus nuevas representaciones	60
1.3.4 - Más que música popular, son estilos de vida.....	62
1.4 – Adolescencia y juventud: conceptos y teorizaciones.....	70
1.4.1 - Perfil de la juventud brasileña: ¿juventud o múltiples juventudes?.....	73
1.4.2 - El ocio y el entretenimiento de la juventud brasileña.....	75
1.4.3 - Estudios de la juventud	79
1.4.3.1 – Juventud y Mercado global	80
1.4.3.1.1 – Juventud, industria cultural y producción de subjetividad	84

1.4.3.1.2 – Medios de comunicación y visión del mundo	87
1.4.3.1.3 – Media, música y culturas juveniles.....	90
1.4.4 - Adolescencia y juventud: el devenir adulto	94
CAPÍTULO II - METODOLOGÍA	97
2.1 - Hipótesis	100
2.2 - Proceso de elaboración	101
2.2.1 - El cuestionario	102
2.2.2 - La selección de las músicas utilizadas en la investigación.....	103
2.2.3 - Test del procedimiento.....	104
2.2.4 - acuerdo de autorización	105
2.2.5 - Contexto de la investigación.....	105
2.2.6 - Contacto con las escuelas	106
2.3 - Procedimientos	108
2.3.1 - Recolecta de los datos en las escuelas	108
2.3.2 - Recolecta de datos en otras fuentes	110
2.4 - Las/los participantes de la investigación - ¿Quién son ellas/os?.....	114
2.4.1 - Población o público seleccionado.....	114
2.4.2 - Muestra	115
2.5 - Instrumentos	120
2.5.1 - Selección musical	120
2.6 - Ventajas y desventajas del método.....	127
PARTE II.....	129
La MISOGINIA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO BRASILEÑO A TRAVÉS DE LA MÚSICA POPULAR	129
CAPÍTULO III - Relación entre música popular y desigualdades de género	131
3.1 - El imaginario colectivo, la música popular brasileña y la cultura de género ..	139
3.1.1 - 1920/1930: mujeres, <i>objetos</i> de descripción en la música popular y en las relaciones entre los sexos.....	140

3.1.2 - 1930/1950: las <i>vanguardistas</i> en la música popular y la <i>resistencia</i> con sus múltiples prejuicios.....	147
3.1.3 - 1960/1970: el movimiento de <i>liberación</i> interceptado por el poder hegemónico, la <i>dictadura</i> militar.....	159
3.1.4 - 1980/1990: la presión sociocultural por cambios abre la difusión de nuevos estilos musicales y de nuevas representaciones genéricas.....	168
3.1.5 - A partir de 2000. La música popular contemporánea – nuevos estilos, nuevas <i>representaciones</i> de las <i>mujeres</i>	174
3.2 - Reacciones a la música popular brasileña misógina.....	187
3.2.1 - Reacciones del público en general.....	187
3.2.2 - Reacciones feministas.....	189
CAPÍTULO IV - ESTÉTICA MUSICAL, EXPERIMENTACIONES Y UNIVERSO CULTURAL DE LA ADOLESCENCIA.....	201
4.1 - La importancia y las funciones de la música atribuidas por los/las adolescentes	205
4.2 - Gustos, preferencias de adolescentes en la recepción y elección sonora	214
4.2.1 - Preferencias musicales y cultura genérica	217
4.2.2 - Preferencias musicales y recursos disponibles	219
4.2.3 - Preferencias musicales y necesidad de pertenencia.....	221
4.3 - El poder de la cultura de masas sobre las preferencias estéticas de adolescentes	226
4.4 - Escuela, música, adolescentes y elección sonora	230
4.5 - Adolescentes y preferencias musicales - las sutilezas entre oír y escuchar	236
CAPÍTULO V - LA PERCEPCIÓN, UNA FACULTAD DECODIFICADORA MEDIATIZADA POR LA CULTURA	243
5.1 - Percepción, ¿qué entendemos por esta facultad humana?.....	248
5.2 - El fundamento emocional de la percepción y de la elección de nuestros/as adolescentes	254

5.3 - La percepción de nuestros/as adolescentes ganada por el humor, la diversión y el placer	265
5.4 - Sensaciones placenteras interceptando el proceso perceptivo de los/las adolescentes	274
CAPÍTULO VI - LA MÚSICA POPULAR MISÓGINA Y LAS PRÁCTICAS SOCIALES DE LAS Y LOS JÓVENES	283
6.1 - El baile, la coreografía y la música misógina.....	283
6.2 - Música misógina y relaciones afectivas	294
6.2.1 - Sensualidad y erotización en la identidad de brasileños/as: mito y realidad	295
6.2.2 - La sexualidad y el amor en la juventud brasileña	307
CAPÍTULO VII - MISOGINIA Y VIOLENCIA DE GÉNERO	329
7.1 - Violencia, expresión humana de la agresividad y aprendizaje social	329
7.1.1 - El proceso de normalización de la conducta violenta.....	331
7.1.2 - Violencia y comunicación de masas.....	334
7.2 - Violencia de género en Brasil (agresores, víctimas y punición legal)	336
7.3 - Música e influencia en la emoción (el ánimo y afectos). arma de violencia o instrumento de curación	340
7.4 - Música y violencia simbólica y/o perversa	345
CAPÍTULO VIII - VIOLENCIA PERVERSA, AUTOCONCEPTO Y AUTOESTIMA	367
8.1 - La “víctima”	368
8.2 - Los/as adolescentes y la violencia simbólica	369
8.3 - Autoestima y autoconcepto	371
8.4 - Las consecuencias de interacciones abusivas.....	376
8.5 - Mass media y capacidad reflexiva.....	380
8.6 - Entre reconocer la violencia y responsabilizarse por la “cura”	385
8.7 - La otra cara de la moneda: la música como rescate de la autoestima	387

CAPÍTULO IX - CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS	391
9.1 - Conclusiones.....	391
9.2 - Sugerencias.....	402
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	407
ANEXOS	447

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1	Población o público seleccionado– la educación fundamental/primaria y de la educación media/secundaria	116
FIGURA 2	Muestra – participantes - sexo y edad	116
FIGURA 3	Participantes – educación fundamental/primaria – escuela pública y escuela privada	117
FIGURA 4	Participantes – educación fundamental/primaria – escuela pública y escuela privada	117
FIGURA 5	Participantes – la educación media/secundaria - sexo y edad	118
FIGURA 6	Participantes – con quien viven los chicos y las chicas	119

INTRODUCCIÓN

Se han realizado numerosas aportaciones sobre la música, su relación con otras artes y el papel que juega en las sociedades desde diferentes aproximaciones, como desde la historia, la filosofía u otras disciplinas tales como la teoría y crítica musical, la antropología, la sociología y la psicología. Las concepciones y reflexiones de esas diferentes corrientes de pensamiento califican el arte del sonido dentro de un abanico matizado entre el carácter hedonista y el carácter ético¹; en el debate sobre la importancia del arte musical o de su carencia para el sentido de la vida de los humanos, encontraremos reflexiones que pueden presentar posturas muy diferentes, a veces, incluso contradictorias. Sin embargo, en ninguno de los casos se pone en duda la importancia que la música ha tenido en la vida de las personas en todas las partes del mundo. Andréani (2012) subraya que, a lo largo de la historia humana, tanto en el texto literario como en la obra musical, se refleja el imaginario social, la influencia y la restricción del poder político, algo que se puede observar incluso en las canciones clásicas y líricas. Así, esta autora afirma: “não existe arte que esteja acima das formas de poder político”^{2 3} (Andréani, 2012, p. 331). En ese universo rico en reflexiones y proposiciones, nadie niega la importancia de la música como parte de la tradición oral de una determinada sociedad ni como medio de transmisión de la cultura (Small, 2003; Fubini, 2004). Aunque sus efectos sobre el tejido social no sean tan visibles, la música es importante en todas las sociedades; en este sentido, Quintero Rivera (1998: p.34), siguiendo las aportaciones de Merriam (2001), llega a afirmar que la música tiene una función decisiva en la configuración simbólica de lo social.

¹ Según Fubini (2004), las concepciones hedonistas de la música sostienen la tesis de que el arte de los sonidos carece de pensamiento alguno, que su único fin es producir un placer sensible, sin objetivo de producir conocimiento, información o cualquier otra forma de expresión; las concepciones de carácter ético, sin embargo, sostienen que la música expresa sentimientos y que influyen en el comportamiento humano. El autor recuerda que, además de esos dos ejes de discusión en torno de la semanticidad o no de la música, también hay una gama de otras posturas intermedias entre esos dos grupos.

² “no hay arte que esté por encima de las formas políticas”.

³ En el artículo “A música e suas relações com o universo político”, Andréani (2012) analiza la influencia que ejerce el poder político (civil, religioso u otro) sobre los modos de expresión artística, en especial sobre la música. La autora califica ese poder de espiritual, que actúa en las estructuras de la sociedad, pero, con el pasar del tiempo su influencia queda difusa. Parafraseando un dicho de la China antigua que dice que no hay arte que esté por encima de las clases, la autora afirma: “No hay arte que esté por encima de las formas políticas” Andréani (p. 331).

La actividad musical es inherentemente humana y está implicada en la organización de los sonidos y en la idea de continuidad de los mismos hasta establecer un patrón rítmico. Como fenómeno fruto de la creatividad, del aprendizaje y de la experiencia humana, la música se constituye en signo cultural y lenguaje o medio de comunicación. La música, como canal de comunicación, transmite mensajes codificados, símbolos e incluso creencias, valores, juicios y sentimientos de un determinado grupo o sociedad, todos ellos estímulos⁴ capaces de hacer reaccionar a los humanos (Calabrese, 1997). Por otro lado, esa cualidad de la música de ser un medio de expresión cultural, siempre y cuando sirva para demarcar el gusto de una colectividad a través de sus sonidos característicos, la transforma, según Bourdieu (1998), en uno de los principales marcadores de distinción social. La música juega un papel importante en la sociabilidad de las sociedades contemporáneas, pues, además de proporcionar un disfrute personal de tipo estético, también ofrece sentido de pertenencia. Es, precisamente, por ese papel de sociabilidad por lo que se ha convertido en una de las más importantes mercancías de consumo, principalmente para los/las jóvenes de hoy en día, al mismo tiempo que la convierte en un fenómeno de estudio de interés para la antropología.

Sin embargo, Diez, Hernández y cols. (2007/2008) señalan que mientras la antropología demostró bien temprano cierto interés hacia el estudio de la música, los estudios antropológicos relativos al papel de la música en la sociedad han sido afrontados de forma tímida. Para esos/as autores/as, hoy es visible la relevancia que tiene la música para las personas, los colectivos y las comunidades, y su innegable poder aglutinador, lo que la ha transformado en objeto de gran interés también para la antropología.

Esas experiencias directas, vivenciadas en relación con la música, marcan el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, y, a la vez que sirven de medio para que los colectivos humanos participen en las narrativas culturales e imaginativas, también otorgan sentido a procesos de identificación y de pertenencia. Cragolini (2006) señala que la música ofrece una vía para la construcción de sentido, al mismo tiempo que posibilita la incorporación de lo simbólico en función del perfil psico-social del oyente, si bien hay que recordar que ésta no es la única expresión cultural a partir de la cual se construyen las identificaciones. Vila (1996) asume la aportación de Simon Frith sobre el gran poder

⁴ Estímulo: aspectos del ambiente y del organismo que son percibidos por el sujeto a través de los órganos del sentido; los estímulos pueden ser tanto externos como internos (Rappaport, 2003, p. IX).

de interpelar que tiene la música popular por las siguientes razones: tiene la capacidad de impulsar intensas experiencias emocionales, permite su apropiación para uso personal, y ofrece respuestas a cuestiones de identidad. La música, además, posibilita todo esto en mayor medida que otras expresiones culturales (como la televisión, telenovelas, etc.): Vila explica que el carácter fuertemente interpelador de identidades atribuido a la música popular se debe al hecho de que en un evento musical operan múltiples códigos, aunque no todos estrictamente musicales (como los códigos teatrales, lingüísticos, de danza, etc.), lo que le confiere un carácter polisémico, distinguiéndola de otras manifestaciones de la cultura popular. El autor subraya que, en un evento de música popular, dichos códigos no siempre se refuerzan, ya que pueden operar de manera muy contradictoria, pero pueden interpelar a distintos actores sociales. A tal complejidad se añade el hecho de que la música popular, además de expresar sentido por medio del sonido, de las letras y de las interpretaciones, también lo hace por lo que se dice de ella.

Muñoz-Vélez (2003), al referirse al poder de la música en la construcción de identidades y a su relación con la corporeidad, se apoya en las aportaciones de Frith cuando afirma que “hacer y escuchar música son cosas corporales” que implican lo que se denomina *movimientos sociales*⁵. Los respectivos trabajos de Vila (1996), Juliano (1998) y de Archetti (2006) muestran el papel que jugó el tango (música y danza) en la construcción de la identidad de los inmigrantes europeos en Argentina a partir de 1870. La representación simbólica vehiculada por medio de esta práctica no solo denunciaba el contexto social vivido por hombres y mujeres en la periferia de Buenos Aires, sino que también sirvió de mediador en la construcción de la identidad de aquellos/as inmigrantes, una identidad hasta entonces cuestionada por el poder dominante. Para Vila (1996), el fuerte poder interpelador del tango en el proceso de construcción de identidades sociales se debe a la oferta de diferentes mensajes con los cuales la gente se puede identificar. Esto explicaría por qué las mujeres y los obreros se sintieron tan

⁵ Según Gade (1998, p. 207), los movimientos sociales son “ações que visam promover ou impedir as mudanças que ocorrem nas sociedades” (“acciones para promover o prevenir los cambios que se producen en las sociedades”). El autor señala que mientras los movimientos sociales son dinámicos, fluctuantes y de duración incierta, las corrientes socio-culturales promueven cambios de ideas, valores y actitudes en la sociedad, de manera gradual, pero con amplitud extensa, como el movimiento de liberación femenina.

cautivados por el tango a pesar de las imágenes negativas que recibían por medio de la mayoría de las letras de este género musical. La fuerza interpeladora de los mensajes étnicos del tango encontraron mayor resonancia en los actores sociales que los mensajes de género o de clase, posiblemente porque les aseguraba una posición o un sentido de pertenencia en dicho contexto social.

Los estudios que analizan las relaciones entre los hechos musicales, las experiencias y la sociabilidad humana reconocen que la música es capaz de evocar y construir diversos mundos de experiencias que atraviesan lo individual, lo familiar y lo social por medio de la relación íntima que se establece entre los patrones rítmicos y los sociales. Cruces (2002) subraya que los patrones sonoros vehiculan fragmentos del mundo social vivido como

“el tiempo presente, la anticipación del porvenir, el recuerdo de la propia biografía, la pertenencia a un grupo, la redención religiosa, las pasiones, la muerte, la relación con los antepasados, la identidad sexual, la utopía, la cotidianidad, la trivialidad, el humor, la individualidad” (p. 2),

Estos son solo algunos de los fragmentos o experiencias de la compleja subjetividad de los seres humanos que quedan recogidos en la música. Lo cierto es que, a pesar del gran espectro de experiencias subjetivas que evoca la música, estas forman parte de un área muy poco investigada.

Hay que tener también en cuenta que la música representa una de las actividades favoritas de recreo o pasatiempo para los/las jóvenes de distintas partes del mundo, particularmente en Brasil. Entre una infinidad de estímulos que reciben los/las adolescentes, la música asume un lugar privilegiado en sus nuevas experiencias no solo por la diversión que conlleva, sino también porque contribuye a su desarrollo cognitivo, afectivo, cultural, social y ético. A juicio de la educadora musical Beatriz Llari (2007), un mundo sin actividad musical sería inconcebible para muchos/as adolescentes porque, en general, pasan horas, solos o en grupo, oyendo, tocando algún instrumento o hablando sobre el tema. Sus afirmaciones están basadas en investigaciones realizadas por el Instituto de Ciudadanía (Abramo y Branco, et al., 2008) en distintas partes del mundo, incluido Brasil. Los resultados de dicho estudio, también recogidos en nuestro marco teórico, muestran que gran parte los/as adolescentes brasileños/as pasan mucho tiempo oyendo música, sobre todo por la radio. Y es que el universo musical les ayuda a satisfacer parte de sus necesidades emocionales y sociales. La educadora hace hincapié

en que la audición musical en la adolescencia sirve a múltiples fines: “entretenimiento, relaxamento e alívio de tensões, aumento dos graus de excitação e combate à solidão, bem como regulação do humor, que é bastante 'flutuante’”⁶ (Llari, 2007, p.72). De esta manera, el impacto de la música popular en los/as adolescentes sobrepasa el nivel personal y alcanza una función social, función que es muy importante en ese ciclo vital, pues contribuye a la exteriorización de ideas y de emociones; es, asimismo, un fuerte coadyuvante en la interacción con los pares.

A este respecto, Llari (2007) señala que diversos estudios realizados con adolescentes europeos, americanos y asiáticos sugieren que la música, además de ejercer influencia en las emociones juveniles, en muchos casos sirve también para gestionar la propia imagen como un distintivo o emblema de identificación y de pertenencia. Eso sería posible porque los estilos musicales reflejan modos de vida, valores personales y sociales, actitudes y estratificación social. Aunque la clase social, el estilo de vida, el entrenamiento musical y la edad del oyente afecten a las preferencias musicales, es importante señalar que debemos tener cuidado con el riesgo de formación de estereotipos, porque, en materia de subjetividad, hay otros factores que se entrelazan con estas variables.

Siguiendo el enfoque de la música como factor importante en la construcción de la subjetividad, Souza (2007) señala las expresiones musicales del *hip-hop* y el *rap* como ejemplos que traspasan el simple gusto por la música y que se constituyen en una verdadera cultura en la que los/as jóvenes adeptos utilizan la música como expresión artística y como medio para reivindicar derechos. Además de que sus canciones reflejan la realidad de su entorno, para los jóvenes de los sectores populares también representan una salida creativa de una realidad que les excluye del acceso a derechos civiles. La expresión artística del *hip-hop* viene acompañada por un estilo propio de vestirse y de adornarse, haciendo visible su cultura y su ideología a partir de la autovaloración de su juventud y de su ascendencia africana. Sin embargo, no es raro que esta cultura se asocie con la violencia, la marginalidad, el tráfico de drogas y los estereotipos racistas tanto por parte de los medios de comunicación como por otros colectivos de personas de clase social más elevada.

⁶ “...entretenimiento, relajamiento, alivio de tensiones, aumento de grados de excitación, combate al aislamiento, así como regulación del humor, que es bastante 'flutuante’”

De todas esas reflexiones sobre la importancia de la música para los/las adolescentes de hoy en día, creemos importante subrayar que, por un lado, están exteriorizando emociones e ideas a través de la música, interaccionando con sus pares, cuestionando valores de sus padres y valores sociales, proponiendo nuevos códigos; se están construyendo como sujetos y están ayudando a reconstruir un entorno social distinto del de las generaciones de sus padres. Por otro lado, sin embargo, no podemos olvidar que el sistema hegemónico se apodera del producto cultural generado por el colectivo adolescente (música, indumentaria, estilo de vida, etc.), es decir, de su “cultura”, que, difundida de forma masiva por los media, la convierte en “cultura popular” no solo como producto de consumo fácilmente comerciable, sino como mecanismo de retroalimentación de los ideales sociales de los adultos y, obviamente, de la ideología dominante (Juliano, 1992; Calligaris, 2013).

A pesar de todos los aspectos que muestran la importancia que tiene la música popular para la juventud - compañera de horas de ocio o de todas las horas, partícipe en la construcción de identidades, mediadora de formas de sociabilidad, medio de expresión de creatividad, etc.-, afirmamos que en la actualidad el aspecto más relevante de la música es que se trata de una mercancía, es decir, de un producto comercial altamente valorado por la industria sonora. Hormigos y Cabello (2004) subrayan que fue a partir de los años cincuenta, acompañando la tendencia hedonista que se desarrollaba entonces, cuando la música pasó a ocupar un lugar privilegiado en la construcción del universo simbólico juvenil y, consecuentemente, permitió el desarrollo de la industria discográfica para satisfacer esa nueva necesidad. Sin embargo, el foco de atención de la industria masiva está orientado al volumen de ventas y al aspecto comercial de la música, y no a sus funciones de comunicación y de interacción social. Por lo tanto, siguen las mismas reglas que el mercado de producción, es decir, su producto está destinado a ser consumido por el público oyente. En su vertiente de consumo, la música pop ofrece letras simples, con ritmos fáciles y constantes, a veces pegadizos. En general, la música está acompañada de estilos de hablar y de vestir, y está destinada a las necesidades lúdicas de la sociedad. Según Hormigos y Cabello (2004), la música contemporánea, al igual que otros elementos de la cultura, sigue la política y la estética del fragmento, de lo fugaz y de lo contingente, impulsando una metamorfosis de los gustos y movilizándolo hacia el consumo masivo.

Es también importante reconocer que, desde el público en general, hay una fuerte tendencia a considerar la música únicamente como actividad relacionada con el disfrute y el entretenimiento, incluso cuando las letras presentan contenidos de desprecio, desvaloración, humor irreverente y con alusiones a las partes sexuales de las mujeres. En general, la malicia y el humor es lo que hace que estos tipos de canciones sean apreciados, aunque el sentido de su mensaje pueda desagradar. El hecho de que estas canciones estén asociadas al disfrute y al entretenimiento ha dificultado formular preguntas del tipo “¿por qué obtienen éxito estas canciones no solo entre los hombres, sino también entre las mujeres?” La música encubre metáforas y visiones del contexto social y del sistema de relaciones que demarcan cada sociedad, algo que la hace muy atractiva para el análisis antropológico.

Teniendo en cuenta la íntima relación que vincula las estructuras sociales, los productos culturales y las acciones humanas, es evidente que la música (y la misógina por extensión), al igual que cualquier otra creación humana, es el resultado de la intencionalidad, del pensamiento y de la acción, y, como tal, influida y moldeada por las ideologías y el imaginario social.

Desde esta perspectiva, analizaremos la música popular misógina, vehiculada ampliamente en los medios masivos de comunicación y en las *baladas*⁷, como una praxis sociocultural de los/las adolescentes brasileños/as donde se nos presenta una manifestación más de la desigualdad de género propia de la sociedad que la alberga. Los estudios de género y feministas han demostrado que la lucha por una mayor equidad política, social y económica entre los sexos ha sido entorpecida por distintos mecanismos sociales que oscurecen el mantenimiento de los estereotipos y, consecuentemente, favorecen la reproducción de las desigualdades entre los sexos. Este tipo de lenguaje musical, aunque se presenta como una nueva manera de entretenimiento/socialización para la juventud, es un factor cultural difuso que, entendemos, refuerza las asignaciones de roles distintos para chicos y chicas, y la

⁷ *Balada*: Término utilizado en Brasil, principalmente por los/las jóvenes, para referirse a una fiesta nocturna cuyo objetivo es bailar, aunque también propiciar encuentros amorosos y sociales. En estas fiestas se utilizan canciones, en general, electrónicas, con ritmos en boga. La música suena a muy alto volumen y va unida a juegos de luces.

desigualdad entre los sexos, tal y como ocurre con otro tipo de prácticas cuyo objetivo es reforzar los supuestos de la ideología patriarcal⁸.

Según la teoría feminista y la antropología de género, la larga y entramada dominación masculina se basa en los sistemas de género, siempre arbitrados por las relaciones de poder. Desde esta perspectiva, la diferenciación entre los sexos se entiende como socialmente construida, y no como el resultado de condicionantes biológicos (Saltzman, 1989; Lagarde, 1996; del Valle et al. 2002 entre otros). El género, en palabras de Marcela Lagarde (1996, p. 26), “está presente en el mundo, en las sociedades, en los sujetos sociales, en sus relaciones, en la política, en la cultura”; es decir, en todas las estructuras y prácticas humanas, si bien se concreta de formas específicas y cambiantes dependiendo de las circunstancias históricas. Incluye a todos los partícipes mediante la coacción, aunque sea de manera disimulada, a través de elecciones condicionadas por patrones del poder institucionalizado. Las alternativas culturalmente posibles llevan a las mujeres a elegir prácticas que refuerzan un sistema basado en la desigualdad, poniéndolas en desventaja con respecto a los hombres y devaluándolas (Saltzman, 1992; Lagarde, 1996; Connell 1997; 1998; del Valle et al., 2002).

Otro aspecto a tener en cuenta es que, en la actualidad, las jóvenes se hallan en una situación en la que usufructúan las conquistas de derechos por los cuales lucharon las mujeres de generaciones anteriores. Esta circunstancia conlleva un alejamiento del antiguo modelo coercitivo y un acercamiento a lo que algunas autoras han denominado “patriarcado de consentimiento”⁹ (Puleo, 2007).

⁸ Ideología patriarcal: Ideología, concepción, filosofía o creencia que baliza el sistema de dominación masculina (del Valle et al., 2002). Castells (2006) explica que, en esta ideología, la autoridad masculina es impuesta institucionalmente sobre la mujer y los hijos en el ámbito familiar o doméstico, y que impera en todas las sociedades contemporáneas.

⁹ Puleo (2007) llama la atención a la tendencia actual al patriarcado de consentimiento, distinto del modelo coercitivo antiguo patriarcado de coerción, publicado por primera vez en los setenta. En este nuevo modelo de patriarcado de consentimiento, “la represión es suplantada por una aparente libertad en la que los propios individuos, en este caso las propias mujeres, se esfuerzan denodadamente por alcanzar las metas prefijadas del sistema (cánones de estética, seducción, éxito, etc.). Ya no se apela a la prohibición. Basta con el consentimiento no informado o alienado, el desesperado anhelo que cierra los ojos ante las desventajas del modelo preconizado por los medios de comunicación”. (Puleo, 2007, p. 38).

Si bien en el sistema de género¹⁰ las relaciones son asimétricas, inscritas dentro de una cultura dominante - androcéntrica - que interfiere en la percepción, en las prácticas sociales y en las interacciones, el mensaje de la información (principalmente, el mensaje “simbólico”) no es forzoso ni unívoco, sino contingente y sujeto a interpretación, como subraya Juliano (1992). Desde esta perspectiva, no se considera a los/as adolescentes como personas pasivas o víctimas de una sociedad que promueve la desigualdad (lo que correspondería a una lectura lineal), sino como actores/actrices que interactúan según una cultura interiorizada y asumida. Con eso queremos decir que en el sistema de género, en general, muchas personas se identifican con las formas hegemónicas (Connell, 1987; 1997; del Valle et al., 2002; Esteban, 2004), las cuales promueven interacciones recursivas y, en consecuencia, favorecen el mantenimiento del sistema dominante (Maturana, 2001; 2002).

En general, los estudios sobre la música evidencian que, a lo largo de la historia, esa creación humana ha sido utilizada no solo como medio de expresión artística, sino con diferentes propósitos, como el puro deleite, con fines religiosos, educativos y guerreros, e incluso terapéuticos (Calabrese, 1997; Frith, 2001; Merriam, 2001; Cruces, 2002; Finnegan, 2002; Fubini, 2004; Cragnolini, 2006; Simonett, 2006; Vila y Semán, 2006, entre otros). Nuestra investigación evidencia que la música también ha sido usada para transmitir el desprecio hacia las mujeres y los prejuicios. Consecuentemente, la música popular misógina, producto cultural de consumo entre hombres y mujeres, contribuye a

¹⁰ El sistema de género, como cualquier sistema abierto, permite intercambio, interacciones (materia, energía) e información dentro y fuera del sistema (con el medio ambiente y/o el entorno). Es decir, los miembros que forman parte del sistema del género no son vistos simplemente como unidades, sino como personas en las relaciones (seres relacionales). Las interacciones entre los participantes del sistema no son estáticas, sino dinámicas, contextuales e históricas. Así, para investigar un fenómeno, como la música popular misógina, hay que contextualizarla dentro de su ambiente (en nuestro caso, el entretenimiento para adolescentes). Pero es importante señalar que el sistema de género, como los demás sistemas abiertos no está integrado armoniosamente, ni es el resultado de la suma de las partes, aunque funcione como una totalidad. Así, impone coerciones a los comportamientos de sus miembros con la finalidad de mantener la homeostasis o el *status quo* del propio sistema. El estatus que puede variar de un sistema a otro y en el sistema de género se traduce en poder y prestigio para los hombres (Foley, 1990; Juliano, 1992; Capra, 2004; Vasconcellos, 2009). Además, en el juego de las interacciones entre las partes (personas) del todo (sistema sociocultural), las organizaciones son complejas y debe incluir también la organización (compleja) del pensamiento en acción. Sin embargo, para Morin (2008), esa organización no es solo instituida desde afuera, sino también es autogeneradora. Para él, ese principio que en general “aprisiona” es lo que debería llevar a una práctica responsable y liberal, es decir, libertaria y comunitaria (cada miembro - ser humano, hombre o mujer, siendo transformado por sus interacciones con los otros).

la cambiante y continua reconstrucción de las identidades genéricas, razón por la cual debería de ser interpretada como una más del conjunto de estrategias destinadas al mantenimiento de las estructuras, de los estereotipos y de las relaciones de género, hipótesis que orientó nuestra investigación.

No deja de parecernos interesante la relación entre la música popular misógina y las desigualdades de género cuando pensamos en la proliferación simultánea del pensamiento y los debates feministas y las canciones con contenidos peyorativos para las mujeres. Esto podría sugerir un movimiento en contra de la lucha por una mayor equidad entre los sexos.

Por otro lado, plantear la música popular misógina como uno de los posibles mecanismos de mantenimiento de las desigualdades de género supone elevarla a objeto de investigación, algo que resulta útil y novedoso para la antropología, ya que la cuestión ha sido un tanto relegada por esta disciplina hasta épocas recientes, algo que explica que desde el inicio de nuestra investigación hayamos tenido tantas dificultades para encontrar material bibliográfico específico. A este respecto, Díez, Hernández y cols. (2007/2008) señalan que, sin olvidar la importancia de los estudios de la etnomusicología¹¹, las investigaciones sobre la música para comprender a los individuos y las sociedades se convierten en un área emergente de estudio de la antropología.

Lo que nos ha impulsado a profundizar en nuestra búsqueda anterior y plantear esta investigación (además de haber identificado esta laguna en la antropología) ha sido el reconocimiento de la importancia que tiene la música para los/as jóvenes y que la música popular con contenidos misóginos sea no solo frecuente, sino también percibida como algo aceptable tanto entre chicos como entre las chicas.

Esta tesis tiene como objetivo adentrarnos en los mecanismos de mantenimiento de los sistemas de género y, de esa manera, facilitar la comprensión de estos constructos sociales que son las canciones populares misóginas. Sabemos que el primer paso para el cambio es la consciencia de nuestras acciones y prácticas, si bien así éste no se

¹¹ Etnomusicología: “el estudio de la música en la cultura y de las dimensiones culturales de las expresiones musicales” (Carvalho, 2003, p. 1); o, más sencillamente, “el estudio de la música en su contexto cultural” (Diez, Hernández y cols. (2007/2008, p. 11).

garantiza, ya que los cambios dependen del compromiso de los diversos niveles que componen las estructuras sociales, desde el micro hasta el macro.

Las dificultades en llevar adelante esta investigación e intentar responder a las preguntas planteadas en el proyecto de tesis no se limitaron al poco conocimiento de las áreas de estudios implicadas (antropología, estudios feministas y música popular). Desde el inicio, tuvimos gran dificultad en localizar estudios que abordasen directamente el asunto, así como referencias bibliográficas que nos pudieran servir de soporte teórico. Los pocos artículos y libros localizados no ofrecían ningún comentario significativo sobre los prejuicios y la actitud machista presentes en las letras de canciones populares y su relación con los mecanismos sociales de creación de estereotipos y de desigualdades de género.

La falta de soporte teórico y la complejidad del tema, nos llevó a dividir nuestra búsqueda en dos investigaciones distintas, aunque complementarias. La primera de estas investigaciones tenía como objeto el análisis del cancionero popular brasileño desde 1930 hasta la actualidad, siempre desde la perspectiva de la antropología feminista y desde la contextualización histórica. Este trabajo, en el que se evidenció el camino recorrido por la música popular no solo como arte, sino como mensajera del imaginario social, fue presentado para la Suficiencia Investigadora (Rodrigues, 2006). La segunda investigación tenía como objeto el análisis del papel que juega la música popular brasileña en circunstancias diversas: en el escenario político de la dictadura militar, la música era utilizada como *arma de lucha*; en situaciones donde afloran las diferencias culturales, económicas, étnicas o de clase social, la música resulta ser un *espejo* de estas desigualdades; y, obviamente, también es un espejo de las desigualdades entre los sexos. Los resultados de esta investigación sirvieron de punto de partida para la elaboración del proyecto de esta investigación.

El desprecio hacia las mujeres observado en los mensajes musicales no es atributo de un único estilo musical ni de la época actual. Es un rasgo observable en diferentes estilos de música popular y en canciones producidas desde los años treinta del siglo pasado, tal y como queda demostrado en nuestra primera investigación. A diferencia de las canciones de otras épocas, hoy en día a las letras de las canciones que expresan desprecio hacia las mujeres hay que sumarles las performances y coreografías provocativas que aluden a la sexualidad femenina. Además, la música popular misógina

se ha convertido en un producto comercial dirigido a la juventud y ampliamente difundido por los media, incluso en fiestas y otros lugares de encuentros y de socialización de los/as adolescentes brasileños/as.

Desvelar qué se oculta bajo ese importante vehículo de entretenimiento y socialización que es la música puede resultar útil para luchar contra las desigualdades entre los sexos. Es por ello que nuestro principal objetivo en esta tesis es, tal y como se formula en nuestras hipótesis, “investigar e identificar cómo el contenido despreciativo hacia las mujeres en las canciones populares contribuye al mantenimiento de las desigualdades de género”.

¿Cómo he llegado a esa relación: música misógina y desigualdades de género? ¿Por qué ese interés en estudiar este tema? Primeramente, puedo afirmar que mi interés investigativo tiene orígenes que se sitúan fuera de mi actividad académica o a mi proximidad al movimiento feminista. Mi capacidad de *ver, escuchar o percibir* más allá de las apariencias parece formar parte de mis experiencias desde mi niñez. Es este un potencial que he tenido la oportunidad de desarrollar en la práctica profesional (con la niñez y con adolescentes en situación de riesgo o no), mis estudios, especializaciones y máster en la rama de la terapia familiar y de parejas, y también en mi práctica dentro de la psicología jurídica. No es casualidad que mi experiencia en el contexto jurídico haya despertado la curiosidad hacia el estudio de cuestiones relacionadas con la juventud y la violencia (en sus variadas formas de expresión, como la física¹², la verbal, la psicológica o la simbólica). En paralelo a mis experiencias y estudio sobre la violencia, mi interés por cuestiones de género también se hicieron patentes desde 1997 con la monografía (conclusión de especialización) sobre la madre biológica que abandona o dona el/la hijo/a, un tema que se encontraba oculto en los estudios sobre abandono/adopción de niños/as. Continué profundizando en los estudios de género desde la perspectiva de la psicología en la maestría (2001) y en algunos artículos escritos y presentados en congresos y conferencias. En esa trayectoria de inquietud y búsqueda de respuestas a problemas vislumbrados desde la cotidianidad y la práctica profesional, había una indagación personal que no paraba de martillar mi cabeza: ¿por qué las canciones despreciativas hacia las mujeres alcanzan éxito no solo entre los hombres, sino también

¹² En general, los casos llegan a la justicia de la niñez y la juventud, en razón de la violencia física, el abandono o la omisión.

entre las mujeres? Esta inquietud es la que me ha llevado a plantear esta investigación, enfocada en público adolescente, obviamente, debido a mi experiencia profesional con ese colectivo de personas.

Para responder a esa interrogación necesitaba contar con otras disciplinas que pudiesen dialogar con mis conocimientos de psicología y de pedagogía. Por eso elegí la antropología, pues nos ayuda a reconstruir la realidad desde un punto de vista comparativo.

Esta tesis está estructurada en dos partes. En la primera parte se incluye esta introducción, el marco teórico y la metodología. La segunda se desarrolla en siete capítulos, donde se abordan los siguientes temas: la relación entre la música popular misógina; el ocio y la socialización en la adolescencia (formación, desarrollo, percepción); los medios de comunicación; la violencia; las desigualdades de género; y, por último, se exponen las conclusiones del estudio.

PARTE I

ANÁLISIS DE LA MÚSICA MISÓGINA

CAPÍTULO I - MARCO TEÓRICO

1.1 - ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL TEMA

Demostramos en el estudio anterior (Rodrigues, 2006) que los mensajes de ironía, broma y desprecio a la mujer, es decir, todo mensaje misógino explícito o implícito en las letras de la música popular, pueden ser considerados como verdaderos mecanismos sociales para perpetuar las desigualdades de género. La faceta lúdica y cómica de los mensajes naturalizan la estigmatización y el prejuicio, reafirmando los estereotipos de género, algo que, consecuentemente, afecta a la sensibilidad y a la capacidad crítica, recursos imprescindibles para la autonomía personal y para que las interacciones sociales estén cimentadas en la equidad.

Hay diversas críticas feministas a los mensajes misóginos y a los estereotipos de género en las artes, en la pintura, en la literatura e incluso en los medios de comunicación; sin embargo, en la música, las pocas reacciones existentes no han sido capaces de afrontar o inhibir tales actitudes. Debido a la inexistencia de estudios específicos, desde el inicio de esta investigación hemos recurrido a estudios que se aproximan a nuestro tema. Para la primera parte de esta tesis, identificamos dos estudios relacionados en la literatura nacional: el primero es el libro de la feminista Maria Aurea Santa Cruz, *A Musa sem máscara*, publicado en 1992, donde la autora hace un análisis de las imágenes (estereotipos) de las mujeres en la música popular brasileña desde una perspectiva feminista; el segundo, de carácter más general, es el análisis crítico de Lins (2004) sobre la presencia femenina en el imaginario de los artistas brasileños. No obstante, a lo largo de estos años, la música se ha convertido en objeto de interés para las ciencias sociales, por lo que ahora es más fácil encontrar estudios relacionados con el tema; hemos de puntualizar, sin embargo, que la producción sigue siendo escasa y que no hemos conseguido localizar ningún estudio relacionado directamente con el tema aquí tratado, ni dentro ni fuera de Brasil.

Hay diferentes estudios que muestran los efectos positivos de la música en los/as jóvenes, principalmente en aquellos/as provenientes de clases populares y con escasos recursos (Herschmann, 1997, 2000; Dayrell, 2002, 2005; Hershmann y Galvão, 2008; Hormigos y Cabello, 2004; Yúdice, 2004, 2007; Janaina, 2005; O'Hara, 2005; entre otros). Sin embargo, no nos fue posible identificar trabajos de investigación que relacionasen la música misógina con la violencia simbólica implícita y con los posibles

efectos dañinos en la subjetividad juvenil. Es decir, no encontramos estudios sobre los efectos de la música popular misógina y masiva sobre la subjetividad juvenil. Por otro lado, la música popular se ha convertido en mercancía de altísimo poder de consumo para distintos colectivos, principalmente para los/las jóvenes, debido a su poder de interpelar y de mediar en la elaboración de identidades. Como objeto cultural de consumo masivo, la música ha asumido la posición de una forma estética con poder de expresividad, es decir, se ha convertido en un verdadero lenguaje entre los jóvenes. Para Green (citada en Silva, 2004), “os géneros musicais que são difundidos pela mídia fazem parte de um processo de socialização, através dos quais os adolescentes criam suas relações sociais”¹³ (p. 80). Silva (2004) añade que, para Green, los géneros musicales difundidos por los medios de comunicación pasan a tener mayor importancia que las relaciones “obligatorias de la familia”. En ese parámetro de discusión, Rocha y da Silva (2008) comprenden la cultura mediática como elemento esencial en la formación de subjetividades juveniles¹⁴. Así, en esta investigación analizaremos la música popular como mercancía de consumo para los y las jóvenes y los estilos musicales que promueven los media, en particular los de contenido misógino, al tratarse de un poderoso instrumento de socialización y de formación de modelos y subjetividades para la juventud.

En la actualidad, la música popular, incluyendo la misógina, se ha convertido en una mercancía estetizada, de consumo y ampliamente difundida por los medios de comunicación de masas. Es una mercancía propagada por los media, que, integrada a los

¹³ “los géneros musicales que son difundidos por los media forman parte del proceso de socialización por medio del cual los/las adolescentes crean sus relaciones sociales”.

¹⁴ Basándose en el análisis de Morin sobre la cultura de masas, Rocha y da Silva (2008), afirman que: “o apelo à juventude e à juvenilização da cultura de massas, expressa nos meios da comunicação hegemônicos, representa jovens que consomem material e simbolicamente, fabricam e são fabricados por imagens que sugerem formas de viver e agir. Jovens estão representados em revistas, jornais, programas de televisão, propagandas e outdoors, seus corpos vendem uma infinidade de produtos e serviços, e isso acaba por lhes conferir uma corporeidade singular, expressa através da produção e do consumo simbólico” (“A través de los medios de comunicación hegemónicos, la cultura de masas convoca a la juventud y a la juvenilización cuando representan a jóvenes que consumen material y simbólicamente, fabrican y son fabricados por imágenes que sugieren formas de vivir y de actuar. Jóvenes que están representados en revistas, periódicos, programas de televisión, publicidad, outdoors, sus cuerpos venden una infinidade de productos y servicios, y eso termina por conferirles una corporeidad singular, expresada a través de la producción y del consumo simbólico”) (p. 126).

equipamientos colectivos de la economía capitalista (cuyo interés está en los ingresos financieros), prescribe modelos a ser seguidos por el público juvenil, interfiere en las relaciones humanas (Guattari y Rolnik, 2005) e incluso en las representaciones inconscientes, y, consecuentemente, afecta a la subjetividad individual y colectiva. Ese orden de economía capitalista (donde lo que importa es el consumo, sin considerar las posibles consecuencias), proyectado en la realidad del mundo y en la realidad psíquica por medio de distintos recursos (como la música y el entretenimiento para jóvenes), incide en los esquemas de conductas, e influye en la construcción de pensamientos, sentimientos, afectos y representaciones inconscientes.

Cuando las representaciones son de violencia, aunque sea de violencia simbólica (como la contenida en la música misógina para fines de entretenimiento), son generalmente recibidas, internalizadas y convertidas en un discurso aceptable y naturalizado en la cotidianidad. Estas conductas naturalizadas dejan, en gran medida, de ser cuestionadas y no se sopesan sus consecuencias; se suman a lo cotidiano y pueden ser transmitidas naturalmente en cadena de una generación a otra. Hay un consenso generalizado entre los especialistas sobre las repercusiones y los efectos que conlleva el uso de la violencia en las interacciones personales, pudiendo llegar a traducirse en daños a la salud psíquica y emocional, como en el autoconcepto y la autoestima (Ribeiro, 1987; Osorio, 2001; Ricota, 2002; Hirigoyen, 2005; Cragolini, 2006; Gómez, 2006; Scruggs, 2006; Bourdieu, 2007; Rodrigo y Medina, 2008; Feghali, 2013; entre otros).

Estas investigaciones sobre la violencia también afirman que la aceptación y el uso de la violencia psicológica como parte de las interacciones es una puerta a otros tipos de violencia, incluso la violencia física. Según Breinbauer y Maddaleno (2008), la violencia entre los sexos cumple un papel clave en la violencia y en el desarrollo de los/as adolescentes en América Latina y en el Caribe debido a la cultura del machismo y a la aceptación del uso de la violencia en la resolución de conflictos, es decir, como parte de la norma social. Este último aspecto también es señalado en la investigación que realizó Gómez (2006) con estudiantes universitarios/as, cuya violencia masculina hacia a las mujeres encontraba alguna resonancia positiva no solo entre los chicos, sino también entre las chicas, las cuales “entendían” cierto tipo de violencia sufrida como parte de la expresión masculina. Estos resultados corroboran otros estudios que señalan que en la raíz de la violencia masculina está una educación/socialización de género. Así,

en la raíz de esa aceptación de la agresividad, en la interpretación de los ataques de celos y de rabia como parte del comportamiento masculino, estarían la ideología, las normas y los estereotipos sexuales, los cuales especifican conductas, responsabilidades, derechos y recompensas diferenciadas para cada sexo, que se inculcan por medio de procesos de socialización y de prácticas socioculturales explicados y justificados como inherentes a la condición masculina o femenina (Saltzman, 1989).

Según Breinbauer y Maddaleno (2008), las definiciones sociales sexuales que mantienen las desigualdades de género y que alimentan la violencia también resultan ser una gran amenaza para la salud de los/las jóvenes. Las autoras utilizan datos ofrecidos por la Organización Pan-americana de Salud y por la Organización Mundial de Salud (OMS) y sostienen que “a violencia na adolescência não se limita ao trauma físico ou sexual, mas também inclui abuso emocional e verbal, ameaças e outros tipos de abuso psicológico”¹⁵ (p. 4).

Dicho esto, hemos de tener en cuenta que el índice de violencia, principalmente la física y de género, ha aumentado entre la población brasileña y, de manera más significativa, entre la juventud, como muestra el *Mapa da violência 2013* (Waiselfisz, 2013). A pesar de las leyes y programas que han sido implementados para prevenir, combatir y reducir esta práctica, son necesarios más estudios para la comprensión de la relación entre desigualdades de género, violencia y juventud (ver capítulo VII, apartado 7.2 - violencia de género en Brasil). Esta tesis tiene precisamente ese objetivo.

Nuestro planteamiento toma como base la teoría de los sistemas de género, tal y como es entendida desde la antropología feminista, y se complementa con aproximaciones de la sociología y la psicología así como de estudios sobre los hechos musicales. Estas otras aproximaciones han contribuido a la mejora de la comprensión de conceptos relacionados con la identidad (formación, desarrollo, percepción) y el desarrollo humano. Nos centramos en la música popular como elemento de la cultura popular (siguiendo el análisis de Juliano, 1992), si bien también la entendemos como un fenómeno cultural con expresividad, que sirve para disfrute y que es un importante elemento de sociabilidad y coadyuvante en la estructuración de identidades,

¹⁵ “la violencia en la adolescencia no se limita al trauma físico o sexual, sino que incluye el abuso emocional, verbal y otros tipos de abusos psicológicos”.

principalmente para los/as jóvenes de hoy en día. Este es el punto de partida que adoptamos a la hora de analizar la relación entre la música popular (misógina) y el colectivo de los/las adolescentes brasileños/as.

1.2 - SISTEMAS DE GÉNERO

Entendemos el *sistema de género* como el sistema de organización de las relaciones entre hombres y mujeres, un sistema que atraviesa todas las interacciones de la organización sociocultural y que suele estar basado en relaciones asimétricas donde predomina el poder masculino. Los estudios antropológicos de género y feministas han demostrado que, en el caso de las interacciones humanas, las relaciones podrían ser igualitarias si no fuesen arbitradas y construidas socialmente según el principio de la organización de las diferencias de poder y la transformación de las diferencias en desigualdades (del Valle et al., 2002). Pero antes de profundizar en esta parte de nuestro marco teórico, creemos que es útil explicar lo que se comprende por sistema.

Juliano (1992), siguiendo a Hall y Fagen, define *sistema* como “un conjunto de objetos y las relaciones entre estos objetos y sus atributos” (p. 16). La autora defiende que, en un enfoque teórico, el análisis debe centrarse más en las interacciones de las variables que en los propios fenómenos. De lo que se desprende que, tratándose de una investigación antropológica, el acento del análisis deberá centrarse en los diferentes elementos del contexto y de las relaciones. Desde esta aportación, el sistema de género debe ser comprendido como un sistema abierto (como cualquier otro sistema humano), donde existen conexiones (visibles o no) entre todas las partes que lo componen. Un sistema abierto se organiza según su propia lógica y necesidades de supervivencia, asimilando *inputs* provenientes de otros sistemas o del exterior, según la causalidad circular. La causalidad circular se opone al concepto de causalidad lineal, donde las explicaciones para los hechos son realizadas en términos lineales, históricos o causales, según el modelo psicodinámico. En los sistemas de género (como en los demás sistemas), sin embargo, la causalidad es circular; no hay ni comienzo ni fin (Miermont et al., 1994). Consecuentemente, para comprender el funcionamiento de un sistema de género, es necesario comprender sus articulaciones y las interacciones entre las partes, sus interconexiones con otros sistemas y, en especial, la circularidad de la información y la retroalimentación de las interacciones. El sistema de género, que es relacional, histórico y contextual, interactúa y se entrelaza con otros sistemas, principalmente con

el sistema de poder y el sistema de prestigio, dando la impresión de un continuo entre la estructura psíquica, la individual, la familiar y la social, tomando la forma de un carácter arraigado y difícil de cambiar.

En este marco teórico, reafirmamos el papel central de la circulación de información para los reajustes o modificaciones del sistema (control), uno de los puntos claves para entender la dinámica y la estructura de las relaciones. La carencia o la abundancia de elementos informacionales, incluso materiales, son decodificados como mensajes. Como todos los niveles del sistema están mezclados, cada persona, hombre o mujer, recibe y distribuye información. Pero, en ese sentido, es conveniente señalar que, como bien aclara Juliano (1992), la información es siempre *simbólica* y el mensaje no es forzoso, sino contingente y sujeto a interpretación. Las propiedades sistémicas de retroalimentación y circularidad fueron basadas en la cibernética, siendo el antropólogo Gregory Bateson uno de los pioneros en utilizar estos conceptos para explicar las interacciones de sistemas complejos, como son las sociedades humanas (Miermont, et al., 1994).

Por otro lado, según Juliano (1992), el intento de utilizar la moderna teoría de sistemas en antropología como respuesta a problemas en sociedades complejas es atribuido a Geertz. En este sentido, Ortner (2011) señala que una de las mayores contribuciones del esquema geertziano para la antropología fue estudiar la cultura desde el “punto de vista del actor”, ya que la cultura

“não é um sistema abstratamente ordenado, que derive sua lógica de princípios estruturais ocultos, ou de símbolos especiais que proveem as 'chaves' para a sua coerência. Sua lógica – os princípios das relações que ocorrem entre seus elementos – deriva muito mais da lógica da organização da ação, de pessoas operando a partir do seio de certas ordens institucionais, interpretando suas situações com vistas a agir coerentemente nelas”¹⁶ (p. 422).

Aunque el *sistema de género*, de las relaciones entre hombres y mujeres, utilice el pensamiento sistémico, tiene sus peculiaridades (que destacaremos abajo). En lo que se

¹⁶ “no es un sistema abstractamente ordenado, cuya lógica derive de principios estructurales ocultos, o de símbolos especiales que proveen las 'claves' para su coherencia. Su lógica – los principios de las relaciones que ocurren entre sus elementos – deriva más de la lógica de la organización de la acción, de personas operando a partir del seno de ciertas órdenes institucionales, interpretando sus situaciones con vistas a actuar coherentemente en ellas”.

refiere a nuestro análisis, debemos tener en cuenta que se entrelaza con la música popular misógina y la adolescencia (otras variables del sistema sociocultural amplio – el sistema hegemónico¹⁷) en interacciones recíprocas, asimétricas y de poder. Estas últimas son interacciones que en Brasil son aún más complejas debido a la diversidad étnica, cultural y de condiciones socioeconómicas que forman la población y la pirámide social.

En lo que se refiere a la génesis de *los sistemas de género*, la teoría antropológica de género atribuye a la antropóloga americana Gayle Rubin la introducción del término *sistema de sexo/género* (*sex-gender-system*) en la teoría feminista al utilizarlo por primera vez en su artículo “The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex”, publicado en 1975 (Rubin, 1986; Rubin citada en del Valle et al., 2002; Rubin y Butler, 2003; Rubin, citada en Portolés, 2007). En este ensayo, Rubin introduce el concepto de *género* en el debate feminista y con esto asienta las bases teóricas para explicar la opresión de las mujeres. Aunque el término *género* ya fuese utilizado anteriormente, fue a partir de su conceptualización y de la sistematización de las ideas existentes que el término ha ganado influencia en el feminismo y en la literatura feminista, principalmente hasta el inicio de la década de los años noventa.

Rubin (1986) define el sistema sexo/género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p. 97). Ella plantea que, aunque haya similitudes entre el macho y la hembra de la especie humana en términos de las necesidades primarias como comer, beber, dormir, defecar y también de vulnerabilidad en la edad inicial, en la vejez y ante las enfermedades, las diferentes maneras de experimentar y actuar en el mundo son resultados de elaboraciones de género diferenciadas y construidas socialmente (Rubin, 1986; Maquieira, 2001; del Valle et al., 2002; Rubin citada en Portolés, 2007). Así, la autora deconstruye la naturalización como fundamento de las desigualdades de género, subrayando que la opresión femenina y la formación de las identidades genéricas en distintas sociedades y en distintas épocas van más lejos que la simple explicación del sistema de reproducción. Asimismo, sostiene que la reproducción, en su sentido

¹⁷ El sistema sociocultural (hegemónico) comprende desde las prácticas cotidianas hasta las macroestructuras económicas, políticas e ideológicas.

biológico, ha sido naturalizada como algo innato y no como una realidad moldeada por factores socioculturales. Es decir, afirma que tanto la sexualidad como el género son políticos, pues están socialmente contruidos y “a aquisição de nossa programação sexual e de gênero assemelha-se muito à aprendizagem de nosso sistema cultural ou de nossa língua materna”¹⁸ (Rubin en Rubin y Butler, 2003, p. 167). El sistema sexo/género es un sistema o subsistema de organización social compuesto por normas, representaciones, prácticas sociales diferenciadas, identidades subjetivas e incluso división del trabajo. En este sistema hay un “poder que recompensa y fortalece a algunos individuos y actividades, mientras castiga y oculta a otros. En la cúspide de este sistema de poder estaría la sexualidad marital reproductiva monógama” (Portolés, 2007, p. 28).

Una década después, en otro trabajo sobre la sexualidad (“Thinking Sex”), la propia Rubin criticó su denominación *sexo/género* por percibir que en su primer artículo su visión sobre el sexo estaba orientada al ejercicio del sexo con una pareja heterosexual y reproductiva. En ese segundo artículo la autora incluyó a las minorías sexuales, y concluyó que tanto el sexo como el género son constructos socioculturales (Rubin, 1986; Maquieira, 2001; del Valle et al., 2002; Rubin y Butler, 2003; Rubin citada en Portolés, 2007). Pero estas ampliaciones teóricas no invalidan su primer trabajo sobre el sistema de género, sobre el cual Maquieira (2001) afirma que, a partir de aquel ensayo, el género pasó a ser considerado como una *divisoria impuesta socialmente* a partir de las relaciones de poder, “divisoria que asigna espacios, tareas, deseos, derechos, obligaciones y prestigio. Asignaciones y mandatos que permiten o prohíben, definen y constriñen las posibilidades de acción de los sujetos y su acceso a los recursos” (p. 163). La propia Rubin (en Rubin y Butler, 2003), reflexionando sobre su obra, señala que, aunque haya reconocido que el sexo y el género no son los mismo, jamás ha afirmado que están siempre disociados, de la misma manera que las relaciones son situacionales y no universales, por eso existe la necesidad de ser analizadas como situaciones particulares y contextualizadas.

La ideología que clasifica a las mujeres en un lugar de inferioridad y subordinación con respecto a los varones es la que legitima dicha opresión y explotación. Esta ideología es

¹⁸ “la adquisición de nuestra programación sexual y de género se asemeja al aprendizaje de nuestro sistema cultural o de nuestra lengua materna”.

reconocida en el feminismo como *patriarcado*. A lo largo de la historia, esta ideología sustenta, bajo múltiples formas, la diferencia entre los sexos y la dominación masculina. El término patriarcado ha sido puesto en cuestión por la antropología feminista por su ahistoricidad y descontextualización, sin embargo continúa siendo utilizado como concepto político por el feminismo. Un artículo de Gwen Hunnicutt (2009) plantea la recuperación del término como concepto teórico una vez se asuma su revisión y puesta en contexto. Como hemos señalado anteriormente, en esta investigación hemos optado por el concepto teórico *sistemas de género*.

En el marco de estos debates, creemos importante señalar que uno de los primeros objetivos de la crítica feminista contemporánea y de los estudios culturales de género es la deconstrucción de la concepción dicotómica, polarizada e inflexible de los géneros; una lógica binaria de categorías analíticas, propias del pensamiento moderno, cuyas representaciones son fijas y opuestas (masculino/femenino, dominación/sumisión, naturaleza/cultura, etc.) y que excluyen otras posibilidades intermedias. Para Martín Casares (2008), estas representaciones binarias son una de las mayores trabas para la construcción de identidades y roles de género alternativos. Esto sería así porque “la sexualización del entorno marca nuestras vidas hasta el punto que no vemos a las personas como tales sino como hombres o mujeres” (p. 45). Ese modelo dicotómico no solo orienta nuestro pensamiento, sino que nos lleva a comprendernos y a entrenarlo en la práctica, produciendo la interiorización tanto en la mente como en el cuerpo.

Haciendo un balance de esas consideraciones, es evidente que el cambio de ese paradigma dicotómico, polarizado, jerarquizado y fijo de las relaciones sociales hacia un análisis de relaciones dinámicas, interrelacionadas e interdependientes no ha sido nada fácil, porque, además de que los polos son rígidos y excluyentes en el pensamiento occidental, las prácticas sociales, partiendo de las socializaciones tempranas, reconstruyen y refuerzan esa lógica. Asimismo, para que haya un cambio paradigmático se exige un cambio de percepción de la realidad, una liberación cognitiva del principio de la polaridad. Esto implica darse cuenta de que no hay un único sujeto hombre o mujer, sino que hay distintas variaciones y diferencias fragmentadas y divididas entre esos polos (Louro, 2001; Amorós y Miguel Álvarez, 2007; Martín Casares, 2008). Así, cuando hablamos de “mujer” tenemos que recordar que hay diferentes mujeres que no forman parte de una unidad semejante y universal, sino que forman colectivos plurales y

heterogéneos. Como subraya del Valle (1992-1993), la categoría “mujer” es algo en constante ebullición, ya que no es compacta ni homogénea. Según Rosi Braidoti (citada en Portolés, 2007), cuando hablamos de “mujer” debemos tener en cuenta que no se trata de una “esencia monolítica definida de una vez por todas, más bien, el lugar de una serie de múltiples, complejas y potencialmente contradictorias experiencias, definido por variables que se superponen, tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras” (p. 50).

Connell (1997), por su parte, analiza los procesos y las prácticas de las relaciones humanas en las que hombres y mujeres se relacionan y se comprometen con la posición de género y sus correspondientes prácticas, influyendo en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura. Connell, en *Gender and Power* (1987), asume el propósito de desarrollar una teoría sistémica del género, enfoque conocido como *teoría de la práctica*. La importancia analítica de su aportación es precisamente el reconocimiento de la asimetría y la desigualdad que implica este sistema (del Valle et al., 2002).

La novedad de la propuesta de Connell es que ha considerado a los hombres y a las mujeres como categorías dinámicas que se construyen y reconstruyen en las prácticas y en las relaciones sociales, pero también en interacción con las estructuras sociales, según un análisis dinámico y procesual de la realidad sociocultural (del Valle et al., 2002). Respecto a la integración del papel que juega el sistema estructural en la práctica humana y viceversa, Connell (1987) asume la contribución de Anthony Giddens para la teoría social, con su teoría de la estructuración – que consiste en el análisis de las interacciones entre las estructuras sociales¹⁹ y las acciones humanas. En la propuesta de Connell también se aprecia la influencia del análisis marxista, que pone de relieve la asimetría social (cuestiones de poder y de relaciones de clase) que resulta de la coacción que ejercen las estructuras sociales en las acciones de los individuos (o de los actores

¹⁹ Estructura social: “um conjunto de regras que são postas em atos nas práticas sociais” (“un conjunto de reglas puestas en acciones en las prácticas sociales”) (Giddens, citado en Capra, 2005, p. 90). En su definición de estructura social, el autor señala dos tipos de reglas y dos tipos de recursos disponibles en la sociedad. Capra subraya que para Giddens las dos reglas son: 1) las reglas semánticas o esquema interpretativo (la interpretación simbólica utilizada para dar significado a cosas, palabras o frases); 2) las normas o reglas morales. Y los dos recursos disponibles en la sociedad son: 1) los materiales (posesión y poder de control sobre los objetos), y 2) el recurso de la autoridad (es decir la organización del poder de control).

sociales) y en la forma en que las conductas humanas están ligadas a las cuestiones de significado y de comunicación (Habermas citado en Capra, 2005). Desde estas perspectivas Connell (1987, 1997), Díez (2001/2/3) y del Valle et al. (2002) señalan que la desigualdad de género es un aspecto importante del sistema estructural²⁰, la cual constriñe la práctica social (acciones humanas) por medio de una red compleja de acciones recíprocas de poder y de instituciones sociales, y que operan entre lo global y lo local. Desde este enfoque, Díez (2001/2/3) señala que la cultura no debe considerarse ni homogénea ni compartida de forma similar por los miembros de la comunidad y tampoco un resultado *a priori* de la acción social, sino más bien como resultado de la misma. Asumimos esta perspectiva como un aspecto relevante para nuestro marco teórico.

1.2.1 - GÉNERO, PRÁCTICAS Y ESTRUCTURAS

En el análisis sobre la estructura de la práctica y cómo ésta construye el género, Connell (1997) subraya que, aunque la vida cotidiana esté organizada en torno al *escenario reproductivo* (las relaciones de procreación de base biológico, como el despertar sexual, la relación sexual, el parto y el cuidado del niño/a, las diferencias y similitudes corporales), la práctica se relaciona con el *escenario reproductivo social*. Al ser el género un producto de fuerzas históricas, sociales y culturales, éste se construye y se reconstruye en la práctica social²¹ y lo hace a través de lo que los cuerpos hacen. Ahora bien, esto no supone que nos estemos refiriendo únicamente a las funciones corporales.

²⁰ Sistema estructural: un todo integrado de esquemas organizacionales que no se pueden descomponer en unidades básicas jerarquizadas, si bien algunas de esas unidades puedan ser hegemónicas con respecto a otras (Connell, 1987; del Valle et. al, 2002; Ortner, 2008). En esa totalidad se articula lo institucional, lo simbólico y lo material, y es de composición histórica; la integración entre sus diferentes niveles estructurales se hace por medio de contradicciones, conflictos y prácticas alternativas, y no son necesariamente armónicas, aunque sigan el principio de la organización como todos los sistemas vivos.

²¹ Prácticas sociales: acciones concebidas como gestos, sentimientos, pensamientos, actitudes sobre qué hacer, desde lo más simple de la vida cotidiana hasta otras interacciones posibles en la vida como cocinar, lavar, planchar, estudiar, bailar, diseñar proyectos económicos y de ocio, administrar empresas, etc. (Dubar, 2005). Aunque la práctica social pueda ser comprendida como cualquier cosa que las personas hagan, el estudio de la práctica, como subraya Ortner (2008), es el estudio de todas las formas de acciones humanas, pero desde el ángulo político. Asimismo, “a moderna teoria da prática busca explicar o(s) vínculo(s) estabelecido(s) entre a ação humana, por um lado, e alguma entidade global que poderíamos chamar de 'o sistema', por outro. Perguntas a respeito destas relações poderiam ir nas duas direções — o impacto do sistema sobre a prática, e o impacto da prática sobre o sistema” (“la moderna teoría de la

Las prácticas sociales están insertadas en situaciones históricas particularizadas y se articulan en las relaciones entre personas y grupos que participan en el escenario reproductivo. Es precisamente en ese escenario reproductivo social en el que las llamadas identidades masculina y femenina van configurándose en la práctica y en el devenir del tiempo a partir de las características biológicas. Es decir, a partir de las características anatómicas externas del bebé humano (órganos genitales), los cuerpos van representando una identidad genérica mediante las prácticas sociales y la disciplina, convirtiéndolos así en parte del proceso histórico, de este modo, y en palabras de Connell, “body-reflexive practices, they constitute a world that has a bodily dimension, but is not biological determined”²² (Connell, 1998, p. 465). Así, se comprende que las identidades genéricas – masculina/femenina – son construidas en las múltiples interacciones que traspasan las estructuras simbólicas y materiales, desde los niveles micro hasta el macro de los sistemas sociales. Además, como enfatizan diferentes autores/as (Díez, 1996; 2007; Connell, 1997, 1998; Dewar, 1993; Louro, 2001; del Valle et al., 2002; Esteban, 2004), las representaciones dimórficas genéricas invisibilizan otro tipo de cuerpos y otras maneras por la que hombres y mujeres pueden vivenciar la masculinidad o la femineidad que pueden ser distintas de las representaciones binarias hegemónicas²³.

En esta visión dinámica de la organización de la práctica, Connell (1997, 1998) propone la comprensión de la masculinidad y la femineidad como *gender projects*. La idea de proyecto expresa la intencionalidad en la conducta social y la idea de que la conducta está organizada, representada y coordinada en un tiempo histórico por cada individuo o

práctica busca explicar la(s) relación(es) que se establecen entre la acción humana, por un lado, y alguna entidad global que podemos llamar 'el sistema', por el otro. Las cuestiones concernientes a estas relaciones pueden encaminarse en cualquiera de las dos direcciones – el impacto del sistema en la práctica, o el impacto de la práctica en el sistema” (Ortner, 2011, p. 444).

²² “las prácticas corporales reflexivas constituyen un mundo que tiene una dimensión corporal, pero que no está determinado biológicamente”.

²³ Hegemónico: el concepto de hegemonía aquí utilizado está basado en el análisis de Gramsci de las relaciones de clases, “se refiere a dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social” (Gramsci citado en Díez, 2007, p. 1). Y, derivado de ese concepto, Connell (1997) concibe la masculinidad hegemónica como “la configuración de práctica que encarna la respuesta corriente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (p. 39).

por la colectividad, entrelazando las prácticas, las instituciones y los sujetos en flujos continuos y dinámicos de retroalimentación del sistema hegemónico. Sin embargo, Connell (1997) nos recuerda que “la práctica social es creadora e inventiva, pero no autónoma. Responde a situaciones particulares y se genera dentro de estructuras definidas de relaciones sociales” (p. 35). La concepción de identidades masculina y femenina, en las que hay hombres y mujeres portadores de caracteres cualitativamente distintos, fijos y opuestos, es una idea de la cultura moderna europea/americana y es un concepto relativamente reciente que parte de la ideología del siglo diecinueve (Connell, 1997; Díez, 2005). Según Connell (1997), cada uno de esos dos polos (masculinidad/feminidad) está asociado a contradicciones internas y a rupturas históricas, donde cada hombre o cada mujer puede seguir trayectorias distintas porque se ubica simultáneamente en varias estructuras de relación, construyéndose y reconstruyéndose como persona. La expresión de la masculinidad o de la feminidad será el resultado no tanto de las diferencias individuales, sino más bien de la acción personal en su propia trayectoria sociocultural.

Desde el punto de vista de los sujetos insertos en las prácticas generizadas y en escenarios de cambio, Connell (1997) afirma que nadie, *hombre* o *mujer*, escapa a la construcción de género; todas y todos estamos comprometidos con los modelos heredados. Mientras cada persona tiene su concepción particular de las relaciones de género, basada en los modelos socioculturales heredados, cada cultura, sociedad, pueblo o grupo también elabora su propia cosmovisión sobre esas relaciones, relaciones que implican la hegemonía, la subordinación y la complicidad de los seres involucrados en ellas. Connell (1997) señala que es muy difícil evadirse de estos proyectos de género, ya que están contextualizados dentro de normas sociales y cualquier desviación de su mandato supondría hacer frente a muchas y duras rupturas.

Estas redes de interrelaciones de género se vuelven más complejas en la medida en la que se articulan o interactúan con otras estructuras sistémicas como la etnia, las clases sociales, las religiones, la nacionalidad, etc., generando resultados muy diversos, pues cada una de esas estructuras también tienen su comprensión particular del mundo, incluso del género, así como sus propias prácticas cotidianas, narrativas y locales. En esa interseccionalidad de las estructuras es posible identificar diversas cosmovisiones de género coexistiendo en una misma sociedad, comunidad o persona. Sobre la

interseccionalidad de las estructuras que constituyen las identidades de género, Lagarde (1996) afirma:

“cada mujer y cada hombre sintetizan y concretan en la experiencia de sus vidas el proceso sociocultural e histórico que los hace precisamente ese hombre y esa mujer: sujetos de su propia sociedad, vivientes a través de su cultura, cobijados por tradiciones religiosas o filosóficas de su grupo familiar y su generación, hablantes de su idioma, ubicados en la nación y en la clase en que han nacido o en las que han transitado, envueltos en la circunstancia y los procesos históricos de los momentos y de los lugares que su vida se desarrolla” (p. 27).

Connell (1997, pp. 37-38) propuso el modelo de la estructura de género que incluye un mínimo de tres dimensiones de relaciones: a) *relaciones de poder*: la subordinación general de las mujeres y la dominación de los hombres, denominado *patriarcado*; b) *relaciones de producción*: la división de trabajo por sexo con asignaciones de tareas, retribuciones y recompensas diferentes a categorías particulares de personas, y el dividendo acumulado fruto del reparto desigual; y c) *cathexis (vínculo emocional)*: el deseo, en términos freudianos, tiene un carácter genérico claro, sin embargo, el deseo sexual es visto como natural, por lo que, generalmente, es excluido de la teoría social.

En el psicoanálisis freudiano, el término *cathexis* se refiere a la energía psíquica (instintual) direccionada al objeto mental. Cuando es analizado en términos de energía emocional, es posible identificar su carácter genérico construido en lo social, como han señalado distintas autoras Rubin (Rubin y Butler, 2003; Rubin citada en Petit, 2007); un sistema que organiza y produce el deseo, con las formas de deseo permitidas o prohibidas y con distinciones en la manera de darlo y de recibirlo. La *cathexis*, en tanto dimensión relacional de la estructura de las prácticas, es utilizada por Connell (1997) y del Valle et al. (2002) en el análisis de la construcción emocional de las relaciones sociales de la persona con el “otro” (“el objeto”). La organización estructural se refiere a los sentimientos, el deseo, el cuerpo y la sexualidad; las relaciones pueden ser positivas u hostiles, o incluso pueden llevar las dos cargas energéticas juntas, resultando en una relación ambivalente, común en la mayoría de las interacciones íntimas.

La aportación de Connell (1987, 1997) sobre la dimensión múltiple de los sistemas de género posibilita el análisis en distintos niveles de la realidad sociocultural, desde el micro hasta el macro. Maquieira (2001, p. 171) comparte con él ese análisis y añade que “la construcción y el mantenimiento de las diferencias construidas se manifiestan tanto en las identidades personales como en la interacción social”. En el nivel micro se

encuentran los procesos subjetivos, relativos a los fenómenos intrapsíquicos, resultado de las interacciones personales con la familia y con otros pequeños grupos, y que se encuentran bajo la influencia de los factores sociales y culturales. En ese sentido, Lagarde (1996) señala que la identidad de género y la subjetividad quedan profundamente mezcladas como resultado de la interiorización de la experiencia personal y sociocultural por el psiquismo. Ella recuerda que la subjetividad está poblada de lenguajes, fantasías, sueños y de lo imaginario, y que la mayor parte de lo interiorizado sucede de manera inconsciente y solo una pequeña parte es visible y consciente.

Volviendo a los otros dos niveles de las interacciones sociales, Maquieira (2001) subraya que en el otro extremo de las estructuras generizadas está el nivel macro, que comprende los fenómenos políticos y económicos y los sistemas de estratificación, que pueden afectar a la sociedad como un todo, incluso en términos planetarios. En el nivel intermedio se encontraría el espacio en el que circulan y se crean los recursos materiales y simbólicos por medio de las relaciones de redes. En este ámbito se generan la ayuda mutua y la solidaridad en pro de un objetivo concreto. Es el nivel en el que “los individuos se constituyen en actores sociales colectivos y muestran el condicionamiento de los factores estructurales y a la vez la capacidad de acción humana, de las prácticas sociales para cambiar los procesos históricos” (Maquieira, 2001, p. 171). Desde esta perspectiva, Moore (1999, p. 57) considera que un análisis social de este nivel (donde los conceptos de sujeto, persona y autonomía están íntimamente relacionados a las elecciones, las estrategias, el valor moral y el mérito social) permite identificar más claramente la conexión de los aspectos simbólicos o culturales de la vida social, como las condiciones sociales y económicas. Es precisamente en este nivel social donde se sitúa nuestra investigación, pero sin olvidar el carácter transversal de las relaciones de género que vincula lo personal, lo familiar y lo social.

1.2.2 - IDENTIDADES, GÉNERO Y SOCIALIZACIÓN

Una reflexión importante en el campo de la construcción de identidades está en el hecho de que, a menudo, las sociedades que defienden en teoría la igualdad ponen en el centro las desigualdades cuando se habla de hombres y mujeres, en vez de la construcción de la persona. Hemos mencionado anteriormente que las identidades genéricas, representadas en el nivel micro, pero partícipes de la red transversal con los otros niveles estructurales,

reinterpretan la desigualdad y la jerarquía de género desde las actividades de lo cotidiano. Estas desigualdades afectan sobremanera a las mujeres y encuentran sustento en los valores, las metas y los modelos que actúan de forma profunda y duradera en la estructuración de la subjetividad femenina que, en general, forman parte de la socialización diferenciada para varones y mujeres (del Valle, 1992-1993).

Antes de continuar con la distinción de las identidades genéricas como resultado de los procesos de socialización, creemos que es importante exponer, de manera general, lo que hoy se entiende por socialización y construcción de la identidad en las ciencias sociales. En todas las sociedades estudiadas hasta hoy, la socialización, a su manera, desempeña un papel importante para la supervivencia de la sociedad como tal, y lo hace por medio de la reproducción de la cultura y de la estructura social. Aunque el proceso de socialización incluya articulación entre la construcción individual y colectiva de conductas sociales, de reglas, valores y signos, no se da de manera universal y unívoca, pues cada sociedad tiene especificidades que influyen en el desarrollo de la *representación del mundo* de sus actores sociales; así como también pueden cambiar de una generación a otra los métodos empleados por la misma sociedad, lo que redundaría en la idea de que todo es dinámico y no estático cuando se trata de las interacciones humanas.

Partiendo de un abordaje psicológico del desarrollo humano, Erikson (1987) asume el punto de vista de las ciencias sociales para la socialización y afirma que, para la continuidad de las tradiciones y la singularidad social, diferentes sociedades desarrollan métodos educacionales *intuitivos* destinados a la crianza de sus descendientes. Al abordar la educación infantil y el modelado del comportamiento, Durkheim (citado en Dubar, 2005) ya apuntó desde el inicio de la sociología moderna que la socialización corresponde al proceso de aprendizaje de una cultura y que los aprendizajes suelen ser tan diversos como las propias culturas.

Según Dubar (2005), George Herbert Mead fue quien propuso la hipótesis de la importancia de la socialización en la construcción de la identidad social de manera coherente y argumentada por primera vez. La identidad social sería un *self* (el yo, el ser o la persona) en la interacción o comunicación con los otros. Las identidades sociales son producidas por la historia de los individuos y son productoras de su historia futura. En este sentido, Morin (2005) señala que el sujeto emerge para el mundo integrándose

en la intersubjetividad de su medio de supervivencia, sin el cual fenece, pero ello ocurre sin que el sujeto se disuelva en la especie o en la sociedad. En ese sentido, y desde punto de vista de la teoría social, Castells (2006, p. 24) afirma que ninguna identidad se constituye en esencia y ninguna de ellas encerraría en sí misma un valor progresista o retrógrado en el caso de estar fuera de su contexto histórico. Un punto de reflexión significativo es el análisis de Gramsci (en Hall, 2003, pp. 294 - 334) sobre la identidad. Este autor rechaza cualquier idea de un sujeto unificado y predeterminado, ya que, para él, hay una pluralidad de *yo*es e identidades que componen el *sujeto* de pensamiento, de modo que la consciencia reconocida como individual sería el sumatorio y/o consecuencia de las interacciones entre el *yo* y los discursos ideológicos que permean lo social y lo cultural, siendo, por tanto, una consciencia colectiva.

Según Castells (2006), desde la perspectiva de los actores sociales, lo que se denomina *identidades* son el resultado de un proceso de construcción de significados basado en atributos culturales enmarcados en relaciones de poder internalizados. Esas identidades constituyen fuentes de significado o identificaciones simbólicas para los propios actores, y son construidas mediante procesos de individuación. El autor señala la distinción entre identidades y roles sociales. Las primeras organizan significados, mientras los segundos organizan funciones. Dubar (2005), basándose en el abordaje constructivista de Berger y Lückmann, habla de la socialización como la *construcción del mundo vivido* y de la identidad como el resultado de las interacciones con el *mundo vivido*, que es al mismo tiempo un *universo simbólico y cultural*. Argumenta que si ese *mundo vivido* puede ser construido, deconstruido y reconstruido a lo largo de la vida, entonces la socialización se convierte en un elemento de construcción, deconstrucción y reconstrucción de las identidades relacionadas a las diversas esferas de las actividades en las que cada persona tiene una conexión en el devenir de su vida. De aquí se desprende la idea de que la construcción de la subjetividad, de un *sí-mismo íntimo* o de la *identidad personal* de una determinada persona, va a depender de su relación y articulación con las diversas esferas de las actividades a lo largo de su existencia. Según Dubar (2005), fueron estos dos autores quienes introdujeron la distinción entre socialización primaria y socialización secundaria.

Comparando los abordajes sobre la socialización y construcción social de identidades entre Piaget y Percheron, Dubar (2005, pp. 2-34) señala que, en la psicología piagetiana,

la socialización es un proceso discontinuo de construcción individual y colectiva de conductas sociales que incluye tres aspectos complementarios: a) *cognitivo*, que representa la estructura de la conducta por medio de las reglas; b) *afectivo*, que representa la energía de la conducta a través de los *valores*; c) *expresivo* o *connotativo*, que representa los significantes de la conducta y son simbolizados a través de los *signos*. La socialización es un proceso interactivo, multidireccional y no acabado, implica constantes renegociaciones en todos los contextos o subsistemas de socialización. Mientras, la socialización para Percheron sería la adquisición de un código simbólico resultante de transacciones entre el individuo y la sociedad, pero siempre teniendo en cuenta el principio de la equilibración. El término *transacción* es semejante al concepto de *equilibración*, utilizado por Piaget, donde las transacciones entre el individuo y la sociedad se dan por medio de la *asimilación* y la *acomodación*. En la *asimilación* el sujeto procura cambiar su entorno mediante sus necesidades, y en la *acomodación* ocurre lo contrario: el sujeto procura adaptarse al entorno para responder a las presiones y coerciones. Para este autor, *socializarse es aprender a representar un significado* utilizando los múltiples significantes que sirven para la representación. Asumir la pertenencia a grupos de referencia es asumir las actitudes del grupo de referencia como guión de su conducta, a veces, sin que la propia persona se dé cuenta. En definitiva, como afirma Dubar (2005), para Percheron, la construcción de la identidad, de la pertenencia y de la relación se da por medio de la socialización.

Dubar (2005) destaca que las *identidades*, como fenómeno sociocultural y lingüístico, en un contexto social e histórico determinado, son pensadas y acompañadas, en mayor o menor grado, por racionalizaciones y reinterpretaciones que las asimilan a *esencias* atemporales, es decir, se interpreta que son el resultado de socializaciones fijas y perennes. Desde una visión dinámica y procesual de la socialización, sin embargo, al dar comienzo en la niñez, el proceso de identificación personal mediante la aceptación del orden social por medio de la socialización (aún denominada primaria), la identidad sigue todo un proceso de negociación y reconstrucción a lo largo de la vida. Es decir, los sujetos van construyendo y deconstruyendo sus *identidades* en sus lugares sociales y en sus diferentes formas de ser y de estar en el mundo, integrando nuevos aprendizajes, nuevas experiencias o procesos de socialización orientados al cambio (Díez, citada en del Valle et al., 2002). Es importante subrayar que del Valle et al. (2002) ampliaron el concepto de del Valle (1992/93) sobre las nuevas socializaciones:

“la socialización es central en la creación de las identidades genéricas, así como la forma en que se transmiten los contenidos en los momentos críticos del ciclo vital. Se aprende a ser mujer o hombre de la misma forma que se aprende a ser niña, adolescente, joven, persona madura y anciana” (del Valle et al., 2002, p. 37).

En el curso de las discusiones sobre las socializaciones diferenciadas para hombres y mujeres, Amorós (citada en Portolés, 2007) subraya que la socialización de género “tiende, en primer lugar, a inducir una identidad sexuada, determina un rango distinto para hombres y mujeres y prescribe un rol sexual” (p. 55). Reafirmamos que esta relación entre construcción/reconstrucción de identidades y procesos de socialización se convierte en un tema de gran importancia para nuestro marco teórico, debido a que, en la actualidad, la música popular, incluso la misógina, es un estímulo para el entretenimiento y para la socialización de los/as adolescentes brasileños/as. En tanto en cuanto los mensajes y las performances (coreografías) de danzas son despreciativas hacia las mujeres, tenemos razones para sospechar que los procesos de socialización están siendo conducidos hacia el mantenimiento de las identidades genéricas.

El término *habitus*, popularizado por Bourdieu (1998), nos sirve para explicar los procesos de socialización y construcción de identidades desde otro punto de vista. Bourdieu retoma el término de su antecesor Durkheim, quien se inspiró en la palabra griega *hexis* (utilizada por Aristóteles para denominar *las disposiciones adquiridas del cuerpo y del alma*) y elabora la teoría del *habitus*²⁴. Para Bourdieu, el *habitus* es, simultáneamente, el producto de la socialización y un marcador de distinción. El *habitus* comprende las maneras de pensar, sentir y actuar estructuradas en el propio cuerpo; constituyen el *espíritu de cuerpo* como una disposición de pertenencia a una clase. Este aspecto del *habitus* puede escapar a la consciencia y llevar a los individuos a la reproducción del *habitus* compartido en el grupo o clase sin darse cuenta de que *no están haciendo elecciones*. El *habitus* tendría una doble función: proporcionar las condiciones objetivas del espacio social en el que se encuentra el individuo, y generar las disposiciones subjetivas de la percepción o visión del campo social. El *habitus* estructura representaciones y genera prácticas, y, como conjunto coherente de

²⁴ “El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles – estructuradas y predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes – que integra todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 1998, p. 54).

disposiciones subjetivas, puede ser históricamente pensado y analizado teniendo en cuenta el recorrido del individuo por los distintos campos sociales donde se aprecia la secuencia de las condiciones objetivas y heterogéneas de sus interacciones (Bourdieu, 1998, 2007; Dubar, 2005, pp. 77–95). De lo expuesto sobre el *habitus*, nos interesa subrayar lo siguiente: cuando es compartido por un grupo o clase, tiene la capacidad de “confundir” la consciencia, nublar la percepción, provocar elecciones e impulsar la repetición, sin que nada de esto suponga estar haciendo una elección consciente, ya que, en general, no pasa por la reflexión crítica (preferir esto o lo otro en realidad).

Es evidente que esta perspectiva es muy interesante a la hora de abordar un fenómeno como la música popular misógina en ambientes de entretenimiento para jóvenes. Si tenemos en cuenta, tal y como muestran diferentes estudios, que el grupo tiene una gran importancia para las vidas y la socialización de los/las adolescentes, y que la música juega un rol casi vital en sus vidas, el concepto de *habitus* nos puede ayudar a comprender la *mecanización* de las acciones y la *naturalización* de la manera de pensar y sentir dentro de una visión del mundo muy particular que, en nuestro caso, comprende el desprecio hacia las mujeres.

1.2.3 - CUERPO Y GÉNERO

En el apartado anterior nos hemos referido a distintas aportaciones que subrayan la importancia que tienen los procesos de socialización de construcción y reconstrucción de las identidades en los estudios de género. Desde esas aportaciones se reconoce que la socialización juega un papel crucial en el proceso de interiorización de los significados, valores, creencias y prácticas de un determinado contexto sociocultural. También hemos visto que las investigaciones han demostrado que los efectos de la socialización no se limitan al psiquismo o a la vida íntima de una persona, sino que también se refleja en las experiencias que cada persona tiene con su propio cuerpo, en la sexualidad y en las relaciones sociales. Los efectos de la socialización, en general, son perceptibles desde la postura física, la manera de vestir y de hablar, en los gestos, en la sonrisa, en la expresión de los pensamientos y sentimientos, incluso en la manera en la que se manejan los medios económicos y los códigos culturales. A través del cuerpo se interiorizan las identidades individuales y las relaciones sociales, de ahí que nos parezca importante prestar particular atención a la imagen corporal. Pues la imagen corporal que tenemos no es individual, sino resultado de la interiorización (en los niveles, físico,

emocional y mental) de las experiencias vividas y de las sensaciones obtenidas en las relaciones sociales. Es la percepción que cada uno/a tiene de su cuerpo y cómo lo proyecta en el mundo. Se trata de una representación social, ya que es el resultado de una relación reflexiva entre el universo interior y el exterior, entre el individuo y su grupo social (Mauss, 1979; Dewar, 1993; Esteban, 2004). Desde esta perspectiva, el género no es lo que somos, sino lo que hacemos con el cuerpo y cómo lo hacemos.

El cuerpo ha sido uno de los temas centrales de análisis y discusión de las teorías feministas porque en la base del pensamiento común, legitimador de las desigualdades de género, aún perdura la idea de que los cuerpos del hombre y de la mujer son no solo diferentes, sino también opuestos. Sin embargo, los cuerpos no participan solo de las categorías binarias de uno o de otro polo, sino que son múltiples y distintos, y existe una gama de diferencias entre ellos. Desde la perspectiva del género como proceso de configuración de las prácticas, los cuerpos humanos, en su materialidad, participan en las relaciones sociales, produciendo y modelando los procesos de conducta social. Lo que los cuerpos hacen, cómo lo hacen y dónde lo hacen es producto de las experiencias de hombres y mujeres en la práctica social generizada y no resultado de hechos biológicos (Connell, 1998; Esteban, 2004). En torno a este tema, Dewar (1993) señala que las categorías polarizadas definidas desde el sistema sexo/género sirven tanto para modelar y codificar los cuerpo como para construir las diferencias como algo natural e inmutable.

Asumimos la aportación de Connell (1998) y de Esteban (2004) sobre la participación de los cuerpos en el proceso de formación de identidades genéricas. Como partícipes de la estructura social, los cuerpos dan materialidad y acción a los individuos como actores sociales, y funcionan como agentes y como objetos en acciones que Connell denomina *cuerpo-reflexivas*, que involucran y forman vidas individuales y un mundo social. Versiones particulares de feminidad y de masculinidad son constituidas y enmarcadas en los cuerpos, como significativos y significados personificados, pero no como superficies pasivas, sino como activos jugadores de la vida social. En el proceso *cuerpo-reflexivo* las interacciones y las prácticas sociales dan forma a los procesos biológicos. El cuerpo es una obra inconclusa y a través de él experimentamos la realidad y enmarcamos nuestra presencia física, psicológica y social en el mundo. Es un cuerpo de base biológica, pero a la vez, histórico, constituido en el orden del deseo, de la significación,

de lo simbólico y del poder. Para Esteban (2004), lo corporal jamás es natural, es siempre resultado de constructos sociales y políticos, y hay un nivel de libertad y una autonomía personal en el proceso identitario.

En *Antropología del Cuerpo*, Esteban (2004) analiza los itinerarios corporales, trayectorias individuales que se efectúan a través de acciones o prácticas corporales enmarcadas dentro de estructuras sociales concretas. Para esta autora, “el cuerpo es el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, sexuales, estéticas e intelectuales” (p. 54). Sin embargo, Esteban aporta una visión no victimista de las desigualdades de género reflejadas en los cuerpos y en los itinerarios corporales. En la misma línea de Connell (1998), la autora señala que si bien la misma materialidad corporal ha pasado históricamente por diferentes formas de control, regulación y condicionamiento del sistema de género, es al mismo tiempo diferenciador y discriminador, así como agente de “confrontación, contestación, resistencia y formulación en nuevas relaciones de género” (Esteban, 2014, p. 42)²⁵.

Basándose en la elaboración teórica de Judith Butler sobre el género y la identidad de género y, la no separación del yo y del cuerpo, Esteban (2004) subraya que desde esa perspectiva, el cuerpo es la concreción o la encarnación del yo. El cuerpo sería para Butler una *materialidad organizada intencionalmente* según una convención histórica. En un contexto social e histórico, el cuerpo se reproduce en actos y situaciones históricas, por la manera de hacer y de dramatizar, mientras la *identidad de género sería una performatividad*, es decir una actuación intencional, un estilo corporal, o una idea que se va configurando o materializando en el cuerpo, siendo así un proyecto

²⁵ “Una de las principales conclusiones que se pueden extraer en este proceso de lectura y reflexión, aplicada ya a mi trabajo sobre la evolución de las desigualdades de género, es que el cuerpo que somos está efectivamente regulado, controlado, normativizado y condicionado por unas instituciones concretas a gran escala (publicidad, moda, medio de comunicación, deporte, medicina...). Pero esta materialidad corporal es lo que somos, el cuerpo que tenemos, y puede ser (y de hecho lo está siendo) un agente perfecto en la confrontación, en la contestación, en la resistencia y en la formulación de nuevas relaciones de género; al igual que hace veinte o treinta años lo fue el cuerpo reproductivo/sexual. No somos yoes femeninos, masculinos o feministas libres, en cuerpos limitados y manipulados socialmente; y percibirlos así nos puede ayudar mucho a analizar las cosas de una forma alternativa y avanzar en nuestras teorizaciones y políticas y, en definitiva, a encontrar claves alternativas para la transformación social” (Esteban, 2004, p. 42).

sancionado culturalmente. En esta elaboración teórica, ser mujer es convertirse en mujer, es un proceso donde el cuerpo va adaptándose a una idea histórica concreta de qué es ser mujer y acaba materializando el proyecto y convirtiendo el cuerpo en un signo cultural. Con el objetivo de realzar la importancia de esta aportación para la comprensión de las identidades genéricas citamos una síntesis de Esteban (2004) sobre el tema:

“Así, desde una visión feminista, el cuerpo generizado sería un legado de actos que se van sedimentando y no una estructura predeterminada, una esencia, un hecho, sea natural, cultural, o lingüística. Pero siempre desde la idea de que mi silencio, mi rabia o mi percepción... no son solo mías, sino que están delimitadas culturalmente, pero al mismo tiempo me permiten, me 'empoderan' de una manera anticipable. Así, la identidad de género implica una 'performatividad' sancionada socialmente, configurada a partir del mismo acto de repetir una y otra vez los mismos gestos y conductas, aunque es al mismo tiempo una 'performatividad' que puede ser contestada y modificada” (p. 60).

Como ejemplo de esa delimitación cultural, en un artículo sobre la educación física canadiense, Dewar (1993), desde una perspectiva feminista crítica, hace hincapié en cómo el cuerpo es marcado por el género en el deporte. Una de sus primeras reflexiones es que, independientemente de la historia individual de cada deportista, los mensajes subliminales de los medios de comunicación de masas transmiten la idea de que hay un modelo a seguir, un tipo de persona al que todos pueden aspirar; son mensajes que apoyan y glorifican los ideales de la sociedad dominante y que transmiten la idea de que es suficiente tener voluntad y determinación personal para lograr lo que se quiera.

No obstante, debemos ser conscientes de que, en el día a día, respondemos de los cuerpos y respondemos con ellos de una manera interpretada como *natural*, ya que estamos tan condicionados/as a seguir repitiendo determinadas reacciones en el ambiente en el que estamos insertos que no pensamos que algunas actitudes o acciones están basadas en creencias desarrolladas en un contexto cultural. Un ejemplo de esa concepción citado por Dewar (1993) es el silbido emitido por los hombres en la calle hacia a las mujeres, esperando que las mujeres lo reciban como un cumplido.

En nuestra sociedad existen una serie de marcadores y expectativas genéricas que marcan no solo las diferencias entre lo masculino y lo femenino, sino también entre las personas de diferentes ciclos de vida, clase social, etnia y afiliaciones religiosas y culturales. Esos marcadores y códigos son transmitidos con frecuencia a través del cuerpo y pueden ser fácilmente observables en los vestidos, los peinados, el tamaño y

en la forma del cuerpo, en los gestos y en la manera de caminar, entre otros. La desviación de esas expectativas podrán tener consecuencias desastrosas en la relación con el entorno y con los demás sistemas interaccionales (Dewar, 1993). En ese sentido, es importante señalar la relación que establecen algunos estudios entre el *dentro* (la psique o el alma) y el *fuera* (el cuerpo, lo somático) del ser humano, o, más específicamente, las reacciones denominadas *psicosomáticas*, que son el resultado del vínculo entre el psiquismo y lo somático. En esta misma línea, también cabe señalar que la subjetividad se expresa a sí misma en el rostro y a través de las actitudes y gestos corporales. A juicio de Feher, Naddaff y Tazi (1990), para observar más detenidamente esta relación, basta analizar las zonas del cuerpo que se movilizan y el tipo de disciplinas que se imponen sobre esta movilización en cada tipo diferente de persona, como un héroe, un santo, un cortesano, una modelo, una guerrera o una ama de casa “dulce” y “sumisa”.

A través de un análisis socio-antropológico del cuerpo, Mauss (1979) destacó que los movimientos y técnicas corporales, aunque puedan parecernos muy naturales de tan habituados que estamos a repetirlos, en realidad, son el resultado de actuaciones, conscientes o inconscientes, en las prácticas colectivas e individuales insertadas en las costumbres de cada sociedad. Mauss es reconocido como el primer teórico en describir y conceptualizar las técnicas corporales²⁶ como resultado de aprendizajes sociales. Para Mauss (1979), “el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos, diremos que el objeto y medio técnico del hombre es su cuerpo” (p. 342). A lo largo del texto, utiliza ejemplos para demostrar que, incluso el movimiento de andar, que nos parece resultado de movimientos mecánicos y/o físicos, no nos es dado de forma natural. La manera de mover los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social. A ese respecto, cabe mencionar la aportación de dos biólogos chilenos, Maturana y Varela (1995), que, utilizando el ejemplo de las niñas de Bengala²⁷, demuestran que, aún teniendo la constitución

²⁶ Mauss (1979, p. 337) En un artículo titulado “Técnicas y Movimientos Corporales”, publicado por primera vez en 1936, el autor define *técnicas corporales* como la forma por la que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo de una forma tradicional.

²⁷ En 1922, dos niñas, una con aproximadamente ocho años de edad y la otra con cinco, fueron encontradas junto a una familia de lobos en una aldea de Bengala al norte de la India, sin que hubiese tenido contacto humano hasta entonces. La más pequeña murió poco tiempo después de ser encontrada, mientras que la mayor vivió diez años más. Cuando fueron encontradas, ninguna de las dos sabía andar

genética, la anatomía y la fisiología reconocidas como humanas, sin el acoplamiento en un contexto de relaciones sociales, las posibles y esperadas conductas de un organismo, en el caso de un ser humano, pueden no ocurrir. Los biólogos concluyen la reflexión afirmando que “até para algo tão elementar como correr dependemos do contexto humano, que nos cerca como o ar que respiramos”²⁸ (p. 199).

En esta teorización sobre el cuerpo es interesante señalar que, en un contexto sociocultural, la construcción de determinado tipo o modelo de cuerpo no depende de su estructura innata. El cuerpo humano, a diferencia del cuerpo de los insectos y de la mayoría de los invertebrados, encuentra mayor plasticidad y flexibilidad para desarrollar y expandir sus dimensiones corporales. El tamaño que los insectos pueden alcanzar es limitado por sus armaduras exteriores y por el tamaño del sistema nervioso; mientras, el cuerpo humano, vertebrado, con esqueleto interno, revestido por músculos y células externas, y, también portador de un sistema nervioso mayor, no sufre de las mismas restricciones y cuenta con mayores posibilidades y variedades de estados y de conductas (Maturana y Varela, 1995). Esto es algo que se comprueba fácilmente en los estudios antropológicos cuando se tienen en consideración los patrones estéticos y culturales que adoptan mujeres y hombres en cada sociedad o en diferentes periodos históricos.

Mead (1971) fue una de las primeras investigadoras en enunciar que las características físicas y de temperamento de los grupos humanos están más relacionadas con la educación (según un patrón previamente adoptado por la sociedad) que con las características heredadas. Otros dos ejemplos contemporáneos que podemos citar son: los cuerpos de hombres o de mujeres adeptos al *culturismo* o *bodybuilding*, con muslos

sobre los pies, pero se movían rápidamente como los “cuadrúpedos”. No hablaban y sus rostros no presentaban ninguna expresividad. Comían carne cruda, tenían hábitos nocturnos, rechazaban la compañía de los humanos y preferían a los perros y lobos. Al ser rescatadas no presentaban síntomas de desnutrición o debilidad mental, sino que estaban saludables. Pero, con la separación de la familia lupina, desarrollaron serios síntomas de depresión y una de ellas murió. La otra niña superviviente cambió los hábitos alimentarios y sus ciclos de actividad. Aprendió a caminar sobre los pies, pero en situaciones de urgencia, cuando necesitaba correr, lo hacía a cuatro patas. Jamás llegó a hablar, aunque usase algunas palabras. La familia que cuidó de ella y otras personas del entorno, no sentían que ella se convirtiese en una verdadera humana (Maturana y Varela, 1995, pp. 159-161).

²⁸ “hasta para una conducta tan elemental como correr, dependemos del contexto humano, que nos cerca como el aire que respiramos”.

bien definidos y protuberantes, resultado de ejercicios físicos, principalmente de musculación, dietas, suplementos alimentarios, etc.; y las modelos y las protagonistas de concursos de belleza, cuyos cuerpos son bastante delgados, firmes y sin protuberancias, también trabajados según dieta alimentaria y ejercicios físicos. A juicio de Esteban (2004), la presencia de modelos masculinos en las pasarelas y en la publicidad provocará cambios significativos en relación con el cuerpo dentro del sistema de género y, añade, que en la actualidad, el adiestramiento y la manera de exhibir los cuerpos son distintos para los modelos y las modelos, según técnicas también diferenciadas.

En el ámbito del estudio social del cuerpo, Foucault es una referencia ineludible, sobre todo sus análisis sobre las técnicas de control sobre los cuerpos que ejerce el poder (2004a, 2004b). Foucault relaciona el biopoder, el poder y la producción de conocimiento y política sobre los cuerpos, siendo esta relación algo que resulta identificable en los gestos, actitudes, comportamientos, hábitos y discursos. El poder, según el autor, se ejerce desde diferentes niveles y puntos de la red social, y no está necesariamente ligado a la justicia o al sistema judicial. El poder sobre el cuerpo humano no tiene como único fin su sometimiento, sino también su perfeccionamiento y adiestramiento. Los cuerpos se convierten en productivos y útiles en las interacciones sociales, mediante sus actividades económicas, al reducir las probabilidades de resistencia, revuelta y fuerza política, es decir, mediante la neutralización de los efectos del contra-poder. El cuerpo solo se convierte en una fuerza útil si es sumiso y moldeable, y para llegar a este resultado no es necesario el uso de armas o del terror, sino que se consigue de manera sutil, mediante fuerzas organizadas y técnicamente planificadas.

De la misma forma en que los marcadores y los códigos culturales están inscritos en y son transmitidos a través de los cuerpos en los gestos, la manera de caminar, la indumentaria, etc., también se encuentran en la música, la danza y la coreografía. La música popular, como signo cultural y lenguaje, involucra a los cuerpos y distribuye una información que si bien se genera en los sectores populares, los mensajes que transmite corresponden a la cosmovisión de la cultura dominante. Un aspecto peculiar observado en la música popular brasileña son los mensajes que circulan respecto a los diferentes grupos de mujeres, según los matices de sus pieles y cabellos: blancas, rubias, negras, morenas y mulatas. Estos mensajes utilizan desde las características físicas, habilidades,

talentos y defectos hasta los roles atribuidos al sexo femenino (Santa Cruz, 1992). Las características físicas de las brasileñas, aunque sean resultado del proceso de mestizaje entre los/as inmigrantes europeos/as, los/as africanos/as esclavizados/as y los/as indígenas colonizados/as, han sido una poderosa fuente del discurso masculino (colonizadores, historiadores, escritores, compositores, etc.) desde 1500, época en que los portugueses llegaron a la Terra de Santa Cruz, primer nombre dado por ellos a Brasil (del Priori, 2011). En general, los mensajes sobre los cuerpos y las identidades de las brasileñas (tema que será trabajado en un capítulo posterior) utilizan el estereotipo genérico asociado a la etnia y a la clase social; van desde el elogio y la admiración hasta la ironía y el desprecio, e incluso incentivan la comparación entre un grupo y otro de mujeres. Así, la intersección de los sistemas de género con otras variables de la estructura social ha ofrecido márgenes no solo para los discursos genéricos, sino para los grados de dominación entre los diversos colectivos humanos (Juliano, 1992, 2001; Freud, 2010a). En lo que se refiere al uso del proceso de mestizaje en la música popular, Santa Cruz (1992) señala que la producción musical de la década de los cuarenta fue una de las que más provocó la rivalidad étnica/racial entre los grupos de mujeres, “uma herança dos portugueses, solidificada e agravada por conta de séculos de escravidão”²⁹ (p. 47). Los estilos que más disputaron la atención del público por ofrecer un modelo de mujer en el imaginario social fueron las *marchinas* y las *sambas*. Aunque las letras musicales hablen de las mujeres, sus mensajes son androcéntricos y retroalimentan una forma de relaciones genéricas.

La música popular es, además, un producto que tiene una intencionalidad de actuación en el medio social, es un canal de expresión. En la cultura brasileña, además de un medio de entretenimiento, la música popular también ha sido utilizada como un elemento más de apoyo a la dominación masculina (Rodrigues, 2006).

El efecto de la música popular, en especial de la música misógina sobre los cuerpos, es un fenómeno evidente que puede ser fácilmente observado cuando la música es utilizada

²⁹ “En Brasil, la rivalidad entre las mujeres rubias de piel blanca y las de piel oscura y cabellos negros, es una herencia de los portugueses, solidificada y agravada por siglos de esclavitud” (Santa Cruz, 1992, p.47).

por la cultura de masa³⁰ en la práctica de entretenimiento y socialización para los/las jóvenes. Sus ritmos pegadizos disimulan el contenido de la letra, llena de prejuicios y despreciativa hacia las mujeres, mientras hace que el cuerpo se balancee, aunque no quiera. Esta sería una práctica cultural que dificulta el cuestionamiento del sistema hegemónico, ya que la reacción sensorial de placer y recreación proporcionada por la estimulación sonora prevalece sobre el análisis crítico de los mensajes.

Desde Aristóteles se sabe que nuestro sistema de percepción puede distorsionar lo que vemos u oímos. La semiótica³¹, por su parte, explicaría que el proceso perceptivo no está bajo el control de la persona. La percepción (tema que se aborda en un capítulo posterior) es más compleja de lo que en un principio se puede imaginar, ya que forma parte de un sistema dinámico de comportamiento y de procesamiento de datos cognitivos sofisticados y depende de otras variables de orden individual, familiar, cultural, económico, moral o político (Santaella, 1998; Vigotski, 2003; Levitin, 2010;). En los próximos apartados abordaremos los otros dos temas de nuestro marco de referencia: la música popular en Brasil y los estudios relacionados con la adolescencia y la juventud.

³⁰ Sobre la cultura de masas y medios de comunicación, adoptamos la aportación de Juliano (2001). La cultura de masas es considerada una pseudocultura, por carecer de existencia autónoma y de organización interior. “Es un producto generado por la ‘cultura oficial’ en cierta etapa de su desenvolvimiento y destinada a los sectores de la población que no tienen acceso a los niveles más altos de la cultura dominante” (p. 7). Sin embargo, aunque la cultura de masas utilice los medios de comunicación para hacer circular los mensajes, esto no significa que ellos sean el problema. El mayor problema no está en los medios de comunicación, que “disponen de cierto grado de autonomía y cumplen una función propia y específica en la autorreproducción de la estructura social, tienden a actuar como uno de los espejos (la escuela es otro), en los que la sociedad de consumo autoritaria y machista se ve, se admira y se autorreproduce” (Juliano, 2001, pp. 31-32), sino en la carencia de control de las mujeres sobre esos medios y sobre la producción y reproducción de los mensajes educativos y recreativos por ellos vehiculados.

³¹ Semiótica “é a doutrina de todos os tipos possíveis de signos sobre a qual se funda a teoria dos métodos de investigação utilizados por uma inteligência científica” (“es la doctrina de todos los tipos posibles de signos sobre los cuales se funda la teoría de los métodos de investigación utilizados por una inteligencia científica”) (Santaella, 1998, p. 34). Así, el signo es un elemento de mediación, siendo cualquier cosa que represente otra cosa y que produce un efecto (que puede ser un sentimiento, una acción o incluso una representación) en una mente (pp. 37 y 39).

1.3 - MÚSICA POPULAR BRASILEÑA

La música popular brasileña no es una cultura aislada, sino que forma parte del sistema cultural general. Cuenta con varios estilos y particularidades, dependiendo del contexto de creación, del momento histórico, de las experiencias del autor y/o cantante y del público al que se dirige; en cualquier caso, siempre refleja el imaginario social. La música popular está interrelacionada con el sistema cultural que la engloba, es decir, con la cultura dominante. Como subraya Juliano (1992), la cultura hegemónica tiene un nivel organizativo más amplio que los subsistemas (como es la música popular), con quienes realiza y promueve intercambios, a la vez regula que redefina o manipula, según sus propios intereses.

Juliano (1992, p. 07), inspirada en la clasificación hecha por Octavio Paz para el arte, plantea tres aspectos de la cultura: 1) cultura oficial o dominante; 2) cultura de masas y; 3) cultura popular. La primera, cultura oficial o dominante³², está caracterizada por su capacidad para realizar elaboraciones de gran alcance y por su condición normativa; tiene capacidad de reproducción y goza de prestigio. La tercera, la cultura popular³³, está basada en las relaciones cara a cara y organiza áreas definidas de sus relaciones sociales y de sus intercambios con el medio; pero, en general, es una cultura desvalorizada y con poca capacidad para establecer normas fuera de su limitado ámbito. Su funcionamiento está expuesto a la re-definición o a la manipulación de los intereses de la cultura mayor, como subraya la autora, por eso es “popular” o “subalterna” (Juliano, 1992, p. 7). Dejamos para el final la cultura de masas porque es considerada solo como una estrategia, un medio de los sectores dominantes o de la cultura oficial

³² *Cultura general, oficial o dominante* aquí comprendida como el sistema mayor o total, que tiene cierta autonomía de funcionamiento, incluso la capacidad para autorreproducirse como tal (Juliano, 1992, p. 17).

³³ Cultura popular, en el contexto más amplio, es comprendida como un subsistema que, en general, no disfruta de la misma autonomía que el sistema oficial o dominante, pero también puede descomponerse en otros subsistemas (Juliano, 1992). “Está ligado funcionalmente a una lógica organizativa mayor, de modo que no puede autorreproducirse autónomamente a partir de la recepción de ‘inputs’ no estructurados (pero estructurables). Sus ‘inputs’ se organizan conforme a las necesidades de reproducción del sistema mayor, y a partir de las informaciones/especificaciones que éste le suministra” (p.17). Como subraya la autora, la cultura popular solo existe en contraposición a otra que sirve de punto de referencia, la cultura, es decir, se sobreentiende que entre ellas existe una relación jerárquica (p. 22).

³³ En este análisis, tanto el principio sistémico de *equifinalidad* como la *homeostasis* están representados.

para alcanzar o manipular a los dominados. Está basada en la producción y en el consumo estandarizado, responde a pautas fijadas internacionalmente y se apoya en relaciones impersonales, pero carece de existencia autónoma.

El análisis de Juliano (1992) de las culturas populares, planteado desde la teoría sistémica, muestra que la coherencia interna, la capacidad de reproducción de cada subsistema o subgrupo cultural y la supuesta interdependencia entre ellos, no son iguales que en la cultura dominante. Al contrario, las relaciones continuas tienden a reproducir la dinámica jerárquica inicial y la cosmovisión asimétrica de la cultura dominante. En un mundo cada vez más interconectado y globalizado, por relaciones económicas y culturales centralizadas, la asimetría de las relaciones puede quedar obscurecida o encubierta por el aparente intercambio de conocimientos, que cabría esperar que traspasase las fronteras de cada subgrupo cultural. Pero, en realidad, la cultura dominante, la que se asigna el estatus de “la cultura”, se apodera de algún área de las culturas fraccionadas, como la música creada por la “cultura popular”, y poco a poco impone su propio patrón cultural. Por ejemplo: utilizan las músicas con ritmo pegadizo originario del *rap*, emparejándolas con letras misóginas y diseminan el producto, a través de los canales de información, controlados por la “cultura oficial”, direccionando ese tipo de música al público joven para fines de entretenimiento. Así se ratifica la ideología desvalorativa hacia las mujeres y, la “cultura popular” es asimilada y convertida en “cultura de masas”, es decir, en una estrategia del sistema hegemónico para mantener la desigualdad de género. Sin embargo, los diferentes subsistemas culturales, entendidos como “culturas populares”, también se escalonan y superponen como diversos niveles culturales, cada uno actuando sobre el otro (por ejemplo, la cultura urbana sobre la cultura rural; la *MPB* - música popular brasileña - sobre otras creaciones también de origen popular, como la música *sertaneja*, el *farró*, el *funk* entre otras; las mayorías sobre las minorías étnicas, etc.), mientras continúan dominados en relación a los centros de poder³⁴.

³⁴ En este análisis, tanto el principio sistémico de *equifinalidad* como la *homeostasis* están representados. El primero asegura que: “condiciones iniciales diferentes pueden tener el mismo resultado final, así como resultados diferentes pueden tener las mismas causas”. (Juliano, 1992, pp. 22 – 25). La homeostasis o el equilibrio de los subsistemas es asegurado por el sistema social de dominación, cuyo control asimétrico pasa por los canales de información (escuelas, prensa, radio, TV, cine, música, etc. (Juliano, 1992).

“Los integrantes de un subsistema carente de poder forman parte, de todas las maneras, del sistema global y participan en gran medida de su sistema de valores” (Juliano, 1992, p. 25).

Entre los retos que conlleva este análisis, hay que destacar que Brasil es un país de proporción continental, con población actual de 190.977.109 habitantes (IBGE, 2011), con etnias, culturas, colores y procedencias variadas y dispersas en regiones diferentes (tanto en extensión territorial como en variación climática), y con niveles de desarrollo también distintos debido a la distribución, también diferenciada, de bienes materiales y simbólicos, poseyendo un amplio y diverso sistema cultural, destacado en las costumbres, las creencias, la culinaria, el arte, etc. Toda esa diversidad cultural puede ser observada en un nivel intermedio, en la variedad de los estilos musicales generados en los distintos sectores de la sociedad. Así, en un contexto de gran diversidad, la música popular brasileña está diversificada en variados estilos como: *la samba, la bossa nova, la joven guarda, el sertanejo, las músicas regionales, el pagode, el axé, el funk y el hip-hop*, entre otros; estilos³⁵ que pueden ser considerados como subsistemas de la cultura popular y también del sistema cultural brasileño. Cada uno de estos estilos musicales traducía, o reflejaba, sus raíces, sus valores, sus creencias, sus frustraciones, sus protestas, sus esperanzas, sus deseos y la invocación económica de su grupo de origen, todo eso con mayor o menor grado de dramatismo y elaboración técnica. Por otro lado, en la visión sistémica de la cultura popular, propuesta por Juliano (1992), en un sistema de jerarquía social, la cultura hegemónica se “apodera” de la producción musical generada en sectores populares, en general, con la finalidad contestar la estructura de poder e imponer, por medio de la manipulación, su visión del mundo. En ese sentido, la retroalimentación del sistema queda asegurado, los subgrupos reciben información, pero también la emiten hacia el interior, a la cúspide y a los demás colectivos.

Un típico ejemplo brasileño de apoderamiento de la producción cultural de un grupo “subalterno” por el sistema cultural vigente es la historia de la *samba*. Este estilo musical nació entre los esclavos negros o mestizos brasileños, como fuerza de expresión de identidad y de resistencia de ese colectivo de personas. Según Muniz Sodré (2006),

³⁵. Cuando fuera necesario, definiremos resumidamente los estilos musicales citados en notas a pie de página.

la *samba* nació como expresión del dolor del esclavo negro. En la década de los treinta del siglo pasado, la *samba* ya se había convertido en producto nacional y fue incorporada a la música popular.

Otro ejemplo es el de las nuevas prácticas culturales, representadas principalmente por el *funk* y el *hip-hop*, a partir de la década de los noventa. Iniciado en Brasil por parte de la juventud negra, empieza a destacar un nuevo sector cultural, ocupando el espacio físico antes ocupado por la *samba* tradicional. Esos nuevos actores, con sus narrativas y contestaciones, expresan la diversidad conflictiva, política, étnica y cultural existente en el país, mientras que destacan las diferencias y abren caminos para establecer nuevas formas de identidad, echando a la calle el mito de una identidad nacional y de una sociedad homogénea (Herschmann, 1997; Stuart Hall, 2003; Yúdice 2004).

Aunque estos nuevos estilos tengan sus raíces en la *favela* (hoy denominada *comunidad*) y el suburbio brasileño, en la actualidad, al igual que ocurrió con la *samba*, están incorporados por los medios de comunicación masiva a la cultura dominante, suenan en bailes y fiestas de jóvenes de todos los sectores de la población, incluso de jóvenes de clase media y alta. Maturana (2002) afirma que en el ámbito de lo humano, la victoria de un fenómeno generalmente resulta en el fracaso de otro cuando eso es deseable. Asimismo, una reflexión y consciencia de esos mecanismos no es fácil de identificar, debido a que mientras las culturas populares utilizan referentes más concretos, la cultura dominante utiliza referentes abstractos. Sin embargo, como afirma Juliano (1992), lo que hay que poner en juicio en un análisis sistémico de la cultura popular es que todo subgrupo o subsistema social, por pequeño, aislado o desvalorizado que parezca, genera su propio sistema lógico que le permite dominar conceptualmente su entorno e interiorizar su sistema de roles. Pero el esfuerzo de autoafirmación que realiza cada subgrupo tiene el objetivo de mejorar su ubicación dentro de una escala conceptual considerada inevitable, es decir, no intenta eliminar las asimetrías de valoración del sistema o cambiar las estructuras. Con objeto de realzar el entrelazamiento de las relaciones de poder entre los diversos niveles de la estructura social y la retroalimentación del sistema de dominación, haremos nuestra la afirmación de Maturana (2001) sobre construcción y conservación de la identidad sistémica:

“A identidade de um sistema é constituída e conservada como uma maneira de funcionar como um todo nas interações recursivas do sistema no meio que o contém. A constituição e a conservação da identidade de um sistema são fenômenos sistêmicos dinâmicos que

ocorrem mediante as interações recursivas do sistema com os elementos do meio”³⁶ (p.180).

Una reflexión importante en ese sentido es que las músicas misóginas, cuyas letras conllevan contenidos implícitos o explícitos de devaluación, insultos y desprecio hacia las mujeres, deben ser consideradas como parte de la “cultura popular”, es decir, un subsistema cultural de los grupos dominados. Sabemos que la transmisión de mensajes despreciativos de aquellos “grupos dominados” es una de las técnicas para enaltecer la cultura dominante y mantener el sistema de dominación (Juliano, 1992). En un análisis de los sistemas de género, las mujeres han sido consideradas como un subgrupo y las adolescentes como otro subgrupo diferenciado, por el ciclo vital. En la cultura occidental y en países de colonización europea, como Brasil, los/as adolescentes han sido destacados/as como un colectivo de personas en desarrollo y con ciertas características o particularidades comunes. La intersección entre esas peculiaridades, la música popular y la música misógina como expresión de la “cultura popular” es lo que nos lleva a analizar más detenidamente las aportaciones de diferentes autores sobre estos temas.

1.3.1 - LA EXPRESIÓN MUSICAL COMO SIGNO CULTURAL

El reconocimiento del arte musical como un precioso signo cultural, principalmente para los/as adolescentes, supone elevarlo al nivel de otros signos ya consagrados en nuestras sociedades, como la moral, el derecho y todos los otros hábitos y capacidades adquiridos. La música, como fenómeno cultural, es considerada por la semiótica como un fenómeno de comunicación y revela su dimensión social cuando es tocada en grupo, en bandas, en orquestas o es acompañada por cantantes (Calabrese, 1997).

Basado en los estudios de Cassirer sobre las formas simbólicas, Calabrese (1997) postula que las formas expresivas son consideradas formas simbólicas por su capacidad

³⁶ “La identidad de un sistema es construida y conservada por la manera de funcionar como un todo en las interacciones recursivas en el medio que lo contiene. La constitución y la conservación de la identidad del sistema son fenómenos sistémicos dinámicos que ocurren por medio de las interacciones recursivas del sistema con los elementos (o de las partes) del medio” (Maturana, 2001, p. 180). La identidad de un sistema, no es una característica intrínseca, sino el resultado de interacciones recursivas de dicho sistema con elementos del ambiente. Por ejemplo: en el sistema de género ya discutido en el apartado anterior, las mujeres o los hombres no son resultado de características intrínsecas a cada sexo biológico, sino resultado de interpretaciones de los individuos sociales en las interacciones recursivas, históricas y contextuales.

de manifestar contenidos no motivados por las mismas formas, de donde se deduce que el arte del sonido, como una de las producciones del ser humano, forma parte del universo simbólico, así como el lenguaje, el mito, otras artes y la ciencia. Un ejemplo es la canción destinada al deleite o al placer de los oyentes, pero que no está exenta de las creencias y experiencias personales de su creador. El citado autor menciona que: “a través del simbolismo, el hombre es capaz de reaccionar frente a los estímulos externos igual que los animales y, sobre todo, crear los elementos intermedios sobre los cuales basar la actividad del pensamiento” (Calabrese, 1997, p. 29).

Los universos “simbólicos” se convierten en “sistemas simbólicos” cuando son utilizados como instrumentos de conocimiento y de comunicación, y, en consecuencia, son capaces de provocar reacciones en los seres humanos. Un ejemplo de esto es cuando se escucha el himno de un país: las personas saben que deben no solo prestar atención en su ejecución, sino colocarse en posición de respecto en un momento tan solemne. Para Bourdieu (2007), los “sistemas simbólicos” como instrumentos de conocimiento y de comunicación suelen ser reconocidos como un poder de estructuración o de construcción de la realidad, porque también son estructurados mediante un sentido del mundo, en particular, del mundo social. Así, los símbolos son al mismo tiempo instrumentos de conocimiento y comunicación, pero también instrumentos de integración social, porque posibilitan el consenso de sentido del mundo, mientras que contribuyen a la reproducción del orden social por medio de la integración “lógica”, que es la condición de la integración “moral”.

El universo metafórico y simbólico del arte puede revelarnos nuevos aspectos de la percepción y del sentimiento, de tal manera que amplía nuestros horizontes personales y nuestro conocimiento sobre un colectivo de personas de otras culturas y tradiciones musicales. Scarnecchia (1998), razonando sobre las tradiciones musicales, señala que no difieren mucho de las demás tradiciones artísticas, ya que las tradiciones musicales reflejan, a través de la música, lo vivido por generaciones anteriores y, esas tradiciones, en conjunto, representan uno de los patrimonios más ricos del mundo. La complejidad y multiplicidad de aspectos que envuelven al universo musical suelen ser observados en los rumbos que han seguido la estética musical y los movimientos artísticos, de la misma manera que pueden observarse diferencias de sonidos, de composiciones, de instrumentos, de tipos musicales y de gustos entre las distintas culturas. Sin embargo,

diversas reflexiones sobre los distintos géneros musicales, muestran la relación entre el mensaje musical y el contexto social, político e ideológico de su producción y expresión.

Rodrigues (2006) muestra el camino recogido por la *MPB* (Música Popular Brasileña) desde el marco cultural denominado Semana de Arte Moderno, en 1922, cuando este estilo musical empezó a ser significativo desde el punto de vista estético y económico. Desde entonces, la música popular se ha convertido en diferentes movimientos estéticos-ideológicos representativos de colectivos, también distintos, de la sociedad brasileña. Según los estudiosos de la *MPB*, frente la opresión de la dictadura militar, sus compositores y cantantes utilizaron el lenguaje musical para expresar, a través metáforas, los “callejones sin salida en la sociedad” y las perplejidades del pueblo brasileño. Por medio de la música, también narraron los aspectos característicos de las diversas regiones del país, incluso los problemas vividos por los campesinos y de la vida cotidiana de las personas en general. En la opinión de esos autores, la *MPB*, a través de los medios de comunicación globalizados, ha traducido en música la historia vivida por la gente brasileña desde la dictadura militar hasta la conversión “democrática” de la cultura musical en los años noventa. Ese proceso de difusión de la música popular ha contribuido a la incorporación de la actividad musical cotidiana y a la práctica de música en las clases de los/as adolescentes brasileños/as (Faria, 2005; Iokoi, 2005; Ricardo, 2005; Sant’Ana, 2005).

Respecto a la relación entre música y prácticas culturales, O’Hara (2005) señala que basta una observación más atenta, que vaya más allá de la combinación particular de sonidos y de un hedonismo ritual y superficial, para identificar una filosofía que comprende actitudes y estilos de vida de sus artistas y adeptos, como ocurre en los movimientos culturales tales como el *punk*, el *rock*, el *hip-hop* y el *funk*. El autor afirma que: “a música de hoje se tornou o caminho para um aprendizado a mais, e não simplesmente um ponto final em si mesma”³⁷ (p. 16). En las prácticas musicales es posible identificar procesos, estructuras, actitudes, comportamientos, rituales, valoraciones, significaciones e intenciones conscientes o inconscientes del compositor y/o intérprete en la transmisión del mensaje, aspectos que reafirman el arte musical

³⁷ “la música de hoy se ha convertido en el camino para un aprendizaje más y no simplemente un punto final en sí misma”.

como un fenómeno cultural. Creado por humanos para colectivos de humanos, el arte musical, como las demás artes, puede asumir distintos papeles en esa relación. Uno de esos papeles principales es la relación recíproca, observable entre los/as productores/as de música y el público que la consume (Small, 2003; Fubini, 2004; Hormigos y Cabello, 2004).

Esa estrecha y recíproca relación de influencia y solidaridad entre el artista, su obra de arte y el contexto social de creación, posibilita el conocimiento del artista y de su origen. Es decir, la obra musical es el símbolo que, públicamente, ofrece la oportunidad de conocer algo del otro, que sería la dimensión personal y social de la obra de arte. Gracias a la obra se conoce al artista, su creador. El artista es el origen de la obra y la obra de arte el origen del artista (Pareyson, 1987; Heidegger, 2004). Como el artista forma parte de un contexto cultural específico, en el lenguaje relacional, sería un elemento actuante del sistema sociocultural que participa en él mediante sus mensajes y actos, que codifican las vivencias, las creencias, las conductas, los hábitos, etc., aprendidos en su cultura.

El estudio de la reciprocidad entre la obra de arte y el contexto social, no es nada novedoso, al ser una relación que ha sido objeto de estudio por diferentes disciplinas, y, ejemplo de ello, es la investigación realizada por la antropóloga Dolores Juliano (1998) sobre el lenguaje de los tangos. La autora demuestra que los contenidos de las letras por ella analizadas reflejan el contexto social vivido por hombres y mujeres en la periferia de Buenos Aires como resultado del flujo de inmigración ocurrido en Argentina por un periodo de cincuenta años, a partir de 1870. Aunque sigue siendo operativo ese tipo de análisis, hoy parece amenazado por el fenómeno de la globalización³⁸. Ésta, por medio

³⁸ En este trabajo asumimos el concepto de globalización utilizado por Nilan (2004, p. 39): “un abanico de fenómenos políticos, económicos y sociales” distribuidos transnacionalmente, en forma de productos y tendencias culturales mediados tecnológicamente, tales como: moda, deporte, televisión, jerga juvenil y medios textuales, así como las “tendencias de creación de estilos vida”. Son características que incluyen “desde las preferencias en cuanto a interiorismo hasta la comida rápida, las drogas, el alcohol, los delitos menores y las fiestas ‘rave’” (p. 39). Utilizando datos de la Comisión Federal de Comercio de EE.UU. del año 2000, el autor afirma que los núcleos culturales de distribución de esos productos y tendencias, mercado de la cultura juvenil, son Estados Unidos (en mayor escala), el Reino Unido, los “líderes” europeos como Francia y Alemania, la India y Japón. En términos de ventas, cuatro empresas controlan aproximadamente el 85% del mercado musical mundial: AOL TimeWarner (EMI), Vivendi (UMG), Sony (SME) y Bertelsmann (BMG).

de nuevas tecnologías de la información, amplía, por un lado, la comunicación entre personas, países y continentes, y, por otro, parece derribar las fronteras de todos los espacios del planeta para la expansión del dinero, de las mercancías y de los servicios, incluyendo las mercancías de producción musical. Para Rosa Cobo (2007), la globalización, en la actualidad, muestra su capacidad para “uniformizar costumbres e imponer modas globales por encima de tradiciones y culturas” (p. 274). Y es justamente este aspecto aparentemente “unificador” lo que puede invisibilizar el contexto de creación de la obra de arte y, obviamente, la ideología en la que está apoyada, dificultando así la investigación de la música desde la dimensión antropológica. Así, una vez que el producto cultural procedente de los sectores populares es utilizado por la “cultura de masa” globalizada, se puede decir que hubo un apoderamiento del producto por la “cultura oficial” que “se postula como una interpretación exacta o natural de sus características” (Juliano, 1992, p. 7). En ese sentido, la *samba* (Sodré, 2006), la *narcomúsica* en México (Simonett, 2006) y el *funk*, son algunos ejemplos de “apoderamiento” del producto por la cultura masiva. En el próximo apartado abordaremos el tema de la globalización con más detenimiento.

La música, como una obra de arte, instrumento de conocimiento y de comunicación, exige que se identifique el papel histórico y contemporáneo que ha desarrollado en la sociedad, y también cuales son las características sociales y culturales que influyeron en su proceso de creación y expresión. Su lenguaje metafórico puede encubrir la intención de los mensajes, lo que exige del/a investigador/a una mirada profunda, más allá de la superficie de la música. Lo que pretendemos es que este estudio sea utilizado como una herramienta más para desvelar las estrategias y las conexiones utilizadas por la cultura hegemónica para afianzar las diferencias de género, para ello, en los próximos apartados, intentaremos contextualizar la música popular brasileña en el imaginario social de la época de su producción.

1.3.2 - LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA Y EL SUEÑO DE LA MODERNIDAD

“Se a arte como dizem, imita a vida, a música popular é seguramente, de todas as artes, a que mais divulga essa imitação”.

Maria Áurea Santa Cruz³⁹

Historiadores y críticos tienden a destacar la *MPB* dentro de los diferentes estilos de música que componen el cancionero popular de Brasil⁴⁰ – Música Popular Brasileña, al considerarlo como factor hegemónico y unificador de la música nacional. Aunque este estilo musical pueda ser considerado como un fenómeno cultural de gran importancia, debido a su creciente sofisticación en las letras y en las músicas, a las distintas manifestaciones musicales y a los caminos recorridos junto a la sociedad desde 1965 hasta hoy, la idea de que se trata de un estilo hegemónico y unificador⁴¹ (Faria, 2005) de la expresión musical en el territorio brasileño no corresponde realmente a la verdad. Hay estilos de música popular en Brasil que son rentables para compositores, cantantes

³⁹ “Si el arte imita la vida, la música popular es, seguramente, de todas las artes, la que más divulga esa imitación” (Santa Cruz, 1992, p. 14).

⁴⁰ En la opinión de Faria (2005), la *MPB* – Música Popular Brasileira es uno de los mayores fenómenos culturales de occidente. “É provável que nenhuma outra manifestação brasileira sintetize com tal perfeição o caminho marchado pela sociedade entre 1965 e hoje” (“Es probable que ninguna otra manifestación brasileña sintetice con tanta perfección el camino recorrido por la sociedad desde 1965 hasta hoy”) (p. 127). El autor subraya que 1965 fue el año en que se adoptó el término y el concepto de la *MPB* como música que incluye variadas manifestaciones musicales, organizadas bajo la óptica de la fusión y con un sello de calidad. “A ideia de uma Música Nacional que encampo numa ideia central as mais relevantes (de que ponto de vista, aí é ooooooutro papo) e manifestações musicais de um país, ao contrario do que se possa pensar, um fenômeno raro no tempo e no espaço” (“La idea de una Música Nacional que centralizó las más relevantes (desde qué punto de vista es otra cosa) manifestaciones musicales de un país, al contrario de lo que se pueda pensar, es un fenómeno singular, en el tiempo y en el espacio”) (p. 129). Sin embargo, Ricardo (2005) también admite la posibilidad de que la *MPB* pueda ser comprendida como un “fenômeno musical de classe, de uma parcela efetivamente minoritária de uma sociedade bem específica” (“un fenómeno musical de clase, de una parcela efectivamente minoritaria y específica de la sociedad”) (p 137).

⁴¹ La idea de las músicas como unificadoras, tal y como subraya Faria (2005), habla de la unificación de músicas producidas tanto por esclavos de origen africano como por inmigrantes blancos de origen europeo, englobando diferentes estilos, incluso a su predecesora la *bossa nova*, que le ha servido de matriz. La *bossa nova* fue el género musical adoptado por los jóvenes de clase media de la Zona Sur de Rio de Janeiro (Sant’Anna, 2004).

y productores nacionales, además de tener la larga aceptación por el público, pero que quedan fuera de lo que comúnmente se comprende por la *MPB*, o de la academia de la *MPB* (Faria, 2005, p. 136).

Basándonos en la propuesta de Juliano (1992) para la cultura popular, podremos decir que, en una sociedad como la nuestra, cuya estratificación sociocultural y económica es aún muy significativa (ascenso desigual a bienes materiales y simbólicos, acceso a la educación, el trabajo y la diversión), cualquier expresión cultural que pretenda representar la voz nacional estará ocultando la estratificación social y, consecuentemente, asumiendo una posición dominante, es decir, de representación de la cultura oficial.

Volviendo a los aspectos históricos de la música popular, los estudiosos de la producción musical en el territorio brasileño, acostumbran a destacar el año de 1922 como un verdadero marco para la historia de la música brasileña. El llamado Movimiento Modernista, con sede en la ciudad de São Paulo, tenía la finalidad de actualizar la cultura, el arte brasileño, en relación a Europa, sin perder los rumbos de la realidad nacional. Sus adeptos tendrían que usar una plataforma estética capaz de influir en la vida política y literaria brasileña de los próximos cincuenta años. Según Sant'Anna (2004), los escritores modernistas se interesaron por el folclore brasileño y siguieron un programa para recrear lo cotidiano de las distintas realidades del país. En este sentido, destaca el compositor brasileño Villa-Lobos, que muy tempranamente se aproximó a las manifestaciones populares, aunque la música popular brasileña no era especialmente significativa, ni estética ni económicamente. Todos esos cambios de visión del mundo y del comportamiento estaban basados en un verdadero mito de la idea de progreso, de la modernización sociocultural del país antes del periodo de la dictadura militar.

Para el autor, el periodo entre 1918-1930 fue uno de los más productivos de nuestra historia musical, con la aparición de las comedias musicales y las carnavalescas, así como la creación de las primeras radios (Radio Sociedad en 1923 y Radio Club del Brasil en 1924), que han contribuido, en gran medida, al empuje de la industria fonográfica. El carnaval, en sentido antropológico, es la fiesta que reinventa un sentido

para la vida, “o cosmo e a vida renascem pelos instintos em liberdade”⁴² (Sant’Anna, 2004, pp. 15-16). Este autor cita al escritor brasileño Mario de Andrade, para el cual las *modinhas*, el *maxixe* y la *samba* urbana fueron las principales manifestaciones populares de este periodo, sin olvidar la parodia, que surgió en defensa de la música nacional. En la década de los treinta, la *samba* ya estaba incorporada a la música popular, no era ya una actividad exclusiva de los esclavos, negros o mestizos en la escala social: se convirtió en un producto nacional. En ese sentido, destacamos la aportación de Sodré (2006), que afirma que la *samba*, en su primera expresión, sintetizaba la identidad y la resistencia de la raza negra.

Sant’Anna (2004) señala que las dos décadas siguientes – 1930 y 1940 –, bajo la dictadura getuliana, e incluso en el periodo posguerra, los géneros que estaban más en boga fueron aquellos con formas melosas, líricas y sentimentales, representados en los *tangos*, *boleros* y *samba-canciones*, con distintas manifestaciones y sin una identidad más fuerte. También es importante mencionar que dada la gran diversidad geográfica y sociocultural del país, otros estilos de música también se hicieron presentes en el terreno popular, como es el caso de las *músicas regionales y urbanas*, que, según el autor, traían en su seno la rudeza y el primitivismo.

A juicio de Sant’Anna (2004), fue en la década de los cincuenta cuando surgió uno de los movimientos más importantes de la música popular nacional, *la bossa nova*, donde se observa la relación más sistemática entre la música popular y la poesía⁴³, que pasaron a ser equivalentes. La letra de la música pasó a ser objeto de interés tanto para el mundo universitario (profesorado y alumnado) como para los críticos. Fue el género adoptado por los jóvenes de clase media de la Zona Sur de Río de Janeiro para manifestar la euforia y las esperanzas en el nuevo gobierno en creaciones musicales (letra y música) muy bien elaboradas.

⁴² “el cosmos y la vida renacen por medio de los instintos en libertad”.

⁴³ Poesía comprendida como sentimiento estético manifestado por medio de las palabras en prosa o en versos. *La bossa nova*, un estilo que aproximó música y poesía, es “... un produto mais sofisticado, tanto musical quanto literalmente...” (“... un producto más sofisticado, tanto musical como literariamente...”)
(Sant’Anna, 2004, p. 12).

En los años sesenta la *bossa nova* se encuentra con las *músicas de protesta* y el *violón de calle*⁴⁴. Aunque esas creaciones musicales tuviesen su origen en la clase media, los jóvenes universitarios evidenciaban una visión política de la realidad a través de las letras musicales que expresaban otros valores que no eran los de la burguesía. Sus creadores intentaban no solo traspasar las dificultades estéticas de nuevos estilos, sino también aproximarse a las clases menos favorecidas del país, resultando en un movimiento estético-ideológico. También hay que destacar el *tropicalismo*, movimiento surgido en 1968, que restaura el clima carnalesco y la parodia de 1922 con las innovaciones de las vanguardias de 1956, uniendo en el género crítico de la parodia y una multiplicad de estilos y voces. Para Gabeira (2005), el *tropicalismo* continuaba la reflexión sobre la identidad nacional, sobre cómo sobrevivir en una época de globalización sin perderse en la cultura extranjera. En ese periodo también surgió la *Joven Guarda*, grupo responsable de la introducción definitiva del *rock and roll* en la cultura musical (Ricardo, 2005).

Según Schüler y Axt (2005), los años sesenta fueron muy importantes para la cultura brasileña, juicio compartido con otros historiadores y críticos, porque para ellos ese periodo simboliza algunas de las ideas más ricas del imaginario social, como la idea de resistencia. Asimismo, también fue un periodo de grandes transformaciones en el propio mercado cultural, con la aparición y el empuje de la televisión y el mercado fonográfico, cinematográfico y editorial. En la cultura brasileña, estudiar, leer y producir cultura se transformaron en denuncias y luchas contra las injusticias sociales. Como razona Silva (2005), eran hombres y mujeres de las zonas rurales y urbanas, derribando el consentimiento de su dominación, cuya arma era la canción no como catarsis íntima, sino como un reclamo de lo colectivo y lo popular, como denuncia social. Los jóvenes artistas, incluso algunas cantantes entre los varones, estaban convencidos de sus roles en la concienciación del pueblo, de las masas, contra la opresión de la dictadura militar. “Em sua pedagogia da revolta o artista deveria sacudir a desilusão do povo, desmentir

⁴⁴“Violón de calle”: título de una colección de música MPB editada en tres volúmenes entre 1962 y 1963, por compositores y cantantes que creían “hablar” en nombre de la población nacional al incluir, desde una “idea unificadora”, varios estilos musicales del país, incluso los producidos por esclavos de origen africano e inmigrantes blancos de origen europeo. Sin embargo, como explicamos en nota anterior, sus representantes, en general, pertenecían a una clase minoritaria de jóvenes de clase media de la Zona Sur del Rio de Janeiro (Sant’Anna, 2004; Faria, 2005; Ricardo, 2005).

os velhos preconceitos arraigados sobre a passividade e o conformismo”⁴⁵ del pueblo brasileño (Silva, 2005, p. 52).

Ese periodo de compulsión en el arte y en la cultura nacional, como reacción a los rumbos de la política social y económica brasileña, también fueron reflejo de acontecimientos de protestas en eclosión alrededor del mundo, como el movimiento feminista, el movimiento existencialista, el movimiento *hippie* y las marchas contra la guerra del Vietnam, sin olvidar los resultados de la revolución Cubana y de los efectos de la Guerra Fría. Todos estos eventos, de alguna manera, influyeron en la cultura de resistencia y la llamada contracultura brasileña llevada a cabo por los estudiantes de clase media contra los valores morales y religiosos, abriendo un espacio para la entrada femenina en bares y casas nocturnas sin compañía masculina. La música popular brasileña se convirtió en lenguaje metafórico, en voz contra la opresión de la dictadura (Iokoi, 2005). Los años sesenta fueron intensos y significativos en todo el mundo, también en Brasil, donde los músicos, compositores y cantantes fueron *punta de lanza* de los cambios conceptuales y de las costumbres en mayor o menor grado de la sociedad, resultando en un importante patrimonio musical (Ricardo, 2005).

A finales de los años sesenta, el país se encontraba en el apogeo de la dictadura militar, con severas restricciones a la libertad de expresión creativa entre otras libertades civiles, pero en un franco desarrollo económico e industrial. Sin embargo, a juicio de Ricardo (2005), con todos los cortes de la represión, la década de los setenta fue muy rica para la música brasileña, tanto para el género tradicional llamado *MPB*, como para otros géneros populares, como la música *regional nordestina*, *la minera*, la música *sertaneja* y el estilo llamado peyorativamente *brega*⁴⁶. Los años ochenta fueron un periodo de apertura gradual, tanto para la política como para el universo de la música brasileña, con la expansión del *rock* y de sus variantes, desde el *punk* hasta la *new wave*, la *lambada* y

⁴⁵“En su pedagogía de la revuelta, el artista debería sacudir la desilusión de la gente, desmentir los viejos prejuicios sobre la pasividad y el conformismo”.

⁴⁶El estilo llamado *brega* era un estilo romántico derivado de la Joven Guarda. Presentaba una estructura musical simple y letras fuertemente emocionales. Este género musical ganó bastante popularidad en las clases obreras y menos favorecidas económicamente, así como el género *sertanejo*. Aunque con alto índice de ventas y ejecución en las radios, esos géneros musicales tenían la contrapartida de una fuerte oposición de sus colegas músicos y de las clases sociales más intelectualizadas y con mayor poder económico (Ricardo, 2005, p. 97).

el género *sertanejo*. La música pasó así definitivamente al terreno del consumo, convirtiéndose en un producto altamente lucrativo, con ventas y presentaciones en radios, TV y shows en amplios espacios para el gran público⁴⁷. Sant'Ana (2005) señala que en la década de los ochenta, el arte, con la característica académica de la posmodernidad, ha representado la metáfora de las perplejidades humanas y de los *impasses*.

A partir de los años noventa, con la cultura y medios de comunicación globalizados, la *lambada* y la música *sertaneja* adquirieron niveles altamente populares, tanto en las críticas de sus colegas como entre el público elitista. Este proceso de difusión musical ha contribuido a la incorporación de la actividad musical a la vida cotidiana de los adolescentes de las clases media y media-baja, así como a la expansión de otros géneros musicales como el *pagode*, el *reggae*, el *funk* y el *hip-hop* en los sectores (grupos) más pobres de la población. Según Ricardo (2005), el año 2003 fue especialmente importante para la cultura brasileña, año en el que el famoso cantante de la *MPB* de la era de protestas, Gilberto Gil, asumió el puesto de Ministro de Cultura, iniciando así una nueva etapa para la cultura nacional. Y, como subraya el autor, fue desde ese momento cuando la música popular pasó a ser oficialmente un factor de desarrollo económico y de generación de empleos en Brasil.

Sin embargo, fue a partir de los años noventa cuando empiezan a destacar nuevas prácticas culturales, dando visibilidad a las diferencias y desigualdades existentes. Desde esta perspectiva de cambios en las prácticas culturales, narrativas y locales, Hall (2003) subraya que el desplazamiento de las antiguas jerarquías y de las grandes narrativas hacia las prácticas cotidianas abre nuevos caminos y espacios para la protesta y la cultura popular. Este autor se refiere a ese movimiento como “modernismo en la calle” en lugar del que se acostumbra a llamar “posmodernismo global”. Los nuevos

⁴⁷ Según Ricardo (2005), las músicas para bailar, en concreto el pop internacional, de origen afro-americano (EUA), llega a Brasil y comienza a alcanzar éxito entre público juvenil a partir de 1976. La industria de entretenimiento popular (fiestas, shows) y la industria de la moda, ambas dirigidas hacia al consumo de la juventud, ganan espacio en el mercado nacional “... a pesar das críticas da academia e de boa parte dos intelectuais envolvidos na luta política e ideológica contra os detentores do poder” (“... a pesar de las críticas de la academia y de buena parte de los intelectuales involucrados en la lucha política e ideológica contra los detentores del poder”) (Ricardo, 2005, p. 99). El autor, subraya que, a finales de los ochenta, la música en Brasil se había convertido en un negocio de alta rentabilidad por organizar shows en amplios espacios y reunir a multitud de personas.

estilos de música popular y las prácticas socioculturales en Brasil merecen una reflexión aparte dada la importancia que tienen para el público juvenil y por las nuevas representaciones que conllevan, aspectos que trataremos en el próximo apartado.

1.3.3 - LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA Y SUS NUEVAS REPRESENTACIONES

Si bien la *MPB* es reconocida como un movimiento cultural muy importante desde 1965, en gran parte debido a la intención unificadora de la expresión musical brasileña, nuevos estilos de música popular han surgido o se han reinventado para visibilizar todo lo que se esconde detrás de dicha creación cultural (condiciones socioeconómicas, estilo de vida, reivindicaciones políticas, etc.). Yudice (2004), en su libro *El Recurso de la Cultura*, en concreto en el capítulo dedicado al mundo *funk* carioca, habla de los movimientos culturales que confirman que Brasil no es ni fue jamás un país homogéneo, aunque la *samba*, el carnaval, la *bossa nova* y la *MPB* lo representaran como tal. Sin embargo, a partir de los años noventa ha surgido una nueva política de representación que enfatiza la diferencia. Según el autor, entre los años ochenta y noventa se hizo evidente la inviabilidad de emancipación política y social por medio de las prácticas culturales de “consenso”. Entre esas prácticas estaba la *samba*, pensada y mitificada como elemento aglutinador de todas las razas y clases sociales que forman la población brasileña y que les permite vivir en armonía; prácticas que expresarían la “cordialidad” y la “democracia étnica” de negros, mestizos y blancos conviviendo armoniosamente, sin conflictos y sin prejuicios.

Sin embargo, aquellas prácticas “consensuales” que pretendían representar la expresión del pueblo, de sus aspiraciones sociales y políticas, así como de la pseudoidentidad nacional⁴⁸, se mostraron inviables y utópicas con la caída de la dictadura militar a finales de los setenta y el periodo de transición democrática entre 1980 y 1990. Para Herschmann (2000), las nuevas representaciones culturales han echado por tierra el “retrato de Brasil”, construido y canonizado en la literatura, en las artes plásticas, en la música y en otros productos culturales, en el que se representa un país con una dinámica

⁴⁸ Identidad nacional es aquí comprendida como un ideal de integración entre blancos, negros y mestizos en la lucha por la democracia, generado por los / las participantes de la *MPB*. Hoy esa idea es reconocida como un mito que escondía la diversidad y los conflictos, políticos, étnicos y culturales existentes en el país; realidad que resultaría en variadas identidades conviviendo en un país y no como única identidad como se pensó.

sociocultural exenta de conflictos y contradicciones. Estas nuevas representaciones también han servido para abrir nuevos espacios donde se muestra un Brasil marcado por la pluralidad y la fractura social.

Según Yudice (2004), el *funk* y el *hip-hop* brasileño, junto a sus adeptos (provenientes de la juventud negra), constituyen un nuevo sector cultural. Si bien ocupan el mismo espacio físico que la *samba* tradicional, y tienen el mismo origen que sus predecesores sambistas (la *favela* y el suburbio), cuestionan las fantasías sobre el acceso al espacio social y la idea de que Brasil es un país con una diversidad no conflictiva. Con sus prácticas, buscan establecer nuevas formas de identidad mediante la exaltación de sus diferencias desde un punto de vista político, étnico y cultural, siempre con la intención de criticar la idea de una identidad nacional hegemónica. Sus canciones tratan de “la desarticulación de la identidad nacional y la afirmación de la ciudadanía local” (Yudice, 2004, p. 162).

Varios autores han trabajado en el campo de las nuevas representaciones, entre ellos están: Herschmann (1997, 2000); Rocha, Domenich y Casseano (2001); Abromovay, Waiselfisz, Andrade y Rua (2002); Lourenço (2002), Dayrell (2002; 2005); entre otros. Esas investigaciones han puesto en evidencia las expresiones culturales de jóvenes de diferentes partes del país que, a partir del universo musical, demuestran el proceso de fragmentación, consecuencia de la dinámica sociocultural contemporánea, del agotamiento de los vínculos sociales y de la acción homogeneizadora de la globalización.

Para Herschmann (2000), las representaciones brasileñas asociadas al *funk* y al *hip-hop* han roto la máscara de una sociedad “bien-humorada”, alegre y con índole no violenta, cuyos símbolos máximos, incluso de publicidad para el exterior, han sido el carnaval, la *samba* y el fútbol. Su objetivo es, precisamente, mostrar su verdadero retrato, es decir, el de un país lleno de pluralidades y fracturas sociales bastante profundas. El autor afirma que la juventud ha utilizado las representaciones y la sociabilidad asociadas al universo musical del *funk*, *hip-hop*, *rock*, *heavy metal*, *punk* y de otros géneros musicales como maneras de representación social para expresar su descontento sociopolítico y también en oposición al mito del “consenso”, tan bien difundido en el imaginario social desde las primeras décadas del siglo XX. El surgimiento o la visibilidad de los nuevos movimientos culturales estarían fuertemente relacionados con

la falta de confianza en el poder político brasileño tras el nuevo régimen democrático (desde la década de 1980). Herschmann (1997) señala que fue justamente esta falta de confianza en el Estado lo que hizo “emergir identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pelas do mercado”⁴⁹ (p. 54) mediante la industria cultural, las nuevas tecnologías de comunicación y el consumo masivo.

Es paradójico que esas expresiones culturales populares y de masa ocupen una posición marginal al mismo tiempo que central en la cultura brasileña, como en una especie de danza entre la exclusión (estigmatización) y la integración a través del interés de la industria cultural, gracias a la cual ganan visibilidad. Curiosamente, a pesar de su interés por la industria cultural, este es el arte a favor de la protesta, de la provocación y de la acusación, al que repulsan las condiciones socioculturales y políticas instituidas, como razona Lourenço (2002).

El arte musical pasa del *violón de la calle*⁵⁰ a la *cultura de la calle*. En la época del *violón de la calle*, la música popular brasileña ya había unido intereses ideológicos y estéticos, formado una *identidad* dentro de un proyecto social y socializante, donde sus creadores, aunque fuesen jóvenes provenientes de la clase media y de las universidades, usaban su visión política de la realidad para aproximarse lo máximo a los sectores populares y más pobres del país (Sant’Anna, 2004). Asimismo, los adeptos a la *cultura de la calle* son jóvenes pobres, negros o mestizos, de la periferia, y que, en general, no tienen ninguna formación musical escolar, que no tocan instrumentos musicales convencionales, pero que utilizan la calle como espacio para el entretenimiento, la diversión, para encontrarse con los *manos*⁵¹, para la supervivencia y para crear y hacer arte (Herschmann, 1997; Dayrell, 2002; Lourenço, 2002).

1.3.4 - MÁS QUE MÚSICA POPULAR, SON ESTILOS DE VIDA

Los estudiosos de esas nuevas representaciones mencionan que sus orígenes se remontan a las décadas de los setenta y ochenta, cuando los jóvenes de las *favelas*, de

⁴⁹ “emerger identidades e identificações que se estruturam menos en la lógica del Estado que en la del mercado”.

⁵⁰ Ver nota 44.

⁵¹ Manos es un término utilizado para referirse a “hermanos” en el sentido figurativo, no por la consanguinidad, sino porque comparten el mismo capital cultural.

las comunidades y barrios populares, se transformaron en actores sociales, con un ámbito expresivo y nuevas maneras de recreación y de resistencia cultural propios, construyendo nuevas identidades, razones por las que se encuentran en el centro del debate sobre la cuestión juvenil (Arce, 1997). Esta juventud se ha identificado con la música de origen africano, especialmente el *funk* y el *rap*, donde la música se hace presente en todos los momentos de ocio, asumiendo los espacios públicos como *locus* para la afirmación e intervención crítica, reproduciendo la cultura de la calle. Por medio de la comunicación simbólica, esos jóvenes expresan comportamientos y actitudes, posicionándose ante sí mismos y también ante la sociedad como actores sociales (Herschmann, 1997; Dayrell, 2002). Son las manifestaciones artísticas y culturales, con origen en el alma humana, las que han ayudado a esos jóvenes a encontrar su propia identidad y a elevar su autoestima, ya que “a cultura não é propriedade da academia, do governo, da burguesia, pertence àquele que é capaz de produzi-la”⁵² (Faustino, 2001, p. 10). En un análisis de ámbito más global, Santos (2005) considera que el movimiento *rap* se ha desarrollado dentro de un “discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e narrativo da representação de si próprio, das suas experiências e das suas convicções” (p. 2)⁵³. Sería como una manera de construir o reconstruir la identidad por parte de sujetos que, históricamente, han tenido sus intereses y aspiraciones poco o nada reconocidos y basados en la lógica de la anulación del otro como identidad.

A pesar de que el *funk* y el *rap* sean dos estilos musicales próximos por diferentes razones (ambos estilos encuentran sus orígenes en la música afro-música americana, comparten un mismo proceso de producción musical, han llegado a Brasil en la misma época, y han utilizado inicialmente los mismos espacios para los jóvenes de origen étnico y social semejantes, en su mayoría, pobres y negros), son también dos géneros musicales bastante distintos. Las letras de las canciones expresan sentidos diferenciados y las formas de sociabilidad poseen especificidades, así como distintos rituales. El *funk* surge como espacio y tiempo de vivencia de la juventud en un estilo de vida fluido, donde el baile es su epicentro; mientras que el estilo de vida *rap* interfiere de manera

⁵² “la cultura no es propiedad de la academia, del gobierno o de la burguesía, sino de aquél que es capaz de producirla”.

⁵³ “discurso (lírico y musical) afirmativo, reflexivo y narrativo de representación de sí mismo, de sus experiencias y de sus convicciones”.

decisiva en la identidad de los que lo adhieren, en términos de valores y comportamientos. Cada estilo, a su manera, expresa lo distinto en sí y en el mundo de experiencia en su juventud. Así, aunque el *funk* y el *rap* sean, en general, producidos por colectivos de jóvenes de la clase popular de la periferia, cada estilo expresa, a su manera, un sentido o un objetivo diferentes (los primeros distracción, los segundos protesta). Del mismo modo son también diferentes el tipo de sociabilidad y los rituales en la escenificación musical (Dayrell, 2005).

Para Dayrell (2002), la producción musical del *rap* está centrada en la reflexión de uno mismo, en la problematización de la realidad de la periferia y del joven pobre y negro, la cual les proporciona la construcción de la autoestima y de identidades positivas, pero también genera prácticas culturales como forma de intervención en la sociedad. Sus compositores procuran expresar los sentimientos en relación a una temática social por medio del lenguaje poético, del cuerpo y del entretenimiento. Sus adeptos utilizan la “pedagogía de la palabra” como instrumento de polémica social. En la producción musical del *funk* predominan las emociones y la búsqueda de la alegría, la fruición y el placer, posibilitándoles experiencias de placer constitutivas de la condición de juvenil. El único papel de la música *funk* es promover la animación del baile, no tiene ningún sentido en sí misma. Para los jóvenes *funkeros*, es posible expresar las pulsiones, los deseos y las necesidades de la condición juvenil alrededor del baile. Así, el baile se convierte en el elemento central donde se articula la identidad de sus adeptos. Aunque esa identidad sea fluida y efímera, posibilita a los jóvenes afirmarse como sujetos durante la fase intermedia de la vida que llamamos adolescencia. Entre los temas abordados en las letras musicales del *funk* están aquellos propios del universo juvenil como la interacción afectiva, descripciones de bailes, temas jocosos y la exaltación de la *galera* (*funkeros*), características que la convierten en “descartable” tras un periodo corto de ejecución, ya que es inmediatamente sustituida por otra. Dayrell, sin embargo, señala que tanto el *rap* como el *funk*, a pesar de sus estilos diferentes, han aportado a sus adeptos un proceso de elaboración y significación de la condición juvenil, un nuevo sentido de la vida y la posibilidad de ser visibles dentro de un contexto de exclusión.

Como ya mencionamos, el baile en el *funk* es el elemento central de esta manifestación, de intercambio privilegiado entre sus adeptos, sitio donde se manifiestan los mecanismos de inclusión y exclusión, y donde se establecen los lazos sociales así como

las disputas. El peinado y el vestuario exigen cuidado especial entre los *funkeros*, principalmente el *tenis*⁵⁴, que es símbolo de estatus. La danza y la música son vitales en esta cultura. Los bailes se caracterizan por sus movimientos amplios y medidos de brazos y piernas, lo que les da un estilo mecánico. En las letras se utilizan temas del universo social de sus actores, retratan la vida miserable y las cuestiones existenciales básicas, como el amor, la religión y la amistad. Asimismo, conforme menciona Herschmann (1997), hay una excepción cuando hacen crítica social, ya que en general las letras de las músicas no expresan insatisfacción, tensiones y conflictos, algo que solo se puede apreciar en la ritualización de la violencia en los bailes. El ambiente del mundo *funk* es eminentemente masculino, donde los varones ejecutan roles muy activos y las mujeres tienen como cometido promover el relajamiento y la seducción, con bailes y coreografías distintas a las de los chicos.

El *hip-hop*⁵⁵ tuvo su origen como lenguaje musical de la población pobre de Jamaica en la década de los sesenta. Sin embargo, fue en Nueva York y en Los Ángeles, en los años setenta, cuando se configuró en un referente para la formación de identidad alternativa para los grupos de jóvenes de las comunidades negras y latinas, así como en una forma de expresar su cultura y realidad. En poco más de veinte años de la difusión del *hip-hop* en Brasil, ya ocupa un espacio considerable en los medios masivos de comunicación, y se ha convertido en un movimiento cultural y de concienciación referencial para la juventud negra y de la periferia. El *hip-hop* brasileño mantiene la estructura original del *rap* estadounidense, y se ha transformado en un movimiento social, en una organización con ideología política, cultural y social que promueve la autovaloración de los jóvenes negros (Herschmann, 1997; Rocha, Domenich y Casseano, 2001). Para el militante Big Richard (2005), cada uno de los elementos que componen ese movimiento lleva el mensaje de la periferia, pero los dos pilares del movimiento son la actitud y la concienciación – es arte, poesía, danza, protesta y consciencia.

⁵⁴ *Tenis* es un zapato o zapatillas de deporte, *sneakers* (inglés).

⁵⁵ El *hip-hop* se constituye en un conjunto de manifestaciones culturales que incluyen cuatro elementos: 1) el *rap* (estilo musical); 2) *DJ* (*disc jockey*, el que ejecuta los efectos musicales) y el *MC* o *Rapper* (maestros de ceremonia, el que canta, pone la letra en la música del *DJ* y también anima el baile); 3) el *break* (el baile); y 4) el *grafite* (una forma de expresión gráfica). Cada uno de esos elementos lleva el mensaje del movimiento. (Herschmann, 1997; Rocha, Domenich y Casseano, 2001; Richard, Big, 2005).

Los artistas del *hip-hop* utilizan la propia cultura para componer las canciones. Para el *rapper* Gabriel el Pensador, (citado en Rocha, Domenich y Casseano, 2001), “o rap nacional, com sua sinceridade passa informação para a comunidade. A MPB fez isso no passado”⁵⁶ (p. 41). Las músicas producidas por el *hip-hop* están cargadas de protestas, dramatismo y, muchas veces, de indignación social y política, y, en general, son más extensas que las del *funk* (Herschmann, 1997). Big Richard (2005), como integrante activo del *hip-hop*, reconoce que el movimiento es mundialmente conocido por el machismo expreso en sus letras y actitudes de sus adeptos, mencionando que muchos artistas componen canciones enteras con mensajes que denigran a las mujeres. También señala que, si bien el *hip-hop* es considerado como “música marginal”, es también responsable de la re-socialización de una infinidad de jóvenes alrededor del mundo. Richard insiste en que la música marginal es toda ella una producción hecha a contracorriente de lo establecido, sea buena o mala. Sales, productor musical y creador del MH2 (Movimento Hip-Hop Organizado), (citado en Rocha, Domenich y Casseano, 2001), afirma que la idea de crear el Movimiento, que él considera político, fue la posibilidad de hacer una revolución cultural en el país a través de la música. Para Sales (2001) “a música é uma arma, está em todos os lugares. Se ela tem esse poder de mover esse sistema, ela tem também o poder de elucidar”⁵⁷ (p. 52). En una entrevista, el DJ y presentador de radio Malboro (2005), justifica que las letras del *funk* reflejen el modo de vida de sus autores; insiste en que también hay letras politizadas sobre la vida cotidiana de un morador de las *favelas* y que la *batida* (el sonido) es suficiente para pasar el mensaje. Finalmente, añade: “a música é mensagem, as pessoas são boas ou más receptoras dessas mensagens”⁵⁸ (p. 3).

Dentro del universo musical y de las nuevas representaciones, además del *funk*, *hip-hop* y del *reggae*, hay que destacar también el movimiento *punk*. Se origina en Gran Bretaña en la década de los cincuenta como modelo alternativo al estilo de vida de la generación anterior y en respuesta a las contradicciones del sistema de clase creado en la

⁵⁶ “el rap nacional con su sinceridad, pasa información para la comunidad, de la misma forma en que la MPB lo hizo en el pasado”.

⁵⁷ “la música es un arma, está en todos los sitios. Si ella tiene el poder de mover el sistema, ella también tiene el poder de elucidar”.

⁵⁸ “la música es un mensaje, las personas son buenas o malas receptoras de esos mensajes”.

modernidad. El *punk* fue la respuesta elegida por jóvenes blancos, de clase obrera, frustrados con las pésimas condiciones sociales y con los altos niveles de desempleo. Desde su surgimiento, según Sansone (1997), el movimiento se ha extendido a otras partes del mundo, incluido Brasil, de la misma forma en que se han diseminado los cambios en la postura y en los deseos de sus adeptos. Para los activistas *punk*, el *rock*, la base de su música, no es un fin en sí mismo, sino un camino de conocimiento. El *punk* es vivido por sus activistas como un movimiento social, político y cultural, como una filosofía que no se reduce a los estereotipos creados por los medios de comunicación de hombre blanco, de cabellos exóticos, con *piercings*, chaqueta de cuero con una infinidad de botones y que oye música al máximo volumen, sino que su universo se ha ampliado (O'Hara, 2005).

Tanto Porras (2004) como O'Hara (2005) afirman que la rebeldía es una característica de todos los adeptos al *punk* en todos los lugares del mundo, rebeldía hacia los padres, las autoridades y el sistema alienante. Aunque sean de origen blanco, los jóvenes rechazan sus posiciones étnica y de clase heredadas. Creen en la igualdad personal y de derecho y, entre otras reacciones, condenan el sexismo, la homofobia y el racismo dentro y fuera del movimiento. Según O'Hara (2005), las mujeres tienen un rol activo en la escena *punk* desde su inicio. En general, procuran desprenderse de las limitaciones culturalmente impuestas a las mujeres, transformándose en sus propias protagonistas y responsables de los cambios de sus vidas. Según O'Hara, los *punks* en general concuerdan con el pensamiento feminista elemental y, para reafirmar ese pensamiento, utiliza la frase de Belsito y Davis al respecto: “o sistema que impõe o domínio masculino prejudica tanto as mulheres como homens. É parte do sistema que perpetua o racismo, o classismo, o heterossexismo e todas as formas de opressão”⁵⁹ (p. 104).

En respuesta a las reivindicaciones planteadas por el movimiento, O'Hara (2005) afirma que la escena *punk* ha tenido que padecer desde el principio el estereotipo de drogadictos, revolucionarios y de estar dispuestos a destruir la civilización. Los medios de comunicación los han reducido a una moda autodestructiva y violenta, aunque el autor reconozca que a veces puedan formar parte del movimiento algunas personas con ese perfil y que entre los años 84-87, como consecuencia del proceso mediático, el *punk*

⁵⁹ “el sistema que impone el dominio masculino perjudica tanto a las mujeres como a los hombres. Es parte del sistema que perpetua el racismo, el clasismo, el heterossexismo y todas las formas de opresión”.

sufriera un periodo de violencia y estupidez. Sin embargo, no es esa la filosofía del mundo *punk*, muy al contrario.

De la misma manera en que el *punk* ha sido estigmatizado, también lo han sido el *funk* y el *hip-hop*; sus primeras presentaciones en los medios de comunicación se dieron en los “cadernos das cidades” y “seções policiais” (sección de sucesos de la prensa), y siempre aparecían como una amenaza al orden social establecido. En general, son calificados simplemente como una *gang* (bandos de malhechores) juvenil más y se les relaciona con el tráfico de drogas. Para Herschmann (2000), ese prejuicio social ha puesto al *funk* brasileño bajo sospecha y vigilancia de los responsables de la seguridad de la población. Tanto el *funk* como el *hip-hop* son sospechosos por sus fiestas, músicas y bailes que hablan de violencia. El *funk* es peligroso por la actitud de glorificación de la delincuencia y el *hip-hop* por su postura radical y muy politizada, por el discurso que incita el racismo, la intolerancia y la revuelta de las minorías. Estos hechos y este tipo de análisis no hacen sino ratificar y afianzar los estereotipos que relacionan a sus adeptos con la marginación y la exclusión social, ya de por sí segregados y devaluados por las propias estructuras de poder. Cragolini (2006) hace un análisis semejante del papel desarrollado por la *cumbia villera* en Buenos Aires, donde sus adeptos, a partir de una estética musical, generan nuevas modalidades de representaciones sociales con imaginarios de violencia que, en realidad, se concretan en la vida cotidiana de los sujetos sociales en clima de violencia y exclusión. En la imposibilidad de elaborar las experiencias relacionadas con la pobreza por medio de prácticas creativas y de la palabra, la música contribuye a la producción social de significados, al mismo tiempo en que incide en la constitución de la subjetividad de los jóvenes adeptos. El párrafo abajo expresa el pensamiento de Cragolini (2006):

“Hoy, a partir de un nuevo estilo musical en interacción con la ruptura de los límites sociales y la creciente pauperización, el término [villero, de la cumbia villera] se incorpora al lenguaje cotidiano de los adolescentes, articulándose con diferentes sentidos en contextos de diverso nivel de tensión social o grupal. Por una parte, a nivel simbólico, el emblema 'villero' adquiere sentidos positivos de identificación para los adolescentes representando la transgresión desde los bordes, los límites de lo aceptado socialmente (delincuencia, drogadicción), y, por otro, perpetúa la vieja condena de la exclusión de los más marginados en la escala social, al activarse de manera negativa en contextos de enfrentamiento grupal” (p. 7).

Desde esta perspectiva, Juliano (2003) ha demostrado en *Cultura y exclusión* que, en general, las personas de los sectores populares son objeto de análisis y catalogación, apareciendo a menudo en los resultados como peligrosas y anormales, ratificando así su ya construida estigmatización. Feghali (2001) nos recuerda que la violencia no suele ser descontextualizada de la vida de los jóvenes adeptos a esos movimientos, porque, al vivir en *favelas* o barrios pobres, sus vidas cotidianas están basadas en la violencia del tráfico de drogas, de la policía y, también muchas veces, en la violencia familiar. Son jóvenes, personas incluidas en el sistema social amplio, pero en posiciones marginadas, periféricas, expuestas a distintas olas de violencia mientras reivindica una identidad distinta a la que les ha sido asignada por los poderes dominantes.

Abundando en lo ya explicado al inicio de esta segunda sección de nuestro marco teórico, volvemos a subrayar que no se puede hablar de “una” *música popular* que abarcaría toda la extensión y diversidad del país, si bien esta idea ha sido divulgada por los medios de comunicación en el pasado por todo territorio nacional. Aunque existen estilos diferentes, todos ellos se interrelacionan entre sí y, a su vez, con otros sectores del sistema sociocultural brasileño, es por ello interesante realizar un recorrido del cancionero popular desde 1922, momento en que los historiadores consideran que la producción musical se hace significativa, estética y económicamente, para nuestra sociedad (Sant’Anna, 2004; 2005; Iokoi, 2005; Gabeira, 2005; Ricardo, 2005; Schüler y Axt, 2005; Silva, 2005 entre otros).

Para comprender la conexión de la música popular con la misoginia, nos fue necesario hacer este recorrido del cancionero, intentando contextualizar la producción musical en su correspondiente momento histórico y social de la cultura brasileña. Desde un principio hemos identificado que la canción popular ha funcionado como metáfora y síntoma de la ideología social, incluso en la época de la globalización (Rodrigues, 2006), de modo que en ella se reflejan, al igual que cualquier otra práctica cultural, las relaciones y los estereotipos de género propios de una cultura androcéntrica.

En este estudio, nos hemos centrado en las músicas con éxito para los/as adolescentes de la actualidad. A diferencia de otras músicas de épocas anteriores, la música popular y las nuevas representaciones son un producto de la cultura de masas para el consumo de la los/las jóvenes. Y, como hemos destacado, gran parte de las canciones misóginas de la actualidad son utilizadas por los medios de comunicación en ambientes de socialización

de los/las jóvenes. Para poder entender el impacto de este fenómeno, analizaremos a continuación algunos aspectos referentes a la adolescencia y a la juventud.

1.4 – ADOLESCENCIA Y JUVENTUD: CONCEPTOS Y TEORIZACIONES

En la cultura occidental, de manera general, la adolescencia ha sido descrita como la etapa de desarrollo bio-psico-social entre la niñez y la fase adulta. Es un período en el que se observa una gran variedad de cambios de orden físico, psíquico, de comportamiento e incluso de conducta social. Estos cambios también reflejan las expectativas de la sociedad sobre los sujetos que se encuadran en ese grupo. Así, la *adolescencia* occidental es tanto un fenómeno subjetivo como cultural, donde la juventud, además de representar los valores y expectativas de la sociedad, también interfiere y propicia cambios en la cultura a la que pertenece. Este hecho permite un abanico variado de enfoques explicativos de esos fenómenos: psicológicos, biológicos, sociales, políticos, culturales, etc. (Bulhões, 2007; Della Manna, 2007; Grinspun, 2007).

Los conceptos de *adolescencia* y *juventud* comenzaron a consolidarse a partir de los avances de la filosofía, la pedagogía y la medicina a mediados del siglo XVIII. El filósofo Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) es considerado el primer pensador que describió la *crisis de identidad sexual* durante la *pubertad*, en su famosa obra *Emilio*. Sin embargo, como menciona Grinspun (2007), el psicólogo Stantely Hall (1844 -1924) y el psicoanalista Erik Erikson (1902 – 1994) son considerados los pioneros en describir más detalladamente la etapa de *adolescencia*. Matheus (2007) recuerda que los estudios de Erik Erikson, además de ofrecer argumentación para la mejor comprensión del sentido de la *crisis de identidad*, también destacaron el impacto de la sociedad, de la historia y de la cultura sobre la personalidad del individuo en la medida en que la inclusión y la aceptación en la sociedad requieren que el sujeto se adecue a los determinantes específicos de cada contexto en particular.

Los términos *adolescencia* y *juventud* se refieren a las significaciones psicosociales para el individuo en su proceso de madurez, y a su relación sociocultural y política en tanto que pertenece a una sociedad en un momento histórico. Desde esta perspectiva, nos referimos a aspectos tales como: la manera en la que cada sociedad interpreta y exige de los individuos su adecuación a los ideales de masculinidad y de feminidad, su articulación en las relaciones de producción y reproducción, y su participación en la sociedad como ciudadano/a.

Partiendo de la perspectiva de la psicología, Erikson (1987, 1998) describe la adolescencia como una etapa de “identidad versus confusión de identidad”, donde los jóvenes deben reexaminar su identidad y los roles que posiblemente tendrán que asumir en vida adulta. Erikson (1987, 1998) defiende que, en ese ciclo de vida, los sujetos deben re-examinar su identidad⁶⁰ hasta entonces construida así como los roles que posiblemente asumirán en la vida adulta. Esto se debe a que, a partir de esta fase se desarrollan los requisitos para la madurez fisiológica, sexual, mental y social para que el individuo pueda hacer frente a la crisis de identidad y a los múltiples papeles que la vida va a exigirle. En ese sentido, la tarea en la etapa de la juventud es doble, como subrayan Rodrigo y Medina (2008): “de una parte, los jóvenes deben ir aposentando el propio criterio de identidad personal y, de otra, ser capaces de irse comprometiendo de manera más consolidada en las relaciones amorosas, de amistad, laborales, etc.” (p. 156).

La psicología enumera una amplia variedad de cambios y de actitudes relacionadas a esta fase de la adolescencia: cambios abruptos de humor; demanda de la autoafirmación; incertidumbres respecto a las relaciones afectivas y sociales y a la elección profesional; actitudes de contestación al orden instituido en general (padres/madres, educadores, instituciones políticas, instituciones religiosas, etc.); búsqueda de identificación con el grupo, etc. Por supuesto, toda esa caracterización forma parte de una generalización, ya que, en realidad, esto no ocurre de manera uniforme con todos los jóvenes de todos los contextos históricos y sociales. Para una caracterización más detallada hay que tener en cuenta algunas otras variables, como la clase social y la cultura a la que pertenecen, porque además de que cada grupo o subgrupo de jóvenes sea la representación simbólica y social de su propio contexto sociocultural, los jóvenes también realizan un itinerario que es al mismo tiempo individual y social, por lo que resulta difícil homogeneizarlos como un único grupo con intereses comunes (Bulhões, 2007; Freire, 2007; Grinspun, 2007; Souza, 2007).

⁶⁰ Erik Erikson (1987) aquí no emplea el término identidad como un concepto fijo e inmutable, más bien al contrario. Al analizar la relación del Ego, el Yo o, entre el individuo y el ambiente, el autor escribió que le gustaba pensar en connotaciones distintas para el término. “Ora parecia referir-se a um sentido consciente de singularidade individual, ora a uma luta inconsciente pela continuidade da experiência, ora, ainda a uma solidariedade com os ideais de um grupo” (“Ora parecía referirse a un sentido consciente de singularidad individual, ora a una lucha inconsciente por la continuidad de la experiencia, incluso a una solidaridad con los ideales de un grupo”) (p. 209).

En este sentido, los estudios antropológicos de Margareth Mead realizados entre las décadas veinte y treinta del siglo XX en Samoa y Nueva Guinea, vinieron a desafiar algunas teorías psicológicas del desarrollo humano que preconizaban las nociones de turbulencia y de crisis de identidad entre los jóvenes como algo normal y universal. Esta antropóloga, basándose en investigaciones etnográficas, defendió que en estas sociedades no había discontinuidad entre el periodo de la infancia y la plena integración del sujeto al grupo productivo y reproductivo, sino que esta transición se daba de manera gradual y sin grandes conflictos. La antropología cultural cuestiona la universalidad y la validez general de las teorías de fases, ya que para esta rama de conocimiento los factores hereditarios, culturales e históricos vividos por cada persona en relación con su entorno influyen en el desarrollo de la subjetividad humana (Mead, 1971; Fiori, 1981- 1982; Campos, 2002; Freire, 2007).

Aunque algunos de los aspectos del estudio de Mead hayan sido contestados posteriormente, las principales cuestiones que se plantean en la investigación siguen siendo vigentes, como el predominio de la cultura (con su aparato de reglas, códigos, creencias, costumbres, símbolos, etc.) en las actitudes y conductas de los individuos. Desde esta perspectiva, la “adolescencia sería una invención cultural”. En este sentido, es importante mencionar que la idea del predominio de la cultura sobre la conducta humana encuentra su oposición en el planteamiento del determinismo biológico, que enfatiza la importancia de los factores biológicos y constitucionales sobre los hábitos y conductas humanas (Fiori, 1981 - 1982; Freire, 2007). Con todo, por las conclusiones obtenidas en diferentes estudios (antropológicos, etnográficos, sociológicos entre otros) realizados en contextos también diversos, no es posible negar que la conducta humana está influida e influye en la cultura y en la sociedad, pues la biología no fija de antemano la manera de comportarse o de relacionarse de los seres humanos.

Con respecto a la reciprocidad de influencia entre la sociedad (occidental y de colonización europea, como Brasil) y los/as adolescentes de la actualidad, hay una peculiaridad un tanto distinta a las generaciones pasadas: hoy en día, las personas jóvenes experimentan una ambivalencia en razón del ideal social para ese ciclo de vida (Calligaris, 2013), puesto que, por una parte, esta fase corresponde, idealmente, a un periodo de felicidad (en el sentido de poder de consumo y de ser deseado), mientras que, por otra parte, la moratoria social les impide actuar con autonomía y libertad. De

esa contradicción entre el ideal y la práctica resulta la frustración, un malestar que, aunque parezca personal, en el fondo es social. Esta paradoja puede ser observada en los datos obtenidos en estudios de la juventud (Fize, 2001; Feixa y Porzio, 2004; Abramo y Branco et al., 2008; Brenner, Dayrel y Carrano, 2008; Lassance, 2008; Martin-Barbero, 2008; Feixa y Nilan, 2009; IOE, 2013), aspecto que aclararemos en los próximos apartados.

En lo que se refiere a la comprensión de la conducta y de la consciencia moral en la adolescencia, D'Aurea-Tardele (2007) señala que esta “transcende os limites do individual e do social para situar-se no centro de um conjunto de variáveis implicadas, extremamente complexas e das mais diversas ordens”⁶¹ (p. 23). Durante la adolescencia, y debido a la reorganización estructural de algunas regiones cerebrales, todo se dirige al alcance de la madurez: cuerpo, relaciones interpersonales, roles sociales, juicio moral e incluso la capacidad cognitiva⁶². En general, el raciocinio lógico y el imaginario se transforman en desafíos intelectuales para los jóvenes y los conducen a otras realidades, sean ellas reales o virtuales. Nuevos intereses e ideales son descubiertos o ganan más atención, como el dominio del lenguaje, la lectura, la música, el deporte, la religión, la filosofía, el placer estético y la capacidad empática⁶³.

1.4.1 - PERFIL DE LA JUVENTUD BRASILEÑA: ¿JUVENTUD O MÚLTIPLES JUVENTUDES?

Varios estudios nacionales han sido realizados en la presente década para caracterizar y comprender quién es o quiénes son los/as jóvenes brasileños/as⁶⁴. Uno de los estudios más importantes en esta área fue realizado por el Instituto de Ciudadanía en asociación

⁶¹ “transcende los límites de lo individual y de lo social, para ubicarse en el centro de un conjunto de variables implicadas, extremamente complejas y de las más diversas órdenes”.

⁶² Capacidad Cognitiva: son aquellos aspectos de la vida mental relacionados al pensamiento, raciocinio y lenguaje (Davis, 1981 – 1982, p. 79).

⁶³ Empatía: capacidad para ponerse en el lugar de otro, “para comprender e vivenciar os sentimentos de outra pessoa” (“para comprender y vivenciar los sentimientos de otra persona”) (Zaguri, 2004, p. 49).

⁶⁴ El número total de jóvenes de 15 a 24 años en Brasil en el año 2010 era de 33.772.602 (21.922.659 mujeres y 22.218.514 hombres). Un dato importante detallado en ese informe es el “perfil de la mujer joven de 15 a 24 años: características diferenciales y desafíos” (IBGE - PNAD 2010, comentario 2). Hecho que demuestra que el contingente femenino joven ha merecido atención especial entre las preocupaciones políticas nacionales. Tabla Población joven brasileña proyectada por sexo y edad, anexo I).

con otras cuatro empresas también brasileñas, y que llevó por título *Perfil da juventude brasileira* (*Perfil de la juventud brasileña*) (Abramo y Branco, 2008). Este estudio forma parte del Projeto da Juventude (Proyecto de Juventud) y resultó en un verdadero retrato de la condición juvenil (hombres y mujeres de 15 a 24 años) de nuestro país. Además de haber abordado cuestiones objetivas para conocer cómo viven los/as jóvenes brasileños/as, dicha investigación también incluyó el aspecto subjetivo de la condición juvenil, sus visiones acerca de los temas investigados, de la propia situación, del contexto actual en el que viven y del lugar que ocupan en la sociedad. Venturi (2008, p. 25) afirma que dicha investigación abarcó 34,1 millones de jóvenes residentes en Brasil, es decir un 20,1% de la población total, de acuerdo con las informaciones del censo del IBGE en el año 2000.

Esta gran investigación nacional fue publicada por primera vez en 2005 y reimpressa en 2008 (Abramo y Branco, Comps. 2008) bajo el título *Retratos da Juventude Brasileira; análises de uma pesquisa nacional*. En este estudio se hace la distinción entre *adolescência* y *juventude*, considerando *adolescentes* a los sujetos de 15 a 17 años, *jóvenes* a los/as de edad entre 21 y 24 años y a aquellos/as entre 18 y 20 años, como *grupo intermedio*.

Abramo (2008) destaca que en este perfil procuró caracterizar y visibilizar la verdadera condición de la juventud brasileña más allá de la percepción del joven de clase media como distintivo de juventud, o de los jóvenes de las clases populares como adolescentes en situaciones de riesgo, o incluso más allá de los nuevos actores sociales juveniles, salidos de los sectores populares, que se hicieron visibles a partir de los últimos diez años mediante sus expresiones culturales. Se trata, pues, de un verdadero retrato de la condición juvenil brasileña en una tentativa de inclusión de las múltiples juventudes que componen ese contingente demográfico en la estructura social. Subraya que, obviando las diferencias concretas de vida, hay semejanzas sorprendentes en las percepciones y evaluaciones que los entrevistados hicieron de su vida como jóvenes, la cual valoran positivamente: 74% de ellos dijeron que hay más cosas buenas que malas en la condición de ser joven. Uno de los aspectos más valorados en la condición de ser un/a joven fue la posibilidad de vivir la vida de manera alegre y con bastante espacio para la diversión.

Por otro lado, otro estudio de Lassance (2008), que traza también el perfil de la juventud de norte a sur de Brasil, concluye que, aunque haya distintos matices en las condiciones de los jóvenes brasileños debido a que tienen diferentes expectativas, visión de futuro y estrategias, también encontramos elementos comunes en lo que se refiere a algunos aspectos cruciales, a su auto-imagen o a la valoración positiva de la juventud. Estos aspectos comunes permiten a Lassance afirmar que existe un “joven brasileño”.

En el siguiente apartado se aportarán datos específicos de estos estudios citados, al tratar del tema del ocio y el entretenimiento.

1.4.2 - EL OCIO Y EL ENTRETENIMIENTO DE LA JUVENTUD BRASILEÑA

El tiempo libre de los jóvenes, según Brenner, Dayrell y Carrano (2008), no se vive de manera homogénea, sino que, por el contrario, depende de una serie de factores de orden individual, social, económica, etc. En Brasil, donde coexiste una gran diversidad cultural y situaciones diferenciadas de vida basadas en desigualdades económicas, es fácil deducir que éstas van a incidir en la posibilidad de acceso, experimentación, consumo y creación de mundos de cultura y entretenimiento, como también en la calidad del tiempo libre de las diversas juventudes que habitan el territorio nacional. El reconocimiento al derecho cultural⁶⁵, incluyendo el entretenimiento, es una de las conquistas más recientes del contingente humano denominado juventud, como una forma descomprometida, pero de gran efectividad social, para el establecimiento de valores, conocimientos e identidades. Ese reconocimiento se ha hecho notar en recientes investigaciones sobre las prácticas juveniles, tanto en Brasil como en otros países. Según los citados autores, las prácticas de cultura y entretenimiento juvenil experimentadas en contextos de menor control de las generaciones adultas, les ayudan a ejercitar la libre elección y, cuando son experimentadas colectivamente en espacios sociales públicos, suelen ser consideradas como “verdaderos laboratórios onde se processam experiências e se produzem subjetividades”⁶⁶ (p. 177).

⁶⁵ Para Brenner, Dayrell y Carrano (2008), “falar de direito cultural implica criar condições de produção cultural, esta compreendida como acesso a produtos, informações, meios de produção, difusão e valorização da memória cultural coletiva” (“hablar de derecho cultural implica crear condiciones de producción cultural, esta última comprendida como acceso a productos, informaciones, medios de producción, difusión y valoración de la memoria cultural colectiva”) (p. 176).

⁶⁶ “verdaderos laboratorios donde se procesan experiencias y se producen subjetividades”.

Cuando se habla de derecho cultural, nos adentramos en la esfera de políticas públicas democráticas capaces de promover la ciudadanía cultural⁶⁷, lo que incluye la ampliación de la capacidad crítica de los/as jóvenes ante la imposición del consumo masivo de las industrias culturales que tienden a homogeneizar y a reforzar guetos de identidades. En nuestro país, el reconocimiento de este nuevo derecho está aún lejos de ser satisfecho debido no solo a las desigualdades socioeconómicas, sino también a las regionales, como la desigualdad de la distribución de equipamientos culturales entre las grandes y pequeñas ciudades, las periferias y barrios populares. En general, esos equipamientos están concentrados en centros culturales⁶⁸ de difícil acceso físico y simbólico para los sectores populares. Una nueva faceta de la desigualdad cultural y de ocio, según Brenner, Dayrell y Carrano (2008), se está generando a partir del acceso desigual de la población juvenil a los nuevos medios de comunicación y tecnologías digitales. La dificultad de garantizar la ciudadanía cultural para los/as jóvenes brasileños/as es tan significativa que, según los mencionados autores, entre los/las jóvenes que participaron en la citada investigación *Perfil da Juventude Brasileira*, un 88% dijeron que jamás habían participado de algún proyecto cultural y ese índice aumenta al 94% cuando se trata de los jóvenes del medio rural. Esos indicadores muestran que las actividades socioculturales y de ocio de la gran mayoría de los/as jóvenes brasileños/as continúa lejos de una situación satisfactoria. Pero, como subrayan Brenner, Dayrell y Carrano (2008) “o lazer é uma atividade social e historicamente condicionada pelas condições de

⁶⁷ Basándose en estudios realizados en los Estados Unidos, Garcia-Canclini (2008) señala que: “ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades” (“ser un ciudadano no está relacionado solamente con los derechos reconocidos por los aparatos estatales para aquellos que nacieron en un mismo territorio, sino que también incluye las prácticas culturales que dan sentido de pertenencia y de satisfacción de las necesidades”) (p. 35).

⁶⁸ Centros Culturales: Son espacios destinados a actividades culturales, tales como museos, teatros, cines, shows musicales, muestras y ferias de arte (pintura, escultura, fotografía, literatura, etc.). Los clubes deportivos y bibliotecas públicas están más diseminados en los municipios (ciudades del interior), como señalan Brenner, Dayrell y Carrano (2008), “nas médias e grandes cidades brasileiras, as periferias, os bairros populares, os *morros* e as *favelas* são verdadeiros desertos de equipamentos culturais” (“en las medianas y pequeñas ciudades brasileñas, las periferias, los barrios populares, los *morros* y las *favelas* son verdaderos desiertos de equipos culturales”) (p. 179).

vida material e pelo capital cultural que constitui sujeitos e coletividades”⁶⁹ (p. 178), es decir, las diferencias y desigualdades observables en la cultura y el manejo del ocio, principalmente por parte de los/as jóvenes, están determinadas más por la estructura socioeconómica en que se encuentran que por mera opción individual (Feixa y Porzio, 2004).

Entre las actividades de ocupación del tiempo libre en los fines de semana, el ocio y el entretenimiento tuvieron la mayor tasa de elección (45%), tanto entre los jóvenes como entre las jóvenes participantes del *Perfil da Juventude Brasileira*. De esas actividades destacaron: salir con amigos/as, salir con el/la novio/a, pasear y bailar. Los investigadores no observaron variación significativa entre las decisiones de actividades entre los hombres de 15 a 24 años. Sin embargo, se observó que había cierta variación en lo que se refiere a optar por las actividades de diversión para el fin de semana entre las mujeres de 15 a 17 años (56%) y las de 21 a 24 años (42%). Entre una lista de catorce opciones para la ocupación del tiempo libre durante la semana y en fines de semana, independiente del sexo, las tres ocupaciones más votadas fueron: ver a televisión (91%), oír la radio (89%) y estar con los/as amigos/as (82%). El índice de esta última opción aumenta a 90% cuando se trata de las preferencias para el fin de semana, con algunas variaciones cuando se consideran las variables género, raza, renta familiar y local de residencia (Abramo y Branco y Comps., 2008; Brenner, Dayrell y Carrano, 2008).

Entre las actividades culturales apuntadas por los/as jóvenes, la más realizada fue la asistencia a *shows* de *música brasileña*, pero con una alteración observable entre los niveles de instrucción y de renta familiar, mientras que no hubo ninguna diferencia significativa de género y franja etaria. Los índices obtenidos fueron del 56% para los/as jóvenes con nivel de instrucción fundamental y 90% para quienes frecuentan el tercer grado (la facultad); de 62% entre quienes cuentan con una renta familiar que va hasta dos salarios mínimos⁷⁰, y de 78% entre quienes cuentan con una renta familiar superior

⁶⁹ “el ocio es una actividad social e históricamente condicionada por las condiciones materiales y por el capital cultural que constituye a los sujetos y las colectividades”.

⁷⁰ “El *Salario Mínimo* es el menor valor que un/a trabajador/a brasileño/a, legalmente, puede recibir por su fuerza de trabajo. Fue instituido en abril de 1938, a través del Decreto-Ley 399, pero entró en vigor a partir del 01/05/1940. Según la Constitución Nacional de 1988, el *salario mínimo* debe garantizar las necesidades básicas (alimentación, vestuario, salud, habitación, educación, transporte, ocio y bienestar

a diez salarios mínimos. También encontramos variaciones significativas cuando se analiza la participación en *shows* entre las distintas regiones del país, aspecto en el que obtienen un mayor índice las regiones Norte y Centro-oeste (73%), seguidas de las regiones Sur (67%) y Sudeste (64%), mientras que en la región Nordeste el 41% del contingente de los/as jóvenes afirmaron que jamás habían participado en ese tipo de entretenimiento. La frecuencia en la que se acude a *shows* de música como *rock*, *pop* e *hip-hop* fue inferior al 50%. Entre las actividades culturales menos frecuentadas por los/as jóvenes entrevistados/as están: los conciertos de música clásica (92%), asistencia a presentaciones de ballet clásico (94%) y asistencia a espectáculos de danza moderna (80%). Otro dato significativo es que el 78% de estos/as jóvenes jamás participaron en un debate público o en una conferencia. Es también importante hacer hincapié en que esos índices se elevan cuando se refieren a la juventud de los medios rurales (Abramo y Branco y Comps., 2008; Brenner, Dayrell y Carrano, 2008).

En ese sentido, es importante destacar una investigación realizada por Alves et al. (2004) sobre las preferencias de entretenimiento por los/as adolescentes de Curitiba, pues es en esta ciudad donde se sitúa el locus de nuestro estudio. La investigación fue realizada con adolescentes estudiantes de dos unidades de una institución de enseñanza fundamental (primaria) y media (secundaria) de Curitiba⁷¹. Los autores del citado artículo señalan que el objetivo del estudio fue trazar el perfil de las opciones y de búsqueda de entretenimiento para los/las adolescentes de la ciudad, pues para las industrias de entretenimiento ésta es una rama en franco desarrollo y, por supuesto, el público juvenil es su foco de atención. Entre las preferencias de actividades a ser realizadas en el hogar, “oír música/tocar instrumento musical”, es la actividad de ocio más demandada por los/as adolescentes, con un porcentaje del 23,2% para los chicos y 26% para las chicas. Las nuevas tecnologías, Internet, DVD/video y TV a cable siguen

social). Su valor es establecido anualmente por el Gobierno Federal. A partir del 01 de enero de 2014 el *salario mínimo* fue actualizado por el valor de R\$ 724,00 (Sua Pesquisa.com, 2014).

⁷¹ El mundo empresarial (industria, comercio, marketing y publicidad) considera que la población de Curitiba está formada por personas críticas y exigentes, por eso, en general, la ciudad y su población han sido utilizadas como lugar de pruebas para nuevas marcas y productos. Hay un lema entre los/as publicitarios/as que ejemplifica esa creencia: “Se um produto passar no teste do gosto do povo curitibano, podem lançá-lo no país todo que dará certo” (“Si un producto pasa la prueba del gusto del curitibano, curitibano, pueden lanzarlo en todo el país que tendrá éxito”) (Martins, 2009; Franco, 2015).

en orden decreciente de sus escalas de intereses, mientras las actividades de lectura fueron muy poco citadas. También se constató un bajo interés de los/las adolescentes por museos, teatros, ferias y espacios de preservación cultural. Por otro lado, el evento cultural más señalado como escaso en la ciudad fue la ejecución de shows (espectáculo, exhibición, presentación) de música (sin detalles sobre los tipos preferidos), siendo las chicas las que más apuntaron esa deficiencia (32%), con un 17% de los chicos.

Sin menoscabo de la importancia de este asunto, pero para cerrar este apartado, queremos destacar otros aspectos del análisis de Brenner, Dayrell y Carrano (2008). El primero es la observación de esos autores/as de que la televisión (91%) y la radio (89%) hayan sido la actividades más elegidas para el uso de tiempo libre por los/las jóvenes brasileñas. Nos recuerdan que estos medios de comunicación son los recursos más disponibles para la mayoría de los jóvenes brasileños, tanto para quienes residen en las ciudades como en el medio rural. Por otro lado, reconociendo el poder de los medios masivos de comunicación, los autores consideran que es arriesgado realizar cualquier evaluación de forma precipitada sobre los efectos de estos mecanismos sobre los jóvenes, puesto que los sujetos no son pasivos en el proceso. También señalan que el tiempo libre de los jóvenes no está únicamente destinado al ocio y al entretenimiento, sino también a la construcción de relaciones sociales con múltiples mediaciones e intereses, desde aquellos de orden objetivo y relacionados con las necesidades y la satisfacción personal, hasta aquellos de orden más o menos desinteresados que están orientados al establecimiento de vínculos sociales, afectivos y espirituales. Tras este breve esbozo de la juventud brasileña, veremos algunos estudios que relacionan juventud y medios de comunicación, como productora de cultura y subjetividad.

1.4.3 - ESTUDIOS DE LA JUVENTUD

Los estudios sobre la juventud brasileña se han centrado generalmente en dos aspectos: la adolescencia en situación de riesgo y los adolescentes de la clase media. Sin embargo, en los últimos diez años están emergiendo con fuerza estudios con una visión más amplia (Abramo, 2008), de modo que se están tratando un mayor abanico de experiencias de los/as jóvenes, desde asuntos de carácter objetivo hasta los de carácter subjetivo (necesidades, deseos, reflexiones, etc.). Sin embargo, comprobamos que en Brasil está siendo muy poco seguida una línea de investigación en la que se estudia a la

juventud tomando a los/las jóvenes como actores/actrices sociales, a partir de sus propias experiencias y aspiraciones.

Porras (2004) llega a la misma conclusión en relación a Euskal Herria, y Feixa y Porzio (2004) en relación a España tras hacer un balance de los estudios académicos sobre culturas juveniles realizados en el periodo entre 1960-2003. Entre los casi doscientos títulos analizados por estos autores (libros, artículos, tesis, informes no publicados y textos periodísticos) y agrupados en cinco grandes periodos⁷², Feixa y Porzio (2004) concluyeron que hay dos aspectos en la cuestión de las culturas juveniles: por un lado, están los estilos juveniles analizados, los cuales reflejan periodos de transición (económica, social, política, sexual y cultural) de la sociedad en la que viven; por el otro, los estudios académicos, con sus temas seleccionados, los estilos juveniles analizados, los marcos teóricos y las metodologías, que también reflejan la realidad social, con sus discursos (ideológicos y mediáticos), tendencias de cambios, miedos y resistencias, pero con cierto retraso respecto al acontecimiento histórico y social. Los autores reconocen que, aunque ha cambiado el punto de vista temático y ha aumentado la cantidad y la calidad de la producción científica sobre las culturas juveniles en España, en general, ésta aún está condicionada por los discursos mediáticos de la “juventud como problema”, donde la idea de Erikson (1987) de que la crisis de la juventud es reflejo de la crisis de cada generación adulta aún no ha calado. La cantidad de estudios localizados para nuestra investigación en el área de juventud según la visión actual fueron pocos, sin embargo han resultado ser una importante contribución para esta disertación gracias a su calidad y las perspectivas innovadoras de las que parten.

1.4.3.1 – JUVENTUD Y MERCADO GLOBAL

Observamos la misma tendencia al abordar la juventud desde perspectivas más abiertas en los estudios brasileños, donde la idea de la juventud como problemática (en relación con las drogas, la violencia, etc.) es finalmente superada. Para Martín-Barbero (2008), una de las señales de este cambio es la relativización del peso de la cuestión cultural, particularmente en el análisis de las paradojas sistémicas y estructurales (Hoppenhayn

⁷² Feixa y Porzio (2004) justificaron que los cinco periodos elegidos y analizados corresponden a los momentos históricos más recientes y con larga transición económica, social, política y cultural: Golfos y Jipis (1960-1976), Punkis & Posmodernos (1977-1985), Pijos y Makineros (1986-1994), Okupas y Skinheads (1995-1999), y Fiesteros y Alternativos (2000-2003).

citado en Martín-Barbero, 2008; Calligaris, 2013) en las que se encuentran atrapados los/as jóvenes de la actualidad y que los convierten en objetos de política más que en actores de cambio. Estas paradojas quedan muy bien reflejadas en las palabras de Hoppenhayn (citado en Martín-Barbero, 2008):

“... estamos diante de uma juventude que possui mais oportunidades de alcançar a educação e a informação, porém, muito menos acesso ao emprego e ao poder: dotada de maior aptidão para mudanças produtivas, mas que acaba sendo, no entanto, a mais excluída desse processo; com maior afluência ao consumo simbólico, mas com forte restrição ao consumo material...”⁷³ (p. 12).

Vemos aquí que las aparentes oportunidades, en realidad, son posibilidades impedidas por obstáculos frontalmente opuestos que, de un lado, impelen a los/as jóvenes a una severa inestabilidad laboral y, del otro, al consumo cultural (música, cine, vestuario y los entretenimientos en general).

Desde esta perspectiva, la juventud deja de abordarse en relación al conflicto y se tienen en cuenta otros aspectos más de tipo subjetivo y cultural. Aquí nos interesa, precisamente, la forma en la que el consumo y el mercado globalizado intervienen en la construcción de la identidad de los jóvenes.

La oferta de diferentes tipos de bienes para el consumo a la que se enfrentan los/as jóvenes puede interpretarse de varias maneras: como una estrategia para transmitir información cultural (Guattari y Rolnik, 2005), una línea transversal utilizada por las élites capitalistas para imponer un mercado general de poder, o como un llamado a la juventud y a la juvenalización de la cultura de masas (Rocha y da Silva, 2008). Analizaremos estos aspectos a continuación.

Basándose en Morin, Rocha y da Silva (2008), subrayan que los medios de comunicación de masas (hegemónicos).

“representam jovens que consomem material e simbolicamente, fabricam e são fabricados por imagens que sugerem formas de viver e agir. Jovens estão representados em revistas, jornais, programas de televisão, propagandas e outdoors, seus corpos vende

⁷³ “estamos delante de una juventud que posee más oportunidades de alcanzar la educación y la información, pero con menos acceso al empleo y al poder: dotada de mayor aptitud para cambios productivos, pero que acaba siendo la más excluida de ese proceso; con mayor afluencia al consumo simbólico, pero con fuerte restricción al consumo material...”.

*uma infinidade de produtos e serviços, e isso acaba por lhes conferir uma corporeidade singular, expressa através da produção e do consumo simbólico*⁷⁴ (p.126).

Los jóvenes organizados en grupos, con “identidad grupal” (Calligaris, 2013), un *look* común (vestuario, pelo, maquillaje), preferencias culturales (tipos de música, prensa) y actitudes (bares, clubes, baladas, fiestas, etc.), se convierten en consumidores ideales, en el público objetivo del marketing, en un negocio rentable. Después de cristalizado el *look*, éste será utilizado como un modelo a ser vendido para los adultos, y a esto se refiere el término *juvenilización*.

Para Setton (2002), en el mercado de la cultura de masas, el elemento clave es la nueva particularidad del proceso de socialización y de construcción de identidades de los sujetos contemporáneos, mientras la familia, la escuela y los grupos próximos dejan de ser las principales fuentes de identificación, de orientación y de referencias para las trayectorias individuales y colectivas.

Feixa y Nilan (2009) señalan que, en el proceso de *hibridación*, lo local y lo global, lo hegemónico y lo subalterno, y el centro y la periferia, interaccionan por medio de transacciones culturales que permiten visibilizar la manera en la que las culturas globales son asimiladas por las culturas locales y cómo las culturas no occidentales impactan en Occidente. La posibilidad de incorporar bienes materiales y simbólicos de otras culturas eleva el consumo a otra dimensión de la ciudadanía, a la *ciudadanía cultural*, que posibilita nuevas formas de pertenencia y de conexión a otras redes sociales, a pesar de que haya grandes desigualdades en lo que a derechos se refiere. Según el análisis de estos autores, uno de los resultados de la proliferación de los bienes de consumo y de las prácticas de la cultura popular mediatizadas por la tecnología global es el aumento de la gama de identidades y de estilos de vida socialmente aceptables y deseables.

Desde un punto de vista distinto, García Canclini (2008), al hilo del debate sobre la necesidad de implementación de políticas para las personas jóvenes de la actualidad,

⁷⁴ “representan jóvenes que consumen de forma material y simbólicamente, fabrican y son fabricados por imágenes que sugieren formas de vivir y actuar. Los jóvenes están representados en revistas, periódicos, programas de televisión, propagandas y outdoors, sus cuerpos venden una infinidad de productos y servicios, y eso acaba por conferirles una corporeidad singular, expresada a través de la producción y del consumo simbólico”.

opina que es difícil articular políticas para identidades en esas condiciones; del mismo modo, los estudios sobre el consumo cultural muestran que la comunicación de masas orientada al entretenimiento (radio, cine, televisión, vídeo) en la actualidad influye más en el comportamiento de esos/as jóvenes que los tradicionales organizadores de la identidad (familia, barrio, nación), puesto que esto ocurre en un escenario en el que la identidad pasa a ser concebida como “o foco de um repertorio fragmentado de minipapéis...”⁷⁵ ⁷⁶ (Pierre-Yves, citado en García Canclini, 2008, p. 48). En ese sentido, según Canclini, la comunicación de masas tendría un rol significativo como organizador de identidades si el consumo cultural, además de ofrecer satisfacción biológica y simbólica, relaciones de solidaridad y de distinción, fuese también percibido como una vía de intercambio de mensajes (emisión y recepción). En sociedades que padecen de grandes pérdidas en la oferta de empleos y en oferta cultural, sería posible reconstituir las condiciones de ciudadanía “[...] através da reconquista criativa dos espaços públicos, do interesse pelo público”⁷⁷, (p. 72). En este sentido, “o consumo poderá ser um lugar de valor cognitivo, útil para pensar e agir significativamente e renovadoramente na vida social” ⁷⁸ (García Canclini, 2008, p. 72). Es decir, cuando una sociedad deja de cumplir con los aspectos que contribuyen al ejercicio de la ciudadanía (empleos, salud, educación, bienes culturales, etc.), los espacios públicos y el consumo pueden ocupar el lugar vacío dejado por las políticas públicas.

Dentro del espectro de reflexiones de los medios masivos de comunicación y de las tecnologías de poder dirigidos a la juventud, Brenner, Dayrell y Carrano (2008) señalan que, los jóvenes están fuertemente afectados por la estética de las mercancías, las cuales extrapolan las posibilidades de consumo y pasan a operar como verdaderos constructores de la subjetividad individual y colectiva. Para ellos, la abundancia e

⁷⁵ “el foco de un repertorio fragmentado de minipapeles”.

⁷⁶ Para García Canclini (2008) los jóvenes diseminados en las ciudades dejan de ser núcleos organizadores, “márgenes que se inventan para uno mismo”; la identidad para esos/as jóvenes pasa a ser concebida como “el foco de un repertorio fragmentado en mini papeles más que en un núcleo de una hipotética interioridad” (Pierre-Yves, citado en García Canclini, 2008, p. 48).

⁷⁷ “[...] a través de la reconquista creativa de los espacios públicos, del interés del público”.

⁷⁸ “el consumo [cultural] podrá ser un valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativamente en la vida social”.

intensidad de los mensajes emanados de dichas mercancías culturales es hoy una de las expresiones civilizadoras más fuertes y perversas que actúan en la constitución de la subjetividad de los sujetos jóvenes, porque generan necesidades permanentemente insatisfechas en el circuito de la acumulación capitalista. Freire Filho (2008) opina que, al estar los/as jóvenes en el foco del mercado, las sociedades están sedimentando la construcción de un modelo de subjetividad neoliberal. Al mismo tiempo, se utiliza el estilo de vida considerado “joven” como modelo de saludable, alegre y bueno para otros colectivos de personas, algo aparentemente insignificante pero que representa una estrategia informacional para mantener las estructuras asimétricas del poder hegemónico.

La propagación del mensaje codificado de que lo bueno es ser joven, al tratarse de un lenguaje simbólico, puede ser interpretado como si ése fuese ahora el modelo de referencia, es decir, todos/as debemos asemejarnos o aproximarnos a esa manera de vida. En palabras de Prysthon (2008):

*“A cultura contemporânea parece ser feita sob medida para a juventude, para ser consumida primordialmente por jovens e fazer com que o resto da humanidade busque, quase que desesperadamente, os estilos de vida e estéticas associados a eles”*⁷⁹ (p. 79).

Tras esa profusión de estímulos, mensajes y discusiones alrededor de los consumidores juveniles está el hecho de que las industrias y comercios culturales globales han descubierto que los jóvenes son importantísimos para el mercado mundial del ocio, tanto como consumidores como para la inspiración de nuevos estilos y tendencias. En general, los/as jóvenes son ávidos consumidores de productos y servicios de la industria cultural global (Feixa y Nilan, 2009).

1.4.3.1.1 – JUVENTUD, INDUSTRIA CULTURAL Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

Martín-Barbero (2008), en referencia al modo en el que operan los medios y la tecnologías de comunicación en las sociedades, señala que “a tecnologia é, hoje, uma

⁷⁹ “La cultura contemporánea parece estar hecha para la juventud, para ser consumida primordialmente por los/las jóvenes y para que el resto de la humanidad busque, casi frenéticamente, estilos de vida y estéticas asociados a ellos”.

das metáforas mais potentes para compreender o tecido – redes e interfaces – de construção da subjetividade”⁸⁰ (p. 20).

La televisión es considerada uno de esos importantes medios tecnológicos porque genera un *des-orden cultural* en la familia y en la escuela: genera un cortocircuito en los filtros de autoridad de los padres, y en la escuela altera el orden de la secuencia del aprendizaje. Siguiendo el pensamiento de Habermas, Stuart Hall entre otros, Martín-Barbero señala que, tanto las identidades individuales como las colectivas, sufren una constante fragilidad y oscilación debido a los cambios continuos de los centros de referencia. Entre estos cambios, incluye la manera en la que los jóvenes perciben y asumen las relaciones sociales, las cuales son vividas a través del prisma de la sensibilidad, principalmente por medio de la corporeidad. Un conjunto de gestos, de maneras de vestirse y de adornarse, y el cultivo del cuerpo (el culturismo, adelgazar, entre otros) según los dictados de la moda y de la publicidad, suelen ser considerados como una nueva manera de expresión, un ritual o un *idioma joven*, que representa un repudio a la sociedad y un refugio en la fusión tribal.

Analizando los mensajes emitidos por los medios de comunicación a la juventud brasileña, Freire Filho (2008) afirma que las imágenes que los medios de comunicación ofrecen a los/las jóvenes brasileños como modelos de identificación se ajustan perfectamente al paradigma neoliberal del ciudadano-consumidor, cuya principal característica es la libre elección individual ante la gama variada de opciones estructuradas por el mercado. El elemento clave del ideal ciudadano consumidor no es solo el hecho de ser libre para elegir, sino la obligación de ser libre para comprender y llevar la vida en términos de libertad, supervalorando la autonomía y la autenticidad en un ejercicio para realizar el propio potencial y maximizar la satisfacción personal, cuya responsabilidad por los resultados obtenidos son atribuidos exclusivamente a la propia persona y a sus elecciones realizadas. Esta ideología, tan exhortada por la cultura de masas es, a juicio de Freire Filho, bastante favorable en apariencia porque induce al binomio que se espera de la persona autónoma: la iniciativa y la responsabilidad. Sin embargo, lo que se encuentra debajo de este razonamiento es una “ética do sucesso solipsista, autocelebrativa, fundamentalmente desprovida de preocupações solidárias

⁸⁰ “la tecnología es, hoy, una de las metáforas más potentes para comprender el tejido, las redes e interfaces de construcción de subjetividad”

com o desenvolvimento da justiça social e do bem-estar comum”⁸¹ (pp. 48-49). Según él, esa ideología, además de exterminar el sentimiento comunitario y de obligaciones civiles, predica que todas las diferencias y las desigualdades son consecuencia exclusiva de malas decisiones. En este mismo sentido, Dupas (2003) afirma que los medios de comunicación son instrumentos fundamentales en la afirmación de la cultura del desempeño, es decir, de la creencia de que la buena ejecución de papeles y funciones propias conducirá al éxito individual. A tono con esta visión solipsista de la persona, Rocha y da Silva (2008) señalan que la urgencia de vivir, añadida a la lógica del consumo, del placer y de la visibilidad, contribuye a una percepción unidireccional donde priman las necesidades personales, unas necesidades que se presentan como separadas, diferenciadas e independientes del sistema social.

Paralelamente a esa intensificación del narcisismo, las sociedades ofrecen cada vez menos oportunidades a sus ciudadanos como consecuencia del aumento del desempleo y de la reducción de las redes solidarias de apoyo. Los datos de la investigación de Abramo y Branco et al. (2008) evidenciaron que el tema que más preocupa a los/las jóvenes brasileños, después de la seguridad/violencia (55%, cuadro 20), es el empleo/profesional (52%, cuadro 20). Asimismo, la educación y el empleo son los asuntos de mayor interés (cuadro 21). Sin embargo, la mayor parte de los/las jóvenes entre 15 y 24 años que están insertados en el mercado de trabajo se encuentran en la economía sumergida o informal (Cuadro 4). Con esta reseña, es fácil deducir que una de las principales consecuencias es la falta de autonomía para ejercer la falacia de la “libre opción de elegir”, o la emancipación del hogar de origen (casa de los padres). Por supuesto, esto es un cuadro visible en otros países y con serias consecuencias para la juventud actual, como en Francia (Fize, 2001) y en España (IOE, 2013). En España se considera la situación de las personas jóvenes como una alarma, debido a la crisis laboral y financiera, que además de bloquear la autonomía y la emancipación residencial de chicos y chicas, también los/as dejan perdidos/as, agobiados/as y crispados/as al tratar de acceder al mercado de trabajo (IOE, 2013).

En el cuadro 28 de la investigación de Abramo y Branco et al. (2008, p. 384) es posible identificar que los principales problemas del país para los/las jóvenes brasileños/as son,

⁸¹ “ética del éxtio solipsista, autocelebrativa, fundamentalmente sin preocupaciones solidarias con el desarrollo de la justicia social y del bienestar común”.

en este orden, el desempleo (52%, chicos y 30% chicas), la falta de seguridad/violencia (48%, chicos y 24% chicas), y la pobreza (hambre/miseria – 36% chicos y 22% chicas). Estos aspectos están asociados con la falta de un hogar para vivir y otras cuestiones del orden político y económico. Sin embargo, en una sociedad de ideología individualista, todos estos aspectos se “justifican” alegando que son la consecuencia de opciones personales incorrectas y no debido a una falta de políticas inclusivas de los/as nuevos/as ciudadanos/as.

La representación de la voluntad autónoma fuertemente proyectada como realidad del mundo y de la realidad psíquica es denominada por Renaut (1998) como “individualismo democrático”, donde cada individuo es fuente de sus normas y leyes. Este razonamiento apoya explicaciones simplistas para fenómenos sociales complejos, como si el tipo de vida, las dificultades sufridas, incluso algunas actitudes realizadas por una persona, fuesen únicamente consecuencia de elecciones personales, descontextualizadas del sistema sociopolítico y económico (Rodrigues, 2001). Para Dupas (2003), García Canclini (2008) y Ronsini (2008), la “ideología del desempeño”, de la competencia y del consumo incesantemente renovado, es una de las bases del proceso de legitimación de las desigualdades.

Desde otro punto reflexivo, Feixa y Nilan (2009) señalan que uno de los efectos de las transformaciones económicas como consecuencia de la globalización es el cambio en la trayectoria de vida de los/as jóvenes, ya que la imposibilidad de independizarse de la familia afecta de lleno al periodo de transición entre la niñez y la edad adulta, cambiando el modelo tradicional de terminar los estudios, trabajar, salir de casa y constituir una nueva familia, resultando en una juventud cada vez más prolongada.

1.4.3.1.2 – MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y VISIÓN DEL MUNDO

En los medios de comunicación de masas (el periódico, la radio, la televisión, el cine y el vídeo) suelen utilizar un lenguaje estereotipado y lleno de prejuicios cuando se refieren a ciertos hechos socioculturales, personas o colectivos, reforzando una visión simplificada de la realidad. Esta forma de manejar la comunicación, además de ser asimétrica, legitima y retroalimenta ideologías discriminatorias complejas y construidas históricamente por la cultura hegemónica. La creencia generada por esa visión estereotipada pasa a formar parte del filtro de la percepción, es decir, que nutre una percepción selectiva de la realidad que impide que las personas realicen una reflexión

más amplia de la complejidad social al presentar una manera simplificada de lidiar con la incertidumbre de la vida. (Rodrigo y Medina, 2008; Juliano, 2010).

Ronsini (2008), basándose en la aportación de la filósofa Marilena Chaui sobre el papel que juegan los media en las relaciones de poder como parte del proceso hegemónico y organizador del sistema cultural brasileño, analiza la forma en la que estas tecnologías de comunicación reproducen simbólicamente las desigualdades en Brasil. Su foco de investigación fueron las telenovelas de la red Globo del horario noble (20:00) y uno de los aspectos evidenciados fue la diseminación de la ideología dominante, al presentar una sociedad sin fronteras entre las clases sociales, una sociedad indivisa, con individuos libres e iguales, favoreciendo la interiorización de la competencia como visión del mundo. Al producir personajes pobres y humildes que consiguen ascender socialmente, la comunicación de masas induce a la percepción de una sociedad libre, democrática, con igualdad de oportunidades para todos/as y dificulta la percepción de la responsabilidad social y política en relación con las desigualdades. Para la autora, aunque los medios de comunicación construyen y transmiten ideales de fronteras permeables que posibilitan el fácil ascenso social, en verdad están legitimando una sociedad de clases. Entiende que “a mídia promove a conformação de subjetividades aptas ao governo de si e inaptas à percepção dos constrangimentos sociais que incidem sobre a vida humana”⁸² (p. 100). Ronsini (2008) concluye su artículo afirmando que la telenovela, como medio de naturalización de esa ideología, ancla sus bases en el hecho de que las personas perciben el folletín solamente como un entretenimiento, sin tener en cuenta que la fantasía y el carácter lúdico emitidos pueden afectar a su subjetividad y a la manera de pensar y de comportarse. Al final, individuos autónomos piensan que saben diferenciar entre la vida real y el entretenimiento, mientras que, en la práctica, según atestiguan diversos estudios (Juliano, 1992; Saltzman, 1992, Gramsci citado en Hall, 2003; Nilan, 2004; Puleo, 2007; entre otros), lo cierto es que el sistema hegemónico puede lograr la adhesión o el consentimiento a una idea o práctica por parte del grupo subordinado de distintas maneras diferentes a la fuerza.

Respecto a la fuerza de las estrategias culturales para mantener las diferencias y las desigualdades en las sociedades hegemónicas, Hall (2003) afirma que los espacios

⁸² “los media promueven la conformación de subjetividades aptas para el propio gobierno e inadecuadas para la percepción de restricciones sociales impuestas sobre la vida humana”.

conquistados a favor de las diferencias son pocos y dispersos, pero cuidadosamente patrullados y regulados, permitiendo una “visibilidad regulada y segregada” en sustitución a la invisibilidad. El autor, asumiendo la idea de Gramsci de que la visión del mundo es el resultado de concepciones ideológicas expresadas verbalmente en pensamientos o en acciones, afirma que las cuestiones ideológicas son siempre colectivas y no individuales. En este sentido, cuando se asume la visión del mundo se tiene la impresión de que es individual, pero, sin embargo, esto es una “falsa consciencia”, pues

“(…) as idéias têm um centro de formação, de irradiação, de disseminação, de persuasão... Elas ‘não nascem espontaneamente’ em cada cérebro individual. Seu caráter não é psicológico nem moralista, mas ‘estrutural e epistemológico’. Elas se sustentam e se transformam em sua materialidade dentro das instituições da sociedade civil e do Estado”⁸³ (Gramsci, citado en Hall, 2003, p. 325).

La reflexión de Guattari y Rolnik (2005) también corrobora esa concepción, ya que para estos autores las ideas y expresiones sociales no son el resultado de subjetividades individuales, sino de determinaciones y equipamientos colectivos, sociales, económicos, tecnológicos y, principalmente, de los medios de comunicación, que en las últimas décadas han ampliado su importancia, incluso en el Estado.

Herschmann y Galvão (2008), en relación al papel de los medios de comunicación sobre competencia, autonomía y visión del mundo, evidencian otro lado de la paradoja. Los autores resaltan que la comunicación de masas es, simultáneamente, la gran difusora y legitimadora de estereotipos, diseminando cierto ambiente de histeria, por un lado, y, por otro, la exaltadora y glorificadora de segmentos sociales marcados por la exclusión. Así, en relación a las llamadas *culturas juveniles*, la actuación mediática es ambivalente, ya que, por un lado, oscila hacia la demonización y, por otro, hacia la *glamurización* (exaltación, glorificación) de segmentos sociales, como los/as jóvenes de los sectores populares, principales productores del *hip-hop*. Para Rocha y da Silva (2008), la juventud es representada por los medios de comunicación hegemónicos de manera polarizada, debido a que, de un lado, está la juventud idealizada y, del otro, la juventud

⁸³ “(…) las ideas tienen un centro de formación, de irradiación, de diseminación y de persuasión... No ‘nacen espontáneamente’ en cada cerebro individual. Su carácter no es psicológico ni moralista, sino ‘estructural y epistemológico’. Se sostienen y se transforman en su materialidad dentro de instituciones de la sociedad civil y del Estado”.

perversa, fomentando el imaginario esquizofrénico (glorificación del ser joven junto con la demonización de sectores y agrupamientos juveniles).

Según Feixa y Porzio (2004), la influencia de los discursos mediáticos se encuentra incluso en los estudios sobre la juventud, donde ha calado la percepción de “juventud como problema”. Un ejemplo de ese hecho puede ser observado en los estudios sobre el mundo fiestero, analizados por dichos autores, en donde la mayoría se centra en el consumo de drogas, mientras que son escasos los que abordan la cultura electrónica como un todo.

1.4.3.1.3 – MEDIA, MÚSICA Y CULTURAS JUVENILES

Dayrell (2002), un estudioso de las culturas juveniles, principalmente del *hip-hop* y del *funk* en la ciudad de Belo Horizonte, señala que Brasil se está consolidando como una sociedad de consumo, porque en las últimas décadas está pasando por un proceso de modernización cultural, ampliando el mercado de bienes materiales y simbólicos, si bien no se observa lo mismo en relación al nivel socioeconómico. Los/as jóvenes pobres, aunque de manera restrictiva, tienen acceso al circuito de la información de los media, sufren el llamado del consumo, ante lo cual tienen que desarrollar formas, gestionar sueños, fantasías y distintos valores. Los/as adolescentes articulan dinámicamente sus acciones y experiencias de lo cotidiano, constituyendo su subjetividad como actores sociales, pero también como seres reflexivos.

Los diferentes géneros de la música popular brasileña contemporánea y sus respectivos públicos juveniles interactúan y retroalimentan el imaginario de los jóvenes de la actualidad, al mismo tiempo que ofrecen visibilidad de las distintas culturas juveniles que permean el territorio nacional. Los diferentes actores y consumidores sociales legitiman las formas artísticas y culturales mediante repertorios, actitudes, gestos, vocabulario e indumentaria, comportamientos que representan verdaderos códigos que diferencian los distintos grupos en un contexto social mayor. Las músicas vehiculadas por diferentes canales de los medios de comunicación y representadas virtualmente por los/las cantantes se constituyen como modelos de performance para los jóvenes. Los/as adolescentes, saliendo de la niñez y carentes de nuevos modelos, encuentran en el lenguaje artístico una vía intermedia para el nuevo proceso de subjetivación y de inserción social, donde se puede comprender la eficacia de los esquemas valorativos adiestrados por el consumo masivo (Andrade, 2007).

Aunque haya variación de índice de asistencia a shows de música brasileña, dependiendo del colectivo de jóvenes y de la región en que esté ubicado, como fue descrito en apartado anterior (1.4.2 - “El ocio y el entretenimiento de la juventud brasileña”), ésta es la actividad cultural más practicada por los/as jóvenes. Otro hecho que demuestra que la música popular brasileña se ha convertido en un elemento aglutinador de la juventud son los datos de asistencia a los grandes shows realizados en algunas capitales del país. En la actualidad, la música es una actividad en torno a la cual millones de jóvenes se juntan, sin verbalizar, solo para compartir y estar juntos, a través de la comunicación corporal que ella genera. En ese sentido, Herschmann y Galvão (2008) citan el “Festival Hip-Hop Manifesta” ocurrido en 2004, considerado el mayor del género en América Latina y que reunió a millones de jóvenes en las ciudades en donde se presentó. A saber, dicho evento reunió cincuenta mil personas en Río, treinta mil en Florianópolis y siete mil en São Paulo. En estos eventos, la postura gestual y corporal así como el discurso de los *rappers* y del colectivo se puede interpretar como “legítima ira social” (Reguillo, 2004, p. 52) que canta y exige cambios e inclusión social. En ese sentido, estamos de acuerdo con Ochoa Gautier (2006) en que el momento histórico en el que vivimos hace que la relación estética musical, la imaginación social, la adversidad y el sufrimiento social y político, posibilite la ruptura de los supuestos de la relación música y sociedad, y permita creaciones inesperadas y diferentes, puesto que la música suele mediar entre lo público y lo privado (Birenbaum Quintero, 2006).

Reguillo (2004) señala que el debate de la participación juvenil en el escenario de las sociedades contemporáneas se ubica en una oposición entre una “postura instrumental” y una “postura desdramatizada”. Sin embargo, para la autora no es ni uno ni otro, sino un conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales, es decir, es en la performatividad donde se encuentra la clave de la lectura fundamental de las culturas juveniles, porque operan como símbolos del profundo malestar que aqueja a las sociedades y es en los gestos más espontáneos y lúcidos donde radican las pistas para esa comprensión. Según la autora:

“las canciones, el no a la política, el (aparente) desentendimiento del mundo, el instante que se fuga, el uso del cuerpo, no pueden dejar de expresar ‘performativamente’, una posición con respecto a la sociedad en la que se habita. La cultura anarco-punk, la raver o electrónica, la gótica y, sus constantes réplicas, expresan de otra manera el mismo

malestar que los movimientos juveniles anti-globalización: una crítica ensordecedora, un dolor disfrazado de ironía indiferente, una angustia afásica travestida de gozo” (p. 52).

A juicio de Feixa y Nilan (2009), en las prácticas culturales a nivel de grupo juvenil, los impulsos de resistencia y desafío son manejados conjuntamente con los impulsos de conformidad y legitimidad, fuerzas opuestas que pelean por adquirir el equilibrio intermedio.

Otra reflexión importante en el campo de las culturas juveniles es el surgimiento de la idea del/a *adolescente global*, ante la fuerza de los medios de comunicación globalizados. Se especula que la aparición de esa nueva identidad sería una entidad homogénea y previsible como consecuencia de la cultura juvenil global y parte del proceso de globalización. Estas reflexiones parten del conocimiento de que hoy la globalización no afecta únicamente al macro-sistema, o al orden financiero global, sino que también influye en el micro-sistema, a nivel individual, es decir, en los aspectos íntimos y personales de nuestra vidas (Giddens, 2010). Pero si esta proposición fuese correcta, ante la estimativa de que la mitad de la población mundial tiene menos de veinte años, como señala Nilan (2004), habría millones de adolescentes con hábitos y actitudes semejantes, ávidos consumidores de mercado y de las redes de medios de comunicación transnacionales. Sin embargo, diversos autores (Herschmann, 1997; Dayrel, 2002; 2005; Nilan, 2004; Reguillo, 2004; García-Canclini, 2008; Herschmann y Galvão, 2008; Feixa y Nilan, 2009; entre otros) muestran que estudios etnográficos realizados en diferentes partes del mundo contradicen esta previsión.

Aunque se reconoce que los medios de comunicación llevan a cabo procesos de construcción identitaria, de manera explícita o implícitamente, en general, los jóvenes utilizan las tendencias y productos de la cultura juvenil global como herramientas y recursos creativos para generar culturas distintas de las de sus padres. Los jóvenes construyen identidades incorporando elementos nuevos y modernos a los modelos tradicionales heredados, formando sus propias culturas juveniles locales. En el juego entre la globalización y la localización, Diez (2005) señala que, mientras más mercancías y personas circulan, las políticas de identidad han reafirmado lo *local*, pero refiriéndose a algo distinto de la idea anterior relacionada a un grupo y a un territorio. La localidad hoy puede estar apoyada en elementos de cohesión variados (pertenencia, género, etnia, opción sexual, etc.). Nilan (2004) señala que, aunque las empresas

transnacionales (de productos y medios de comunicación) intentan encontrar *huecos* o puertas en las culturas locales para la venta de sus productos normalizados para la juventud en cualquier parte del mundo, hay estudios que muestran que, a escala local, son adoptados de manera bastante variable. En este sentido, Reguillo (2004) sostiene que las culturas juveniles son conjuntos heterogéneos de expresiones y prácticas socioculturales y operan como símbolos de la sociedad a la que le pertenecen.

La globalización y la industrialización de la cultura no resultan en simples procesos de homogeneización o de relaciones verticales, como evidencian los estudios mencionados. García Canclini (2008) considera que el resultado es el reordenamiento de las diferencias y de las desigualdades en un clima de selección y apropiación de bienes considerados valiosos por el consumidor. En este balance sobre la homogeneización o estratificación de las diferencias y desigualdades en la juventud, creemos importante mencionar la aportación de Giroux (citado en Nilan, 2004) sobre la pedagogía cultural articulada por la comercialización de la industria global de la cultura que, de manera persuasiva, “invita a los jóvenes a pensar, desear y comportarse de ciertas formas que, principalmente, favorezcan la exposición, el consumo y los anhelos insatisfechos: una hegemonía de la cultura popular global” (pg. 43). El resultado sería la hegemonía de la cultura popular global ejerciendo su poder por el consentimiento y no por la fuerza; aportación semejante a la de Gramsci (en Hall, 2003), y citada en el apartado anterior, sobre la falsa consciencia de visión del mundo.

Nilan (2004) subraya que una de las estrategias para obtener ese consentimiento del grupo subordinado está en la coacción psicológica y la saturación con mensajes e imágenes. Pero, por otro lado, apoyándose en el pensamiento de Gramsci, nos recuerda que donde hay hegemonía existe resistencia y afirma que las culturas juveniles locales, con sus idiomas, valores, marcos de identidad y significado, mantienen una relación dialéctica con la tendencia dominante de la cultura global. Desde este razonamiento, el autor entiende los grupos juveniles, o sub-cultura o tribus de la cultura juvenil global como “la expresión del instinto de formar y reinventar las colectividades primordiales para proporcionar una sensación de seguridad y encerramiento en un mundo inseguro” (Nilan, 2004, p. 46), en reacción a las percepciones y experiencias de riesgo generacional en las condiciones de la globalización contemporánea. En una revisión sobre esta discusión sobre la juventud global, Feixa y Nilan (2009) concluyeron que

ésta “debe ser entendida como un colectivo híbrido – tanto a nivel local como mundial – que construye su subjetividad a partir de los materiales híbridos provistos por culturas, consumos, resistencias, transnacionalismos y digitalismos globales o globalizados” (p. 10).

Siguiendo la misma línea analítica, Dayrell (2002) también cuestiona la tesis de homogeneización de la cultura juvenil, afirmando que, al lado de la incuestionable globalización de la cultura juvenil, existe la historia y los contextos locales que permiten que los jóvenes reinterpreten lo global de maneras diferenciadas. De todas esas reflexiones se desprende la idea de que aún hay mucho por estudiar en el campo de las repercusiones de los medios de comunicación masivos en la construcción de las subjetividades. También somos conscientes de que los/las adolescente de hoy son también el devenir del ser humano y los actores de las nuevas sociedades. Pero también concordamos con Freire Filho (2008) en que “diante da ampla difusão dos preceitos pedagógicos da mídia, surpreende a escassez de estudos acadêmicos que abordem o seu papel proeminente no incentivo ao comportamento subjetivo e prazeroso dos jovens com determinados valores e modos de vida”⁸⁴ (p. 54).

1.4.4 - ADOLESCENCIA Y JUVENTUD: EL DEVENIR ADULTO

Basándonos en estudios y teorías sobre la adolescencia y la juventud (Erikson, 1987; Blos, 1994; Campos, 2002; Bulhões, 2007; D’Aurea-Tardeli, 2007; Della Manna, 2007; Del Priore, 2007; Grinspun, 2007; Calligaris, 2013;), queremos destacar algunos aspectos de gran relevancia para nuestro trabajo: (1) las/os jóvenes en periodo de transición entre la niñez y la edad adulta necesitan diferentes estímulos para que puedan expandirse en las diversas direcciones de sus vidas; y (2) en paralelo al desarrollo físico y de las capacidades cognitiva y afectiva, otras habilidades también están en desarrollo, como la capacidad para realizar un juicio moral y asumir roles sociales, o la expansión de las relaciones interpersonales, por mencionar solo algunos de los aspectos que las sociedades exigen de sus ciudadanos/as.

⁸⁴ “ante la amplia difusión de los preceptos pedagógicos de los *media*, sorprende la escasez de estudios académicos que aborden su papel prominente en el incentivo al comportamiento subjetivo y placentero de los/las jóvenes con determinados valores y modos de vida”.

Los/las jóvenes se encuentran en un universo en expansión y ubicados entre el raciocinio imaginario de la niñez y el lógico del adulto. En este contexto, los grupos y los espacios de socialización (juntamente con las prácticas culturales como religión, filosofía, deporte, lectura, música, danza, placer estético) adquieren una importancia fundamental para la apertura hacia otras realidades y como medio de reelaboración de reglas, códigos, costumbres y símbolos sociales. En este periodo hacia la autonomía, el entretenimiento, la música y el baile han adquirido gran importancia como vehículos para la socialización y las interacciones entre los/as jóvenes contemporáneos. Son actividades que han funcionado como nexo entre la motivación para mantener contacto con el ambiente, adentrarse en otros orbes y expandir su entorno, así como para adquirir nuevos aprendizajes y estrategias para afrontar los cambios que la vida va a exigirles.

En la cultura occidental y también en Brasil, la idealización social de la juventud como un tiempo alegre y despreocupado ha sido internalizada por los/as adolescentes brasileños/as, como evidenciaron las investigaciones mencionadas en los apartados anteriores (Alves et al., 2004; Abramo, 2008; Brenner, Dayrell y Carrano, 2008; Lassance, 2008), aunque, para la gran mayoría de ellos, ese ideal es solo un deseo. En la práctica, esa idealización no se procesa ni de manera homogénea ni para todos/as, ya que las diferencias socioeconómicas y las condiciones materiales derivadas de ellas generan una estratificación social, resultando en distintos colectivos juveniles y dificultando, o incluso impidiendo, su acceso a los bienes culturales. Así, paradójicamente, mientras los/as jóvenes de la actualidad estén en la mira del comercio cultural global y de las industrias de entretenimiento, y desean vivir y consumir ese estilo de vida y la estética asociada a ellos, en realidad, las actividades de diversión para una mayoría de los/las jóvenes brasileños/as están reducidas a oír la radio (89%) y ver la televisión (91%).

Esos dos medios de comunicación de masas, además de representar la oportunidad de ocio para ese gran contingente de jóvenes, son también los principales vehículos de divulgación de las músicas que serán oídas y estarán en boga en las fiestas y *baladas*. La música es una práctica de importancia fundamental para la juventud, como mostraron los resultados de nuestra investigación y se corroboró en otros estudios. Es importante remarcar que, desde los años noventa, en Brasil, la música ha asumido un lugar muy destacado en la vida de los/as adolescentes de las clases populares, siendo

incorporada a su vida cotidiana y, en muchos casos, no solo como consumidor, sino como productor cantante (Ricardo, 2005, p. 106).

Los medios de comunicación y la industria cultural han promocionado la música misógina como estímulo para el ocio, y lo han hecho desde una visión únicamente económica y sustentándose en dos de las principales motivaciones de la juventud: la diversión y las interacciones sociales. Las canciones misóginas de la actualidad presentan algunas características: letras simples y ritmos pegadizos, peculiaridades conjugadas que favorecen la broma y el relajamiento, es decir, el entretenimiento ofrecido por el sistema cultural.

Para terminar este marco de referencia, que se ha construido a partir de tres núcleos, los sistemas de género, música y juventud, queremos remarcar que percibimos a los/as adolescentes y jóvenes como actores/actrices sociales, ya que, de manera consciente o inconsciente, son agentes activos en las prácticas sociales. Por lo tanto, como corresponsables del mantenimiento de la ideología vigente, la mejor arma de defensa con la que cuentan es su poder de identificar y deconstruir los mecanismos que mantienen las desigualdades de género.

CAPÍTULO II - METODOLOGÍA

La pregunta inicial que inspiró y guió esta investigación es la siguiente:

¿Por qué la música misógina tiene éxito no solo entre los hombres, sino también entre las mujeres? ¿Hay algo que aún no se ha dicho al respecto?

A esta cuestión siguieron otras:

- ¿Se dan cuenta de o perciben las adolescentes el contenido de desprecio hacia las mujeres en algunas letras de música popular de éxito?
- Si se dan cuenta, ¿qué reacción(es) presentan?
- Cuando se dan cuenta del contenido de desprecio y prejuicios hacia las mujeres en las letras musicales, ¿consiguen participar en eventos de entretenimiento y socialización animados con ese tipo de música?
- Si se dan cuenta del contenido misógino, ¿perciben la relación entre los estereotipos y las desigualdades de género?
- ¿Relacionan las adolescentes el contenido de desprecio y prejuicios hacia las mujeres en las letras con mensajes que afectan a la construcción de la identidad femenina?
- ¿Perciben las chicas alguna relación entre el contenido misógino de las canciones y la violencia simbólica?
- Si se dan cuenta de que el contenido de desprecio hacia las mujeres puede afectar a la construcción de la identidad femenina, ¿también lo ven como un riesgo para la salud psíquica y emocional de las mujeres?
- ¿Hay alguna diferencia de percepción entre las chicas y los chicos?
- ¿Hay alguna diferencia entre la percepción de las/los chicas/os de nivel socio-económico distinto y las/los de diferentes edades?

Con el objetivo de responder a todas estas preguntas, la necesidad de recurrir a otros saberes se fue haciendo evidente a lo largo de los primeros cinco años de esta tesis, algo que terminó convirtiéndose en una actitud abierta a la transdisciplinaridad. Nuestra pretensión nunca fue llegar a un conocimiento único y acabado, sino más bien arrojar algo de luz en ese tema tan complejo abriendo espacio para otras investigaciones.

Para percibir la música como uno de los múltiples mecanismos que mantiene las desigualdades de género, es necesario alejarse del sentido común, desde donde se entiende que la música es únicamente un medio para el entretenimiento y el placer. Desde nuestro punto de vista, ubicamos la música en un lugar aparentemente neutro pero actuante, lo concebimos como un elemento dinámico y representativo que ocupa un lugar en la trama social al igual que cualquier producto humano. Entendemos la música como un signo cultural estructurado, cambiante y comprometido con el poder hegemónico. Situamos en el centro de este análisis a los/las actores/actrices sociales (los/as adolescentes brasileños/as), la percepción de y la reacción hacia la música popular despreciativa, y lo que esto significa y representa para sus vidas. Desde esta perspectiva, pretendemos articular los tres núcleos principales de ésta investigación: *los sistemas de género, la adolescencia y la música popular* en el ámbito de lo individual, de lo económico y de lo cultural (lo simbólico).

Orientamos nuestras búsquedas hacia:

- las músicas del agrado del pueblo que forman parte del cancionero popular brasileño (1930-2006) que contienen mensajes (implícitos o explícitos) sobre las mujeres
- las investigaciones sobre el arte musical y sobre la relación música/misoginia
- las reacciones y críticas feministas sobre el tema
- la teoría de género y los mecanismos sociales que fomentan las desigualdades de género a partir de las diferencias entre los sexos

Los resultados de estas búsquedas y lecturas fueron analizadas y presentadas en Rodrigues (2006) y han representado las bases para el planteamiento del proyecto de esta tesis. Aunque en esta se profundiza en la comprensión de los resultados obtenidos en la primera, podemos decir que se trata de una investigación independiente y que exigió de un nuevo planteamiento detallado en el proyecto de tesis, otras búsquedas y otras lecturas, e incluso un trabajo de campo. Es importante mencionar que gran parte de la recogida de material (libros, artículos y otros textos) para fundamentar esta investigación se ha efectuado a partir de la estancia de tres meses en la Universidad del

País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, lo que permitió el acceso a la biblioteca de la institución.

Para la elaboración de nuestro marco teórico, como ya mencionamos, elegimos tres núcleos principales y lecturas complementarias relacionadas con los temas de este estudio. Los tres núcleos relacionados fueron:

1. Las teorías críticas de género y feminista: principalmente nos centramos en las definiciones sociales (ideología, normas y estereotipos sexuales) y los mecanismos sociales que mantienen la desigualdad entre los sexos a través de los procesos de socialización y de construcción de identidades de género. También incorporamos los estudios sobre el cuerpo, el amor, la sexualidad.
2. Estudios sobre la música popular: aquí nos centramos en el uso, funciones e importancia de la música popular en distintas sociedades, con especial atención en la música popular brasileña; también en la representación de las mujeres en el cancionero popular brasileño, desde 1930 hasta la actualidad.
3. Estudios sobre la adolescencia y la juventud: nos interesamos en conceptos y estudios sobre la juventud relacionados con la música, el ocio, la comunicación de masas, la globalización y la visión del mundo, entre otros fenómenos de la actualidad.

Otras lecturas complementarias fueron:

1. La música como signo cultural (la historia y la estética del arte musical), como lenguaje (receptora y transmisora de mensajes, codificación del contexto relacional) y con capacidad de provocar reacciones en los/las oyentes; la música popular contemporánea como productora de nuevos modelos, identidades y representaciones.
2. Estudios sobre el gusto, los hábitos y las preferencias musicales.
3. Estudios sobre la percepción humana y la visión del mundo.
4. Lecturas sobre la formación de la identidad del pueblo brasileño, con textos sobre las costumbres y la legislación brasileña en la época del éxito de las músicas analizadas.
5. Estudios sobre la violencia y sus diferentes formas de expresión.

6. Estudios de los chistes.
7. Reacciones y críticas, comentarios y debates relacionados a la misoginia en la música popular, lo que ha demandado una atención casi permanente desde mi ingreso en el programa de doctorado (finales de 2004), principalmente en los medios de comunicación y en reportajes, además de una selección y lectura (exhaustiva) de estudios y textos para el soporte teórico.

A partir de la lectura que fundamenta nuestro marco teórico y de los elementos conceptuales claves, nos fue posible elaborar las hipótesis. Asimismo, nos permitió planificar el trabajo de campo, que ha sido un proceso largo y realizado en diferentes momentos, etapas, ritmos y grupos, desde la aproximación al tema en 2006 hasta finales de 2013 con la escucha y análisis de las nuevas canciones misóginas utilizadas en el entretenimiento juvenil.

2.1 - HIPÓTESIS

Hipótesis principal:

Las chicas reciben de manera positiva los estímulos emitidos por las canciones misóginas cuando se encuentran en ambientes de entretenimiento y socialización, y esta sensación positiva encubre la imagen devaluada de las mujeres en las letras musicales.

Hipótesis secundarias:

1ª Oír canciones misóginas y participar en eventos de entretenimiento animados con este tipo de música no es una cuestión de elección personal para las adolescentes.

2ª. Vehicular o favorecer la propagación de músicas populares con letras de contenido despreciativo y ridiculizador de las mujeres en ambientes de entretenimiento juvenil es una forma, aunque inconsciente, de favorecer la socialización para la continuidad de un sistema que desvaloriza a las mujeres, y perpetúa la cultura y el poder hegemónico.

3ª. Las chicas que comparten el contenido de los mismos marcos culturales que las marginan tienen dificultad para relacionar el contenido de los mensajes de desprecio con los estereotipos y con las desigualdades de género.

4^a. Al no percibir críticamente que el contenido misógino de las letras musicales tiene relación con los estereotipos y las desigualdades de género, las chicas tampoco lo perciben como una forma de violencia simbólica, ya que, al ser invisible y ser un estímulo de entretenimiento y de socialización, no se percibe como riesgo para la salud emocional y psíquica de las mujeres.

2.2 - PROCESO DE ELABORACIÓN

Para la realización de esta investigación tuvimos el privilegio de trabajar con adolescentes, alumnas/os de escuelas de nivel primario y medio. Conseguimos un número significativo de participantes gracias al apoyo que nos proporcionaron las propias escuelas.

Las fases que seguimos para la elaboración de esta investigación fueron las siguientes:

1. Búsqueda de letras misóginas y trabajos relacionados
2. Construcción del marco teórico y elaboración de hipótesis
3. Estudio de las posibilidades de realizar el trabajo de campo
4. Planificación del trabajo de campo
5. Preparación de los instrumentos para la recogida de datos
6. Recolección de datos

Como mencionamos arriba, aunque la recogida de los datos en el trabajo de campo se realizó a lo largo de un extenso periodo de tiempo, en términos cuantitativos, la mayoría de los datos fueron obtenidos con los/as chicos/as de la escuela fundamental (primaria) y media (secundaria) que seleccionamos. Estas fueron las etapas previas a la recolección de datos en las instituciones de enseñanza:

1. Construcción de un cuestionario, principal instrumento, a ser rellenado por las/los participantes
2. Petición de contribución a tres adolescentes para seleccionar y grabar canciones de contenido misógino
3. Audición y selección de las canciones indicadas para ser utilizadas como estímulos auditivos en la investigación

4. Selección de un pequeño grupo de jóvenes para probar previamente el instrumento de recolecta de datos, y realización de los arreglos necesarios de los instrumentos antes de ser extendidos a los/las alumnos/as participantes
5. Elaboración de un acuerdo de consentimiento a ser firmado por la dirección de cada unidad de enseñanza donde se efectuaría la recolecta de los datos (“*Termo de Consentimiento Informado*”)
6. Contacto con las escuelas para la presentación del plan de trabajo y confirmación del apoyo para la ejecución de lo planeado

2.2.1 - EL CUESTIONARIO

El cuestionario fue el primer instrumento utilizado para la recolecta de los datos. Se realizó de forma anónima. Su finalidad era obtener impresiones y opiniones más indirectas e impersonales. Fue elaborado a partir de las hipótesis citadas y de las unidades de análisis. Compuesto por diez preguntas abiertas, solo las cuestiones 4-10 se relacionaban directamente con el objetivo de la investigación.

Las tres primeras preguntas tenían el objetivo de obtener el mínimo de información de cada alumna/o para la comprensión del perfil de los/las participantes (edad, curso, con quién viven).

Las preguntas 4 y 5 se hicieron con la finalidad de obtener información sobre la relación de cada participante con la música: el/los estilo/s preferido/s y el significado atribuido a la música.

En las preguntas 6, 7 y 8 el objetivo era captar la primera percepción y opinión de las/los participantes sobre el contenido de los mensajes de las letras. En estas tres preguntas nuestro objetivo era obtener de los/las adolescentes información referente a lo que Capra (2005, p. 55) denomina *consciencia primaria*, es decir, el proceso cognitivo que se deriva de las experiencias básicas de percepción, sensación y emoción.

Y en las preguntas 9 y 10, la intención era evaluar la percepción a un nivel más profundo, denominada por Capra (2005) *consciencia reflexiva*, una *consciencia del orden superior*, la cual comprende la *autoconsciencia*. El objetivo de estas preguntas era obtener una reflexión crítica, formulada por un sujeto que piensa, y reflejar en la investigación la percepción en torno a las cuestiones de género.

El cuestionario se encuentra en el Anexo IV.

2.2.2 - LA SELECCIÓN DE LAS MÚSICAS UTILIZADAS EN LA INVESTIGACIÓN

Nuestro objetivo era utilizar algunas canciones con contenidos despreciativos hacia las mujeres para observar las reacciones de las/los alumnas/os participantes y para captar el análisis crítico de los mensajes. Para llegar a la selección final de las canciones seguimos los siguientes pasos:

1. Con la finalidad de evitar cualquier forma de inferencia por parte de la investigadora, cuyo ciclo vital es distinto al del público en mira, contamos con la contribución de jóvenes para esta tarea.
2. ¿Dónde encontrar esos/as jóvenes? Unas amigas acordaron que sus hijos podían contribuir a la investigación. Así, los tres chicos (13, 16 y 17 años) invitados aceptaron participar en esta parte de la investigación.
3. Les solicitamos que seleccionasen diez canciones populares brasileñas que conociesen de distintos estilos⁸⁵, y cuyas letras contuvieran expresiones que devaluasen a las mujeres, y dos canciones con contenidos más valorativos, compuestas y cantadas por mujeres. Ese grupo es llamado aquí “grupo coadyuvante para la selección de las músicas”, si bien cada cual realizó la tarea separadamente, sin la comunicación entre sí. En febrero de 2007, cada uno de ellos nos entregó su lista. En estas tres listas, las canciones que más aparecieron provenían del *funk* y del *axé*. Comparadas las tres selecciones, seis fueron las canciones mencionadas en las tres listas: “A dança do bumbum”, “Na boquinha da garrafa”, “Máquina de sexo”, “Deixa a cachorra passar”, “Cachorra chapa quente” y “Panela velha”. A esas seis indicadas por los tres chicos se añadió una séptima indicada por uno de ellos, la canción “Fricote”. Aunque haya sido mencionada solamente por uno de los adolescentes, la seleccionamos por dos razones: la primera es que la letra contiene un doble prejuicio (la mujer y la raza negra), y, la segunda, que es una canción de 1986 que fue regrabada

⁸⁵ En la elección de las canciones para componer la parte práctica de la investigación se procuró elegir entre diferentes géneros de música popular para evitar el estereotipo y el prejuicio, ya que las canciones misóginas se encuentran, en diferentes gradaciones y más o menos explícitas, en los más diversos estilos de música popular brasileña.

recientemente debido a su éxito.

En lo que se refiere a las dos canciones valorativas, solamente un chico ofreció su contribución: “Pagu” (Rita Lee/Zélia/Ducan) y “Mulheres do Brasil” (Maria Bethânia). Tras la escucha de esas canciones, la primera selección fue grabada en un CD (agosto de 2007) y juntamente con el cuestionario fue testada con el *grupo auxiliar* (detallado en “test del procedimiento”).

4. Para la selección final, quedaron cinco canciones con letras de contenido de desprecio:

- “A dança do Bumbum” (*samba*)
- “Panela velha” (*sertaneja*)
- “Deixa a cachorra passar” (*funk*, cantada por un hombre)
- “Cachorra chapa quente” (*funk*, cantada por una mujer)
- “Fricote” (*axé*).

La música de contenido valorativo elegida fue: “Mulheres do Brasil”.

Estas músicas fueron grabadas en un nuevo CD (septiembre 2007), después del trabajo con el *grupo auxiliar* (abajo explicado). Las letras están descritas en los instrumentos (ítem 2.5.3).

2.2.3 - TEST DEL PROCEDIMIENTO

Antes de realizar el trabajo de campo propiamente dicho en las escuelas, era necesario comprobar la adecuación del material escrito (cuestionario) junto con el estímulo auditivo (canciones seleccionadas). Para esta tarea contamos con la contribución de tres jóvenes: una chica (19 años) y dos chicos (20 años). La joven y los jóvenes fueron invitados por una amiga, y aceptaron participar y contribuir como participantes experimentales. Antes del primer contacto con estos jóvenes (02/09/2007), no nos conocíamos, y tampoco conocían ellos el motivo de la investigación. La ayuda de ese grupo de voluntarios, o grupo auxiliar, nos resultó muy importante, porque gracias a sus críticas pudimos ordenar mejor la secuencia de las canciones, realizar algunas correcciones en el cuestionario para mejorar la claridad del objetivo pretendido y,

también, elegir la última canción, la cual debía contener mensajes positivos hacia las mujeres.

2.2.4 - ACUERDO DE AUTORIZACIÓN⁸⁶

Este documento fue elaborado y presentado por la investigadora a la persona del cuerpo directivo de cada unidad de enseñanza antes de la recolecta de los datos. El documento explicita:

- la finalidad (científica) de la investigación
- el objetivo del estudio
- la cualificación profesional de la investigadora
- la adscripción institucional a la UVP/EHU dentro de su programa doctoral
- el interés y el uso de los datos

Este documento, debido a la responsabilidad ética del trabajo, tendría que ser fechado y firmado tanto por la responsable y autora de la investigación como por la dirección de cada unidad de enseñanza antes de empezar el trabajo de campo.

2.2.5 - CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

Partiendo de la evidencia de que la música popular misógina es escuchada en todo el territorio brasileño y en diferentes sitios de entretenimiento, elegimos la población de Curitiba para esta investigación porque tanto dentro como fuera de Brasil se considera que es una ciudad con un alto nivel de vida. De hecho, en el año 2014 Curitiba fue oficialmente considerada como una de las “Ciudades Creativas” de Brasil por UNESCO. Además, como mencionamos en el marco teórico, la ciudad es considerada por la industria, el marketing y la publicidad un lugar donde probar sus nuevas marcas y productos.

Curitiba se extiende en un área de 434.967 km²; su población es de alrededor de 1.746.896 habitantes (según el censo de 2010), y su densidad demográfica de 4.025 habitantes por km². Es la capital de la provincia del Paraná, una de las tres provincias

⁸⁶ El modelo del documento se encuentra en el Anexo III.

que componen la Región Sur del país (ver Tabla, anexo I). Esta es una región marcada por la migración europea, principalmente procedente de Alemania, Polonia, Ucrania e Italia, además de los migrantes otros continentes. La inmigración se intensificó a partir de finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX.

Las diversidades étnicas y de expresiones culturales (modos laborales, religión, danza, gastronomía, arte, etc.), es decir, las maneras de ser y de hacer de esos inmigrantes influyeron tanto en el planeamiento de la ciudad de Curitiba (con la construcción de memoriales, plazas, parques y bosques, en homenaje a esos distintos grupos de migrantes) como en la gestión urbana, en el plan de transporte colectivo y el medio ambiente. Curitiba es hoy reconocida y premiada internacionalmente por ser una ciudad bien planeada (buena infraestructura urbanística, ecológicamente sostenible, económicamente dinámica) y con un elevado nivel de vida comparada con otras capitales del país. Presenta un elevado índice de desarrollo humano (IDH – 0,823, datos de 2010); un bajo índice de analfabetismo (índice de alfabetización 96, 63% de la población – datos de 2009); una buena calidad de educación fundamental/primaria; una expectativa de supervivencia (al nacer) de 76,3 años (datos de 2010), y un bajo índice de mortalidad infantil; la economía está centrada en las actividades comerciales, financieras y de prestación de servicios (Martins, 2009; Franco, 2015; Portal Prefeitura de Curitiba, 2015).

2.2.6 - CONTACTO CON LAS ESCUELAS

Elegimos cuatro escuelas de la ciudad de Curitiba para llevar a cabo el trabajo de campo. Para la selección contamos con la colaboración de una amiga periodista residente en la ciudad que tenía una buena visión de su sistema educativo; realizó los contactos previos con las/los respectivas/os directoras/es, e intermedió para que las escuelas aceptasen participar en la investigación. De cuatro escuelas contactadas finalmente dos participaron en la investigación.

Realizamos los contactos entre inicios de agosto y finales de septiembre de 2007. Estos fueron los pasos que seguimos:

- El contacto inicial con las respectivas directoras fue telefónico. En ese momento fijamos una cita para presentar verbalmente y por escrito el proyecto.

- En la primera reunión presencial con la directora, y con el objetivo de obtener la autorización de los responsables de las escuelas, se trataron varios temas:
 - la explicación del proyecto
 - la adscripción institucional al Departamento de Antropología y Valores de la UPV/EHU
 - la presentación del documento de acuerdo de consentimiento (anexo III)
 - la presentación de los materiales a utilizar durante el trabajo de campo: el cuestionario (anexo IV) para el alumnado y el formulario para las síntesis de los grupos (anexos V y VI)
 - la solicitud de permiso para grabar las entrevistas bajo compromiso de que las aportaciones serían anónimas y que la divulgación de los datos sería exclusivamente en el ámbito científico
- Solicitamos a cada dirección de las escuelas un breve perfil socioeconómico y cultural de los/las alumnos/as de las clases que iban a componer la muestra de nuestra investigación.
- Fue necesario esperar la aprobación de la propuesta por parte del cuerpo directivo de las respectivas escuelas y para la concreción de las fechas posibles para la ejecución.
- Después de recibir la aprobación, se rellenó y se firmó el acuerdo de consentimiento, autorizándonos a realizar el trabajo de campo.
- Nos pusimos a disposición de las escuelas para cualquier información.

La fecha para la ejecución de la parte práctica fue marcada por cada unidad de enseñanza, según la posibilidad de sus respectivos calendarios escolares, cuyo desarrollo está detallado en la próxima parte.

2.3 - PROCEDIMIENTOS

2.3.1 - RECOLECTA DE LOS DATOS EN LAS ESCUELAS

El desarrollo de la recogida de datos se realizó durante el mes de octubre de 2007 en dos escuelas (una de la red privada y otra de la red pública). En total, participaron tres clases diferentes y en tres turnos distintos (mañana, tarde y noche), durante el horario cedido por los/as profesores/as. Para ello contamos con la colaboración de una amiga y colega del mismo programa de doctorado. La recolecta de datos se realizó en dos etapas: la primera en relación a las músicas despreciativas hacia las mujeres, y una segunda etapa en relación a la música valorativa hacia las mujeres.

Primera etapa

La recolecta de datos en relación a las músicas despreciativas hacia las mujeres fue realizada en dos momentos: a) cuestionario individual; b) discusión y síntesis en pequeños grupos.

a) *Cuestionario individual*. Como hemos relatado en la parte 2.2.1, este instrumento fue elaborado siguiendo las hipótesis y las unidades de análisis de esta investigación. Se trata de un cuestionario de diez preguntas abiertas (anexo IV) en las que se pretende recoger, de forma individual, la opinión de cada participante.

El cuestionario se realizó de la siguiente manera:

- Después de las presentaciones de rigor de la investigadora y de su colaboradora por parte del profesor o de la profesora de la clase, explicamos al alumnado que se trataba de una investigación de doctorado de un programa de antropología cultural de una universidad española. Asimismo se les señaló que la participación no era obligatoria, pero que su opinión era muy importante para nuestro estudio. También les indicamos que la participación sería anónima, por lo que nadie debería firmar el cuestionario. Les advertimos de que grabaríamos todas las discusiones para un mejor aprovechamiento de la información recogida, pero que nadie sería identificado/a.
- Terminadas las explicaciones, reproducimos las canciones seleccionadas para que los/as alumno/las escucharan (este momento nos ofreció una

excelente oportunidad para observar las reacciones y actitudes de las/los participantes).

- Se realizó una segunda reproducción, pero como las letras son muy repetitivas no fue necesaria la total reproducción de cada canción.
- A continuación distribuimos los cuestionarios, que previamente les leímos para resolver algunas dudas.
- Rellenaron los cuestionarios individualmente.
- Recogidos los cuestionarios, explicamos que tendríamos un segundo momento, pero en pequeños grupos.

b) *Discusión y síntesis en pequeños grupos*. Este segundo momento fue diseñado para que los datos etnográficos pudiesen presentar una mejor dimensión cualitativa y que complementarían la parte del cuestionario individual. Les solicitamos a los/as alumnos/as que formasen pequeños grupos del mismo sexo (de chicas y de chicos, separadamente) para la discusión y realización de una síntesis sencilla, sincera y escrita (anexo V) sobre lo que habían percibido en las canciones escuchadas. Estas síntesis se leerían después para toda la clase.

Nuestro objetivo en las discusiones en grupo era que las chicas y los chicos utilizaran su capacidad crítica para reflexionar sobre los modelos de relaciones entre los sexos y los estereotipos de género. ¿Cómo perciben y reaccionan estos/as jóvenes ante los mecanismos subliminales y estratégicos de mantenimiento de las desigualdades entre hombres y mujeres en una sociedad en la que se han alcanzado logros gracias a la lucha feminista, como la igualdad de acceso a la enseñanza, al medio laboral o incluso al ocio?

Otro objetivo de los grupos era comparar la forma en que los/as participantes percibían el contenido misógino de las letras de las canciones.

Segunda etapa

Durante esta segunda y última etapa recogimos datos sobre la percepción que tenían las/los alumnas/os de la *música valorativa* hacia las mujeres. La técnica utilizada fue el

trabajo en grupo (discusión, síntesis y presentación). Esta etapa se realizó siguiendo los siguientes pasos:

- Reprodujimos en la clase la canción “Mulheres do Brasil” (MPB), canción seleccionada por tener un contenido que valora a las mujeres (detallada en los instrumentos ítem 1.5.3).
- A continuación, les solicitamos que debatieran en grupo sobre el contenido de la letra, que realizaran una síntesis (anexo VI) y que aportasen sugerencias para cambiar la situación detectada.
- Por último, les pedimos que hicieran una presentación oral por grupo con su respectivo/a representante. Esta parte del trabajo tuvo el objetivo de conocer la percepción crítica y observar las reacciones de las/los alumnas/os ante lo que habían percibido.

Antes de cerrar esta sesión, les preguntamos en qué contexto oyen estas canciones y si querían realizar algún comentario. Terminamos con los agradecimientos a los/las alumnos/as y a la escuela.

Observaciones: Solo repetimos la reproducción de las canciones cuando así lo solicitó algún o alguna de los/as participantes. La investigadora y su colaboradora acompañaron todas las discusiones, observando, sin hacer ninguna interferencia en el desarrollo de los grupos.

Para completar ese trabajo, sentimos la necesidad de ampliar cualitativamente nuestra recolecta de datos, por esto utilizamos otras fuentes de información, que pasamos a explicar en el siguiente apartado.

2.3.2 - RECOLECTA DE DATOS EN OTRAS FUENTES

Las fuentes de información complementarias que utilizamos fueron las siguientes:

- momento reflexivo con el *grupo auxiliar*
- entrevistas a personas expertas (productores/as de eventos para adolescentes, personas que trabajen próximo a eventos con música)

- observación participante
- entrevistas con cinco mujeres de Curitiba –PR (en franja etaria de 50 años), con el objetivo de obtener sus opiniones sobre la relación entre las músicas oídas en su juventud y los sistemas de género.

Si bien las entrevistas a personas expertas y la observación participante han sido importantes para el trabajo de campo, no por ello dejamos de considerarlas como técnicas complementarias.

Momento Reflexivo con el grupo auxiliar

Dos años después del primer contacto con el *grupo auxiliar* (la/los tres adolescentes que participaron en el “pre-test” para la verificación de la funcionalidad del material), volvimos a recurrir a su ayuda con el fin de realizar lo que denominamos un *momento de reflexión*. Nuestro objetivo era obtener la opinión de cada participante sobre la experiencia de haber participado en aquel momento de la investigación y saber si les había causado algún impacto en sus vidas. Con este fin, promovimos un debate donde se expusieron la experiencia de cada cual y sus reflexiones, además se les preguntó si la vivencia de haber participado en la investigación les había cambiado la manera de ver el tema investigado. Esta técnica resultó ser muy útil para la investigación, ya que no era posible realizarla con las/los alumnos participantes de las escuelas.

Entrevistas a personas expertas

Una vez concluida la recolecta de los datos con los/las adolescentes en las escuelas y de haber realizado un análisis previo, sentimos la necesidad de complementarlo a través de otras técnicas. Optamos en primer lugar por las entrevistas a personas expertas en producción de eventos para jóvenes, *DJs*⁸⁷ y productoras de eventos, puesto que cuentan con una gran experiencia en eventos (fiestas, *baladas* y conciertos) destinados tanto al público joven, como al adultos.

⁸⁷ *DJ* o *Disc-jockey*: la persona que se ocupa de los efectos sonoros de la música, que selecciona y trabaja en el desarrollo de la fiesta o *balada* (ver nota de a pie de página nº 6).

Esta estrategia supuso una gran contribución, ya que nos permitió conocer otra cara de los entretenimientos para las/los jóvenes, es decir, el proceso de preparación y las percepciones de las personas expertas sobre la demanda y las interacciones juveniles.

Todas las personas que entrevistamos en esta categoría contaban con más de seis años de experiencia en esa actividad. En total, realizamos cuatro entrevistas personales:

- dos mujeres productoras de eventos: Gio⁸⁸, 26 años (ocho años de experiencia) y Elen, de 50 (diez años de experiencia)
- dos hombres, *Djs*: RH, de 32 (seis años de experiencia) y JF, de 50 (treinta años de experiencia en eventos y también en publicidad).

Estas personas expertas nos aportaron sus vivencias personales y profesionales, lo que nos ha permitido esbozar una visión más amplia acerca del tema investigado, tanto confirmando como introduciendo impresiones que hubieran sido difíciles de obtener en otros contextos de la investigación. Los datos ofrecidos por estos/as profesionales fueron muy importantes para contrastar y/o ampliar y para corroborar los datos obtenidos en otros contextos de la investigación.

El objetivo de las entrevistas era obtener datos sobre las etapas de una fiesta para jóvenes, desde la preparación hasta la realización de la fiesta en sí, y obtener datos sobre la participación y la interacción de los y las adolescentes en ese tipo de eventos. Para ofrecer un ambiente más informal, preparamos con antelación un guión para dirigir nuestra recogida de datos, teniendo como base las siguientes preguntas:

- ¿Cuál/les es/son la/s diferencia/s observada/s en una fiesta para un público joven y para un público adulto?
- Cuando usted promueve un evento, ¿cuál es su papel? ¿participa de él, o no?
- Cuando un evento es para adolescentes, ¿quién selecciona las canciones que se van a poner?
- ¿Qué tipo de canciones son las más solicitadas por el público adolescente?

⁸⁸ Es importante mencionar que todos los nombres aquí elegidos no corresponden con los reales.

- ¿Cómo son los bailes preferidos por los/las jóvenes?
- ¿Hay diferencias en los bailes de los chicos y los de las chicas?
- ¿Observa si hay alguna reacción diferente en el comportamiento de los/las adolescentes entre un tipo de música y otro?
- ¿Hay algo distinto entre la participación de las chicas y de los chicos en las fiestas?
- ¿Cómo es la reacción del público adolescente en relación a las letras de las canciones misóginas?
- Para usted, ¿qué es más importante en la interacción entre los jóvenes de actualidad?

Las impresiones, percepciones y reflexiones de las personas expertas entrevistadas nos acercaron a la percepción que tenían de las posibles rupturas o continuidades con respecto al modelo genérico heredado. También han ampliado nuestra percepción y facilitado el análisis cualitativo sobre la interferencia de los *mass media* en el comportamiento de los/las jóvenes en ambientes de ocio y sobre la forma en que los estereotipos de género se reproducen en ambientes de ocio.

Aunque se realizaron diversos contactos con personas que trabajan en este área desde julio de 2008, las entrevistas a las personas expertas se realizaron en noviembre de 2009, marzo de 2010, abril de 2010 y mayo de 2010.

El contacto con estas personas se realizó a través de amistades o personas conocidas. Cabe señalar que estas personas se ofrecieron a ser entrevistadas por el deseo de compartir su experiencia personal y profesional, a pesar de tener que ceder parte de su tiempo.

Observación participante y entrevistas extras

Desde el periodo que antecedió a la elaboración de mi proyecto de tesis he observado en diferentes lugares (hogares, peluquería, centros comerciales, playa, club, fiestas y otros lugares de ocio), reacciones y actitudes ante la escucha de canciones misóginas de personas de edades distintas, de ambos sexos, de diferentes niveles de escolaridad y profesión. Esas primeras impresiones sirvieron de punta de lanza para la elaboración de mi tema de investigación y siguieron estando presentes en las observaciones de las interacciones sociales. En las tres clases de enseñanza en las que realizamos la recogida

de datos, nos fue posible observar las reacciones de los/las participantes, que seguían la música ejecutando los pasos de baile propios de cada canción.

Realizamos la última observación participante en septiembre de 2011, durante tres días consecutivos, y es entonces cuando observamos los ejercicios de “hidrogimnasia” acompañados por canciones de contenido misógino y con fuerte connotación sexual que estaban destinados al público de todas las edades. Todos/as los/as participantes cantaban y bailaban, y, sin género de dudas, se estaban divirtiendo. Según el productor de eventos, el objetivo de este baile era deshacerse de los bloqueos corporales que dificultan el relajamiento y el goce del público en el periodo de vacaciones.

Entrevista enriquecedora

Al escribir y revisar el capítulo III - “Relación entre música popular y desigualdades de género” - sentimos la necesidad de conocer cómo las mujeres que están en la madurez perciben algunas músicas de éxito de su época de juventud en relación a los sistemas de género. Con este fin, en marzo de 2013 realizamos una entrevista con cinco colegas cercanas, residentes en Curitiba, para conocer sus opiniones sobre la relación entre la música (las canciones de éxito de su juventud) y la percepción de roles de género. Para empezar, elegimos la canción “Dona Vera tricotando”, una canción de los años cincuenta, para ver si recordaban de la letra. Todas dijeron recordarla, la cantaron y afirmaron que les gustaba la canción. Además, se acordaron de otras canciones de la época de su juventud y añadieron que las cantaban sin la consciencia de la ideología encubierta en las letras y que solamente en *ese momento* (el de la reflexión) se dieron cuenta de los mensajes y del contenido semántico.

2.4 - LAS/LOS PARTICIPANTES DE LA INVESTIGACIÓN - ¿QUIÉN SON ELLAS/OS?

2.4.1 - POBLACIÓN O PÚBLICO SELECCIONADO

El trabajo de campo se realizó con adolescentes alumnas/os del 8^a año⁸⁹ de la enseñanza fundamental, con edad entre 13 y 15 años, y con alumnas/os del primer año de la

⁸⁹ En la época del trabajo de campo, antes de la modificación de la ley de educación, la 8^a serie o año, era el último de la *enseñanza fundamental*, antes de ingresar en la *enseñanza media*. En España la educación *fundamental* corresponde a la *educación primaria* y la *enseñanza media* a la *educación secundaria*.

enseñanza media, con edad entre 16 y 19, a excepción de un alumno con 20 y otro con 29 años de edad; todos residentes en Curitiba.

Con el fin de comparar datos, se seleccionaron tres clases:

- dos clases de enseñanza fundamental (educación primaria), una de ellas de una escuela privada y la otra de una pública
- una clase de alumnos/as de enseñanza media (educación secundaria) de la misma escuela pública
- cada clase investigada correspondía a un turno distinto (mañana, tarde y noche) (figura nº 1)

2.4.2 - MUESTRA

En el diseño de esta investigación se han tenido en cuenta las siguientes variables: sexo, edad, nivel de enseñanza (último año de educación primaria y segundo año de la secundaria), clase social o nivel socio-económico (media-alta y clase baja o clase popular). Para componer la muestra, seleccionamos previamente algunas escuelas que tuvieran algunas de las siguientes características:

- una de las escuelas tendría que ser privada con alumnos de nivel socio-cultural medio-alto
- una de las escuelas tendría que ser pública (gubernamental), con alumnos de nivel socio-cultural medio bajo (clase popular)
- las escuelas deberían contar con clases de enseñanza fundamental (educación primaria) y/o enseñanza media (educación secundaria).

Las escuelas que aceptaron nuestra invitación eligieron qué clases participarían en la investigación.

Los datos en las respectivas escuelas fueron recogidos en octubre del 2007.

Participaron en la investigación un total de 79 adolescentes, 56 de la enseñanza fundamental (educación primaria) y 23 de la enseñanza media (educación secundaria)

(figura 01). De los 70 adolescentes que participaron, 46 eran chicas y 33 chicos (figura 02).

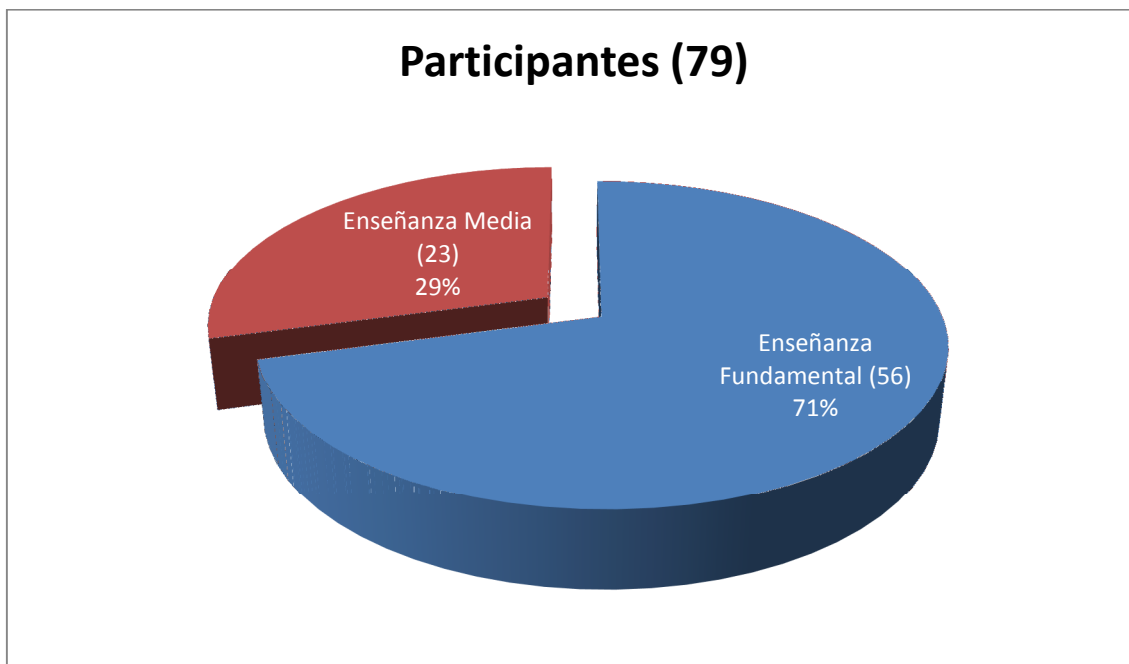


FIGURA 1

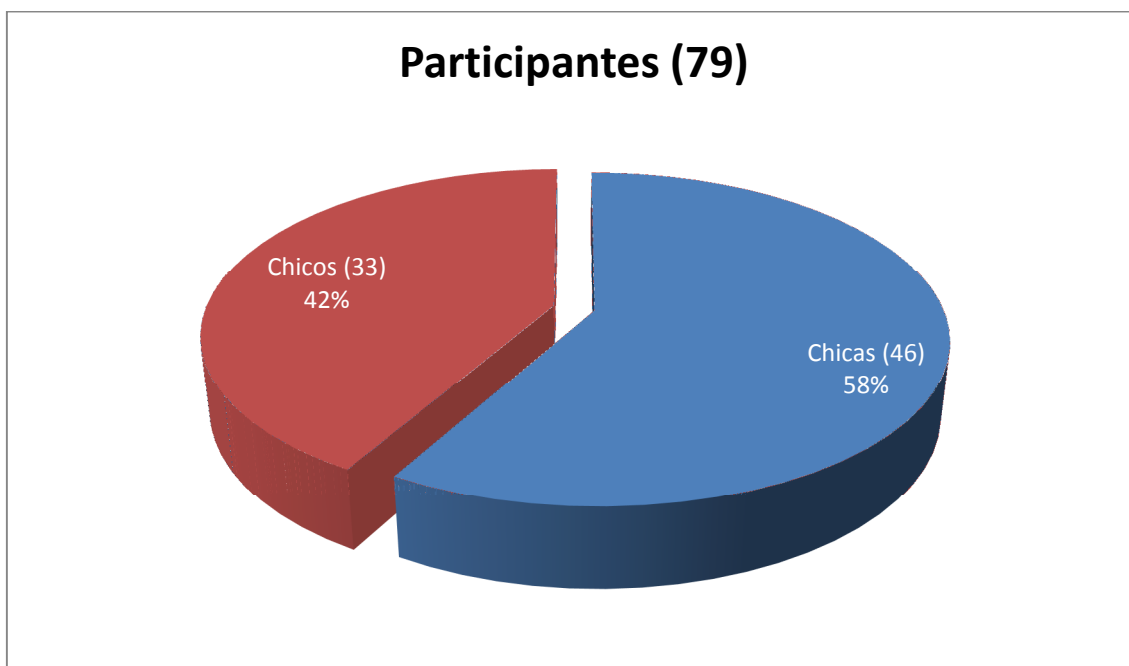


FIGURA 2

Cada una de las clases de educación fundamental (primaria), tanto de la escuela privada como de la escuela pública, contaba con 28 alumnos, lo cual representa un porcentaje del 50% para cada una de ellas (figura 03).

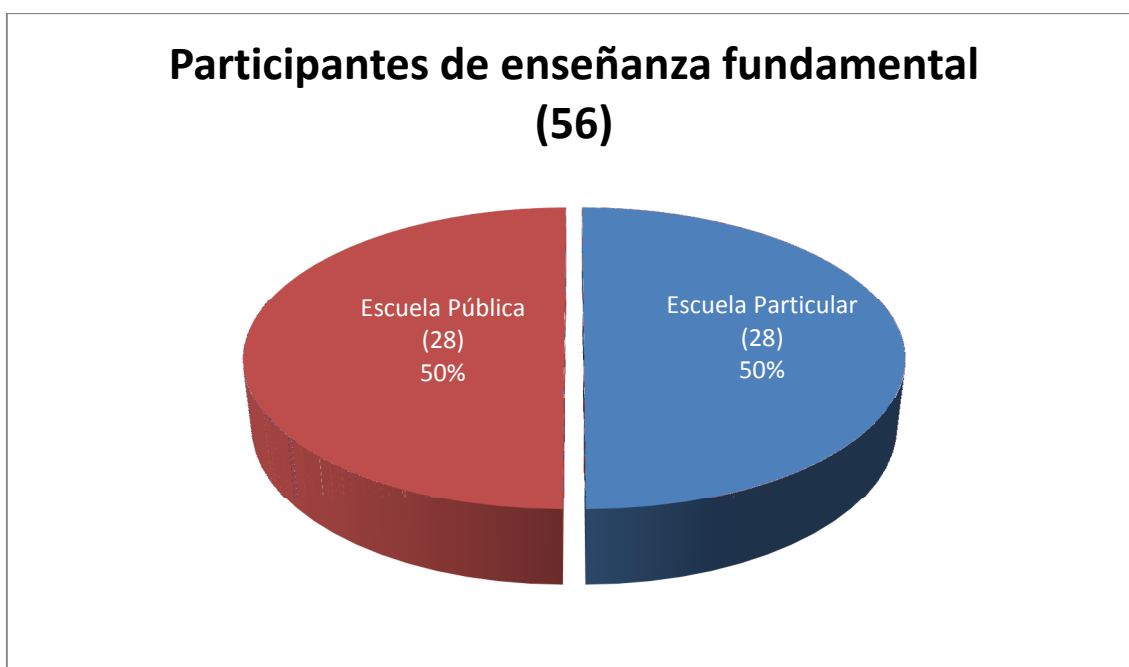


FIGURA 3

De ese total de 56 participantes de la educación fundamental (primaria), 34 (61%) eran chicas y 22 (39%) chicos. Todos/as los/as alumnos/as participantes de ese nivel de enseñanza tenían una edad comprendida entre 13 y 14 años, a excepción de una chica de 15; lo que demuestra que no hubo desproporción entre la franja etaria en ese nivel de enseñanza, ni entre los sexos (mujeres y hombres), ni tampoco entre la enseñanza pública y la privada (figura 04).

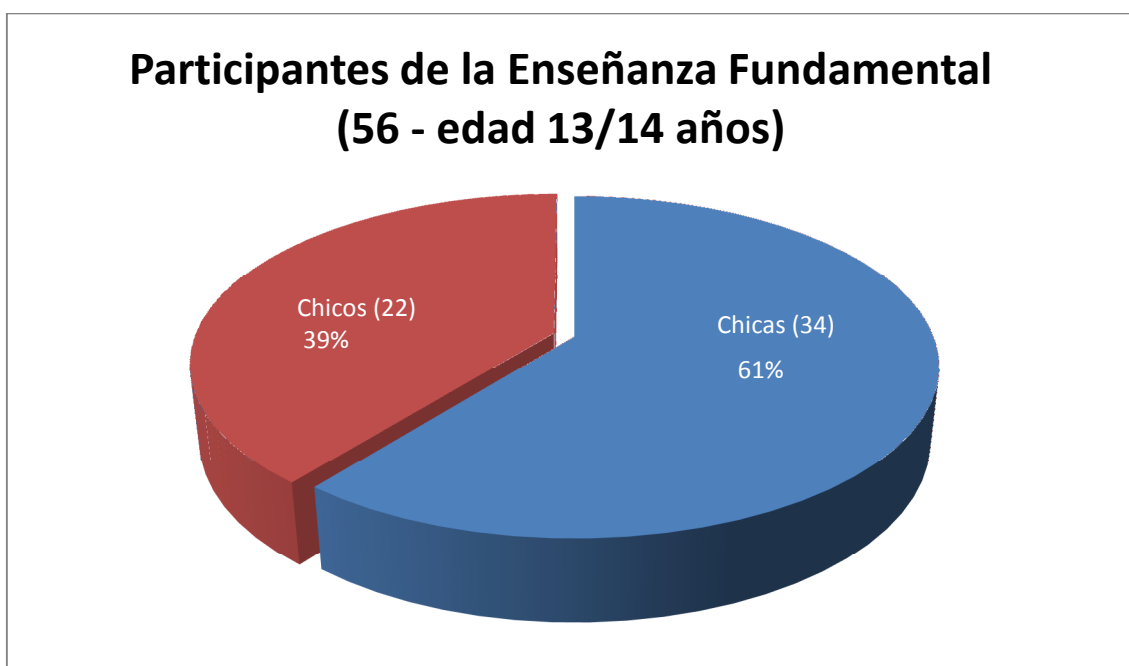


FIGURA 4

Entre los 23 alumnos de la educación media (secundaria), contamos con 12 chicas, 9 con edad entre 16 y 17 años, y las otras de 18 – 19 años. Sin embargo, la edad de los 11 chicos de este nivel de enseñanza fue más variada: uno con 15 años, tres con 16 años, cinco con 18 – 19 años, uno con 20 años y uno con 29 años (figura 05).

Edad de los/las 23 participantes de la enseñanza media

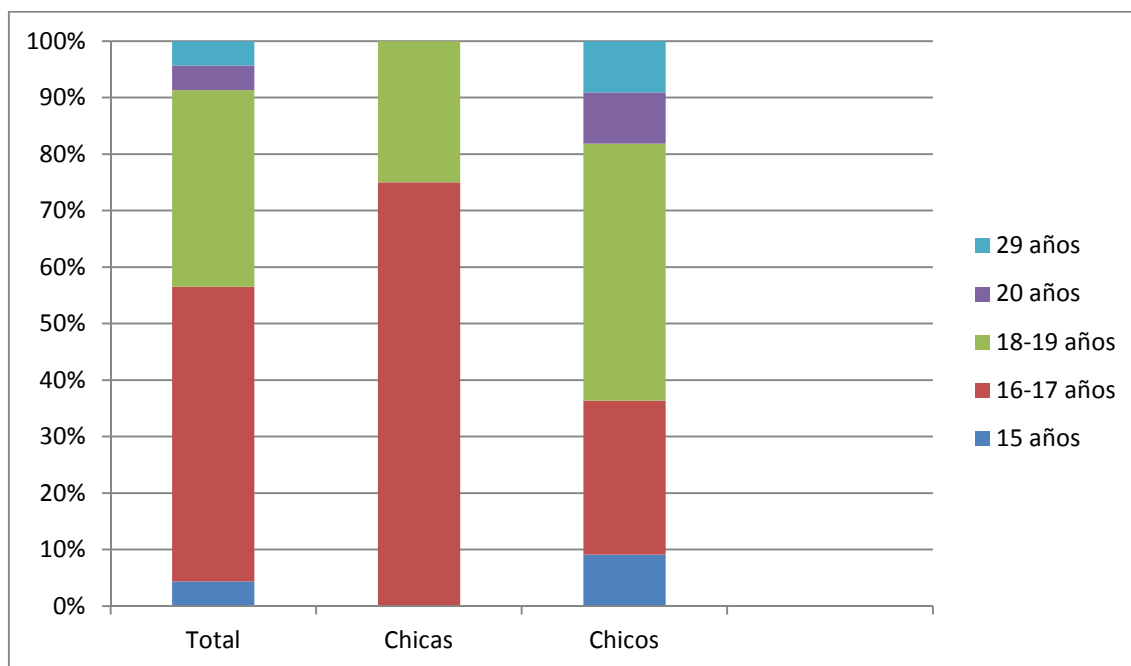


FIGURA 5

En lo que respecta al perfil de los 79 participantes, 54 (68%) viven con la madre y el padre, 19 (24%) con la madre, y 6 (8%) con otros parientes. Nadie declaró vivir solo con el padre (figura 06).

Con quien viven los/as 79 participantes

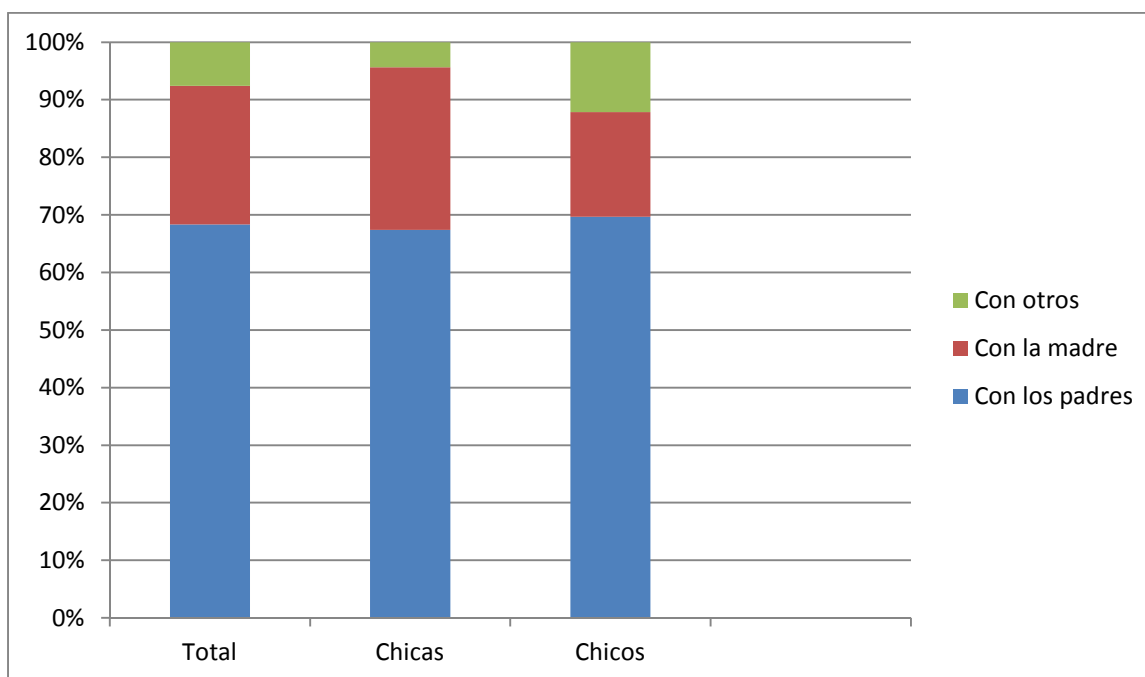


FIGURA 6

De las dos clases de educación fundamental (primaria), una era de la escuela privada y la otra de la escuela pública. Los/as alumnos/as de educación media (secundaria) también pertenecían a la escuela pública. Los/las alumnos/as de la escuela privada fueron considerados de nivel socio-cultural medio-alto y los de la escuela pública de nivel socio-cultural bajo (clase popular). Los/as alumnos/as de la escuela privada fueron considerados alumnos/as de nivel socio-cultural medio-alto porque sus padres y madres, en general, tienen formación universitaria, pueden cargar con los gastos relativos a la educación privada, actividades extra-escolares y actividades culturales (lenguas extranjeras, deportes, artes, cine, teatro, excursiones, viajes, etc.); mientras que los/as alumnos/as de la escuela pública de nivel socio-cultural bajo (clase popular) no disponen de acceso a ese tipo de recursos.

La gran mayoría de los padres y madres de los/as alumnos/as de la escuela pública son profesionales de actividades intermedias, con un grado en instrucción fundamental (primaria) o de educación media (secundaria). En general, no pueden asumir los gastos de la enseñanza privada y/o actividades de formación complementaria como mencionamos arriba. A menudo, los/las propios/as hijos/as trabajan para contribuir con ingresos en la renta familiar. Aunque los/las alumnos de la escuela pública estén

clasificados dentro de la clase popular, son considerados por la administración de la escuela como de buen nivel social, puesto que no presentan problemas relacionados con las drogas u otros problemas de conducta, como violencia dentro o alrededor de la escuela.

2.5 - INSTRUMENTOS

La gran mayoría de los instrumentos utilizados, ya los describimos el proceso de elaboración y el procedimiento (en el apartado 2.2): acuerdo de consentimiento (*Termo de Consentimiento Informado*), cuestionario y formularios para las síntesis. Además, también fueron utilizados un aparato de música (reproductor de CD) y una grabadora para recoger las manifestaciones y opiniones de las/los alumnas/os.

Para mayor claridad, vamos a detallar en el próximo apartado, las canciones utilizadas como estímulos sonoros (grabados en un CD).

2.5.1 - SELECCIÓN MUSICAL

Las canciones misóginas utilizadas como estímulos sonoros sonaron en este orden, el cual, como ya mencionamos (ítem 2), fue sugerido por el grupo auxiliar.

1. “A dança do bumbum” (*samba*)⁹⁰
2. “Fricote” (*axé*)⁹¹
3. “Deixa a cachorra passar” (*funk*)⁹²

⁹⁰ *Samba*: género musical considerado una de las principales manifestaciones culturales brasileñas. La *samba* como ritmo y danza se encuentra en varias zonas del país. Se atribuye su origen al baile practicado por los esclavos liberados en la ciudad de Rio de Janeiro (cuando era capital del país), a finales del siglo XIX. Su género musical incorporó otros ritmos (*polca, maxixe, lundu, xote*, etc.), pasando a ser conocida como *samba urbana*. Según Muniz Sodré (2006), la *samba* era el ritmo y el balance del dolor del negro esclavo y, en su primera expresión, sintetizaba la identidad y la resistencia de la raza negra. En la década de los treinta el género musical *samba* ya se había convertido en un producto nacional o símbolo de la cultura musical brasileña (Sant’Anna, 2004; Sodré, 2006). Yúdice (2004) señala que el género musical *samba*, elegido como práctica cultural del “consenso” entre las etnias y clases sociales que forman la población brasileña, resultó, en verdad, ser una pseudo-identidad de la cultura nacional.

⁹¹ *Axé* o *Axé music*: género musical desarrollado principalmente en Bahia, uno de los estados del noreste. La palabra “axé” tiene su origen en la religión africana *candomblé*. Es un estilo que combina *reggae, frevo* y *ijexá*, además de otros ritmos caribeños. Las canciones *axé* suenan en el carnaval Baihano, lo que le hace ser uno de los eventos más solicitados en el país (Correio da Bahia, 2003).

4. “Cachorra chapa quente” (*funk*, cantada por una mujer)
5. “Panela velha” (*sertaneja*)⁹³
6. Y, la última, para finalizar esta parte de la investigación, la canción “Mulheres do Brasil” (*MPB*)⁹⁴.

A continuación transcribimos y traducimos las letras de dichas canciones:

⁹² *Funk*: Ritmo musical y baile específico introducidos en Brasil por la juventud negra de la periferia, principalmente, por jóvenes de Rio de Janeiro, en la década de los noventa. Según Yúdice (2007), esta expresión cultural ocupa el mismo espacio físico que la *samba* tradicional (la *favela* y el suburbio), pero cuestiona la identidad nacional hegemónica y da visibilidad a los sujetos oscuros en los discursos y en las políticas sociales a través de un discurso que enfatiza las diferencias. El género *funk*, así como el *hip-hop*, son considerados por sus adeptos como un medio de representación y sociabilidad. Para Dayrell (2002), la música y el baile *funk* tienen como objetivos promover la alegría y el placer, y la liberación de los deseos y necesidades de la condición juvenil. Los temas de las canciones en general son jocosos y giran alrededor de interacciones afectivas, descripciones del baile y la exaltación de los *funkeros*.

⁹³ Música *sertaneja*: denominación genérica de toda la música popular con características rurales, que utiliza los siguientes instrumentos: violas, acordeones y vocalización en terceras paralelas. Las letras invocan aspectos bucólicos y románticos del paisaje, de las personas y de la vida en las pequeñas ciudades. A veces el término es usado como sinónimo de “música *caipira*”, pero hay quien la diferencia: la música *caipira* sería la verdadera música de raíz, sin influencia urbana, europea o norteamericana, aquella que habla de la vida en el campo, de historias de bichos, fábulas, creencias y choques culturales, mientras que la *sertaneja* urbana habla de temas más dramáticos y melancólicos, incluso de adulterio, traición y frustraciones (EncBrasil, 2001).

⁹⁴ *MPB*: Siglas de la Música Popular Brasileña. Según los estudiosos del asunto, la *MPB* comenzó su historia con el movimiento llamado *Modernista* – en la *Semana de Arte Moderno*, en 1922. El principal objetivo del movimiento era usar el arte como forma estética para movilizar cambios político-sociales, con la pretensión de crear una identidad de cultura nacional. Hasta entonces, la música popular producida en Brasil no era significativa ni estética ni económicamente (Sant’Anna, 2004). Según Sant’Anna (2004; 2005), Gabeira (2005) y Ricardo (2005), fue a partir de los años cincuenta cuando la música popular brasileña ganó fuerza entre los universitarios y críticos, con la *bossa nova* y el *tropicalismo*. Según Faria (2005), fue en 1965 cuando se adoptó definitivamente el término y concepto de *MPB*, para referirse a la Música Popular Brasileña, la cual pasó a abarcar variadas manifestaciones musicales organizadas bajo la óptica de la fusión. Es importante mencionar que, aunque la *MPB* haya surgido con pretensiones de estilo nacional, no abarca todos los estilos de la música popular producida en Brasil.

É o Tchan – “A Dança do Bumbum”⁹⁵

"Cheguei, hein! Estou no paraíso!
Que abundância, meu irmão!
Todo mundo mexendo..."
Conheci uma menina que veio do
sul
Pra dançar o tchan e a dança do
tchu tchu
Deu em cima, deu em baixo,
Na dança do tchaco
E na garrafinha deu uma raladinha
Agora o gera samba mostra pra
você
A dança do bumbum
Que pegou de uma vez
Bota a mão no joelho
E dá uma abaixadinha
Vai mexendo gostoso,
Balançando a bundinha
Bota a mão no joelho
E dá uma abaixadinha
Vai mexendo gostoso,
Balançando a bundinha
Agora mexe
Mexe, mexe, mainha
Agora mexe
Mexe, mexe, lourinha
Agora mexe
Mexe, mexe, neguinha
Agora mexe
Balançando a poupancinha
Mexe, mexe, pro lado
Mexe, mexe, pro outro
Vai mexendo em baixo
Vai mexendo gostoso
Mexe, mexe, pro lado
Mexe, mexe, pro outro
Vai mexendo em baixo
Vai mexendo gostoso

“¡Llegué, eh! ¡Estoy en el paraíso!
¡Qué abundancia, mi hermano!
Todo el mundo meneando...”
Conocí a una chica que vino del
sur
Para bailar ‘el tchan’ y la danza
del ‘tchu tchu’
Dio arriba, dio abajo
En la danza del ‘tchaco’
Y en la botellita dio una ralladita
Ahora el ‘genera samba’ os
muestra
La danza del trasero
Que pegó de una vez
Pon la mano en la rodilla
Y da una bajadita
Vé moviendo gustoso
Balanceando el trasero
Pon la mano en la rodilla
Y da una bajadita
Vé moviendo gustoso
Balanceando el trasero
Ahora mueve
Mueve, mueve, ‘mainha’
Ahora mueve
Mueve, mueve, rubita (lourinha)
Ahora mueve
Mueve, mueve, negrita (neguinha)
Ahora mueve
Balanceando el trasero
Mueve, mueve hacia un lado
Mueve, mueve, hacia el otro
Vé moviendo abajo
Vé moviendo gustoso
Mueve, mueve, hacia un lado
Mueve, mueve, hacia el otro
Vé moviendo abajo
Vé moviendo gustoso

⁹⁵ É o Tchan, “A Dança do Bumbum” (É o Tchan es nombre que substituyó a *Gera samba*, primer nombre del grupo musical).

Vai no sapatinho, vai
Remexendo gostosinho, vai
Vai no sapatinho, vai
Remexendo gostosinho, vai

Vé en el zapatito, vé
Moviendo gustosito, vé
vé en el zapatito, vé
Removiendo gustosito, vé.

“Fricote”⁹⁶

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na baixa do tubo

O negão começa a gritar
Pega ela aí
Pega ela aí
Pra que?

Pra passar batom
De que cor?
De violeta

Na boca e na bochecha
Pra que?

Pra passar batom
De que cor?
De cor azul

Na boca e na porta de céu.

Negra del pelo duro (crespo)
Que no le gusta peinarlo
Cuando pasa por “la baja del
tubo”

El negrón empieza a gritar
Cógela ahí
Cógela ahí
¿Para qué?

Para ponerle pintalabios
¿De qué color?
De violeta

En la boca y en la mejilla
¿Para qué?

Para ponerle pintalabios
¿De qué color?
De color azul

En la boca y en la puerta del cielo.

“Deixa a Cachorra Passar”⁹⁷

Olha a cachorra!!

Deixa a cachorra passar (Ela quer
rebolar!)

Deixa a cachorra passar (Chama ela
pra cá!)

Deixa a cachorra passar (Ela quer
provocar!)

Mexe o bumbum, mexe o bumbum

!Mira la perra!

Deja a la perra pasar (ella quiere
bambolearse)

Deja a la perra pasar (llámala para
acá)

Deja a la perra pasar (lo que ella
quiere es provocar)

Mueve el trasero (bumbum)/ mueve

⁹⁶“Fricote”: de Luiz Caldas/Paulino Camafeio. Éxito del Carnaval de 1986, pero que continúa en boga.

⁹⁷ “Deixa a Cachorra Passar”: interpretada por Bonde do Tigrão.

mexe
Bumbum e vem pra cá
Ela anda rebolando
Ela só quer te provocar
Não é tchutchuca e nem gatinha, é
uma cachorra
Em todo o canto da cidade ela tá
sempre por aí
É só olhar na cara dela ela só, falta
latir
É meia-noite é meio-dia ela nunca
quer saber
Mexe o bumbum a toda a hora e me
faz enlouquecer
Eu to mordido eu to bolado mesmo
sendo o Tigrão
Vem latir no meu colinho que eu já
vou te dar pressão
Deixa a cachorra passar (Ela quer
rebolar!)
Deixa a cachorra passar (Chama ela
pra cá!)
Deixa a cachorra passar (Ela quer
provocar!)
Mexe o bumbum, mexe o bumbum
mexe
Bumbum e vem pra cá!
Academia, malhação,tá posando um
avião
Marquinha de biquini que dispara o
coração
Não adianta disfarçar, todo mundo
quer pegar
Senta aí ,fica ligado que o Tigrão vai
te ensinar
Vou prender numa coleira,dar pressão
a noite inteira
A cachorra quer brincar,vou chamar
ela pra cá
Tá com o rabo balançando, tá
querendo provocar
Pra lá, pra cá
Deixa a cachorra passar(ela quer
rebolar)

el trasero mueve
Trasero y ven para acá
Ella camina bamboleándose
Ella solo quiere provocarte
No es 'tchutchuca' ni gatita, es una
perra
En todos los sitios de la ciudad ella
está siempre por ahí
Es solo mirar en la cara de ella, le
falta ladrar
Es media noche, es medio día ella
nunca quiere saber
Mueve el trasero todo el tiempo y me
hace enloquecer
Yo estoy mordido yo estoy 'bolado'
aun siendo un gran tigre
Ven a ladrar en mi regazo que ya voy
a darte presión
¡Deja a la perra pasar! (¡ella quiere
bambolearse!)
¡Deja a la perra pasar! (¡llámala para
acá!)
¡Deja la perra pasar! (¡ella quiere
provocar!)
Mueve el trasero, mueve el trasero,
mueve
Trasero y ven para acá
Gimnasio, ejercicio, está (aterizando
un avión
Marquita de biquini que dispara el
corazón
No vale disimular/ todo el mundo
quiere 'coger'
Siéntate ahí, estate atento que el gran
tigre te va a enseñar
Voy a amarrarte con un collar/ darte
presión la noche entera
La perra quiere jugar, voy a llamarla
para acá
Está con la cola balanceando, está
queriendo provocar
Para allá, para acá
Deja a la perra pasar (¡ella quiere
bambolearse!)

Deixa a cachorra passar(chama ela pra cá)

Deixa a cachorra passar(ela quer provocar)

Então mexe o bumbum,mexe o bumbum,e vem pra cá

¡Deja la perra pasar! (¡llámala para acá!)

¡Deja la perra pasar! (¡ella quiere provocar!)

Entonces mueve el trasero, mueve el trasero y ven para acá.

“Cachorra Chapa Quente”⁹⁸

Sou cachorra chapa quente,
Adoro quando me taram,
E fico louca de tesão
Pedindo tapinha na cara.
Sou uma gatinha manhosa,
Vou fazer tu derramar,
O seu líquido do amor,
Ai, que tesão vou te arranhar.
Cachorra, au au.
Gatinha, miau.

Soy perra ‘chapa’ caliente,
Adoro cuando me ‘taran’ (violan),
Y me quedo loca de deseo
Pidiendo un golpe en la cara.
Soy gatita mañosa,
Voy a hacerte derramar ,
Tu líquido de amor,
Ay que deseo voy a arañarte.
Perra guau, guau
Gatita miau

“Panela Velha”⁹⁹

Tô de namoro com uma moça
solteirona,
A bonitona quer ser minha patroa
Os meus parentes já estão me
criticando, estão falando
Que ela é muito coroa, ela é madura já

Tem mais de trinta anos mas para
mim o que importa é a pessoa,

Não interessa se ela é coroa,

‘Estoy enamorado de una chica
solterona
La bonitona quiere ser mi patrona
Mis parientes ya están
criticándome, están diciendo
Que ella es muy vieja, ella es
madura ya
Tiene más de treinta años, pero
para mí lo que importa es la
persona
No interesa si ella es ‘coroa’

⁹⁸ “Cachorra Chapa Quente” (“Perra ‘chapa’ caliente”): interpretada por Tati Quebra Barraco.

⁹⁹ “Panela Velha”: interpretada por Sérgio Rei, composición de Moraezinho/ Auri Silvestre. Otras búsquedas dicen que la composición es de autor desconocido.

Panela velha é que faz comida boa	Olla vieja es la que hace comida buena
Menina nova é muito bom mais mete medo	Chica nueva es muy bueno, pero mete miedo
Não tem segredo e vive falando a toa	No tiene secreto y vive hablando sin pensar
Eu só confio em mulher com mais de trinta	Yo solo confío en mujer de más de treinta
Sendo distinta a gente ela perdoa, para o capricho	Siendo distinta, a la gente perdona, por capricho
Pode ser de qualquer raça, ser africana, italiana	Puede ser cualquier raza, ser africana, italiana,
Ou alemoa, não interessa se ela é coroa	O alemana, no interesa si ella es vieja
Panela velha é que faz comida boa	Olla vieja es la que hace comida buena.
A nossa vida começa aos quarenta anos,	Nuestra vida empieza a los cuarenta años,
Nasce os planos do futuro da pessoa,	Nacen los planes de futuro de la persona,
Quem casa cedo logo fica separado,	Quien casa temprano luego queda separado,
Porque a vida de casado as vezes enjoa,	Porque la vida de casado a veces enoja (aburre, enfada),
Dona de casa	Ama de casa
Tem que ser mulher madura, porque ao contrário o problema se amontoa,	Tiene que ser mujer madura, porque de lo contrario el problema se amontona
Não interessa se ela é coroa panela velha é que faz comida boa	No interesa si ella es vieja olla vieja es la que hace comida buena
Vou me casar para ganhar o seu carinho,	Voy a casarme para ganarme su cariño,
viver sozinho a gente desacorçoa e o	Al vivir solo la gente pierde la esperanza y el
Gaúcho sem mulher não vale nada é que nem peixe viver fora da lagoa, to resolvido vou	Gaicho sin mujer no vale nada, es como el pez que vive fuera de la laguna, estoy resuelto, voy
Contrariar meus parentes aquela gente que vive falando a toa.	A contrariar a mis parientes aquella gente que vive hablando a destajo.

“Mulheres do Brasil”¹⁰⁰

No tempo em que a maçã foi inventada Antes da pólvora, da roda e do jornal	En el tiempo que la manzana fue inventada Antes de la pólvora, de la rueda y del periódico
A mulher passou a ser culpada Pelos deslizes do pecado original	La mujer pasó a ser culpada Por los deslices del pecado original
Guardiã de todas as virtudes Santas e megeras, pecadoras e donzelas Filhas de Maria ou deusas lá de Hollywood São irmãs porque a Mãe Natureza	Guardiana de todas las virtudes Santas y ‘megeras’ (mujeres cruels), pecadoras y doncellas Hijas de María o diosas de Hollywood Son hermanas porque la Madre Naturaleza
Fez todas tão belas Oh! mãe, oh! mãe, oh! Mãe	Hizo todas tan bellas ¡Oh, madre!, ¡Oh, madre! Oh, madre!
Nossa mãe, abre teu colo generoso	Nuestra madre, abre tú regazo generoso
Parir, gerar, criar e provar Nosso destino valoroso São donas-de-casa, professoras, bailarinas Moças operárias, prostitutas meninas Lá do breu das brumas	Parir, generar, crear y probar Nuestro destino valioso Son amas de casa, profesoras, bailarinas Obreras, prostitutas niñas Allá en la oscuridad de las brumas
Vem chegando a bandeira Saúda o povo e pede passagem À mulher brasileira	Viene llegando la bandera Saluda el pueblo y pide paso A la mujer brasileña.

2.6 - VENTAJAS Y DESVENTAJAS DEL MÉTODO

Una gran ventaja de la utilización de esta metodología fue la posibilidad de contactar con un buen número de adolescentes al mismo tiempo, suministrando los datos para el análisis cuantitativo. Hay que señalar, sin embargo, que para que el análisis cualitativo

¹⁰⁰ “Mulheres do Brasil”: interpretada por Maria Bethânia, composición de Joyce.

no quedara en un segundo plano, fue necesario ampliarlo a través de entrevistas y de observación.

Otra ventaja del método fue la posibilidad de recoger datos de adolescentes de un mismo nivel de enseñanza de la escuela privada (clase media) y de la escuela pública (clase popular), y también la posibilidad de recoger datos de adolescentes de educación media (secundaria) y del curso nocturno, lo que nos ha ofrecido una dimensión comparativa entre los datos recogidos. Sin embargo, la investigación podría seguir creciendo en calidad si los adolescentes que participaron pudiesen ser acompañados por una investigación longitudinal, donde años más tarde se pudiesen analizar los efectos de oír y bailar músicas misóginas en ambientes de socialización y entretenimiento después de haber participado en una reflexión sobre ello, tal y como hicimos con el denominado *grupo auxiliar*. Esta reflexión, dos años después del primer contacto (cuestionario: 02/09/2007, encuentro de reflexión: 18/09/2009), evidenció que la posibilidad de reflexionar sobre las estrategias de género, subliminalmente insertas en una práctica tan especial para ellos como es la música, marcó una diferencia en sus vidas. Los tres dijeron que después de aquel primer contacto, cuando a través del cuestionario y de la discusión en grupo analizaron lo que oían en las músicas, les cambió la percepción, ya que ahora están más atentos a los mensajes que les son transmitidos.

PARTE II

LA MISOGINIA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO BRASILEÑO A TRAVÉS DE LA MÚSICA POPULAR

CAPÍTULO III - RELACIÓN ENTRE MÚSICA POPULAR Y DESIGUALDADES DE GÉNERO

Cuando inicié esta investigación me preguntaba por qué la música popular misógina no había sido analizada como una de las estrategias de mantenimiento de las desigualdades de género, y por qué compositores, cantantes e incluso el público en general insistían en entender la música solo como entretenimiento o diversión en las horas de ocio. La respuesta no ha sido fácil de encontrar. Aunque a lo largo de esta investigación hayamos contado con diferentes trabajos sobre la música, ninguno estaba relacionado directamente con el tema de estudio. Con el pasar del tiempo, en una búsqueda casi incesante por textos que pudiesen ayudarnos, el abanico de material sobre la música popular fue expandiéndose. Así, hemos consultado estudios sobre: la estética musical (Frith, 2001; Fubini, 2004; Iokoi, 2005; Sant'Anna, 2004, 2005; Silva, 2005); el uso y las funciones de la música (Merriam, 2001; Simonett, 2006; Cusick, 2006); la relación entre música, identidades, subjetividad y construcción del mundo (Vila, 1996; Herschmann, 1997, 2000; Cruces, 2002; Dayrell, 2002, 2005; Cragolini, 2006); la relación entre determinados estilos musicales y el género (Aparicio, 1998; Quintero-Rivera, 1998; Wieschialek, 2006); la relación entre música, género y educación (Green, 2001; Silva, 2004, 2006); y sobre música, género, mujeres y feminismo (Robertson, 2001; Ramos López, 2003; Zárate-Rozales, 2005). A pesar de toda esta búsqueda, el único estudio que se aproxima a nuestro tema es el de Santa Cruz (1992), que ha representado un importante punto de partida para este trabajo. En la citada investigación, la autora analiza las identidades propuestas y reforzadas en el discurso masculino a través de la música popular brasileña desde la perspectiva feminista.

La música misógina deja de ser entendida como un mero estímulo para la diversión en la literatura especializada en género (Connell, 1987, 1998; Saltzman, 1992; Lagarde, 1996; Diez, 2001 / 2 / 3; del Valle et al. 2002; Juliano, 2003; Beauvoir, 2005; Amorós, 2007; Puleo, 2007; entre otros/as). Solo una percepción sesgada podría llevarnos a entenderla de ese modo, algo que, sin embargo, es muy habitual, lo que nos demuestra, una vez más, que en la cultura recreativa actúan una serie de factores difusos que tienen como finalidad el mantenimiento de la ideología patriarcal.

Como hemos destacado anteriormente, la música o la canción, como medio de expresión, debe ser reconocida como un verdadero lenguaje, con todos los contenidos

de un proceso comunicativo: una fuente o emisor, un canal que trasmite la señal o el mensaje y un destinatario o receptor. Así, al entender la música como un lenguaje, como símbolo, se la está poniendo en relación con el contexto espacial y temporal de la obra. Lo que caracteriza la música como una auténtica manifestación humana es el diálogo que se establece entre el compositor, el intérprete y el oyente; se trata de un instrumento capaz de permitir a las personas involucradas en ese proceso que compartan emociones y sentimientos, es decir: la música tiene una funcionalidad comunicativa. Según Green (2001), el lenguaje musical varía de acuerdo con el estilo de la música, su contexto histórico y la posición del oyente. En este sentido, la música (con su lenguaje), al igual que cualquier otra modalidad comunicativa, “nos enseña muchísimo sobre el valor que la sociedad patriarcal asigna a cada sexo...” (Freixas, 2008, p. 29).

Según Yúdice (2007), la música es una forma de comunicación humana cuyos patrones sonoros son percibidos simultáneamente por la experiencia a través de la cognición afectiva (emocional) y / o gestual (dimensión corpórea); por esta razón, aduce, es importante comprender sus efectos socio-afectivos y sensoriales: al tratarse de un producto sociocultural, puede servir como vínculo entre la sonoridad y el sentido, lo que recae en la dimensión psicológica individual. Sin embargo, en el universo de los significados del lenguaje musical, a veces el proceso comunicativo ocurre de manera metafórica y simbólica, exigiendo de sus oyentes un verdadero proceso de aprendizaje para su comprensión, aunque los mensajes estén compuestos por motivos populares y se acerquen más a la sensibilidad del pueblo.

El proceso de aprendizaje requerido para la decodificación de los mensajes musicales sigue los mismos patrones demandados para el aprendizaje de una lengua extranjera (Calabrese, 1997; Scarnecchia, 1998; Guimarães, 2002; Kottak, 2003; Small, 2003; Fubini, 2004). Desde esta perspectiva, queda claro que la canción funciona no solo como una praxis placentera, sino también como una práctica discursiva de lo social e incluso como instrumento de poder político, como subraya Andréani (2012). En ese sentido, Quintero-Rivera (1998) asevera que, en las sociedades actuales, “donde el poder está tan estrechamente vinculado a la comunicación y a lo económico, que la mercantilización de la organización de los sonidos es un proceso que no podemos soslayar” (p. 34).

Los aspectos políticos e ideológicos implícitos en el lenguaje musical hacen que las personas involucradas en el proceso comunicativo reaccionen a los estímulos recibidos, aunque no siempre de manera consciente y semejante, ya que las reacciones se adentran en el campo de la subjetividad (en el campo de lo vivido, es decir, de las experiencias personales): “en tanto que producto cultural, la música y la danza constituyen la expresión viva de la sensibilidad humana, del espíritu creativo y también de la profunda actividad psíquica” (Mallas Casas, 1996, pp. 22-23).

Estudios cognitivistas apuntan que la música y el lenguaje comparten ciertos recursos neuronales, aunque siguen senderos independientes. La música es distribuida por todo el cerebro e involucra casi todos los subsistemas neuronales. Es un verdadero instrumento de inducción de sentimientos y emociones, aunque no sea tan buena para la activación de pensamientos específicos como el lenguaje. La música oída en diferentes etapas de la vida es codificada en la memoria paralelamente a los hechos del contexto de la experiencia, así como los hechos significativos también quedan en la memoria y muchas veces son relacionados a la música. Por eso, nuestra capacidad para dar sentido a la música depende tanto de la experiencia como de las estructuras neuronales. Nuestro cerebro aprende una especie de gramática musical específica de nuestra cultura, exactamente como ocurre con el lenguaje (Levitin, 2010).

Las canciones populares son, en general, composiciones simples, repetitivas y destinadas a ser interpretadas a través del canto y están ubicadas en un contexto sociocultural definido. Las narrativas hablan de lo cotidiano de las personas y de las relaciones afectivas y sexuales y, cantando, repasan el carácter problemático de esas relaciones. Aunque el lenguaje propuesto sea expresado de manera recreativa, favorece procesos de identificación tanto de hombres como de mujeres con el discurso político e ideológico implícito en esas canciones. Basta un rápido análisis de esas canciones para ver que el lenguaje musical conlleva, en su conjunto, de manera clara o implícita, aspectos semejantes a otras formas de comunicación. Por el lenguaje musical también se delimita, ordena, clasifica y valora, se difunde una ideología y genera significación y se produce y / o reproduce una realidad cultural (Zárate Rosales, 2005). En los discursos de la música popular, es posible identificar formas por las que se entienden las relaciones de género, bien exaltando algunos atributos “femeninos” (como pechos y nalgas), ampliando sus defectos, difundiendo estereotipos “naturalizados” (desde

características supuestamente femeninas hasta roles atribuidos culturalmente al género femenino), o bien ocultando las cualidades que son inherentes al ser humano, independientemente del sexo. Sumando todas esas características al hecho de que la música popular es el estilo de música que más suena en los medios de comunicación y que más se escucha en la vida cotidiana de las personas, principalmente por los jóvenes, la música se convierte en un instrumento de poder y definición de género (Robertson, 2001; Ramos López, 2003).

Con respecto a la relación entre música y relaciones de género, varios estudios feministas han demostrado que, tanto los discursos sobre este arte musical (Green, 2001; Silva, 2004, 2006), como el discurso difundido a través de él, reproducen los estereotipos de las relaciones de género (Ramos López 2003; Freixas, 2008). En general, los discursos sobre este arte musical han relacionado su producción a la mente, y el canto como una expresión corporal, reproduciendo la dicotomía de los estereotipos de las relaciones de género tan *naturalizados* por el sentido común: la masculinidad asociada a la mente y la femineidad asociada al cuerpo. Esto, por un lado, puede explicar por qué las mujeres han sufrido tantas restricciones y limitaciones a lo largo de la historia para componer y ejecutar piezas, mientras que se les ha permitido cantar. Por otro lado, también explica las representaciones atribuidas a las mujeres en los cancioneros populares, que, de muchas maneras, suelen ser despreciativas, además de que refuerzan uno de sus papeles tradicionales en la cultura de género: el de objeto sexual (Green, 2001; Ramos López, 2003). El lenguaje, como medio de comunicación, sea hablado, escrito, dibujado, pintado o cantado, abarca símbolos y representaciones y, como tal, concordamos con Ramos López (2003) en que “la música produce, reproduce y contesta al mundo y éste, es sexista” (p. 107). Lo mismo subraya Freixas (2008) al señalar que el lenguaje, cualquiera que sea su especificidad, es un importante elemento de la cultura que nos enseña el valor que la sociedad asigna a sus miembros y, principalmente, a cada sexo.

En este sentido, Juliano (1998) señala que, si queremos acercarnos a los mensajes generados por cada cultura, debemos observar los discursos transmitidos por las mismas. Sabemos que antes del siglo XX muy pocas mujeres fueron pensadoras o artistas, por razones que han sido debatidas y remarcadas por el movimiento y la teoría feminista. A lo largo de la historia, las mujeres han sido más objeto que sujeto en los

análisis y en la producción de discursos. De este modo, una manera de acercarse a su posición en el mundo social es desentrañar los mensajes subliminales que se le dedican en cada cultura específica. Aunque la cultura pueda actuar como un factor difuso, es muy poderoso como difusor y / o mantenedor de la ideología hegemónica, que, de manera general, ha sido de cuño patriarcal. En casi todas las culturas hay sectores que monopolizan la producción del discurso y se autodenominan como “la norma”, como el productor de *la cultura*, mientras que los otros sectores populares son los “anormales”, los “desviados” y los “peligrosos”, estigmatizaciones todas ellas que legitiman su exclusión social. Es decir, si las mujeres, en la música popular brasileña, han sido referencias de devaluaciones, acusadas de peligrosas y, a veces criticadas por sus características genéticas o maneras de vivir, es porque la cultura hegemónica está utilizando ese canal de información para intentar *traer las desviadas* hacia la *norma* del sistema en acción. En este sentido, Amorós (2007) señala que “para saber cuándo un grupo de varones está buscando el poder, basta averiguar si está proponiendo un tipo de mujer diferente y criticando la existente” (p. 236).

Esta frase de Juliano resume ese razonamiento: “la sociedad se autoconcibe a partir de un imaginario que señala quiénes son los que la integran (un nosotros) y cuáles son las personas que quedan excluidas de la construcción identitaria” (2003, p. 56). Según Juliano, este proceso de inclusión / exclusión se constituye en la demarcación de unas fronteras que, aunque parezcan *invisibles*, no lo son, están, de hecho, tan fuertemente delimitadas (al igual que nuestra capacidad perceptiva) que funcionan aparentemente de manera externa a nosotros y, por ello, son casi físicas. Estas representaciones del mundo, que parecen no venir de ningún lugar, generan una base emocional y motivacional que altera nuestro sistema perceptivo, pudiendo distorsionar la manera mediante la cual percibimos el mundo o el otro, y, en consecuencia, generar inferencias y discriminaciones (Vernon, 1974; Maturana, 2001; Levitin, 2010). Estas son algunas de las razones que contribuyen a la generación de grupos *diferentes* de seres humanos, que pueden sufrir discriminación y explotación. Insertas en esos sectores estigmatizados se encuentran las mujeres, y la gente de las áreas rurales y de los *ghettos* étnicos. En sentido general, se dice que esos sectores no dominantes se expresan por medio de la llamada *cultura popular*, o *subcultura*, o de una minoría étnica, a los cuales se les presupone la incapacidad de desarrollar o mantener un orden social (Juliano, 1998).

También es importante destacar que el término *subcultura* ha sido utilizado para referirse a las interpretaciones del mundo generadas por esos grupos estigmatizados y sus conductas de cuestionamiento del orden social establecido. Pero es también importante señalar que las elaboraciones y cuestionamientos generados por las subculturas no han sido percibidas como si tuvieran claridad de objetivos o como propuesta revolucionaria. Aunque pueda existir cierta dificultad para la decodificación de los mensajes emitidos por los sectores populares, el resultado vale el esfuerzo empleado, pues sus productos literarios suelen ofrecer un análisis más complejo y matizado de una sociedad que otros datos o fuentes. Realzando esta perspectiva teórica, Juliano (1998) menciona el enunciado de Julia Kristeva, en el cual la autora afirma que el producto literario de cada cultura está basado en supuestos diferentes. Por ejemplo: la literatura de las culturas épicas se basa en el simbolismo trascendente concretada a través de mitos; la literatura actual, desde finales del siglo pasado, utiliza los signos con permutaciones de significados, posibilitando el surrealismo y el teatro de lo absurdo, o incluso los productos literarios generados por grupos populares de países con fuertes diferencias económicas y sociales, como Brasil. Esas discrepancias que fracturan la sociedad, proporcionan simultáneamente diferentes visiones del mundo y códigos diferenciados, lo que convierte a esa cultura en un verdadero análisis (Juliano, 1998, 2001).

Del mismo modo, Costa (2001) considera que a través de los estudios de cada cultura, de su manera particular de clasificar el mundo y de representarlo en determinados tiempos, es posible conocer cómo cada sociedad delimita los espacios, distribuye los sujetos, traza sus fronteras y construye identidades y las diferencias. La autora resalta que, paradójicamente, en los sistemas de clases jerárquicas de América Latina, las clases explotadas y discriminadas traspasan esa opresión a otros sectores también desvalorizados, haciendo uso de una especie de mecanismo de compensación. Un sector devaluado procura *valorizarse* rebajando a otro sector hacia el escalón más bajo. En el imaginario masculino eso ocurre en relación a las mujeres. Este escalonamiento de la discriminación suele ser más agresivo cuanto más frágil sea la base de autoafirmación del sector de la que emana¹⁰¹. Un subsistema puede carecer de poder, pero, al formar

¹⁰¹ “...en gran parte de los países de América Latina, parece evidente que la discriminación étnica y la explotación por clases sociales se ‘compensa’ en el imaginario masculino con un plus de desmoralización de la mujer. Esta estrategia, en la cual un grupo con escaso poder procura ‘valorizarse’ colocando a otro

parte del sistema global, participa de sus sistemas de valores y lo difunde (Juliano, 1992, 2001). O'Hara (2005) señala que hay un sentimiento de alineación tan poderoso en las sociedades, que hace que las personas, muchas veces, despierten para el propio sufrimiento, pero continúan ignorando el dolor de los demás. Aunque los miembros de determinada subcultura puedan encontrar alguna solidaridad y comprensión entre sí, ello no garantiza la misma comprensión y solidaridad hacia los otros grupos excluidos. Por consiguiente, en la práctica social, el género interactúa con la raza, la clase, la nacionalidad, el desempleo y la pobreza urbana, de tal manera que queda involucrado de manera negativa en todas las estructuras sociales, donde se repite el modelo de dominación y subordinación entre diferentes grupos. Para mantener la dominación, en general, el grupo privilegiado usa la violencia para sostenerla. Muchas veces se usa el terror para establecer las fronteras y hacer exclusiones (Connell, 1997). Otras veces se usa la sutileza, la ironía y la broma como instrumentos de descrédito de las mujeres y de su lucha por la emancipación, por medio de la literatura, la música y otros vehículos de comunicación (Santa Cruz, 1992; Soihet, 2001; Freud, 2006b; Corrêa Filho, 2008).

Respecto a la contra-reacción hacia el orden cultural instituido, Soihet (2001) recoge algunas crónicas de la literatura brasileña de las reacciones masculinas que utilizaron el humor, la irreverencia y la ironía como armas para menospreciar las reivindicaciones contra la mayoría reinante y a favor de las minorías oprimidas y explotadas, como la lucha de los esclavos para la abolición y de las mujeres brasileñas para la emancipación. Los actos de reivindicación son vistos como amenaza al orden constituido y, por medio de los discursos masculinos, son ridiculizados, satirizados, vilipendiados y rebajados al absurdo, para que “las revolucionarias”, en el caso de las mujeres, no encuentren fuerzas para romper el orden dominante. En el análisis de todos esos recursos literarios, Soihet (2001) nota un aspecto perverso y subliminal en los discursos y que denomina *violencia simbólica* contra las mujeres. En el análisis de la marginación femenina en la cultura, Freixas (2008) va más allá de la *violencia simbólica* hacia las mujeres al afirmar que

sector en un escalón más abajo, siendo una versión en el plano de los géneros de las conocidas racionalizaciones racistas, en las cuales sectores con escasos recursos desarrollan un agresivo ‘orgullo étnico’ como mecanismo compensador (como sucede entre los racistas blancos pobres del Sur de los Estados Unidos, que vuelcan sus frustraciones en forma de discriminación contra los negros). Este tipo de ideología puede funcionar en forma tanto más agresiva cuanto más débil sea la base de autoafirmación del sector que la sustenta” (Juliano, 2001, p. 82).

una cultura que distorsiona la percepción y ridiculiza y trivializa las preocupaciones y luchas de las mujeres, sea en el cine (películas con escenas de violación y malos tratos en claves de humor) en la literatura, en la música misógina, o en cualquier otra producción cultural, no solo actúa frenando el avance hacia la igualdad, sino que alimenta la violencia de género. Así, comprender el funcionamiento de la cultura (Leahy-Dios, 2001), la forma en la que se constituyen y organizan las identidades culturales, y la forma en que se realizan las prácticas culturales, nos permite identificar las convenciones subyacentes y sus redes de implicaciones sociales.

En “El lenguaje de los tangos”, Juliano (1991) evidenció cómo los efectos de la inmigración interfirieron en los roles y en las relaciones de género de los sectores bajos del puerto de Buenos Aires, y cómo los hombres inmigrantes utilizaron esos reflejos (influencias indirectas) de manera creativa en las letras de las canciones de los tangos. Santa Cruz (1992) también nos ha mostrado la considerable resonancia del imaginario colectivo sobre las mujeres a través de la MBP, donde el discurso musical, esencialmente masculino, lo reproduce. La autora dice que su análisis consistió únicamente en buscar a *la mujer* sumergida, cantada y decantada en el repertorio musical brasileño, y reinterpretar las canciones populares desde una perspectiva feminista.

Santa Cruz subraya que la reglamentación de la radio en Brasil¹⁰² y la aprobación del derecho al voto femenino en todo el territorio nacional en el año de 1932 fueron dos logros muy significativos tanto para la música popular como las mujeres en la sociedad brasileña. El primero porque, desde entonces, las numerosas emisoras que fueron surgiendo pasaron a divulgar la música popular, que, hasta aquella fecha, solo había emitido música erudita. Por lo tanto, la radio se convirtió en un canal de comunicación de masas, principalmente entre las décadas de los años treinta a los cincuenta, informando a un mayor número de personas en un menor espacio de tiempo. Brasil, un país de dimensiones continentales y con gran diversidad, tuvo en la música el principal vehículo de identificación e interrelación entre las distintas clases sociales y entre las extensas regiones. Es, como ha dicho recientemente Maria Bethania (una conocida cantante brasileña) en un documental sobre su persona: “embora o Brasil seja um país grande e diverso, a música é importante para todo brasileiro / a, pois em qualquer lugar,

¹⁰² Fue regulada este año, si bien surgió en 1923.

mesmo que seja no centro da floresta, existe alguém com um rádio no ouvido”¹⁰³. El segundo, obviamente, porque las brasileñas fueron reconocidas como ciudadanas solo a partir del la obtención del derecho al voto. Sin embargo, a partir del momento en que la música popular brasileña ha llegado a todos los sitios a través de la radio, incluso en los más lejanos, esta se ha convertido en un canal de difusión de gran envergadura, también de la imagen de las mujeres elaborada desde la cultura hegemónica.

La facilidad para memorizar y reproducir las letras de las canciones populares también hace de ella un medio de integración personal y social. Para Santa Cruz (1992), la música es el arte que posee mayor poder de asimilación por la mente humana. En lo que se refiere a la relación entre música y dinámica cerebral, Levitin (2010) subraya que hay bastantes evidencias procedentes de distintos estudios cognitivistas de que existe una relación entre los aspectos de gratificación y refuerzo del acto de oír música con los sistemas cerebrales de regulación de la emoción. Estos resultados demuestran que la música es una forma o un elemento que puede alterar o mejorar el estado de ánimo y humor de las personas.

3.1 - EL IMAGINARIO COLECTIVO, LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA Y LA CULTURA DE GÉNERO

La creciente importancia que ha tenido el análisis de la interconexión entre el sistema cultural y el sistema de género, principalmente a través de la música popular, ha despertado también la atención de algunos hombres. La música popular está siendo cada vez más reconocida por aquellos/as que buscan investigar los mensajes implícitos en este lenguaje como un elemento cultural capaz de reproducir la dominación masculina y el sistema de poder. En 2006, el periodista Rodrigo Faour publicó una voluminosa obra resultado de una extensa investigación y análisis de composiciones representativas de la música popular brasileña, titulada *Historia Sexual da MPB*. En ese trabajo, el autor analiza la evolución de los conceptos de amor y sexo en las letras de las canciones brasileñas y que asocia con las relaciones de género desde su punto de vista. Este autor subraya, así como la feminista Santa Cruz (1992) ya había señalado, que hasta finales de

¹⁰³ “aunque Brasil sea un país grande y diverso, la música es importante para todo brasileño/a, pues en cualquier sitio, aunque sea en el centro de la selva, hay alguien con una radio en la oreja” (Maria Bethania en el documental “Maria Bethania, pedrinha de Aruanda”, una película documental en homenaje a ella, producido en 2006 y dirigido por Andruca Waddington, que muestra la cantante en la intimidad).

los años cincuenta, el 99% de las canciones populares brasileñas eran compuestas por hombres. Las descripciones negativas de las mujeres en muchas de las canciones populares han variado según el contexto histórico-social de su creación y éxito. Desde el siglo XVII hasta mediados del XX, los compositores de la música popular brasileña describían a las mujeres en tono erótico o irónico, como seres artificiales y frívolos. Se les han sido asignados roles diversos, pero siempre se las ha tildado de manera negativa: vulnerables, traidoras, masoquistas, enemigas, desvergonzadas, culpables de las desgracias de los hombres, incluso se las ha acusado de ser las responsables de las barreras en la relación por la falta de amor. No era raro, además, que en el discurso se animase a vengarse de las mujeres, pues eran el “diablo con faldas”. En la medida en que vamos avanzado en la historia (desde 1930 hasta la actualidad), se hace más visible en el análisis de la imagen de las mujeres en las letras de la música popular, del contexto histórico-cultural de su creación y de las razones de su éxito, la estrecha relación entre imaginario colectivo, música popular (misógina) y cultura de género (donde también incluiríamos los aspectos legislativos).

3.1.1 - 1920/1930: MUJERES, OBJETOS DE DESCRIPCIÓN EN LA MÚSICA POPULAR Y EN LAS RELACIONES ENTRE LOS SEXOS

Diversos estudiosos señalan que los años veinte y los treinta fueron décadas de gran importancia para los cambios socioculturales en Brasil, debido al descontento de diversos sectores de la sociedad en referencia a varios aspectos (política, economía, condiciones laborales, la condición de las mujeres etc.). Los estudiosos de la música popular brasileña (Gabeira, 2005; Ricardo, 2005; Sant’Anna, 2004, 2005; Schüller y Art, 2005; entre otros) consideran que aquel momento permitió a la música popular convertirse en un producto cultural significativo en términos de realidad nacional. Las estudiosas del movimiento de emancipación de las mujeres en Brasil (Santa Cruz, 1992; Pinto, 2003; Del Priore, 2011) señalan que en este periodo surgieron los primeros movimientos de mujeres que lucharon para mejorar de las condiciones de las mujeres en el país. En los años veinte y treinta del siglo pasado los ideales de diferenciación y de emancipación en Brasil entraron en un momento de efervescencia, lo que posibilitó el surgimiento de las clases media y obrera como consecuencia del proceso de urbanización. También se vieron favorecidas otras manifestaciones socioculturales, tales como la “Semana de Arte Moderna”, en São Paulo (de reconocida importancia incluso para la música popular brasileña); la fundación del Partido Comunista Brasileiro (ambos

en 1922); y el despuntar de las primeras voces femeninas contrarias a la opresión de las mujeres¹⁰⁴. Con todas esas reivindicaciones, no es de extrañar que la cultura hegemónica pusiera en marcha sus mecanismos de resistencia, incluso en la música popular.

Desde el inicio del cancionero popular brasileño hasta el comienzo de los años treinta y en menor proporción, ha existido la imagen de las mujeres como *musa inspiradora*, al mismo tiempo que se trazaba el perfil de mujer masoquista y sumisa, como “Ai, que saudade da Amelia” o “Perdão Emilia”, que estaban siempre esperando su hombre con “azúcar y afecto” (Monteiro, 1984, p. 23). A juicio de Faour (2006), en “Ai, que saudade da Amélia” los autores expresan la añoranza de la mujer idealizada de antaño, que acompaña a su marido en todo, que lo acepta sin exigirle nada y que no le incomoda ni molesta, y la comparan con la mujer actual. Esta descripción habla de la resistencia masculina al cambio y de la defensa de un patrón de mujer servil y sin ningún derecho. De estas dos canciones vamos a detenernos en “Ai, que saudade da Amélia”, porque se convirtió en un clásico de la música popular brasileña y en un estereotipo (en la mente nacional) de mujer ideal.

¹⁰⁴ Las primeras mujeres que encabezaron este movimiento eran, en general, hijas de familias adineradas, que tuvieron acceso al mundo de la educación (formal o no) y de la cultura diferenciada (europea y / o estadounidense) y que supieron aprovechar ese *caldo cultural* en el país (Pinto, 2003; Sant’Anna, 2005; Schüller y Art, 2005). Según Pinto (2003), las pioneras del movimiento feminista buscaban alianzas políticas, hacían uso de periódicos y promovían marchas públicas para expresar sus ideas, expandir la red de apoyo y formar una opinión pública favorable al movimiento. La autora también analiza que, en el manifiesto escrito por las *costureiras, chapeleiras e classes anexas* de Rio de Janeiro, en 1920, las obreras ya demostraban una percepción de las cuestiones genéricas como elemento organizador de las desigualdades entre los sexos, incluso en el universo laboral. Percibían que el poder masculino se imponía sobre la explotación de las mujeres; así como que la educación era el medio para el perfeccionamiento de las habilidades personales y profesionales fuera del hogar.

“Ai, que saudade da Amélia”¹⁰⁵

(Ataulfo Alves / Mário Lago)

Nunca vi fazer tanta exigência,
Nem fazer o que você me faz.
Você não sabe o que é consciência,
Nem vê que eu sou um pobre rapaz.

Você só pensa em luxo e riqueza,
Tudo o que você vê você quer,
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia,
Aquilo sim é que era mulher.

Às vezes passava fome ao meu lado,
E achava bonito não ter o que comer,
Quando me via contrariado,
Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!"
Amélia não tinha a menor vaidade,
Amélia é que era mulher de verdade.

Creemos importante señalar que esta canción se convirtió en un clásico de la música popular y en un estereotipo en la mente nacional, paradójicamente, en la voz de una también famosa cantante brasileña de nivel internacional, Carmen Miranda. Y esto sucedió un año después de una de las primeras conquistas de las mujeres: el derecho al sufragio. Los autores de la canción se hicieron famosos en todo Brasil en 1933 debido al éxito que tuvo esta canción. Así, “Amélia” se convirtió en el sinónimo de *mujer sumisa*, dedicada a las labores del hogar, una *ama de casa* que es dócil y no reclama por nada. En la canción se refiere Amélia como “aquello”, es decir, como si fuera una cosa, un

¹⁰⁵ Nostalgia de Amélia” (Ataulfo Alves / Mário Lago). Nunca vi tener tanta exigencia/ Ni hacer lo que tú me haces,/Tú no sabes lo que es consciencia,/ Ni ves que yo soy un pobre muchacho/ Tú solo piensas en lujo y riqueza/ Todo lo que ves lo quieres/ Dios mío, que nostalgia de Amelia/ Aquello sí que era una mujer/ A veces pasaba hambre a mi lado/ Y le parecía bonito no tener qué comer/ Cuando me veía contrariado/ Decía: “hijo mío, lo que se ha de hacer”/ Amelia no tenía la menor vanidad/ Amelia sí que era una mujer de verdad.

objeto; no dice “aquella persona”¹⁰⁶. La *mujer de verdad* era comparada a un objeto, sin deseos propios, mientras que la otra, la que no se somete a la voluntad del sujeto (el hombre), no se asemeja al modelo predeterminado por el sistema de género de la época.

Vale la pena hacer un comentario desde la perspectiva de género de la última estrofa de esta canción, principalmente de la frase “meu filho, o que se há de fazer” (“hijo mío, lo que hay que hacer”). Aunque el mensaje pueda parecer solo una expresión lingüística en la composición musical, un breve análisis nos indica claramente que el amor de pareja se confunde e identifica con el amor materno filial, que parte de un modelo y mandato social de las estructuras de género. En el amor de pareja la interacción que teóricamente debería suceder entre dos adultos autónomos (en un vínculo de pares) (Coria, 2008) es corrompido por “un programa social predeterminado que se adhiere automáticamente al género mujer” (p. 43) y pasa a ser un modelo de referencia. En el modelo culturalmente construido para el amor materno filial se presume la entrega incondicional, altruista y abnegada de la madre hacia al hijo/a, atributos elevados a la categoría de virtudes y naturalizados como rasgos de la feminidad. Este modelo como referencia para el amor de parejas oculta los costes que supone para las mujeres a nivel de inversiones de afecto, de tiempo, de espacios, de responsabilidad, etc., ya que todo ello se asume de manera

¹⁰⁶ En la sociedad brasileña, aunque en la práctica hubiese diferentes configuraciones parentales, el modelo de unión familiar sancionado por el Estado y la sociedad era el matrimonio legal entre el hombre y la mujer, y los/as hijos/as nacidos/as dentro de la unión. La relación entre los sexos estaba basada, legal y culturalmente, en la ideología patriarcal, es decir, la mujer era sumisa al marido. En la legislación brasileña (Código Civil de 1916), hasta la promulgación de la Ley nº 4 121 de 27 / 08 / 1962, el hombre era el jefe absoluto de la sociedad conyugal, con derechos, incluso, de autorizar o no a la mujer ejercer una profesión o de recibir herencia. El Estatuto de la Mujer Casada (como pasó a ser conocida la ley de 1962, porque disponía de la situación jurídica de la mujer casada) solo reconoció la emancipación femenina (de la mujer casada) en algunas áreas, por ejemplo: el marido continuaba siendo el jefe de la sociedad conyugal, pero la función pasaba a ser ejercida con la colaboración de la mujer en beneficio de la pareja y de los/las hijos/as (Art. 233). La igualdad de derechos y deberes pasaron a ser reconocidos legalmente en la Constitución de 1988. El reconocimiento de la igualdad en la ley fue el resultado de la movilización del movimiento feminista en la Asamblea Constituyente. Las veintiséis diputadas elegidas para el periodo de 1986-1990 (5,7% de la Cámara Legislativa) asumieron las funciones constituyentes y presentaron las treinta enmiendas sobre los derechos de las mujeres, resultado de las reivindicaciones de las asociaciones de mujeres y grupos feministas de todo el país; temas que fueron extensamente debatidos en encuentros, seminarios y asambleas (Pinto, 2003). Por otro lado, vale subrayar que, antes de la vigencia del Código Civil de 1916, prevalecían en Brasil las Ordenaciones Filipinas, una legislación altamente conservadora y patriarcal, que permitía al marido aplicar castigos físicos a la mujer libre de castigos y de punición legal.

unilateral y en la tentativa de adecuarse al modelo de un amor “natural” de la condición femenina. No obstante, ese equivocado modelo de amor visible en una composición musical de los años treinta todavía no ha sido abolido del imaginario femenino en la actualidad, como demuestra mi experiencia como psicóloga clínica, de la misma manera que lo ha constatado Coria (2008)¹⁰⁷. En mi trabajo con mujeres, observo que ese modelo de amor materno filial trasladado a interacciones de pareja o incluso en las interacciones con hijos / as mayores, aún se hace presente en la psique de muchas mujeres, incluso de aquellas que no son madres. Algunas de ellas, con un nivel de instrucción universitario y con autonomía financiera, aceptan vínculos afectivos unidireccionales, es decir, altruísticos, por no darse cuenta de que en el amor paritario el vínculo tendría que ser bidireccional y recíproco.

Mientras el clima nacional de modernización de la cultura iba tomando fuerza en los medios artísticos, a partir del movimiento de arte moderno de 1922, el movimiento de las mujeres también iba ganando espacio en el escenario nacional. Era la lucha por el reconocimiento de sus derechos de ciudadanas, es decir, por la incorporación de la mujer como sujeto portador de derechos políticos¹⁰⁸. Pero las represalias no tardaron en hacerse presentes en las letras de las músicas populares, como ejemplifican las canciones “Dá Nela” (“Pégale”)¹⁰⁹ de Ary Barroso, en 1930; “Mulher de Malandro”

¹⁰⁷ Para Coria (2008), el modelo de amor materno filial, caracterizado por la incondicionalidad, altruismo y abnegación como parte del mandato social, “extiende su sombra sobre la madre apoderándose al mismo tiempo de la mujer” (p. 109), igualando mujer y madre en un mismo paquete de deber social. Dicho programa, o “soft maternal”, como lo denomina la autora, confeccionado culturalmente, queda adherido irremediamente a la subjetividad femenina, igualando el amor de parejas a imagen y semejanza del amor maternal cuya transgresión llega a ser severamente censurada, al igual que los software informáticos que garantizan el funcionamiento de las computadoras.

¹⁰⁸ Estudiosos apuntan que el mismo momento histórico y cultural que posibilitó en Brasil el surgimiento de las clases media y obrera como consecuencia del proceso de urbanización, también propició otras manifestaciones culturales, tales como: la “Semana de Arte Moderna” en São Paulo, la fundación del Partido Comunista Brasileiro (ambos en 1922) y el despuntar de las primeras voces femeninas contrarias a la opresión de las mujeres.

¹⁰⁹ “Dá nela” (Ary Barroso): Esta mulher há muito tempo me provoca / Dá nela / Dá nela / É perigosa / fala mais que pata choca / Dá nela / Dá nela / Fala, língua de trapo / Pois da tua boca eu não escapo / Agora deu pra falar abertamente / Dá nela / Dá nela / É intrigante, tem veneno e mata a gente / Dá nela / Dá nela. (Esta mujer desde hace mucho tiempo me provoca / Pégale / Pégale / Es peligrosa / habla más que una lerdá / Pégale / Pégale / Habla, lengua de trapo / Pues de tu boca yo no escapo (huyo) /

(“Mujer de Vagabundo”) de Heitor dos Prazeres, en 1932; “Pra que mentir” (“Para qué mentir”), de Noel Rosa, en 1934; “O ébrio” (“El borracho”) de Vicente Celestino, en 1936; “Mentirosa” (“Mentirosa”) de Mario Lago y Custodio Mesquita, en 1941, y tantas otras que muestran la manifestación del inconsciente colectivo por medio del imaginario masculino, tan profundamente marcado por la cultura genérica. En esas canciones se reflejan quejas y se acusa a las mujeres de mentirosas, disimuladas, hipócritas, traidoras y culpables de las desgracias de los hombres; se las responsabiliza de los fracasos conyugales, del alcoholismo del esposo, etc. Por transgredir el “código de ética masculino” y poner en riesgo la supremacía del “macho”, pasa a ser la culpable de toda la infelicidad, de la malaventura y de los vicios de la población masculina, de la familia y, por supuesto, de la sociedad, por lo tanto merece ser golpeada e insultada (Santa Cruz, 1992).

Un ejemplo de ello es la canción “Dá Nela” (“Pégale”) de Ary Barroso, que, a pesar de animar a los hombres a golpear a las mujeres, tuvo mucho éxito en la época y ganó el primer lugar en el concurso carnavalesco de 1930. Ya en aquella época, la misma canción también provocó reacciones de algunas feministas (Santa Cruz, 1992, p. 30). Según Faour (2006, p. 104), el compositor ganó tanto dinero con el éxito de esta canción que pudo casarse con el importe recibido. Paradójicamente, “al pegar a una mujer en la letra de la canción, el personaje ganó otra en la vida real”, señal de que estos eran los valores cultivados por la sociedad, la cual no solo era extremadamente machista, sino que premiaba los discursos hegemónicos.

Para el crítico de música Faour, es increíble la cantidad de canciones brasileñas grabadas por hombres o por mujeres hasta los años cincuenta cuyo tema central eran los golpes o porrazos a las mujeres. Propinar golpes a una mujer, tema constante y variado en distintas canciones de la época, se presentaba en muchas ocasiones como un castigo, en otras se destacaba el carácter “calmante” para la mujer, y en otras se interpretaba como una *virtud* para el hombre que lo practicaba. Este procedimiento masculino aumentaba su estatus en el medio social, reflejando una actitud que se consideraba una “prova de apreço, de amor ou de posse”¹¹⁰ (Faour, 2006, p. 105). Por supuesto, en el

Ahora he podido hablar abiertamente / Pégale / Pégale / Es intrigante, tiene veneno y nos mata / Pégale / Pégale).

¹¹⁰ “prueba de aprecio, de amor o de posesión”.

imaginario masculino aún prevalecía el permiso para aplicar castigos físicos a la mujer, actitud amparada en la legislación brasileña hasta el Código Civil de 1916 y sancionada por la sociedad.

Sabemos que para la conservación de un sistema, como el sistema de género, este debe ser “continuamente renovado, recreado, defendido y a la vez modificado” (del Valle et al., 2002, p. 33). La violencia ejercida contra las mujeres es *sancionada*, como medida de control a la “desviación” femenina. A pesar de que los contenidos de las letras de las canciones “Ai que saudades da Amelia” y “Dá Nela” son distintas, y de que los vínculos afectivos de las parejas se representan de forma asimétrica e invertida, el resultado siempre es favorable a los hombres y a la ideología patriarcal. Como vimos, en la canción “Ai que saudades da Amelia”, se atribuye a la mujer el rol de *madre*, con la obligación de ser compasiva y de amar incondicionalmente a su hombre, mientras que en la canción “Dá Nela” se invierte el orden, donde el hombre juega el rol de *padre*, lo que le confiere el derecho a reprender, pegar, golpear, etc. a la mujer, como si ella fuera una niña que necesita ser castigada por las transgresiones del modelo instituido. Estos dos casos, aunque parezcan distintos entre sí, forman parte de representaciones de género de un mismo periodo de tiempo, es decir, la década de los treinta, y ambos refuerzan el sistema genérico que naturaliza la concepción de las mujeres como sumisas y cuidadoras, y de los hombres como los jefes de hogar, con capacidades cognitivas y racionales para decidir lo mejor para la pareja y con derecho para hacerlo. Esta concepción, como hemos subrayado, estaba sancionada por la propia ley, que daba al varón el derecho de ejercer una suerte de tutela sobre la mujer. La violencia de género se convertía así en una *norma* para mantener los valores que dan coherencia al sistema hegemónico.

La cultura dominante, a través de la música, un arte placentero, ejerce de canal de expresión de la realidad y vivencia de muchas parejas, es decir, de la costumbre, pero también de vehículo de diseminación y mantenimiento de la ideología patriarcal. El sistema cultural, a través de la música, distribuye la *información* y la *regla* social de cómo deben comportarse las parejas o los hombres en relación a las mujeres para mantener el sistema hegemónico, de poder y dominación.

3.1.2 - 1930/1950: LAS VANGUARDISTAS EN LA MÚSICA POPULAR Y LA RESISTENCIA CON SUS MÚLTIPLES PREJUICIOS

Es pertinente destacar que entre las décadas de los treinta y los cincuenta, la época de oro de las radios, las mujeres no tenían la oportunidad de ejercitar la auto-expresión como compositoras. Las pocas cantantes del periodo cantaban canciones compuestas por hombres o eran parientes de hombres del medio artístico. En general, las canciones reafirmaban el machismo vigente, con letras despreciativas que reforzaban prejuicios morales, religiosos y culturales contra las mujeres. Según Santa Cruz (1992), esas canciones cargadas de desprecio a la imagen femenina, difundidas en voz de una mujer, con poca o ninguna consciencia crítica, además de minusvalorar la propia imagen, también contribuían al mantenimiento de las diferencias y desigualdades de género.

Sin embargo, en aquel periodo y contexto de prejuicios y dificultades para las mujeres, una consiguió destacar, y sobrevivir en el medio artístico de la época y hacerse inmortal entre los compositores brasileños: Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935)¹¹¹. Esta compositora cuenta con un acervo de más de dos mil obras, entre las que se encuentran operetas y piezas teatrales. Gonzaga es considerada la primera *maestrina* del *choro* nacional¹¹². Su composición “Ô abre alas¹¹³”, aunque escrita en el año de 1899, no llegó

¹¹¹ Chiquinha Gonzaga – Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nacida el 17 de octubre de 1847, en la ciudad de Rio de Janeiro. Era mestiza, hija de una mulata y un hombre blanco, militar y de familia noble. Fue alfabetizada en casa (destacándose en portugués y francés) y también recibió clases de música, destacando en el piano. Tuvo dos relaciones de pareja, respecto a la primera estuvo casada con un joven oficial de la Marina Mercante. Sin embargo, no aguantó la vida de casada, sumisa al marido y se separó. Como una mujer independiente, tuvo que enfrentar muchos prejuicios en la familia y en la sociedad, pero consiguió vivir y ser reconocida por su talento y obras. Fue profesora de piano, compositora de polcas, vales, tangos, marchas carnavalescas, piezas de teatro y *maestrina* (maestra). Según sus datos biográficos, al adaptar el piano al gusto popular, consiguió la hazaña y gloria de ser la primera compositora popular del país. Además de ser música, también se destacó como abolicionista, revolucionaria republicana y por desafiar a la sociedad de aquella época con su postura, su arte y sus amores. En su homenaje, la Red Globo de Televisión produjo una miniserie, que fue presentada a nivel nacional de enero a marzo de 1999. (Cardoso Junior, 2006; Silveira, 2011).

¹¹² *Choro*: expresión de doble sentido. El *choro* es un estilo de música y el también quiere decir “llanto” (por las condiciones de las mujeres en la sociedad).

¹¹³ “Abre-alas: aderezo, adorno o carro alegórico que durante el desfile va por delante de una entidad (bloque, escuela de samba, etc) del desfile de carnaval y que va abriendo el passo”.

al público hasta 1939¹¹⁴, momento en el que se convirtió en la primera canción compuesta para el *Carnaval*¹¹⁵. Esta canción es considerada uno de sus mayores éxitos (Cardoso Junior, 2006). Hoy en día aún suena en las fiestas carnavalescas del país.

“Ô abre alas”¹¹⁶

(Chiquinha Gonzaga)

Ô abre alas,
Que eu quero passar (2x)
Eu sou da Lira
Não posso negar (2x)
Ô abre alas,
Que eu quero passar (2x)
Rosas de Ouro é quem vai ganhar (2x)

Esta canción, “Ô abre alas”, aunque se refiere a la alegoría de la fiesta carnavalesca, a un bloque o ala desfilando en la avenida, también refleja una comunicación metafórica del universo femenino mantenido en la reclusión doméstica y “pidiendo” paso para expresarse en el universo masculino. O más aun, revelaría el imperativo de la mujer *transgresora* de las *normas morales* de la época, desafiando los códigos hegemónicos por el derecho de existir y vivir según su propio criterio. Representa también la prueba de determinación de una mujer que, a pesar de los prejuicios de la época, fue capaz de abrir un espacio para expresar sus talentos y para elegir su camino en el arte y en la lucha política, pero también en la vida afectiva. Si, por un lado, Gonzaga pagó por la

¹¹⁴ Para evidenciar la dificultad en la trayectoria de una mujer en el sistema hegemónico, debemos subrayar que, aunque “Ô abre alas” abre el *carnaval* de 1939, según se informa en su página web, la composición no se publicó ni se cantó de manera íntegra hasta 1971, cuando la periodista Marisa Lira estaba preparando la biografía de la *maestrina*. Esta versión íntegra fue cantada por Linda y Dircinha (www.chiquinhagonzaga.com).

¹¹⁵ 115Carnaval: fiesta popular originada del *entrudo* portugués (costumbre en la que las personas salían a la calle y se echaban agua, huevo y harina las unas a las otras), en periodo anterior a la cuaresma cristiana, con un sentido de promover el placer y la alegría. Según fuentes históricas, el *entrudo* llegó a Brasil en el siglo XVII y fue influido por fiestas carnavalescas europeas, como de Italia y Francia. Sin embargo, fue en finales del siglo XIX cuando en Brasil empezaron a surgir los primeros bloques carnavalescos.

¹¹⁶ 116“Oh abre alas” (Chiquinha Gonzaga) Oh abre alas / Que yo quiero pasar / Yo soy de la Lira / No lo puedo negar / Oh abre alas / Que yo quiero pasar / Rosas de oro es quien va ganar.

“transgresión social” con la marginación por parte de su familia (que la dio por “muerta”) y el rechazo de la sociedad conservadora de la época, por otro, le valió el reconocimiento como la primera compositora popular del país en la historia de la música popular brasileña. Esto quiere decir que fue una vanguardista, en el sentido utilizado por Coria (2008). Para esta autora, el transgresor o la transgresora, al transgredir e ir más allá de los límites circunscritos para la moral *oficial*, al romper las reglas sociales, se convertirá, inevitablemente, en vanguardista o en marginal. Los “vanguardistas son aquellos cuyas actividades transgresoras son anticipos creativos de nuevas formas de evolución sociocultural, mientras que son marginales aquellos cuya transgresión está al servicio de la rebelión por la rebelión en sí misma” (Coria, 2008, p. 65). Esta mujer, con tanto talento y determinación, no identificada con el sistema hegemónico, asumió el coste de su opción artística y de las ideas contra la dominación (femenina, esclavitud, etc.), se autoafirmó como sujeto de sus experiencias e hizo historia como una vanguardista de la música popular brasileña.

Otro aspecto a tener en cuenta en la música popular de los años cincuenta en Brasil es que aquel fue un periodo en el que la mayoría de los hombres compositores utilizaron su soberanía para describir negativamente a las mujeres, en variados géneros musicales y lenguajes literarios. Es este un recurso coercitivo utilizado por los hombres para mantener el sistema de género y su posición ventajosa o como resistencia al movimiento de algunas mujeres para integrarse, mostrar su talento en las artes y recibir la recompensa por el trabajo ejecutado en ese sistema cultural cerrado para ellas. En ese sentido, Saltzman (1992) señala que “los hombres poseen recursos de poder suficientes – en los niveles macro y micro - como para mantener su posición ventajosa ante la posible resistencia por parte de las mujeres” (p. 102). Es conocido que a lo largo de la historia las expresiones creativas generadas por los sectores sociales que monopolizan la emisión de discursos y, en este caso, por los hombres, han hecho uso de diferentes recursos para mantener la desigualdad de género (Juliano, 1991, 1998; 2001; del Valle, 1992-1993; Haraway, 1995; Diez, 2005; Amorós, 2007; Freixas, 2008; Puleo, 2007; y otros/as).

Sin embargo, frente a todo el movimiento de resistencia impuesto por los representantes del sistema hegemónico, fue en la década de los cincuenta, como señala Santa Cruz (1992), cuando surgieron dos mujeres cantantes que han marcado una diferencia en el

campo de las representaciones femeninas y en la música popular brasileña: Maysa y Dolores Duran. Siendo dos pioneras de nuestro cancionero popular, su relevancia se encuentra en el hecho de que, tanto Maysa como Dolores, se impusieron en el mundo artístico no solo como cantantes, sino también como compositoras, siendo la composición un universo bastante cerrado a la creatividad femenina. A juicio de Santa Cruz (1992), las artistas Dolores y Maysa¹¹⁷ emplearon una nueva lectura de la separación conyugal, prestando un contenido de dignidad al amor y al desamor, introduciendo un estilo más intimista y coloquial en las músicas y hablando de las angustias existenciales. Este estilo musical ha sido denominado, en la música popular brasileña, con el título de *género brega*¹¹⁸ (ramplón), una atribución peyorativa que, siguiendo a Juliano (2001), sería la “otredad”, una particularidad (un movimiento de contestación) que la cultura dominante no valora de forma positiva. Según Santa Cruz (1992), Maysa y Dolores, sin darse cuenta, introdujeron conceptos innovadores sobre significados comunes y cristalizados de lo femenino en la sociedad.

Asimismo, Dolores y Maysa expresaron claramente en sus composiciones temas relacionados con las dificultades sentidas y vividas por las integrantes de un subsistema marginado y carente de poder, el de las mujeres. Sin embargo, en la misma década, otra cantante, Linda Batista, graba una canción llena de prejuicios: “Nega maluca” (abajo descrita), de Evaldo Rui y Fernando Lobo (1950). Respecto a este el hecho, Santa Cruz (1992) menciona que en la época del lanzamiento de esta canción, dos cantantes (hombres) rechazaron grabarla porque consideraron su texto muy despectivo. Por otro lado, la autora señala que “muitas ‘cantoras do radio’ e algumas da atualidade – sem qualquer consciência crítica – emprestam seus talentos vocais à difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos

¹¹⁷ La compositora y cantante Maysa fue una mujer de la élite brasileña que dejó a su familia (marido e hijo) para seguir su carrera artística. Su historia no fue reconocida hasta finales del 2008 e inicios del 2009 (más de medio siglo después), cuando fue estrenada en la Red Globo de Televisión una Miniserie sobre su vida y obra. La Miniserie llevaba el título: “Maysa – Quando fala o coração”, de autoría de Manoel Carlos y dirigida por su único hijo, Jayme Monjardim.

¹¹⁸ Estilo *brega* trata temas considerados románticos, amor, desamor, angustias existenciales, etc. (Faour, 2006; Santa Cruz, 1992; Ricardo, 2005).

e culturais da sociedade contra a mulher”¹¹⁹ (p. 16). No obstante, y tomando como base el análisis de Juliano (1992), podemos decir que el hecho de que la artista cantase una canción de composición masculina con letra misógina muestra que la cantante (que, como mujer, forma parte de un colectivo marginado, desintegrado y sin coherencia interna), se identifica con el sistema mayor y de poder. Por tener la “oportunidad” de actuar como artista de la música popular, en este universo que se percibe como masculino, fuera del ámbito doméstico, la cantante deja de percibirse como perteneciente al sector oprimido, poniéndose en el papel de transmisor-conservador de los valores hegemónicos.

“Nega maluca”¹²⁰

(Evaldo Rui / Fernando Lobo)

Tava jogando sinuca
E uma nega maluca
Me apareceu.
Vinha com um filho no colo
E dizia que o filho era meu
Meu senhor,
Toma que o filho é seu!
Meu senhor,
Guarda o que Deus lhe deu!
Há tanta gente no mundo,
Mas, meu azar é profundo.
Veja você meu irmão,
A bomba estourou na minha mão.
Tudo acontece comigo,

¹¹⁹ “Muchas ‘cantantes de la radio’ y algunas de la actualidad – sin ninguna consciencia crítica – prestan sus habilidades vocales a la difusión de canciones totalmente despreciativas hacia la imagen femenina, corroborando prejuicios morales, religiosos y culturales de la sociedad hacia las mujeres”.

¹²⁰ “Negra loca” (Evaldo Rui y Fernando Lobo): Estaba jugando al billar / Y una negra loca apareció / Venía con un hijo en los brazos y le decía a la gente que el hijo era mío/ Mi señor /Toma, que el hijo es tuyo/ Mi señor / Guarda lo que Dios te dio/ Hay tanta gente en el mundo/ Pero, mi azar es hondo/ Mira hermano/ La bomba detonó en mis manos / Todo me pasa a mí / Yo que ni soy del amor / Hasta parece un castigo/ O si no, influencia del color.

Eu que nem sou do amor.
Até parece castigo,
Ou então, influência da cor.

La letra de esta composición popular muestra un doble prejuicio contra las mujeres: por su sexo y por su color. Estos prejuicios se suman a un tercero, el de la clase baja o popular, ya que la mujer negra, en aquel momento histórico en Brasil, tenía muy pocas oportunidades de pertenecer a una clase social más elevada, porque estuvo durante un largo periodo de tiempo destinada a los servicios poco remunerados y en posiciones subalternas. Por otro lado, la letra de esta canción también evidencia otro factor genérico, de gran importancia en la cultura brasileña, que es la cuestión del *reconocimiento de la paternidad*. En la letra de esta canción, la mujer negra es juzgada, tachada de loca, porque le presenta al hombre un niño como si fuera su hijo, en una época en la que el hombre (siendo o no el padre) podría simplemente negar la paternidad sin tener que asumir la responsabilidad por tal hecho. Es como ha señalado Hartman (1994): “...as crianças de nossa cultura claramente pertencem e são de responsabilidade das mulheres”¹²¹ (p. 101) En aquella época, en nuestra sociedad, el hombre podía tener hijos/as sin el compromiso de la paternidad¹²², confirmando la visión estereotipada de que el hombre actúa por placer, sembrando su semilla, pero sin interesarse ni por el hijo o la hija ni por la madre de este; comportamiento legitimado por la falta de una legislación que lo obligase a cumplir tal responsabilidad¹²³.

Deberíamos reflexionar sobre el hecho de que una mujer aceptara grabar esta canción mientras dos hombres la rechazaron por ser, precisamente, excesivamente despreciativa.

¹²¹ “... los niños / as de nuestra cultura, claramente pertenecen y son de responsabilidad de las mujeres”.

¹²² En Brasil, solamente a partir de la Ley 8560 de 29 / 12 / 1992, la madre soltera podría citar el nombre del supuesto progenitor del niño/a al registrar oficialmente el hijo/a para que el poder público pueda asumir la tarea de oficiarlo. Sin embargo, si el supuesto progenitor negase la paternidad, la madre tendría que iniciar una acción legal para comprobar la paternidad de su hijo/a. También fue esta ley que legalizó el reconocimiento legal de los/as hijos/as nacidos/as fuera del matrimonio, aunque la legislación menorista (Ley 8 069 de 1990) ya preveía dicho reconocimiento por los padres, conjunta o separadamente.

¹²³ En Brasil, el reconocimiento de la paternidad de hijos/as nacidos/as fuera del matrimonio (civil), solamente pasó a ser facilitado a partir del 29 / 12 / 1992, con la Ley 8 560, aunque la Ley 8069 de 13 / 07 / 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente) en su artículo 26 ya previese ese acto legal.

Este hecho serviría para corroborar la identificación de la cantante con las estructuras genéricas. Podremos decir que, como resultado de la interiorización de la identidad de género en el micronivel, la cantante retroalimenta el macrosistema social que también la devalúa como representante del sector femenino. A ese respecto, concordamos con el análisis de Santa Cruz (1992), según el cual la voz individualizada que interpreta una canción machista, que denigre la imagen femenina, devalúa tanto a su propia persona como a todos los colectivos de mujeres y, por supuesto, refuerza los estereotipos de género. La autora señala que el hecho de que las mujeres compartan los mismos marcos de interpretación que las oprimen se debe a que mujeres y hombres reciben socializaciones diferentes. “Mantidas em estado de ignorância compulsória, afastadas da vida pública e confinadas ao lar, desprovidas da capacidade de desenvolver entre elas a solidariedade feminina, tornaram-se inimigas de si mesmas, autoflagelando-se enquanto sexo e gênero”¹²⁴ (p. 17). ¿Sería entonces la competición establecida entre las propias mujeres – estrategia bastante eficaz utilizada por la organización patriarcal (como era el caso del contexto y la época analizados) – una de las fuerzas de empuje para que una mujer se prestase como intérprete de un mensaje de desprecio y prejuicio tanto hacia otra como hacia su sexo? Para Lagarde (1996), impedir la lealtad entre las mujeres es una de las estrategias para la continuidad del sistema de género androcéntrico. Para obtener el reconocimiento social, las mujeres deben competir genéricamente, ya que se supone que “cualquier mujer es amenazante de quitar el sitio a la otra” (p. 82). En los años cincuenta, esto resulta aún más grave, porque entonces una mujer de piel clara tenía un mejor estatus que una de piel oscura¹²⁵. Así, la mujer que pertenece al colectivo carente de poder, pero que tiene interiorizado el discurso despreciativo del sistema dominante, dirige su desprecio hacia quien ocupa un lugar aún más desvalorado dentro del sistema. El extrañamiento y la falta de identificación y reconocimiento entre las mujeres fruto de las estrategias del sistema patriarcal de género, las opone en vez de

¹²⁴ “Mantenidas en un estado de ignorancia forzosa, lejos de la vida pública y confinadas al hogar, se quedan sin capacidad para desarrollar entre ellas la solidaridad femenina, se vuelven enemigas de ellas mismas, auto-flagelándose como sexo y como género”.

¹²⁵ Hasta el año de 1997 no empieza un movimiento de respeto y valoración de la cultura y de la raza y negra en Brasil. El movimiento ha desarrollado significativamente social y políticamente. En 20/09/2003 fue instituido “el día de la consciencia negra” y en 10/11/2011, en la Ley 12519, reconocido legalmente. En 2015, una descendiente africana, Rafaella Lemes, fue electa “la musa negra de Rio de Janeiro” (Veciana y Araújo, 2015).

reunirlas y las conduce a la confrontación enajenada (Juliano, 1992; Lagarde, 1996; Hirigoyen, 2005).

A finales de los años cincuenta, en el clímax del movimiento de contestación a la cultura hegemónica, surgió un movimiento considerado muy importante por los estudiosos de la MBP - la *bossa nova*. En ese nuevo estilo musical, los artistas hicieron una aproximación entre música y poesía, con el ideal de formar una sola identidad nacional. En este escenario de ruptura entre lo viejo y lo nuevo, las dos artistas citadas, Dolores y Maysa, usaron la escritura y la narrativa para exponer los sentimientos y hablar de la opresión que sufrían las mujeres en la sociedad. Independientemente de que hicieran esto con o sin consciencia crítica, lo cierto es que lucharon por el derecho a elegir, como mujeres, los rumbos de sus vidas, tanto en la vida privada como en la profesional, es decir, lucharon por el derecho a su autonomía. Era el indicio de un nuevo tiempo para las mujeres; los cambios en la cultura mundial en términos de comportamientos demuestran sus consecuencias en el cancionero popular, donde las letras musicales exponen una imagen de la mujer menos desgraciada, infiel, liviana y / o malgastadora (Santa Cruz, 1992). En la opinión de Sant'Anna (2004), corroborada con el análisis de Faour (2006), fueron los reconocidos representantes de ese nuevo género (*bossa nova*), Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli y Vinicius de Moraes, quien propagaron la versión de una mujer más fluida, agradable, luminosa y decidida. Pero esas cualidades solo fueron atribuidas a la mujer de clase media-alta y universitaria carioca (de Rio de Janeiro), la región pionera de Brasil en romper con los patrones más conservadores de la cultura nacional.

Todo el movimiento de modernización introducido por la *bossa nova* supondría que también cambiaría la imagen femenina en la poesía de las canciones. Eufóricos con el nuevo gobierno y los rumbos que parecía seguir la política, los músicos, en su gran mayoría jóvenes universitarios, hacían creaciones bien elaboradas. Pero parece que los cambios fueron más en el ritmo y no tanto en la descripción de las mujeres, ya que, como razona Santa Cruz (1992), los discursos sobre las mujeres continuaron en la misma línea que antaño y dando claras muestras de machismo. Lo mismo señala la cantante Joyce (en Faour, 2006, p. 125), quien, aunque apreciando el valor del cantante y compositor Vinicius de Moraes, cuestiona su visión sobre la mujer. Para ella, en las composiciones de Vinicius se descubre entre líneas el machismo cuando hablaba de la

mujer como una “cosita, esa cosita toda mía” (Faour, 2006, p. 125). En esta expresión, aunque en diminutivo, se aprecia la idea de que la mujer es una posesión y no un sujeto que forma parte de una relación igualitaria.

Por otro lado, en ese clima de expansión de la música popular brasileña, la música regional, principalmente el *baião nordestino*, hasta entonces sin reconocimiento en términos de estilo musical, también rompe prejuicios y empieza a ser apreciada por el público brasileño y, como producto musical con posibilidad de rentabilidad, es recibido por las primeras discográficas. Uno de los sucesos nacionales de ese género es la canción “Paraíba”¹²⁶, de Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira, del año 1950.

“Paraíba”¹²⁷

(Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)

Quando a lama virou pedra
E o Mandacaru secou
Quando a Ribaçã de sede
Bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora
Carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço

¹²⁶ Paraíba forma parte de los veintiseis estados brasileños (además del Distrito Federal) y, como subraya la profesora Aguiar, “no Brasil, somente existem dois estados femininos, a Bahia e a Paraíba, mesmo Santa Catarina, que deveria ser feminino, não é” (Aguiar, 2012) (“En Brasil tenemos solamente dos estados femeninos, Bahia y Paraíba, ya que incluso Santa Catarina, que también debería serlo, no lo es”), ya que, cuando nos referimos a ella, lo hacemos en masculino, como “el estado de Santa Catarina”.

¹²⁷ “Paraíba” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira). Cuando el lodo se hizo piedra / y el *mandacaru* se secó / Cuando la *Ribaçã* (ave) de sed batió sus alas y voló / Fue ahí cuando yo me fui / cargando mi dolor / Hoy te mando un abrazo para ti pequeñita / Paraíba masculina, mujer macho sí señor / *eita palo perera**, que en princesa ya roncó / *Eita Paraíba* / mujer macho sí señor / *Eita palo perera* / mi bodoque no quebró / Hoy yo te mando un abrazo, pequeñita / Paraíba masculina, mujer macho sí señor / Cuando el dolor se hizo piedra / y el *mandacaru* se secó / Cuando la *Ribaçã* (ave) de sed batió sus alas y voló / Fue ahí cuando yo me fie / cargando mi dolor / Hoy te mando un abrazo, pequeñita / Paraíba masculina, mujer macho sí señor / *Eita, eita* / *Eita, eita* / Mujer macho sí señor / *Eita, eita* / Mujer macho, sí señor. (“Eita” es solo una interjección para dar más energía, vigor a la música).

* *Palo perera*: un árbol brasileño; recibe nombres distintos dependiendo de la región del país. Es conocido por su cualidad medicinal y también afrodisíaca.

Pra ti pequenina
Paraíba masculina,
Muié macho, sim sinhô
Eita pau pereira
Que em princesa já roncou
Eita Paraíba
Muié macho sim sinhô
Eita pau pereira
Meu bodoque não quebrou
Hoje eu mando
Um abraço pra ti pequenina
Paraíba masculina,
Muié macho, sim sinhô
Quando a lama virou pedra
E Mandacaru secou
Quando arribação de sede
Bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora
Carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço
Pra ti pequenina
Paraíba masculina,
Muié macho, sim sinhô
Eita, eita
Eita, eita
Muié macho, sim sinhô
Eita, eita
Eita, eita
Muié macho, sim sinhô.

Este género musical describe con detalles la vida difícil y pobre del mestizo (blanco e indígena) del nordeste, sus dificultades con la sequía y la miseria que, en general, obliga a una migración de gran escala a los grandes centros urbanos. En general, eran los hombres los emigrantes (en lenguaje coloquial de la época – los *retirantes*) que iban a buscar condiciones para la supervivencia. En aquella coyuntura, no pocas veces eran las

mujeres quienes se quedaban solas con los/las hijos/as, a la espera de sus hombres que, en muchos casos, jamás volvieron, olvidando a la familia que habían dejado atrás. No pocas veces aquellos hombres formaron una nueva familia en los lugares a los que se fueron a vivir. Así, las características de vida de las mujeres nordestinas en condiciones laborales, materiales y emocionales bastante adversas, y, generalmente, con un gran número de hijos/as, se sumaban a la dominación masculina y la opresión. A pesar de todos esos factores que agravaban la vida de la campesina del nordeste, su poca o ninguna autonomía personal era superada con bravura, fuerza de trabajo y lucha para garantizar la propia supervivencia y la de su prole. Sin embargo, la imagen de esa mujer luchadora aparece relacionada a la idea de *marimacho* (*machesa*).

La letra de la canción ofrece un doble sentido: por un lado se refiere a uno de los estados brasileños - la Paraíba¹²⁸ - y por otro ofrece datos de emparejamiento en el imaginario social con la mujer nordestina. Aunque también ofrece una imagen ambivalente que, por un lado, la exalta como mujer luchadora / vencedora, pero, por otro, la devalúa cuando la compara con un hombre, el macho: aunque pretende reconocer el valor de esa mujer (la nordestina campesina de Paraíba), la encuadra en los estereotipos de género, sin poder aceptar que, independientemente del sexo, la persona puede haber desarrollado las cualidades y roles que fueron culturalmente asignados a los géneros masculino / femenino.

En la época del presagio de las intensas revoluciones que se darían en los años sesenta, encontramos una canción, “Dona Vera tricotando”¹²⁹, de los mismos compositores

¹²⁸ Según la profesora e historiadora Isabel Aguiar (2012), la canción fue compuesta por Humberto Teixeira en homenaje al Estado de la Paraíba (pequeño en tamaño y femenino por su nombre), en donde se inició una revolución interna en 1930 que transformó el país, debido a las consecuencias positivas en el ámbito político y de las leyes del trabajo. La profesora dice sobre esta canción que “a ignorancia trabalha a favor do preconceito” (P.1) (“la ignorancia está a favor del prejuicio”), ya que, por una mala interpretación, y por otras circunstancias externas, la creatividad histórica de la música acabó siendo desvirtuada.

¹²⁹ “Dona Vera tricotando” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira): Dona Vera, quando moça / Foi bonita, foi dengosa / Foi catita / Mas não soube aproveitar / Levava a vida em casa / Tricotando, tricotando / Tricotando, tricotando / Sem sair pra namorar. / Mas passou a primavera / E ficou a Dona Vera / Solteirona toda a vida / Sem casar / E agora sem dinheiro / Tá difícil Dona Vera / Com esta cara / Só se a sorte / Lhe ajudar / Dá pena, ora se dá / Dá pena, mas dá raiva também / Muié véia sem vintém / Ai, querendo se casar / Doña Vera, cuando moza, Fue hermosa, fue zalamera, fue elegante / Pero no supo aprovechar, llevaba la vida en el hogar / Tricotando, tricotando / Tricotando, tricotando / Sin salir para

(Luiz Gonzaga y Humberto de Teixeira) que llama la atención por su mensaje machista, ya que el contenido de la letra discurre sobre el destino de la mujer que no cumple la “obligación” de casarse. Esta canción fue interpretada por la cantante Marlene, elegida la *reina de la radio* en 1949 y 1950, la primera brasileña que se presentó en el Teatro Olympia en París; hechos que muestran que la intérprete no era una simple cantante, sino una mujer con éxito en su profesión, incluso a nivel internacional, que se puso a favor de la ideología machista. Sin embargo, en aquel periodo, las mujeres para afirmarse como sujeto, necesitaban casarse, no solo en el imaginario social, sino también en la legislación (aún estaba en vigor la de 1916), pues eran civilmente consideradas “relativamente incapaces”¹³⁰ (Pimentel, 1978). Hasta 1962 (ley 4 121), como hemos mencionado, en Brasil, las mujeres necesitaban ser asistidas legalmente por el padre o el marido u otro tutor para realizar actos civiles, de lo contrario esos actos podían ser anulados legalmente.

Al ser “relativamente incapaces”, las mujeres necesitaban aprovecharse de dotes como la juventud o la riqueza para conseguir un marido (como describe la letra de esta canción) y así afirmarse como sujeto. Pero ni después del matrimonio eran sujeto pleno de pleno derecho, y la sociedad conyugal su rol principal era el de colaboradora del marido. Como mencionamos anteriormente, solo a partir de la *Constituição Federal* de 1988 fue reconocida la igualdad de los sexos. Así, aquellas mujeres que “no cumplieron” la regla social y familiar de casarse, por falta de novio o incluso por elección propia de quedarse solteras, recibían la denominación peyorativa de “solterona”. La cultura hegemónica reafirmaba, por medio de todos los mecanismos

enamorar / Pero pasó la primavera y se quedó doña Vera, solterona toda la vida, sin casarse y ahora sin dinero, está difícil doña Vera / Con esta cara, solo si la suerte te ayudarse / Da pena, mira si da / Da pena, pero da rabia también, mujer vieja sin dinero, ay, queriendo casarse.

¹³⁰ *Incapacidade relativa da mulher*: “Até 1962, as mulheres casadas eram consideradas relativamente incapazes e colocadas juridicamente ao lado dos silvícolas, pródigos e menores púberes. Corrigindo tal situação e atendendo aos reclamos da dinâmica social e à doutrina dominante, a Lei 4.121, de 27.8.1962, em seu art. 6º revogou essa disposição” (“Hasta 1962, las mujeres casadas eran consideradas relativamente incapaces y jurídicamente igualadas a los salvaje, pródigos, los adolescentes. Corrigiendo dicha situación y atendiendo a los reclamos de la dinámica social y a la doctrina dominante, la Ley 4.121, de 27.8.1962, en su artículo 6º revocó esta disposición” (Pimentel, 1978, p. 46).

sociales posibles, la familia tradicional¹³¹ como modelo, con roles claramente definidos para hombres y mujeres. Las mujeres que se quedasen solteras serían despreciadas y solo les quedaba cuidar de otros miembros de la familia: padres, sobrinos, hermanos, etc., (Santa Cruz, 1992; Giddens, 2010). Las mujeres solteras que no fueran “capaces” de conseguir un marido y convertirse en las “reinas del hogar”, con un hombre para “sustentarlas”, también tendrían pocas oportunidades laborales que garantizaran su supervivencia. Así, sin belleza, sin dinero y vieja, como decía la frase de esa música, “muié véia sem vintém”, (muié y véia son términos rudos para referirse a mujer y mayor, vieja o anciana), no le restaba otra alternativa que la de cuidar y servir. Estaba cerrada en un círculo vicioso: o se sometía al marido e hijos, o, como “soltera”, se sometía a todos los demás de la familia, pagando los costes por la “incompetencia” de no haber conseguido un marido, un hombre que la sustentase. En el Brasil de aquella época, la desigualdad social era tan obvia y evidente que una mujer soltera perteneciente a la clase social baja o popular podría quedarse relegada a la miseria y al hambre.

3.1.3 - 1960/1970: EL MOVIMIENTO DE *LIBERACIÓN* INTERCEPTADO POR EL PODER HEGEMÓNICO, LA *DICTADURA* MILITAR.

En los años sesenta en Brasil se inicia una época de gran efervescencia del movimiento de liberación y de contestación de las estructuras hegemónicas. La ola política y cultural vivida en los Estados Unidos y en Europa había llegado al país y los movimientos sociales que surgieron entonces también dejaron su huella en la música popular. Sin embargo, en épocas de cambio, como señala Juliano (1992), suele haber dos movimientos observables en el sector subalterno: el de contestación, pero también el de asimilación. Así, en ese periodo hay canciones compuestas y/o interpretadas por mujeres que forman parte del movimiento de contestación y otras compuestas y/o interpretadas por mujeres del movimiento de asimilación de la cultura hegemónica, si

¹³¹Familia tradicional: tipo de familia en la que ambos, marido y mujer, viven juntos con los/as hijos/as nacidos/as del matrimonio. Este modelo estaba basado en la ideología de género, obviamente con desigualdades entre hombres y mujeres, siendo el rol masculino el de proveedor y jefe de la familia, y el femenino el de madre, ama de casa en tiempo integral, compañera del marido y guardiana de todas las cosas. Aunque haya tenido distintas configuraciones y arreglos familiares y sistemas de parentesco a lo largo de la historia humana en diferentes sociedades y culturas, y que la institución familiar haya sido sobretodo una unidad económica, la *familia tradicional* es un modelo que aún persiste en el imaginario de muchas personas y sociedades como la configuración ideal (Giddens, 2010; Goodrich, Rampage, Ellman y Halsteak, 1990; Rodrigues, 2001).

bien no podemos afirmar que la expresión de esta última se hiciera de una forma totalmente consciente.

En el primer caso (el movimiento de contestación) tenemos a la compositora y cantante Joyce, que, según Faour (2006), fue la “primera letrista a se expresar sem culpa no feminino”¹³², (p. 136). En la entrevista con el periodista, Joyce se reconoce como la primera artista brasileña que escribió las letras de sus canciones bajo la óptica “femenina”¹³³ y, subraya, “realmente faço parte de uma geração que quebrou tudo em relação a tabus e papeis sexuais, no geral e no particular...”¹³⁴ (Joyce, citada en Faour, 2006, p. 136). El marco de su presentación en público fue el *II Festival Internacional da Canção* de la TV Globo en 1967, cuando cantó la canción de la que ella misma era autora “Me disseram”. En la primera estrofa de esta una canción Joyce utiliza una expresión común en el universo masculino en relación al otro sexo: “Já me disseram! Que meu homem não me ama”¹³⁵. Según la artista (citada en Faour, 2006, pp. 136-7), su acto de transgresión le ha costado un precio muy alto, ya que fue severamente castigada por muchos hombres, con restricciones de trabajo y con agresiones en la prensa. No obstante, asume que se identifica más con la pionera Chiquinha Gonzaga que con el trabajo de Maysa y Dolores.

Otro ejemplo de una canción compuesta y grabada por una mujer en el mismo periodo (1966), pero en cuya letra se puede identificar el movimiento de asimilación de la cultura hegemónica, es la canción “Eu te amo mesmo assim”. La letra de esta canción es un claro ejemplo de lo difícil que es desentrañar la cultura de género de la subjetividad. Su autora e interprete, Martinha, fue una de las pioneras del *rock* nacional, movimiento en expansión a partir de la década de los sesenta y conocido como *Jovem Guarda*. Esta canción expresa los sentimientos femeninos sobre una relación amorosa no gratificante, pero lo hace bajo la óptica de los deseos masculinos. En esta canción, la

¹³² “primera compositora que se expresó sin culpa en femenino”, es decir como mujer liberada de los roles de género”.

¹³³ Término utilizado por el propio autor.

¹³⁴ “Realmente, yo formo parte de una generación que rompió con todos los tabús y roles sexuales, en lo general y en lo particular...”.

¹³⁵ “Ya me dijeron que mi hombre no me ama”.

compositora y cantante divulga la creencia de la “forma correcta” de ser compañera, sin darse cuenta de que estaba cumpliendo un mandato social y revalidándolo por medio de la cultura. Coria (2008) califica las relaciones que se reflejan en esta canción de *amor satelital*: cuando la pareja está centrada en un *solo individuo*, ocasionando costes demasiado onerosos para una de las personas involucradas, en este caso, para la mujer. Cuando una mujer acepta depreciarse frente al varón estamos siendo testigos del fuerte condicionamiento al que somete a las mujeres la ideología patriarcal.

Reproducimos a continuación la letra de esta canción con el fin de ilustrar con mayor claridad la estrecha relación entre el texto y el estereotipo del comportamiento femenino, donde la mujer es adiestrada para ser *dócil, amorosa y sumisa* a la voluntad del hombre. Curiosamente, fue escrita por una mujer en la época de la segunda ola del movimiento feminista, momento en el que, por un lado, las mujeres tenían la posibilidad de convertirse en cantantes y, por otro, la cultura androcéntrica aún estaba claramente internalizada.

“Eu te amo mesmo assim”¹³⁶

(Martinha)

Vieram me contar
Que você diz que não me quer
Mas que você me tem
Na hora que você quiser
Estou apaixonada
E você tem pena de mim
Não ligo e só respondo
Que eu te amo mesmo assim

Fiquei até sabendo
De uma outra namorada

¹³⁶ Yo te amo aun así”: (Martinha, 1965) Vinieron a contarme que tú dijiste que no me quieres / pero que me tienes a la hora que quieras / Yo estoy enamorada / Y sientes pena por mí, no me importa y respondo que yo te amo aun así / Yo supe que tenías otra novia y que por ella tú ya no piensas en nada / Yo solo no comprendo / lo que esa gente quiere de mí, no me importa y respondo aun así / Todo el mundo dice que tú haces lo que quieres, a mí solo me interesa aquello que tú dices / y aunque tú digas que no te gusto, no me importa y respondo que Yo te amo aun así.

E que por causa dela
Você já não pensa em nada
Eu só não compreendo
O que essa gente quer de mim
Não ligo e só respondo que eu te amo mesmo assim

Todo mundo diz
Que você faz o que quiser
A mim só interessa
Aquilo que você disser
E mesmo que você
Diga que não gosta de mim
Não ligo e só respondo
Que eu te amo mesmo assim.

La creencia de que el amor supone una entrega incondicional queda claramente reflejada en la letra de esta canción. Esta creencia forma parte del sistema de género, tal como demuestran diversos estudios feministas que abordan las emociones como prácticas sociales y culturales (Esteban, 2007, 2008, 2011; Esteban y Távora, 2008; Coria, 2008). Es una creencia que, según la aportación de Maturana (2001, 2002), está basada en una emoción¹³⁷ y no en fundamentos racionales, lo que nos hace aceptarla como parte de las relaciones de pareja, sin cuestionamiento, pero impulsando nuestro comportamiento. Así, desde la perspectiva sistémica y a un nivel micro (personal), la *emoción del amor incondicional* se instaló “estratégicamente” en el inconsciente y se fue incorporado a la subjetividad de la autora como algo natural, lo que fomenta la creencia de que esa entrega no le causa ningún daño o costo.

Es pertinente destacar que, en términos históricos y contextuales, en la época de esta canción, el pueblo brasileño, y en especial las mujeres, estaban bajo el dominio y la opresión tanto en el macrosistema como en el nivel micro. A un nivel macro, el estatal,

¹³⁷ Como ya mencionamos, la emoción para Maturana (2001, 2002) no se refiere a los sentimientos, sino a un tipo de comportamiento, definido y aceptado *a priori* por disposiciones corporales dinámicas. Es decir, nuestras actitudes son fundamentadas en emociones y no en una base racional, pero, como menciona el autor: “raramente estamos conscientes do fato de que são nossas emoções que guiam nosso viver” (“raramente somos conscientes de que nuestras emociones guían nuestra vida”) (Maturana, 2001, p. 182).

teníamos un gobierno militar en régimen de dictadura. A este respecto, la estudiosa feminista Céli Regina J. Pinto (2003) señala que la política de represión del Gobierno Médice amenazaba a cualquier persona que presentase una “desviación” al régimen, con riesgo de tortura y prisión incluso para las mujeres que participaban en reuniones y movimientos por la mejora de la condición femenina. En el nivel micro, teníamos el dominio familiar, es decir, y siguiendo a Yuval-Davis (2004), “las redes sociales, económicas y políticas y hogares que están organizadas en torno a relaciones de parentesco o amistad” (p. 32), entonces totalmente sumergidas en la ideología genérica¹³⁸.

El periodo entre los años 1960 y 1970 fue una época en que la expansión del universo musical brasileño ha contado con más festivales y con programas televisivos, así como con la influencia de la industria discográfica. En oposición al régimen militar, muchas de las canciones producidas en el periodo contenían mensajes metafóricos de descontento de la población. En ese contexto, las canciones eran escritas y cantadas también por mujeres, aunque en menor proporción. Las canciones “É proibido fumar” (“Prohibido fumar”) “É proibido proibir” (“Prohibido prohibir”), “Alegría alegría” (“Alegría alegría”) son algunos ejemplos de aquel periodo en el que las letras empleaban un lenguaje metafórico. En ese movimiento, la producción musical brasileña, que buscaba agradar a parcelas también diferenciadas del público, sigue dos rumbos distintos. Una parte de las producciones musicales sigue el camino del perfeccionamiento sonoro, con mensajes elaborados e intelectualizados; es la llamada MBP (música popular brasileña). Los jóvenes de clase media usaban la creatividad artística para oponerse al régimen opresor (la dictadura militar), hecho que transformó la música en instrumento de lucha y que desarrolló un lenguaje metafórico que unió poesía, melodía y creatividad.

Los sectores más devalorizados y subordinados protagonizaban una ola de movimientos sociales y de desarrollo que se expandía en esos años (sesenta y setenta), lo cual supuso una respuesta de resistencia y control por parte de la cultura hegemónica, la dictadura

¹³⁸ Aunque se conciba la familia como parte de lo privado, no se puede dejar de considerarla también como un sistema público, ya que es una extensión del macro sistema; el hombre continuaba legitimado para imponer la moral y las reglas hegemónicas, incluso con el uso de la fuerza bruta. De esta manera, es posible visualizar la cultura machista, impuesta, asimilada y retroalimentada, incluso bajo el poder coercitivo de la ley.

militar (1964 – 1985). Sin embargo, aún estando en plena dictadura, un nuevo feminismo,¹³⁹ como subraya Pinto (2003), se adentra en el país, aunque a pequeña escala, a través de algunos hombres y mujeres de la élite económica y cultural, principalmente de São Paulo y de Rio de Janeiro. Teniendo en cuenta que un cambio de paradigma requiere consciencia y exige bastante esfuerzo, y que los grupos dominados (Juliano, 1992) se encuentran generalmente ante la opción de asimilar o contestar la visión ideológica dominante, observamos que en las épocas de transición el pensamiento se hace mixto: progresista y retrógrado al mismo tiempo. Esto quedó claramente reflejado en las letras de las canciones populares, tal y como señala Faour (2006). Para este autor, el repertorio musical *joven-guardista* estaba lleno de canciones aún machistas y, a su vez, las letras mostraban la visión romántica y un poco pueril de las chicas en relación a sus novios. Era la transición de los “años dorados” hacia los “años rebeldes”.

A finales de esta década, precisamente en 1979, la cantante Vanusa lanza la canción “Mudanças” (“Cambios”). Según Faour (2006), esta canción fue todo un discurso feminista sin precedentes en la *MPB*, además de ser la canción que consagró Vanusa definitivamente como cantante y como feminista. Para el autor, esta artista presentaba en sus canciones una postura coherente y cuestionadora de la opresión femenina. Fueron canciones que sonaron en radios y también en bandas sonoras de telenovelas. Vanusa (en Faour, 2006) declara que, debido al machismo de su padre, hacia los trece y catorce años ya se sentía feminista, convirtiéndose en una verdadera luchadora contra la opresión femenina, tomando como armas la palabra y la argumentación. La propia

¹³⁹ Para Pinto (2003), en Brasil empezó un nuevo feminismo en la década de los setenta, porque la primera fase del feminismo en nuestro país data del 1920, con la lucha por los derechos políticos como electoras y / o candidatas. La autora también señala que antes de esa época, ya en el siglo XIX, hubo brasileñas que lucharon por el derecho al sufragio. También hubo diferentes movimientos de mujeres (grupos, asociaciones), tanto de clase media como de clase popular, que lucharon por temas específicos y que continuaron existiendo paralelamente al desarrollo del feminismo en Brasil. Para Pinto, el movimiento feminista brasileño debe ser comprendido como: “um movimento que luta por autonomia em um espaço profundamente marcado pelo político; defende a especificidade da condição de dominada da mulher, numa sociedade em que a condição de dominado é comum a grandes parcelas da população; no qual há diferentes mulheres enfrentando uma gama de problemas diferenciados” (“un movimiento que lucha por la autonomía en un espacio profundamente marcado por lo político; defiende la especificidad de la condiciones de dominación de la mujer en una sociedad en la que la condición de dominación es común en grandes cuotas de población, donde se encuentran mujeres diferentes enfrentándose a una gama de problemas distintos”) (p. 46).

cantante relata que la reacción del público femenino fue bastante positiva, ya que muchas mujeres la buscaban para decirle cuánto las había ayudado con aquella canción a cambiar de vida y menciona que esta receptividad del público también la ayudó a ella misma a concretar cambios en aquello que ya creía. A partir de entonces, su club de *fans*, compuesto por mujeres y homosexuales, aumentó bastante, ya que fue considerada una defensora de la liberación sexual. Esto probaría que la respuesta cuestionadora a las estructura de poder encuentra resonancia en otros subsistemas también oprimidos, desvalorizados y fragmentados.

Al hilo de la relación entre contexto, letra, música, cantante y público, merece destacar la canción “Começar de novo” (“Comenzar de nuevo”), escrita en 1979 por Ivan Lins y Vitor Martins, y grabada en la voz de la cantante Simone, con un enorme éxito en la época de su grabación. La letra de esta canción, aunque fue compuesta por dos varones, describe el resultado de la osadía de las mujeres que cuestionaron las creencias, las costumbres y la ideología genérica, mujeres que renunciaron a aparentes privilegios, que cambiaron su forma de actuar y de relacionarse, es decir, que encontraron la libertad para elegir el rumbo de su vida. El hecho de que, en pleno fervor de la lucha feminista, fuesen dos hombres los compositores de esta canción muestra el cambio de supuestos en algunos hombres, mostrándose a favor de los nuevos modelos emergentes (del Valle et al., 2002).

“Começar de novo”¹⁴⁰

(Ivan Lins / Vitor Martins)

Começar de novo
 E contar comigo
 Vai valer a pena!
 Ter amanhecido
 Ter me rebelado

¹⁴⁰ “Começar de novo” (Ivan Lins / Vitor Martins): Comenzar de nuevo / Y contar conmigo / Va a valer la pena / Haber amanecido / haberme rebelado / haberme debatido / Haberme herido / Haber sobrevivido / Haber volcado la mesa / Haber volcado el barco / Haberme socorrido / Comenzar de nuevo / Y contar conmigo / Va a valer la pena / Haber amanecido / Sin tus garras / Siempre tan seguras / Sin tu fantasma / Sin tu moldura / Comenzar de nuevo / Sin tus soporte / Sin tu dominio / Sin tus espuelas / Sin tu fascinación / Comenzar de nuevo / Y contar conmigo / Va a valer la pena / Ya haberte olvidado / comenzar de nuevo.

Ter me debatido
Ter me machucado
Ter sobrevivido
Ter virado a mesa
Ter me conhecido
Ter virado o barco
Ter me socorrido
Começar de novo
E contar comigo
Vai valer a pena!
Ter amanhecido
Sem tuas garras
Sempre tão seguras
Sem o teu fantasma
Sem tua moldura
Começar de novo
Sem tuas escoras
Sem o teu domínio
Sem tuas esporas
Sem o teu fascínio
Começar de novo
E contar comigo
Vai valer a pena
Já ter te esquecido
Começar de novo

Esta canción fue tema de la serie de la TV brasileña *Malu Mulher*¹⁴¹, serie dedicada a temas hasta entonces considerados tabú y / o cosas de mujeres. La serie se emitió en la

¹⁴¹ Esta serie, *Malu Mulher*, presentada en la televisión en 1980, tuvo bastante repercusión, a pesar de que su horario no fuese considerado el de máxima audiencia (diez de la noche). Toda el repertorio musical de la serie fue hecha por cantantes mujeres, veteranas o novatas, pero todas con mucha expresividad. Este programa fue el primero dedicado a la mujer, es decir, a la *mujer moderna*, y abordó asuntos considerados tabús en la época como la separación conyugal por iniciativa de la mujer, la convivencia con los hijos después de la separación, la homosexualidad, el aborto y el orgasmo femenino. Como soporte, el programa también disponía de la participación de la conocida sexóloga Marta Suplicy, para responder a las cuestiones planteadas por las espectadoras (Faour, 2006. pp. 153 - 165).

época en la que los logros de la lucha feminista en Brasil se hacían notar en diferentes instituciones (política, salud, justicia y también en la familia), pero también en el desagrado que estos cambios generaban en algunos hombres. Las estadísticas y las historias que aparecían en los medios de comunicación no dejaban margen de dudas: la tasa de la violencia de género¹⁴² era muy alta, con incontables asesinatos de mujeres. Sin embargo, los medios de comunicación masivos, en especial la televisión, al utilizar esta canción y la participación de artistas ya consagradas por el público, vehicula un conjunto de información a favor de los cambios en las interacciones y en las estructuras de género. Este análisis reafirma lo que ya sabemos: que los cambios no se procesan de la misma manera en los diferentes niveles y sectores del sistema social; que la resistencia forma parte de los procesos de cambio, donde los medios de comunicación desarrollan un importante papel al respecto (apoyo u oposición); y que los cambios estructurales llevan largo tiempo para establecerse, ya que son dinámicos y, a veces, pueden retroceder por fuerza de diferentes mecanismos (Saltzman, 1992).

¹⁴² Hasta 1980, los crímenes cometidos por maridos o compañeros contra sus mujeres eran legitimados por la jurisprudencia bajo la alegación de “legítima defensa del honor”. A pesar de los cambios ocurridos en la sociedad, en las relaciones de género y en las configuraciones familiares, como bien señala Pinto (2003), la cuestión de la violencia contra la mujer e hijos/as era aún considerada por el Estado y la sociedad como actos de la vida privada en los que nadie tendría que interferir. A ese respecto, en respuesta a la demanda feminista, cuestionadora de las desigualdades de género, aumentaban las tasas de asesinatos de mujeres por sus maridos. Pero, basándonos en Eluf (2003), Pinto (2003) y Mary Del Priore (2011), podemos decir que un juicio en particular se convirtió en el marco de cambio de esa práctica de la violencia contra la mujer: el juicio a Doca Street por el asesinato de su mujer Ángela Diniz (perteneciente a la élite). En un primer juicio, en 1979, el asesino fue absuelto bajo la alegación de “legítima defensa del honor”, y salió aplaudido por una multitud de personas (hombres y mujeres) contrarios a los logros feministas. Sin embargo, esta decisión judicial provocó una de las primeras y más exitosas campañas públicas feministas en Brasil, que, de hecho, resultó en un nuevo juicio y la condena del asesino. Las feministas usaron el eslogan “quem ama não mata” (“quien ama no mata”) en su campaña por la demanda de un nuevo juicio. Creemos importante citar el comentario del abogado Heleno Fragoso, en la época del proceso de Doca Street: “o que está acontecendo em Cabo Frio (local del juicio del caso) é uma demonstração da desigualdade de nosso sistema judiciarios, que é seletivo, opressivo e sustancialmente injusto...” (“Lo que está ocurriendo en Cabo Frio (local del juicio del caso) es una demostración de la desigualdad de nuestro sistema judicial, que es selectivo, opresivo y sustancialmente injusto...” (citado en Eluf, 2003, p. 68).

3.1.4 - 1980/1990: LA PRESIÓN SOCIOCULTURAL POR CAMBIOS ABRE LA DIFUSIÓN DE NUEVOS ESTILOS MUSICALES Y DE NUEVAS REPRESENTACIONES GENÉRICAS

En el cambio de década 1970-1980, si bien el control militar se había endurecido, la presión por cambios sociales también se intensificaba, transfigurándose en una manera de expresión. El escenario musical brasileño es muy rico y la música popular pasa a ser producida por movimientos variados, proclamando la expansión cultural; son músicas de protesta contra la dictadura militar, por la liberación sexual y por la liberación de las mujeres, es decir, una verdadera transformación de las costumbres. Se trata de una época en la que las mujeres, principalmente las de clase media, ideológicamente luchan en igualdad de condiciones con los varones, incluso recibiendo el mismo trato, con muertes, prisiones y exilio. Mientras, el discurso sobre las mujeres en la música popular, en su mayoría, continuaba con las mismas características de machismo y con las mismas expectativas de que las mujeres continuasen desarrollando los roles de siempre: la mujer de cama y mesa, la mujer alienada, la mujer dulce, lo que lleva a Santa Cruz (1992) a afirmar que los hombres, aun aquellos de facción política progresista “eram ‘revolucionários da cintura para cima’, pois da cintura para baixo continuavam sendo defensores e seguidores das teses misóginas e androcéntricas dos país, avós, bisavós, tataravós, e por aí vai...”¹⁴³ (p. 68), reforzando el presupuesto de que el cuerpo actúa separado del intelecto.

En esa misma época, otra vertiente que ha tenido un alto índice de popularidad, principalmente entre las clases obreras y con bajo poder adquisitivo, es el género llamado peyorativamente *brega* o *súper-popular*. Sus creaciones musicales son más románticas, con una fuerte carga emocional, derivadas de la *Jovem Guarda*, con estructuras musicales simples y una sonoridad más común. En la misma línea que la música *súper-popular*, la música *sertaneja*, *axé music* y muchos otros géneros, incluso del *funk* y del *hip-hop*, muestran un franco desarrollo, expandiendo el mercado popular bajo las críticas de las clases intelectualizadas. En estas producciones musicales, la referencia a las mujeres son más rudas, gruesas y despreciativas, tal y como se aprecia en “Panela velha” (“Olla vieja”), “Nega do cabelo duro” (“Negra del pelo áspero”), “Fricote” y otras incontables producciones que continúan teniendo mucho éxito.

¹⁴³ “eran revolucionarios de 'cintura para arriba’, pues de cintura para abajo continuaban siendo defensores y seguidores de las tesis misóginas y androcéntricas de padres, abuelos, bisabuelos, etc...”.

Estas canciones se grabaron en un contexto histórico y cultural determinado, pero siguen siendo cantadas, repetidas y no pocas veces regrabadas, ampliando el tiempo y el espacio de su influencia (Santa Cruz, 1992; Iokoi, 2005; Ricardo, 2005). Es la cultura dominante, como subraya Juliano (1992), autoreproduciéndose como cultura. Esta visión del mundo, condicionada y aceptada como *normal*, sigue reafirmandose en las acciones y en las prácticas sociales y placenteras. La canción “Fricote”, compuesta por Luiz Caldas y Paulinho Camafeo (ver selección musical en metodología, apartado 2.5.1), es uno de los ejemplos de doble prejuicio hacia las mujeres de color negro que se siguen escuchando y regrabando, y donde se dicen cosas como la de esta estrofa: “nega do cabelo duro / que não gosta de pentear / quando passa na baixa do tubo / o negão começa a gritar / pega ela aí...”¹⁴⁴. En estos ejemplos se puede notar que el sexo, la edad (ciclo vital), la etnia y también la clase social (posición económica y social baja o popular) están entremezcladas y articuladas en el discurso musical como estrategias de mantenimiento de la devaluación y opresión hacia las mujeres, aunque, en un primer momento, puedan parecer formas de elogio o de valoración. En otras palabras, se puede notar en las canciones arriba citadas que la información que circula retroalimenta las estructuras de dominación sobre las mujeres, articulada con otras formas de opresión social y divisiones sociales.

El contenido de la letra de esta canción es semejante al de “Dá nela”, de la década de los treinta. En esta canción se expresa prejuicio de género y de etnia, además de instigar al hombre a *pegar* a la mujer. Obtuvo un éxito renovado en el carnaval de 1986, más de cincuenta años después de su lanzamiento, reafirmando el sistema androcéntrico y de poder machista en el imaginario social. El doble sentido de la letra aparece a través de las rimas, pero en un análisis de género se verifica que el mensaje, más que ser poético, está lleno de prejuicios. Además, en el verso “o negão começa a gritar, pega ela aí, pega ela aí”¹⁴⁵, se demuestra también la continuidad de la costumbre de encubrimiento de la violencia de género. La actitud de abuso se torna visible en la inducción al uso de la fuerza, aunque disfrazada en las rimas con doble sentido y en el ritmo, que es bastanteailable y pegadizo (y que se repite en la cabeza, aunque uno no quiera).

¹⁴⁴ “Negra del pelo crespo / que no le gusta peinarlo / cuando pasa en la ‘bixa do tubo’ / el negrón empieza a gritar / cógela ahí...”

¹⁴⁵ “El negrón empieza a gritar, cógela ahí, cógela ahí”.

El relanzamiento de esa canción no ocurre por casualidad, como analizamos en párrafos anteriores, ya que es una respuesta a los logros de las mujeres desde el inicio de la década de los setenta. Entre las conquistas feministas, Pinto (2003) destaca las obtenidas en el campo político e institucional, tales como: los Consejos de la Condición de la Mujer, las *Delegacias*¹⁴⁶ de las mujeres, y la participación en cargos electos y en otras formas de participación alternativa en la sociedad civil y estatal. Por supuesto, la regrabación de “Fricote”, en el contexto de conquistas de una mayor equidad entre los sexos, es una respuesta a estos cambios, un aumento de los mecanismos de control para dificultar el cambio relacional. En el lenguaje sistémico sería el *feed-back* negativo, con el objetivo de mantener el sistema de dominación masculina, una verdadera táctica de guerra (Hirigoyen, 2005; Tzu, 2007) que se basa en devaluar e ironizar para sobreponerse y vencer al otro (en este caso al colectivo de las mujeres negras). Como señala Juliano (1992), el artista (cantante) y el ejecutivo (la productora musical) son considerados representantes privilegiados “de la cultura” y reafirman la “otredad” de la mujer, en especial la de etnia negra, por medio de una valoración negativa.

En esta reflexión no se puede ignorar el movimiento de contestación a esa cultura genérica realizado por la compositora y cantante del *rock* nacional Rita Lee (una de las pioneras del género en Brasil.) Rita Lee despuntó en el escenario nacional en la década de los sesenta (incluso, juntamente con el grupo musical en que participaba, “Los Mutantes”, fue una de las vencedoras del festival de 1967) y hasta hoy continúa en actividad, creando y generando polémica mediante un estilo propio. Aquí queremos resaltar una de sus canciones, “Pagu” (que reproducimos más abajo), lanzada en el año 2000, realizada en colaboración con Zélia Duncan. En esta canción, las dos compositoras homenajean a la periodista y militante comunista brasileña Patricia Rehder¹⁴⁷, pero también es una manifestación a favor de la lucha femenina contra la

¹⁴⁶ *Delegacia*: órgano público de la policía, dedicado atender actos de infracción. En el caso de las *Delegacias femininas*, todo el equipo de acogida a las mujeres víctimas de agresión pasaría a ser formado por mujeres y ya no más por hombres en las instituciones mixtas.

¹⁴⁷ Patrícia Rehder Galvão (1910- 1962), periodista y militante política, fue candidata a diputada por el Estado de São Paulo por el *Partido Socialista Brasileiro* en 1950. Diez años antes de la eclosión del movimiento feminista, esta militante por la igualdad de derechos entre los ciudadanos, incluso de las mujeres, ya se hacía notar. Por sus intensas manifestaciones políticas y en sus escritos, sufrió persecuciones, estuvo en prisión y tuvo que asumir variados pseudónimos (*Pagu* es uno de ellos y uno de los más conocidos) (Gisele de Marie, 2006). Según Sylia Rehder (2006), *Pagu* merece ser conocida

alienación y el machismo vigente. Es la utilización de la *cultura popular* como vehículo para hacer circular la información del colectivo femenino, para retroalimentar positivamente los cambios logrados.

“Pagu”¹⁴⁸

(Rita Lee / Zélia Duncan)

Mexo remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
Sabe o que é ser carvão
Eu sou pau pra toda obra
Deus da asas à minha cobra
Minha força não é bruta
Não sou freira nem sou puta
Nem toda feiticeira é circunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito "home"
Sou a rainha do meu tanque
Sou pagú indignada no palanque
Fama de porralouca, tudo bem
Minha mãe é Maria ninguém
Não sou atriz / modelo / danzarina
Meu buraco é mais em cima

“como referencial para aquellas que procura não se curvar diante das imposições machistas, da hipocrisia e da mediocridade e, o demonstram mesmo em pequenos detalhes” (“como referente de aquellas que no se doblegan ante las imposiciones machistas, la hipocresía y la mediocridad, y lo demuestran aun en pequeños detalles”). Pinto (2003) subraya que *Pagu* también fue homenajeada por un Núcleo de Estudio de Géneros en la Universidad Estadual de Campinas (SP), considerado referencial en ese tipo de investigación en el país.

¹⁴⁸ “Pagu” (Rita Lee / Zélia Duncan): Muevo remuevo en la inquisición / Solo quien ya murió en la hoguera / Sabe lo que es carbón / Yo soy palo para toda obra / Dios da alas a mi culebra / Mi fuerza no es bruta / No soy monja ni soy puta / Ni toda hechicera es jorobada / Ni toda brasilera es culo / Mi pecho no es de silicona / Soy más macho que mucho “home” (hombre) / Soy la reina de mi lavadero / Soy Pagú indignada en palenque / Fama de loca, todo bien / Mi madre es María nadie / No soy actriz / modelo / bailarina / Mi hueco es más arriba / Ni toda hechicera es jorobada / Ni toda brasilera es culo / Mi pecho no es de silicona / Soy más macho que mucho “home” (hombre).

Nem toda feiticeira é circunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito "home"

A partir de finales de los años setenta, el contingente de cantantes que se hicieron notar en la música popular brasileña había aumentado bastante, y lo habían hecho en los diferentes estilos musicales (*rock, joven-guarda, sertaneja, regional*, etc.); sin embargo, el número de compositoras actuantes en la *MPB* seguía siendo pequeño. Esta realidad no se puede justificar por la falta de creatividad de las mujeres, sino por la dificultad que las mujeres tenían que enfrentar a la hora de abrir nuevos frentes profesionales. Exponerse en una sociedad machista y bajo el régimen militar era una lucha por demás penosa para las mujeres; los costes por “nadar contra la corriente” (Covas, 2005) podrían ser no solo el rechazo social y segregación de las otras mujeres, sino también el alejamiento familiar, hasta entonces fuente de apoyo y supervivencia.

Según Faour (2006), a pesar de todas estas dificultades y prejuicios, a partir de la década de los setenta algunos compositores varones comenzaron a retratar a las mujeres en las letras musicales de manera un poco más justa, entre quienes destaca Chico Buarque, quien a lo largo de toda su carrera ha escrito una infinidad de canciones de contenido femenino y feminista. Este aspecto puede ser considerado como una tendencia a la transformación de las interrelaciones entre los sexos, con una mayor aceptación por parte de algunos hombres de las demandas y los logros de las mujeres, siendo, por lo tanto, un *feed-back* positivo.

A finales de los años setenta y comienzo de los ochenta, las cantantes cantan temas que hablan de una nueva comprensión de los roles vividos por las mujeres, no obstante sus repertorios musicales aún están en gran parte producidos por hombres. Los años noventa fueron un periodo considerado bastante fecundo, donde destacan las compositoras y cantantes de la música popular brasileña. Poco a poco, los temas relacionados con la sensualidad, sexualidad, juventud, afectos y familia realmente invaden la música popular brasileña. Inicialmente, eran abordados de manera metafórica, debido a la censura (que no termina hasta 1985), pero, paulatinamente, van apareciendo de manera explícita. También crece el número de compositores/as que se adhieren a la nueva postura y mentalidad, reflejando estos cambios en sus repertorios

musicales. Por supuesto, lo contrario también se hizo notar, ya que surgieron reacciones a las conquistas feministas, tanto entre hombres como entre mujeres, en el contexto social y en la música popular. Debido a esto, distintos estilos de músicas populares contemporáneas exhiben letras con contenido en el que se menosprecia a las mujeres (Faour, 2006; Dutra Lima y Lima Sanches, 2009).

Entre los compositores que valoran lo femenino en sus composiciones Murgel (2008) cita Chico Buarque, Caetano y Gil, y también destaca a Rita Lee, Ana Terra, Fátima Guedes, Vanusa, Sueli Costa y Joyce, entre otras compositoras y cantantes que han roto con la lógica identitaria del discurso masculino, produciendo canciones que reinventan y describen a las mujeres a partir de la mirada y de la lógica femenina, reflejando la expansión de sus filtros perceptivos. En el ámbito de los análisis sobre la representación femenina en la música popular brasileña se reconoce que los movimientos feminista e *hippie*, sumados a la apertura política y la liberación de la censura en los medios de comunicación, fueron de gran importancia o, mejor dicho, fueron la fuerza propulsora para la transformación de la representación y de la imagen femenina en el contexto musical. Además de la música, otros medios culturales, como la literatura, el cine, la pintura, así como la televisión, pasaron a exhibir la intimidad de las parejas y a difundir nuevos modelos de representaciones sexuales. Era la cultura de masas contribuyendo a la generación de nuevos modelos de feminidad y, simultáneamente, de masculinidad, porque ya sabemos que ambos son conceptos relacionales.

Sin embargo, desde finales de los ochenta se hace notar otro tipo de reacción en los nuevos repertorios musicales, en las performances y en las coreografías presentadas en público: una supervaloración de la sensualidad y de las nalgas femeninas. La vulgarización de temas relacionados con la sexualidad, con actitudes vulgares que incentivaban cierto uso y ciertas poses del cuerpo, ha sido bastante incentivada por los medios de comunicación (Faour, 2006). Desde el comienzo de la década de los noventa, con la libre expresión de la prensa (después de la dictadura militar) y con la expansión de la industria cultural, las canciones populares con letras misóginas (más explícitas) han ido de la mano de performances y coreografías femeninas, presentadas en muchos eventos destinados al público joven (televisión, fiestas, *baladas*, shows abiertos, como señalan los / as productores / as de eventos, citados en el capítulo IV). En un análisis superficial podríamos decir que esa nueva manera de abordar la sexualidad, el cuerpo y

el culto al placer, a través de algunos estilos de música popular, podría ser un movimiento de contestación a los siglos de represión de la sexualidad, y a la negociación de nuevos modelos y representaciones sexuales. Pero, sin margen de dudas, los textos musicales muestran que el desprecio y la devaluación de las mujeres continúan presentes en el imaginario y el discurso social, y que se trata, más bien, de una contra-reacción de la cultura dominante a las conquistas de las mujeres. Así, la divulgación y el éxito de estas canciones misóginas responden al interés del mercado capitalista que, utilizando la producción de culturas juveniles (en muchos casos, producidas por jóvenes de la periferia y de los sectores populares), las dirige hacia la juventud en general, invitándolos/as a participar en entretenimientos con música despreciativa hacia las mujeres, logrando el *consentimiento* de los/las chicos/as, pero articulado mediante la *coacción* psicológica (Nilan, 2004).

En este sentido, lo que pudiera parecer una contestación es en realidad el movimiento de asimilación efectuado por la cultura hegemónica. A este respecto, estamos de acuerdo tanto con la aportación de Juliano (1992) sobre la doble opción de las culturas populares como con el análisis de Suárez Briones (2000) sobre la elección estética al servicio de la ideología dominante. Aunque cada autora analiza puntos diferentes de la cultura popular, ambas muestran la retroalimentación sistémica de las representaciones genéricas. Juliano (1992) señala que los grupos dominados, en general, se encuentran ante una doble opción, la de contestación y la de asimilación de la cultura dominante:

“...Por una parte, son manipulados y condicionados para aceptar como propia la visión del mundo que les es ajena (asimilación) y por otra, se sienten impulsados a reproducir su propia visión del mundo, que les permite mejores niveles de autoaprecio (contestación)” (p. 28)

Suárez Briones (2000), por su parte, señala que el valor estético no es eterno, sino el producto de condiciones históricas y sociales. Cuando la media destaca, valora y reproduce una estética en particular, está sirviendo a intereses particulares para la continuidad de una ideología que se pretendía subvertir. Analizaremos la misoginia de las canciones populares de la actualidad en el próximo apartado.

3.1.5 - A PARTIR DE 2000. LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA – NUEVOS ESTILOS, NUEVAS REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES

Desde los años noventa, Brasil entra en un nuevo tiempo político y social en el que es posible expresarse sin miedo a terminar en la cárcel. Todo el contenido reprimido puede

ser observado y oído en distintas fuentes de expresión, incluso en las letras musicales, como mencionamos en el apartado anterior. Aumenta la cantidad de canciones de distintos estilos populares, con letras que hablan, de manera explícita o en doble sentido, de temas relacionados con la sexualidad, con apelación erótica e incluso pornográfica, con ritmos que inducen a coreografías y bailes bastante erotizados; se trata de las vulgarmente llamadas *bandas de bundas* (*bandas de nalgas*).

En general, las nuevas expresiones surgen en movimientos sociales populares, como fue el caso del *lundu* y el *maxixe* a finales del siglo XVIII. Esos dos ritmos tuvieron origen en clases sociales pobres y eran practicados por negros y mestizos. Sus letras y bailes tenían un fuerte contenido sexual y actitudes irreverentes para con los patrones de la época, del mismo modo que ocurren en la actualidad con el *funk*. Esta “vulgaridad” y excesos también se encuentra en otros estilos populares, como en el *axé*, el *rock* y el *forró electrónico*, entre otros. Puede decirse que, en la música popular brasileña, el tema de la sexualidad ha sido una constante, en mayor o menor grado, utilizada como estrategia de seducción y de identificación colectiva (Faour, 2006; Trotta, 2009) o como reflejo y aceptación de una identidad brasileña creada por los colonizadores y divulgada por la élite de los primeros historiadores (todos de origen europeo) en las décadas de los veinte y los treinta del siglo XX (ver capítulo VI, apartado 6.2.1 – Sensualidad y erotización en la música, en la danza y en la identidad de los/las brasileños/as: mito y realidad).

Para Trotta (2009), las canciones con contenidos sexuales, en tanto producto de entretenimiento mediático, deben ser interpretadas no como recetarios cerrados, sino como una vía de negociación y elaboración de códigos morales, como áreas de conflicto, interacción, selección y lugar donde compartir ideas sobre el sexo y la moral. Este autor considera que:

“A música é um artefato cultural que processa e elabora pensamentos sobre a vida em sociedade, diretamente relacionada à normatização moral. Os comportamentos sexuais e as negociações em torno da sexualidade falada, cantada, vista, ouvida e experimentada encontraram na música popular um terreno propício para seus enfrentamentos e disputas, que se manifestam através do gosto por este ou aquele gênero e pelo rechaço (que é a manifestação de gosto) a outros” (p. 144)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ “La música es un artefacto cultural que procesa y elabora pensamientos sobre la vida en sociedad, directamente relacionada con la normalización moral. Los comportamientos sexuales y las negociaciones alrededor de la sexualidad hablada, cantada, vista, oída y experimentada, encuentran en la música popular

Según este autor, el *fórró electrónico* es un género musical que conserva y acentúa las diferencias de los roles tradicionalmente atribuidos a mujeres y hombres. Las cantantes se presentan siempre con faldas muy cortas (sin hablar de las bailarinas), con aspecto muy erotizado (para deleite del público masculino), y proyectando una feminidad construida según los estereotipos de género. Basándose en el análisis de Nicola Dibben, Trotta (2009) señala que en las actitudes de cantantes que interpretan canciones con doble sentido de tinte erótico, así como en los textos musicales relacionados con la sexualidad y el placer compuestos por mujeres, principalmente en el *funk*, lo que parecería un *empoderamiento* femenino sería, en realidad, un discurso machista al revés. Tal construcción de la feminidad es la apropiación de significantes masculinos de poder y control tradicionales, y que resultan en la construcción de la imagen femenina “convencionalmente patriarcal”. Como subraya Walter (2010), uno de los objetivos de la lucha feminista de los años sesenta fue la libertad sexual de las mujeres con el fin de que la mujer pudiera actuar como sujeto responsable de sus elecciones, con un derecho equitativo para ejercer la sexualidad en relaciones *sujeto / sujeto*, y no en relaciones *sujeto / objeto*.

Aunque sean muchas las críticas a las composiciones musicales del *funk* y del *hip-hop* por sus mensajes altamente agresivos, principalmente con respecto a las mujeres, estos dos géneros musicales han aumentado su popularidad no solo entre los jóvenes negros y de la periferia, sino también entre los jóvenes blancos y con mayor poder socio-económico. Por un lado, este aspecto se puede explicar por el hecho de que aquello que promueve repudio puede también fascinar o incluso porque la sexualidad está más liberada en la juventud de la actualidad. Pero, por otro lado, como ya decimos, hay una propagación de estos nuevos estilos por los medios de comunicación musical. El *funk* y el *hip-hop* han ganado protagonismo en los medios de comunicación a partir de los años noventa, si bien ambos géneros ya estaban presentes en el escenario musical brasileño desde años antes (el *funk* desde la década de los setenta y el *hip-hop* desde los ochenta), y han sido muy explotados por la industria cultural, como menciona Faour (2006), como una manera fácil de “hacer dinero”. Como hemos mencionado anteriormente, y según los estudiosos del asunto (Herschmann, 1997; 2000; Yúdice, 2004, y otros), estos dos

un terreno propio para los enfrentamientos y disputas, que se manifiestan, a través del gusto o por el rechazo, por este o aquel género y por el rechazo (que es una manifestación de gusto) a otros”.

géneros musicales surgieron en respuesta a la inviabilidad de las políticas socio-económicas para concretar la ciudadanía a todo brasileño y en reacción a la supuesta *identidad nacional hegemónica* (discutida en el capítulo VI apartado 6.2.1). Sus adeptos, en general, son jóvenes negros o jóvenes descendientes de la etnia negra y habitantes de *favelas* y de los suburbios de las grandes ciudades.

Las producciones musicales del *funk* y del *hip-hop*, al igual que ocurre con la *MPB* (descrito en el marco teórico, apartado 1.3.3), están cargadas de protestas, dramatismo e indignación política y social; son también un arma de lucha que utiliza elementos de lo cotidiano en sus producciones (aunque, por supuesto, son bastante distintos de las de sus colegas músicos de clase media). Los mensajes destinados a las mujeres son, con frecuencia, bastante despectivos, al igual que la actitud que mantienen frente a ellas en general. Estos mensajes de menosprecio hacia las mujeres expresan lo más hondo y perjudicial del machismo interiorizado y, para reafirmar eso, utilizaremos una frase de un *MC* (maestro de ceremonias) del *rap*: “ninguém fala o que não sentiu, ninguém canta a experiencia que não teve”¹⁵⁰ (*MC Birlley*, citado en Lourenço, 2002, p. 49). Canciones como “Um tapinha não doi”, “Cachorras”, “Popozudas”, “Tchuthucas”, “Máquina do sexo” y “Calça gang”, son algunos ejemplos de letras musicales con mensajes de gran desprecio y violencia hacia la imagen femenina. Algunos de los grupos de mayor éxito cuentan con una amplia divulgación en programas de radio y televisión. Una de esas canciones incluso fue grabada por un niño de siete años. Este tipo de mensajes imprime y refuerza en el inconsciente la “cultura / imagen” de que las mujeres son un *par de tetas, nalgas (popozão)*, una *perra*, un producto hecho para el consumo, un objeto de placer sexual que puede o debe ser golpeada, etc. Se recalca y se reafirma así el machismo a través del emparejamiento del acto de violencia (*tapinha / bofonzito*) con la broma y la diversión, como muestra la letra musical abajo citada, con gran éxito en la época de su divulgación.

¹⁵⁰ “nadie habla de lo que no ha sentido, nadie canta la experiencia que no ha tenido”.

“Um tapinha não dói”¹⁵¹

Vai glamurosa
Cruze os braços no ombrinho
Lança ele pra frente
E desce bem devagarinho
Dá uma quebradinha
E sobe devagar
Se te bota maluquinha
Um tapinha eu vou te dar porque:
Dói, um tapinha não dói, um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Só um tapinha (Refrão)
Em seu cabelo vou tocar
Sua boca vou beijar
Tô visando sua bundinha
Maluquinho pra apertar (Bis)

Es muy significativo que que algunas de esas canciones despectivas sean cantadas por mujeres, si bien las mujeres cantantes son un fenómeno raro en este universo. Las canciones que interpretan las mujeres siguen el mismo patrón machista que las de sus colegas varones, como es el caso de las canciones “Tchutchuco”, “Abre as pernas, mete a língua”, “Boladona”, “Cachorra chapa quente”, “Siririca” etc; canciones que describen de manera clara y grosera aspectos de la relación sexual, mientras que denigran la imagen de las mujeres, reafirmando estereotipos de género. Basándose en Bordieu, Zárata Rosales (2005) señala que este tipo de música utiliza signos y símbolos que expresan la subordinación objetual del cuerpo femenino en detrimento de la expresión integral de la persona completa, consciente, con derechos y sentimientos. Esto evidencia la profundidad de estas estructuras de género que, aunque heredadas a través de muchas generaciones anteriores, son frecuentemente recreadas en lo cotidiano y en las prácticas

¹⁵¹ “Un guantacito no duele” (cantada por el grupo Bonde do Tigrão y grabada por el grupo Furacao 2000, sin indicación del compositor o de la compositora): Vaya glamurosa/ cruza los brazos en el hombrito/ lánzalo al frente/ y baja bien despacito/ balancéate/ y supe despacio/ Se que te quedas loquita/ un guantacito voy a darte, porque duele, un guantacito no duele/ un guantacito no duela/ Un guantacito no duele/ Solo un guantacito no duele (estribillo) en su pelo yo me voy a tocar/ Tu boca yo me voy a besar/ Estoy mirando su ‘bundinha’ (nalgas), loquito por apretar (2 x).

culturales, que retroalimentan el sistema de género. Siguiendo las elaboraciones teóricas de Connell (1997) sobre las estructuras de género, queda claro que cuando las mujeres comparten los mismos marcos de desprecio que sus abusadores y apoyan las definiciones hechas sobre la expresión de su identidad, están reafirmando las fronteras de diferenciación y exclusión, autorizando el abuso sobre ellas, reforzando la supremacía masculina y dificultando un cambio en esas relaciones (tan intensamente buscado por el movimiento por la liberación de las mujeres y por la equidad entre los sexos).

Otra versión del discurso sexista en la producción musical, con letras que conllevan signos y símbolos genéricos, son las canciones compuestas y cantadas por la cantante TatiQuebra-Barraco, cuyos contenidos hablan de la sensualidad, del deseo y de relación sexual de manera muy explícita y con un vocabulario grosero y directo. En su repertorio musical, la subordinación objetual es del cuerpo masculino. A juicio de Faour (2006), sus canciones son feministas, pero sin la consciencia de serlo, y subraya que las letras de la citada artista contienen “mensagens bem agressivas para sair da boca de uma mulher, e também divertidas, que passaram a levar a plateia à catarse onde quer que ela se apresentasse, como se fossem gritos de guerra” (p. 352)¹⁵².

En un primer y superficial análisis, el contenido discursivo de sus canciones transmite la idea de una mujer libre, autónoma, que usa el propio cuerpo como quiere; que se emancipó de la cultura machista que se ha apropiado del cuerpo femenino como de un objeto. Utilizando la libertad de expresión (aspecto importante en una estructura social democrática) y la liberación sexual, describe y canta cómo le gusta disfrutar de su sexualidad, dirigiendo palabras de menosprecio hacia los hombres. En principio, esta libertad de expresión y sexual podría ser atribuida a los logros feministas por la igualdad de los sexos, ya que, secularmente, en diferentes sociedades, ha existido la subordinación objetual del cuerpo femenino para el placer y el uso del masculino; en el

¹⁵² “mensajes muy agresivos para salir de la boca de una mujer, pero también chistosos, que han llevado al público a la catarsis en cualquier sitio que se presente, semejante a gritos de guerra”. En esta opinión de Faour se observa que el autor, aunque tenga la intención de hacer un análisis libre de juicios, demuestra una visión equivocada: primero, el feminismo como teoría crítica exige consciencia y equidad entre los sexos; segundo, cuando se refiere a mensajes agresivos para salir de la boca de una mujer, demuestra que él mantiene la creencia de que a hombres y mujeres corresponden diferentes maneras de actuar como parte de la esencia de cada uno (pensamiento que forma parte de la cultura de género).

caso de las canciones de Tati Quebra-Barraco sería el cuerpo masculino el que está subyugado a la voluntad de las mujeres. No obstante, aunque este discurso parezca una reivindicación feminista, cuando es analizado bajo la óptica de la equidad entre los sexos, no es eso lo que refleja, sino la inversión del discurso y de la práctica genérica.

El uso del lenguaje misógino al revés conduce a la continuidad de interacciones asimétricas o al nacimiento del “machismo de saias e rolo de pastel na mão”¹⁵³, como señala Del Priore (2011, p. 234). El éxito de este tipo de música, en opinión de Faour (2006), está relacionado con la sensualidad y el erotismo presente en el imaginario del pueblo brasileño¹⁵⁴ y reflejado en el cancionero popular, mientras que para nosotras demuestra que la cultura de género está actuando en las estructuras, en los discursos y en las prácticas sociales. La canción “Cachorra Chapa Quente”, abajo citada, es un ejemplo de las canciones de esta compositora y cantante.

Cachorra Chapa Quente¹⁵⁵

Sou cachorra chapa quente,
Adoro quando me taram,
E fico louca de tesão

Pedindo tapinha na cara.
Sou uma gatinha manhosa,
Vou fazer tu derramar,

¹⁵³ Para Del Priore (2011), las composiciones de Tati-Quebra-Barraco están llenas de osadía y son pioneras en la exigencia hacia el hombre para satisfacerla y también en maldecir a aquellos que no le dejaban satisfecha, lo que representaba el nacimiento “del machismo de faldas y rollo de empanada en las manos” (p. 234).

¹⁵⁴ Aquí el autor considera que el pueblo brasileño tiene una “vocação natural para o despojamento e o sexo” (“natural vocación para el despojamiento y para la sexualidad”) (Faour, 2006, p. 338), reforzando la idea de liberación sexual como parte de la identidad nacional, como los primeros historiadores (aspecto, como ya subrayamos en el capítulo VI).

¹⁵⁵ “Cachorra Chapa Quente” (“Perra parcerca caliente”) – (grabada por “Tati Quebra Barraco”). Soy perra parcerca caliente/ adoro cuando me ‘taran” (violan) y me vuelvo loca de deseo/ pidiendo un golpe en la cara/ soy gatita mañosa/ voy a hacerte verter tu líquido de amor/ Ay que deseo voy a arañarte/ Perra guau, guau/ Gatita miau/.

O seu líquido do amor,
Ai, que tesão vou te arranhar

Cachorra, au au.
Gatinha, miau.

El machismo presente en el universo del *hip-hop* no suele ser observado solo en las letras del *rap*, sino también en la actitud sexista de los jóvenes al dificultar el ascenso de las chicas a roles más significativos en el movimiento. En general, los varones usan el mismo recurso histórico de la “protección”, diciendo que no es bueno para una chica andar sola en la noche, cargar el peso de las cajas de discos, etc., como manera de impedir o dificultar a las chicas que asuman el rol de *Dj*, *rapper* u otro, e impulsándolas a la posición de *breaker* (bailarinas), donde las mujeres usan ropas de malla que resaltan sus formas físicas y, lógicamente, la sensualidad. Aunque no sean muy conocidos, hay algunos grupos de chicas intentando entrar en el universo *hip-hop*. Lauryn Hill es citada como la primera mujer en alcanzar éxito mundial con el *rap* en el año 1996. Los pocos grupos de mujeres existentes usan las letras de las canciones para combatir el machismo y el desprecio hacia las mujeres de las canciones que componen sus colegas varones. Es la respuesta de las jóvenes al machismo. Además de tener que enfrentar los problemas que tienen con los hombres del universo *rap* por sus posturas sexistas, las mujeres solas o en grupo que se acercan a ese contexto machista también tienen que enfrentarse a dificultades con las propias familias e incluso con el público femenino. Las actitudes como celos o ausencia de solidaridad son quejas frecuentes entre las chicas que se aventuran en ese mundo masculino (Rocha, Domenich & Casseano, 2001).

Weller (2005) considera que, aunque las evidencias sobre la presencia de jóvenes adolescentes del sexo femenino en este tipo de manifestación cultural, así como en investigaciones sobre la juventud, sean consideradas poco significativas en términos numéricos y de visibilidad, se hace necesario ampliar esta comprensión. El investigador o la investigadora del universo *hip-hop*, debe mirar más allá espacio físico y simbólico de los y las *rappers*, de los y las *brakers* (bailarines-as), de los y las grafiteras, y de los y las *DJs* para entender la visión del movimiento como una expresión cultural de la juventud. Si ampliamos nuestras miras y tenemos en cuenta aquellas jóvenes que

participan del *hip-hop* y del *funk* como admiradoras, veremos que la presencia femenina es bastante significativa.

El trabajo de investigación sobre el *rap* de Janaina Rocha, Mirella Domenich y Patrícia Casseano (2001), *Hip-hop – a periferia grita*, dedica un capítulo a la lucha de las mujeres para la conquista de espacios en el mundo masculino del *hip-hop*. En la tentativa de aproximarse al universo investigado, las autoras realizaron entrevistas con varias mujeres pertenecientes al universo del *rap* para hablar sobre sus experiencias. En general, las entrevistas demuestran que tienen consciencia de que existe una fuerte discriminación hacia las mujeres dentro del movimiento *hip-hop*, y recogen las palabras de Sharylaine: “a mulher negra é discriminada duas vezes, por ser mulher e por ser negra”¹⁵⁶ (Rocha et al., p. 83). Lady Rap, por su parte, declara que “não tolero que as mulheres sejam depreciadas por um homem machista com raça ameaçada”¹⁵⁷ (p. 83). Chris, *MC* y una de las precursoras de la lucha femenina en el movimiento dice: “não há credibilidade quando um integrante de um movimento libertário como o rap, faz parte da máquina opressora, em vez de denuncia-la”¹⁵⁸ (p. 84).

Wivian Weller (2005) relaciona la poca presencia femenina en las (sub)culturas juveniles a la existencia de una opinión preconcebida por parte de los varones sobre el interés de las mujeres por el movimiento *hip-hop*, lo que supone una barrera para cualquier chica que desee formar parte de esa cultura juvenil. En su investigación, las jóvenes entrevistadas afirman que es necesario probar que no *se desea* “ficar com todos”¹⁵⁹, juicio arraigado en el imaginario masculino y reforzado por los medios de comunicación, como es el caso de locutores de radio que, al presentar a un nuevo grupo de mujeres para que formen parte del movimiento *rap*, lo hace añadiendo que las mujeres son bienvenidas al movimiento, pero no para “quedar con todos”. Todavía este

¹⁵⁶ “La mujer negra es discriminada dos veces, por ser mujer y por ser negra”.

¹⁵⁷ “No tolero que las mujeres sean depreciadas por un hombre machista que pertenecen a una raza en peligro de extinción” (Lady Rap citada en Rocha, Domenich y Casseano, 2001: 83).

¹⁵⁸ “no tiene ninguna credibilidad cuando un miembro de un movimiento libertario como el *rap*, que forma parte de la máquina opresora en lugar de denunciarlo”.

¹⁵⁹ “Ficar com todos” es “quedar con todos”, expresión común en el vocabulario de los / as jóvenes de la actualidad para nombrar las interacciones sin compromiso mutuo, con besos, abrazos, lo que puede incluir, o no, algún tipo de relación sexual.

estereotipo solo se refiere a las mujeres: es la mujer la que “pasa” por todos los hombres sin que esto suponga ningún atributo negativo para ellos, sino al contrario, ya que en la socialización masculina el hecho de que los hombres “peguen”¹⁶⁰, es decir, “queden” con muchas mujeres, es algo positivo. El cuidado respecto a su propia imagen que muestran las chicas que entran en el movimiento es una evidencia de que han internalizado los valores y las expectativas machistas sobre la conducta femenina. Estas reflexiones concuerdan con la aportación de Juliano (1998) sobre “la subcultura femenina”, en la cual, estando las mujeres integradas desfavorablemente en un conjunto con representaciones simbólicas que se consideran legítimas en un lugar y en un momento dados y sin legitimidad para emitir sus mensajes, es decir de generar una cultura autónoma, acaban atrapadas en una paradoja: de una lado, “comparten los mismos marcos de referencia de la cultura que las margina” (p. 17) y, del otro, “ni pueden interiorizar completamente los significados del sistema dominante, porque ello implicaría su autonegación como seres humanos” (p. 17).

El *funk* y el *hip-hop* en Brasil son géneros musicales inicialmente adoptados por jóvenes varones negros, pobres y habitantes de *favelas* y de la periferia. Sus producciones musicales sobrepasan la idea de que son solo un estilo más de música popular entre tantos otros en la diversidad del universo musical brasileño. Sus canciones, en general, están cargadas de protestas e indignación ante la política y las dificultades sociales experimentadas en su día a día. Entre los mensajes de protestas contra la hegemonía, figuran también, y con bastante frecuencia, los mensajes de menosprecio hacia las mujeres, lo que, en términos de Connell (1997), se configura como una masculinidad hegemónica¹⁶¹. Es una verdadera paradoja que estos movimientos culturales, por un lado, luchan por una mayor visibilidad y equidad de derechos y oportunidades entre los ciudadanos brasileños, por su derecho a tener una identidad propia, con sus características peculiares, sin por ello renegar de su identidad brasileña; mientras que, por otro lado, continúan reproduciendo mensajes de menosprecio y opresión hacia las

¹⁶⁰ El término “pegar” en portugués de Brasil es utilizado por los/las adolescentes con el mismo significado de “ficar” (“quedar”), pero sin ningún compromiso.

¹⁶¹ Para Connell (1997), la masculinidad hegemónica es “la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corriente aceptada del problema de la legitimación del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (p.39).

mujeres, sirviendo de transmisores del mecanismo que las mantiene en una situación de subordinación. Así, vemos como un grupo oprimido (negros, pobres y habitantes de la *favela*) reproduce las condiciones de la experiencia de la subordinación sentida por ellos en la piel y en el alma, y la dirigen al *grupo menos privilegiado*: las mujeres. Esta práctica, *deshumanizada* y propagada por generaciones, en la que se entrecruzan género, etnia, clase social y otras categorías distintivas, mantiene las desigualdades entre las personas, incluso entre los diversos colectivos de la población nacional.

Antes de cerrar este apartado, y como una prueba más del papel que han desempeñado las canciones populares misóginas en el mantenimiento de los estereotipos y de las desigualdades de género, queremos subrayar tres experiencias distintas, pero todas relacionadas a la música y sus reflejos en la subjetividad y en las interacciones entre hombres y mujeres.

La primera es el resultado de las entrevistas realizadas con las cinco mujeres (con más de 50 años) sobre las músicas oídas y con éxito en la juventud y principalmente de la canción “Dona Vera tricotando”, éxito de los años cincuenta. Bajo el proceso reflexivo, todas recordaron canciones de su juventud y sobre la canción elegida dijeron que les gustaban cantarla, aceptando como algo natural el hecho de que una mujer desposeída de la belleza relacionada con la juventud y sin riqueza material perdiera la oportunidad de casarse, por lo que lo único que le restaba era quedarse “solterona”. Pero en *aquel momento* (el de la reflexión), se dieron cuenta de los mensajes y del contenido misógino. Es decir, aunque estas mujeres comprendiesen el contenido semántico de las letras musicales, no percibían los mensajes como una expresión simbólica de la cultura genérica que, articulada con las relaciones familiares y con arte musical, justificaba los roles socio-familiares asignados a las mujeres.

El segundo ejemplo de repercusión de mensajes difundidos a través de la música en la vida de las personas, pero de manera positiva, fue el relato de Vitor, uno de los compositores de la canción “Começar de novo” (citada en el apartado 3.1.3, de este capítulo). Él dijo que después de que la canción se convirtiera en una obra pública, fue abordado por algunos psicólogos, preguntándole si también era un profesional de la psicología. Añade que aquella canción también lo marcó profundamente y que Ivan (su compañero de composición) fue abordado por un chico que le agradeció por los efectos que la canción causó en sus padres, y repite el relato del chico: “obrigado pela música.

Meu pai e minha mãe estavam vivendo muito mal, tinham quase 30 anos de casados, e ela ficou outra depois de ouvir sua música”¹⁶² (Vitor citado en Faour, 2006, p. 153). El compositor concluye que: “diante de depoimentos como este você começa a sentir o peso do que diz. É uma responsabilidade muito grande, pois na mensagem da letra, você pode induzir a pessoa a fazer até uma besteira”¹⁶³ (p. 153). Esta reflexión no deja margen de duda sobre la influencia de la música en la subjetividad de los oyentes, siendo un instrumento de circularidad de las informaciones entre los miembros que componen el sistema social, es decir, se procesa el flujo de la información en un sistema relacional cuyas influencias son recíprocas.

El tercero, y muy reciente, fue el debate sobre las interacciones entre hombres y mujeres de la actualidad en uno de los más significativos medio de comunicación de masas, en la televisión. El 18 de marzo del 2015, se emitió un programa dedicado a “Las Amélias de la vida real” dentro del espacio *Mais Você*, de la televisión Red Globo. Con este título, se quería hacer referencia a la canción “Ai, que saudades da Amélia” (de Ataulfo Alves y Mario Lago), pero, más en concreto, al modelo de mujer que en ella aparece. Como ya hemos explicado anteriormente¹⁶⁴, “Ai, que saudades da Amélia” fue una canción de gran éxito en los años treinta que ensalzaba la figura de la mujer sumisa y dedicada a su esposo, y que sigue siendo conocida y escuchada hoy en día en Brasil.

Su presentadora, Ana Maria Braga, expuso los resultados de una encuesta realizada por una empresa de productos de belleza que quería saber lo que los hombres brasileños esperan de las mujeres, y en ellos quedo muy claro que la ideología genérica estaba muy presente entre los participantes¹⁶⁵. Y es precisamente al hilo de estos resultados que

¹⁶² “Gracias por su canción. Mi padre y mi madre estaban viviendo una relación conyugal muy mala, llevaban casi treinta años de casados, y, ella cambió después de oír la canción”.

¹⁶³ “Ante tales declaraciones se empieza a sentir el peso de lo que se dice. Es una gran responsabilidad, ya que el mensaje de la letra puede inducir a una persona a hacer cualquier barbaridad”.

¹⁶⁴ Discutido en el capítulo III, apartado, 3.1 -“El imaginario colectivo, la música popular brasileña y la cultura de género”.

¹⁶⁵ Entre los resultados presentados en el programa *Mais Você*, de los mil quinientos hombres brasileños que respondieron la encuesta, el 89% dijeron que no aceptan el hecho de que las mujeres no sean las responsables del hogar, mientras que el 43% de las entrevistadas creían que los cuidados del hogar era una tarea que debe ser realizada por las mujeres, por ser un rol *femenino*.

Braga lanza la siguiente pregunta para dar inicio al debate de la emisión: “¿A Amélia que era mulher de verdade?” (¿“Era Amelia una mujer de verdad?”). En el debate participaron dos parejas heterosexuales, ambas formadas por profesionales (una arquitecta y un empresario, y una pedagoga y un productor musical), que explicaron su posición respecto al modelo “Amélia”. La primera pareja se desmarcó claramente de este modelo, ya que basaban su relación en la equidad. La mujer de la segunda pareja, sin embargo, no se mostró tan reticente a identificarse con “Amélia”, ya que, según declaró, para ella era imprescindible cuidar de su marido y reconoció “ser uma Amélia é ser uma mulher moderna, mas com valores e princípios à moda antiga”¹⁶⁶.

A lo largo de la emisión también se hicieron algunas entrevistas en la calle, tanto con hombres como con mujeres. Entre estas últimas, se encontraban tanto las que se identificaban voluntariamente con el modelo “Amélia” como las que lo rechazaban frontalmente.

Lo interesante de esta emisión fue comprobar que un modelo de feminidad que aparece recogido en una canción de los años treinta siga no solo siendo fuente de debate, sino que haya aún tanto mujeres como hombres que aprueban, defienden e incluso practican un modelo de relación de pareja basado en la sumisión de la mujer y que forma parte de la cultura hegemónica. Es esta una faceta del *patriarcado de coerción* travestida en *patriarcado de consentimiento*, según considera Puleo (2007). Se trata de un nuevo modelo de relaciones genéricas basado en una aparente libertad en el que las propias mujeres, alejadas del modelo coercitivo antiguo, “se esfuerzan denodadamente por alcanzar las metas prefijadas del sistema (cánones de estética, seducción, éxito, cuidado del otro, etc.)” (Puelo, 2007, p. 38).

Este debate sobre roles femeninos (genéricos) asociados con la canción “Ai que saudades da Amelia” es otra clara evidencia de la relación que existe entre música popular misógina y el mantenimiento de los estereotipos y las desigualdades de género. La elección de esta canción para guiar una emisión que trata sobre los modelos de relación de pareja actuales no se da por pura casualidad: la “Amélia” de una canción escrita hace más de ochenta años sigue asemejándose a muchas mujeres de la sociedad

¹⁶⁶ “Ser Amelia, es ser una mujer moderna, pero con valores y principios a la moda antigua”. Opinión de Elaine Cristina, sobre la “Amelia de la actualidad”, participante del programa Mais Você de 18 / 03 / 2014.

actual brasileña, es decir, a mujeres jóvenes que aceptan el axioma de su subordinación a los hombres como una manera de “asegurar” una relación de pareja. Nos encontramos ante la revitalización de uno de los principales pactos del patriarcado, la dominación masculina, travestida, difusa, resistente y, en cierto modo, compartida por los dos sexos. El patriarcado se transforma y se mantiene en diferentes épocas y contextos, traspasando tanto las estructuras sociales como dinámicas relacionales y prácticas humanas. Esto explica, en parte, tanto la dificultad de aceptación de la visión feminista de la realidad (Amorós y Miguel Álvarez, 2007) como la falta de impacto de las críticas a las canciones misóginas.

3.2 - REACCIONES A LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA MISÓGINA

Como decimos, la difusión de canciones populares misóginas, principalmente las de la actualidad, cuyos mensajes expresan el desprecio y la ridiculización de las mujeres de manera explícita, han despertado diferentes críticas, no solo desde el feminismo.

3.2.1 - REACCIONES DEL PÚBLICO EN GENERAL

Algunas personas alegan que el contenido de sus letras apenas refleja lo que ocurre en la sociedad, por lo tanto no causa ningún daño a nadie. Hay compositores y cantantes que asumen que los mensajes de sus letras forman parte de sus experiencias y que hay intencionalidad en decir lo que dicen, pero que no se relacionan con nadie en especial. Otros dicen que son simplemente juegos, entretenimiento o expresión cultural que, en realidad, no desmerecen en nada a las mujeres. Hay otros que creen que tales expresiones son parte de un periodo intermedio de cambios, al mismo tiempo que hacen parte de la inherente vocación a la sensualidad y al erotismo de la gente brasileña (Faour, 2006). Desde otra perspectiva crítica, una cantante dijo que, para ella, hay una involución de las conquistas femeninas obtenidas en ese campo, ya que los bailes y las letras llegan al límite de la escatología (Fafá de Belém, citada en Faour 2006, p. 343). Hay otros que mencionan que el problema está en que las personas están “obligadas” a oír ese tipo de música, que suena en distintos lugares de los que no se tiene control, como en la calle, en el ascensor, en el supermercado, en los coches por las calles y parques, etc.

Algunos expertos (de la psiquiatría, del psicoanálisis, de la sexología y del periodismo) entrevistados por Faour (2006) dicen que no consideran que las canciones

despreciativas hacia las mujeres, con supervaloración de la sensualidad y de la sexualidad, estén relacionadas con una verdadera liberación sexual, sino que este tipo de producción musical es la *industrialización del erotismo*, que está más ligado a los intereses económicos y comerciales que a la equidad y a la cualidad de las interacciones entre hombres y mujeres. El cambio está solo en la superficie, ya que, debajo de la apariencia, se procesa la reconfirmación de vínculos jerarquizados que favorecen la opresión. Gikovate (médico, psiquiatra, psicoterapeuta y escritor), uno de los expertos entrevistados y citados por Faour (2006), hace la siguiente observación: “o palavrão, que é o máximo da violência verbal da nossa cultura, tem palavras todas ligadas ao mundo da sexualidade”¹⁶⁷ (p. 445). Aún en esta reflexión, el autor menciona la opinión del compositor y cantante Chico Buarque, en una entrevista ofrecida al periódico catalán *La Vanguardia*, en junio del 2005. Faour menciona que, en dicha entrevista, Chico subrayó que “nas duas últimas décadas, houve no mundo um 'movimento de idiotice globalizada', com um crescimento ainda mais assustador no Brasil a partir de 1990”¹⁶⁸ (p. 443), y que este movimiento incluye desde la política hasta la cultura. Por último, hay otros músicos que consideran que, tal vez, por la prisa de los medios de comunicación comerciales, en nombre de la transgresión, o quizás porque las personas leen y escuchan poco, hoy todo es muy superficial, y así todo llega rápidamente al agotamiento, pero no a la profundidad.

En lo que se refiere a las críticas y reacciones al discurso misógino presente en las músicas populares brasileñas de la actualidad, es importante señalar algunas sobre el repertorio musical producido por la *funquera* Tati Quebra-Barraco, mencionada en el apartado anterior. Su repertorio contiene canciones de fuerte connotación sexual, llegando a la pornografía, por lo que son consideradas agresivas, como “Vou comer o seu marido”, “Eu tô podendo pagar motel pros homens”, “Cahorra” y “Tapinha nada, no meu homi eu dou porrada”, entre otras. La principal polémica relacionada con esta artista y productora se centra en el hecho de que los medios de comunicación la han identificado como militante feminista y como representante de las mujeres. Fue

¹⁶⁷ “en la palabrota, es decir, en la obscenidad hablada, que es el máximo de la violencia verbal en nuestra cultura, todas sus palabras están relacionadas con la sexualidad”.

¹⁶⁸ “En las dos década ha habido en el mundo un ‘movimiento de idiotiez globalizada’, con un crecimiento aún más aterrador en Brasil desde 1990”.

representante brasileña en el festival feminista Ladyfest, en Stuttgart, en el año 2004, con apoyo del Ministerio de Cultura (Paraná Online, 2004; Faour, 2006; Zanetti, 2008). Aunque la referida compositora y cantante tenga un éxito reconocido, y que el contenido de las letras de sus canciones parezca feminista, no fueron escritas con la consciencia política de ese movimiento, sino con el objetivo de desahogo y catarsis, como muestran las declaraciones hechas por ella y su hermano (su compañero musical), recogidas por el periodista y escritor Faour (2006, p. 472). El lenguaje abordado en sus composiciones suele ser calificado como un discurso diametralmente opuesto a la misoginia (*misandria*), en el que rebaja y minusvalora a los hombres utilizando términos peyorativos, sin embargo, la ideología reforzada es la misma (Zárate Rosales, 2005). Invirtiendo el orden del objeto, Tati Quebra-Barraco somete a los hombres a su voluntad, refuerza la cultura de la violencia (el golpe), pero manteniendo el orden jerarquizado; el feminismo, sin embargo, lucha por la igualdad (Murgel, 2008; Zanetti, 2008;).

Para cerrar este apartado, queremos remarcar que el éxito de esas canciones misóginas está impulsado y asegurado por el interés económico a través de la industria cultural del erotismo a través de la utilización de la música popular como diversión y ocio.

3.2.2 - REACCIONES FEMINISTAS

Las contestaciones feministas hacia la música misógina han sido numerosas y significativas. Esta música ha cosechado muchas reacciones debido al desprecio o desvalorización de las mujeres que fomenta, críticas que se han realizado en variados medios de comunicación, así como en publicaciones y otros medios. Algunas de estas reacciones feministas parten de reflexiones en grupo sobre el contenido misógino en las letras musicales. El objetivo de estos debates es ampliar la consciencia femenina sobre su posición en las sociedades patriarcales, ya que una forma de fortalecer la lucha y empoderarse para cambiar la situación es la toma de consciencia de la opresión vivida.

En la búsqueda de debates sobre el desprecio hacia las mujeres en letras de música brasileña en Internet, encontramos algunos textos escritos por hombres que contienen opiniones sobre este hecho en una visible contra-reacción y que reafirman la masculinidad hegemónica, como la ha postulado Connell (1997), con el fin de garantizar su posición en una estructura patriarcal. Mientras las aportaciones de las mujeres se refieren al debate del desprecio y del incentivo a la agresión explícito en las

letras, las de los hombres rebaten las protestas femeninas limitándose a categorizar el doble sentido de las letras musicales como algo común en la literatura brasileña, desvalorizando así la discusión feminista. Sobre esta particularidad Janaina (2005) usa la frase de Oscar Wilde “todo crime é vulgar, assim como toda vulgaridade é criminosa”¹⁶⁹, para demostrar que la aparente inocencia de las letras, principalmente del *funk*, no puede ser subestimada, de manera a dificultar o impedir el debate sobre dicha agresión implícita en las letras. El énfasis de esta feminista brasileña en el vaciamiento o la anulación del debate sobre el desprecio y el fomento de la agresión genérica implícito en letras de canciones populares, nos muestra que se pueden interpretar como estrategias de mantenimiento del sistema hegemónico, debido a que, como afirman diferentes expertos en el asunto (Connell, 1987, 1997; 1998; Juliano, 1992; del Valle et al., 2002), los integrantes de la cultura hegemónica se asignan el derecho de control de la información, manipulándola, orientándola e imponiendo su decodificación según su visión del mundo para garantizar la homeostasis del macrosistema cultural.

Respecto a las reacciones feministas a las músicas misóginas en la literatura brasileña, como hemos mencionado anteriormente, hay un importante y pionero trabajo de la feminista Maria Áurea Santa Cruz, titulado *A Musa Sem Máscara*, publicado en 1992, donde la autora hace un análisis de la imagen de las mujeres en el cancionero popular brasileño desde una perspectiva feminista¹⁷⁰. Sabemos que cuando se unen las cuestiones de género y etnia, la estructura de género se ve ampliada y se transforma en una doble segregación y opresión hacia las mujeres. A este respecto, concordamos con el análisis de Juliano (1992), según el cual cuando el sector discriminador desvalora a un grupo étnico, racial o cultural es para beneficiarse de la valoración negativa que adjudica a los demás.

También hay que destacar el análisis crítico de Lins (2004) de la obra de Cristina Costa sobre la presencia femenina en el imaginario de los artistas brasileños, ya que muestra la

¹⁶⁹ “todo crimen es vulgar, así como toda vulgaridad es criminal”.

¹⁷⁰ También señala algunos indicios de racismo en algunas canciones, si bien la cuestión del racismo en la música, en la poesía y en la prosa brasileña no es algo novedoso, ya que ha sido investigado por distintos estudiosos gracias al movimiento de valoración de integrantes de la etnia negra en Brasil, con resultados ostensibles, incluso en leyes específicas.

importancia del arte como objeto o incluso como coadyuvante en el proceso de investigación. La autora también subraya que, el contraste entre las décadas de los sesenta y setenta es importante. En los años sesenta, había un silencio en las ciencias sociales en torno las particularidades y desigualdades de sexo y género, pero, en los setenta las mujeres, las desigualdades y las discrepancias ignoradas en la década anterior fueron el tema central de distintos lenguajes artísticos.

En Brasil, un país de gran diversidad en la producción literaria y musical, no pocas veces esta cuestión ha sido explorada por artistas y literatos/as. La cuestión de las desigualdades étnicas muchas veces ha sido abordada como una forma de provocar cierta competición entre los distintos tipos y “colores” de mujeres, hablando de la mujer rubia, mulata y negra, de sus dotes, cualidades y “utilidades”¹⁷¹. A este respecto, merece especial mención el trabajo de Andrade (2005), realizado en el Centro Solano Trindade (SP) con adolescentes negras o mestizas, pobres, con baja escolaridad, residentes en *favelas* y expuestas a diversos tipos de violencia. El objetivo del trabajo era la reflexión sobre la identidad étnica y la concienciación del contenido de desprecio hacia las mujeres negras en la música popular brasileña, así como la autoestima y el fortalecimiento del *yo* de las adolescentes. La autora parte del hecho de que, en general, estas canciones, bajo distintos disfraces, se refieren a las mujeres negras de manera estereotipada, devaluando y vulgarizando su imagen y estética, aceptándolas únicamente por su disponibilidad sexual. Según esta autora “muitos compositores reproduzem através de suas músicas um comportamento racista y sexista interiorizado,

¹⁷¹ En el Brasil colonial, periodo aún de la esclavitud, se clasificaba a las mujeres según su color de piel y, consecuentemente, según su posición social no solo en el imaginario social, sino también en las actitudes. El lenguaje cortés era destinado a las mujeres blancas, de origen europeo, mientras que a las mujeres de piel oscura, negras o mulatas, el lenguaje utilizado con ellas era grosero y rudo, con invitación directa al acto sexual (fornicación). Dentro de esta clasificación misógina y prejuiciosa de los roles sexuales, eran considerados “naturales” los ataques sexuales directos, sin rodeos, hacia las mujeres negras y mulatas (pardas); representación que el sociólogo Gilberto Freyre (2011) reprodujo en el adagio “branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar” (“blanca para casar, mulata para follar y negra para trabajar”) (p. 46).

provocando a exaltação racista em um segmento e a humilhação e a negação do Eu em outro segmento étnico”¹⁷² (Andrade, 2005, p. 3).

En relación con la concienciación femenina sobre las desigualdades de género y de raza, también hay que mencionar el *Projeto Rappers Geledés* desarrollado por la Organización no Gubernamental (ONG) Instituto Mulher Negra Geledés¹⁷³, cuyo proyecto tiene por objetivo estimular la reflexión de las jóvenes negras sobre la cuestión del género y de la etnia e incentivar la producción de actitudes críticas en relación al machismo y al racismo. El trabajo realizado por esta ONG representa un avance en el combate contra la doble discriminación (étnica y de género) de las mujeres negras, con la finalidad de alcanzar la equidad de género, étnica y, consecuentemente, lograr la mejora de las condiciones laborales, educativas y socioeconómicas. Como ya subrayamos, esta doble segregación ha sido alimentada, desde el periodo de la colonización portuguesa en Brasil, por la cultura dominante (Santa Cruz, 1992; Rago, 2006; Del Priore, 2011).

Una importante reacción a las músicas despreciativas hacia las mujeres fue publicada en La revista *Presença de Mulher*, edición de julio / septiembre del 2001, en un artículo de la diputada Jandira Feghali (entonces coordinadora de la *bancada feminina*, es decir, del sector de mujeres en el Congreso Nacional) sobre la “Mulher, mídia e movimentos culturais”, en el que hace un análisis de los efectos de la música *funk* sobre la imagen de las mujeres y sobre la erotización infantil temprana. En su análisis, Feghali (2001) cita la frase de la antropóloga Alba Zaluar “o funk provoca uma separação brutal entre os

¹⁷² “Muchos compositores reproducen a través de sus canciones un comportamiento racista y sexista interiorizado, provocando la exaltación racista en un segmento y la humillación y negación del *yo* en otro segmento étnico”.

¹⁷³ El Geledés Instituto da Mulher Negra es una Organización no Gubernamental creada hace más de quince años por un grupo de mujeres negras con el objetivo de combatir la discriminación étnica y de género en la sociedad brasileña, y para desarrollar propuestas de políticas públicas que lleven a la equidad de género (Geledés, 2006). Según Pinto (2003), el conjunto de proyectos realizados por el Geledés en el año 2001 dimensiona la amplitud de esa ONG como los seminarios de salud y sexualidad y el proyecto *Rapper*. Sus programas tienen como objetivo la construcción de espacios públicos para el debate, la concienciación y el empoderamiento de las mujeres negras, aunque sus proyectos incluyen también a los hombres.

sexos e realça a hipertrofia da sexualidade como maneira de afirmação masculina”¹⁷⁴ (p. 01) y menciona la expansión del *funk* en otras clases sociales más privilegiadas, transformándose en un producto altamente mercantilista y comercial. Continúa razonando en el sentido de que esa enorme expansión del *funk*, sin perder el estilo de origen y el contenido de las letras musicales, también disemina una faceta desfigurada, vil y vulgarmente erotizada de las mujeres. En este contexto de masificación de valores, en general negativos, en relación a las mujeres y su historia, los medios de comunicación masivos ejercen una influencia dañina y peligrosa sobre el comportamiento de los oyentes y espectadores, especialmente sobre los infantes, al “vender” una imagen erotizada y vulgarizada de las mujeres. Con respecto al sistema de género, se puede hablar, incluso yendo más allá de este análisis, de la apropiación del producto popular por parte de la cultura dominante. Aunque los diferentes subsistemas parezcan homogéneos en la diversión, lo cierto es que se está reproduciendo la asimetría de las relaciones, lo cual deja de ser es un mecanismo más para mantener la dominación, ya que el control de los canales de información está en manos de la cultura dominante.

Es pertinente destacar aquí la campaña radiofónica llevada a cabo por la CEMINA¹⁷⁵ (*Comunicação, Educação e Informação em Gênero*), en el Día Internacional de la Mujer. Para Denise Viola (2005), del Núcleo de Producciones Radiofónicas, el debate con respecto a las letras del *funk* necesita expandirse, ya que son canciones populares bastante difundidas y que llevan mensajes de devaluación y de agresión explícita hacia las mujeres. Añade que este género de música, además de ser tan difundido, suena en todos los lugares, incluso hasta dentro de ascensores, y no es posible dejar de oírlas aunque se quiera. Igualmente, Viola menciona la importancia de acercarse a este tema con sumo cuidado para evitar que la cuestión sea confundida con conservadurismo,

¹⁷⁴ “el funk provoca una separación brutal entre los sexos y realza la hipertrofia de la sexualidad como manera de afirmación masculina”.

¹⁷⁵ CEMINA – ONG: Organización no Gubernamental que defiende desde hace más de once años los derechos de las mujeres a través de la radio. Es una organización creada por un grupo de mujeres activistas que buscaban un canal para comunicarse con el público con respecto a sus aspiraciones, deseos y derechos; cambios que las mujeres querían para sí mismas y para la sociedad. Según las participantes de la organización, esta iniciativa ha fortalecido la autoestima de las mujeres, desarrollado el campo laboral y garantizando una mejor calidad en las producciones radiofónicas producidas (CEMINA, 2005).

censura o prejuicio hacia una cultura oriunda de comunidad pobre y de la periferia. También cabe destacar el debate organizado por la Sempreviva Organização Feminista (SOF) de São Paulo sobre “O cenário musical atual pop conservador e os reflexos para a imagem corporal e autonomia das mulheres¹⁷⁶”, realizado en marzo del 2001 (ABONG¹⁷⁷, 2001). Según Pinto (2003), la cantidad de ONGs feministas de diferentes tamaños, objetivos e ingresos que existen en Brasil desde 1990 es incontable. Entre aquellas asociadas a la ABONG, hay algunas que se ocupan de asuntos relacionados con las campesinas, con mujeres portadoras del SIDA, con mujeres negras, parlamentarias, prostitutas, etc. Para esta autora, el trabajo femenino realizado a través de las ONGs es la marca característica del feminismo del siglo XXI: la segmentación de la lucha feminista en Brasil. También es resultado de las críticas al feminismo relacionado con la mujer blanca, de clase social media, intelectual y heterosexual, como si ese fuera el estereotipo de la mujer brasileña.

Para nosotras, la devaluación, ridiculización y tantos otros prejuicios hacia las mujeres observados en la música popular son formas de agresión, independiente de las particularidades de los múltiples colectivos de mujeres que puedan existir. Y, como agresión, aunque simbólica y/o psicológica, es la puerta de entrada para otros tipos de violencia de género, por lo tanto necesita tener el debate crítico ampliado a todos los canales de distribución de la información (prensa, escuela, radio, TV, cine e, incluso en la música), los cuales, de alguna manera, aseguran la homeostasis del sistema de género.

Esta recolecta de la misoginia en el cancionero popular (1930/actualidad) no deja margen de dudas de que la música ha sido un canal de difusión de los estereotipos y de los roles de género. Sin embargo, las pocas críticas existentes a los mensajes despreciativos hacia las mujeres no han conseguido afrontar su producción. La deducción lógica es que esto es así debido a que la misoginia está naturalizada en el imaginario colectivo. La música popular, un arte para el deleite y la diversión con los/as amigos/as, queda exenta de cualquier sospecha de formar parte de los mecanismos de divulgación de la violencia simbólica y/o psicológica hacia las mujeres. Sin embargo, como mencionamos en el inicio de este capítulo, los mensajes divulgados por la música

¹⁷⁶ “El escenario musical actual pop conservador y las consecuencias para la imagen corporal y la autonomía de la mujeres”.

¹⁷⁷ ABONG: Associação Brasileira das ONGs - Organizações Não Governamentais.

pueden tanto alterar el estado de ánimo como el humor de las personas. Así los mensajes misóginos no solo dañan la sensibilidad crítica y la subjetividad de las personas, sino que retroalimenta la violencia simbólica hacia las mujeres en el imaginario social en un círculo vicioso que no tiene comienzo ni final.

Por otro lado, en Brasil la cuestión del prejuicio racial (racismo) está más fácilmente identificada por la población en general que las cuestiones relacionadas con las desigualdades de género; aspecto que facilita el castigo a los transgresores del racismo, aunque la transgresión esté encubierta por el humor, mientras que las desigualdades de género, en gran medida, consiguen esquivar la censura pública y pasar desapercibidas como si fuesen un simple producto de entretenimiento y placer. En este sentido, es importante señalar que el movimiento de respeto y valoración de la raza negra es bastante fuerte en nuestro país, con repercusión política y social, incluso en la ley¹⁷⁸. A ese respecto, vale mencionar un juicio de un poeta y compositor debido a una canción de contenido racista, bajo el recurso del humor, en 2005, en el Tribunal de Justicia de Rio de Janeiro. Este fue un caso con bastante repercusión en periódicos y blogs, incluso a nivel internacional. Fue un caso que unió a varias entidades del movimiento negro, principalmente a aquellas lideradas por mujeres negras. En la época, el autor de la canción “Veja os cabelos dela”¹⁷⁹, Tiririca se justificó diciendo que compuso la música

¹⁷⁸ A juicio de Pinto (2003), entre los tres movimientos sociales, es decir, los *sem terra* (MST), los indígenas y los negros, este último es el que más ha producido sus propios intelectuales-analistas. La autora añade que, en Brasil, los movimientos sociales, con sus temas, demandas y acciones, siguen en paralelo a los partidos políticos con una difícil convivencia y que la tensión más complicada es la relacionada con el movimiento feminista.

¹⁷⁹ “Veja os cabelos dela” (Tiririca): Alô, gente, aqui quem fala é o Tiririca / Eu também estou na onda do axé Music / Quero ver os meus colegas dançando / Veja, veja, veja os cabelos dela! / Parece Bombril de arear panela / Quando ela passa, me chama atenção / Mas seus cabelos não têm jeito não / A sua catinga quase me desmaiou / Olha, eu não agüento o seu grande fedor / Veja, veja, os cabelos dela! / Parece Bombril de arear panela / Eu já mandei ela se lavar / Mas ela teimou e não quis me escutar / Essa nega fede! Fede de lascar / Bicha fedorenta, fede mais que um gambá / Veja, veja, veja os cabelos dela / Como é que é? A galera toda aí / Com as mãos para cima / Veja, veja, os cabelos dela / Bonito, bonito! / Aí, morena, você, garotona / Veja, veja, veja os cabelos dela. (“Mira su pelos” – Hola, gente, aquí quien habla es Tiririca/ yo también estoy en la ola del *axé music*/ quiero ver los mis amigos bailando/ ¡Mira, mira, los pelos de ella! Parece *bombril* (paja de hierro) de limpiar olla/ Cuando ella pasa, me llama la atención/ pero sus pelo no hay manera/ Su tufo casi me hizo desfalleció/ Mira, yo no aguanto su hedor/ ¡Mira, mira, su pelo! Parece *bombril* (paja de hierro) de limpiar olla/ Yo la mandé a bañar/ pero ella insistió y no quizo escucharme/ ¡Esa *nega* (peyorativo de negra) apesta! Hiede mucho/ Bicha maloliente,

en “homenaje a su mujer”. Aunque él fue juzgado y obtuvo la absolución, la grabadora Sony Music fue condenada a pagar una indemnización fijada por el tribunal de segunda instancia (Corrêa Filho, 2008).

En este contexto, un punto de reflexión significativo es la tan cuestionada libertad de expresión total y no restringida de cualquier opinión, de los medios de comunicación y también de los individuos en general, lo que merece algunas consideraciones. Es sabido que esa total libertad de expresión es necesaria para el desarrollo de la creatividad y para la expansión del alma humana; sin embargo, como señala Weil (2001), cuando la libertad de opinión, de alguna manera, influye negativamente sobre el comportamiento de las personas, trayendo prejuicio ilegítimo o negación, sea implícita o explícita, a los derechos del ser humano, esta libertad queda limitada. Este es el caso de las canciones despreciativas hacia las mujeres y su difusión en todos los medios masivos de comunicación, incluso en horario y programas destinados a la niñez.

Entre todas las reacciones feministas hacia las músicas populares misóginas, merece ser destacado el Proyecto de Ley de la diputada estatal Luiza Maia (del PT, Partido dos Trabalhadores da Bahia)¹⁸⁰, con su propuesta de prohibir la contratación por el Servicio Público (Gobierno del Estado de la Bahia y Ayuntamiento bahianos) de bandas y compositores que divulguen canciones con contenidos despreciativos hacia las mujeres y que estimulen la violencia de género. Este proyecto de ley ganó, por algunos días, un gran protagonismo en programas de medios de comunicación del país, principalmente en la Red Globo de Televisión. Se emitió por primera vez en el telediario (*Jornal-Hoje*)

apesta más que una zarigüella/¡Mira, mira, su pelo!/ ¿Cómo es que posible?/ La pandilla toda ahí/ Con las manos para arriba/ ¡Mira, mira su pello!/ ¡Bonito/bonito! Ahí, morena, usted, chica/ ¡Mira, mira, su pelo!)

¹⁸⁰ La diputada estatal Luíza Maia logró el apoyo de otras diez diputadas de la Asamblea Legislativa de Salvador. Entrevistada, la diputada dijo que no se pueden normalizar actitudes contrarias a las mujeres, canciones que las devalúan o que las exponen al constreñimiento. En el programa *Fantástico* ella aclara: “o meu projeto é apenas para impedir que determinados compositores, determinadas bandas, sejam contratadas com dinheiro público. Bandas que tenham músicas ofensivas às mulheres, que desvalorizam, que desrespeitam as mulheres e que incentivem a violência contra a mulher. Não dá para cantar – 'dá a patinha' como se fôssemos animais ou objetos sexuais” (“mi proyecto es solo para impedir que determinados compositores y determinadas bandas sean contratadas con el dinero público. Bandas que tengan canciones ofensivas hacia las mujeres, las devalúan, las desprecian, mientras incentivan la violencia de género. No se puede cantar 'da la patita' como si fuésemos animales u objetos sexuales” (diputada Luíza Maia, para o programa *Fantástico*, de 31 / 07 / 2011).

del 27 de julio, a continuación en el programa del domingo, *Fantástico* (31 / 07), y después en el telediario del mediodía del 01 de agosto del año 2011. La referida emisora televisiva se lanzó a la calle para conocer la opinión de las personas (hombres y mujeres) sobre el citado Proyecto de Ley. La encuesta con el público fue realizada por el actor bahiano Érico Brás, que protagonizó el papel de “periodista por un día”, una de las secciones del programa de los domingos *Fantástico*.

Entre los hombres entrevistados por Érico se encontraban incluso algunos vocalistas de bandas como Robson Costa (de Blakc Style), Mario Brasil (O Troco), Leo Santana (Parangolé), Alex Max (Saiddy Bamba), entre otros. La opinión de estos artistas, en general, era que estas canciones con doble sentido forman parte de la cultura brasileña y que agradan al público, hasta a las mujeres. Mientras, entre las mujeres entrevistadas, las opiniones estaban divididas. Algunas aprobaron la iniciativa de la diputada Luiza Maia, opinando que las letras de ese tipo de canciones son realmente despreciativas hacia las mujeres, por lo tanto les causa alguna especie de daño. Algunos ejemplos de estas contestaciones serían las siguientes: “são ofensivas sim, porque colocam a mulher como objeto”¹⁸¹ (Professora Bárbara Souza, *Jornal-Hoje*, 27 / 07 / 2011); “tudo tem limite”¹⁸² (Cândida Veloso, *Jornal-Hoje*, 27 / 07 / 2011). Por otro lado, algunas mujeres entrevistadas opinaron que ese tipo de música no molesta a nadie, que sirven solo para la diversión, como fue la opinión de estas dos bahianas: “essa maneira que a gente tem de dançar não é vulgar. Muito pelo contrário, é uma questão de se divertir mesmo”¹⁸³ (*Fantástico*, 31 / 08 / 2011); “acho que a maldade está na cabeça das pessoas onde veem isso. Até na verdade, quando a gente está dançando, a gente não observa a letra, na verdade a gente só vê o ritmo e a *suingueira*”¹⁸⁴ (*Fantástico*, 31 / 08 / 2011).

La propia autora del proyecto, Luiza Maia, reconoce que el ritmo de esas canciones misóginas hace que el cuerpo se mueva y afirma: “Retire a letra e escute o ritmo, todo

¹⁸¹ “Son ofensivas porque ven a las mujeres como objeto”.

¹⁸² “todo tiene un límite”.

¹⁸³ “esa manera que la gente tiene de bailar no es vulgar, por el contrario, es cuestión de divertirse”.

¹⁸⁴ “Pienso que la maldad está en la cabeza de las personas que ven eso. En verdad, cuando se está bailando, no se observa la letra, la gente solo se da cuenta del ritmo y la *‘suingueira’*”.

mundo sai requebrando, inclusive eu que sou pagodeira e sei também requebrar”¹⁸⁵ (*Fantástico*, 31 / 08 / 2011). Y, la opinión del antropólogo Roberto Albergaria, de la Universidad Federal de la Bahia sería que

*“as canções populares da Bahia e do Brasil como um todo sempre foram maliciosas. Na Bahia, tem uma palavra que sintetiza bem isso, que é a palavra “brincadeira”, brincadeira com libidinagem. Desde o Brasil Colônia as músicas populares são muito erotizadas”*¹⁸⁶ (*Jornal Hoje*, 27 / 07 / 2011 y *Fantástico*, 31 / 07; 2011).

Este proyecto de ley de la diputada bahiana y las reacciones públicas hacia el mismo demuestran que, efectivamente, la lucha feminista en Brasil, como movimiento social, con características actuales y *difusas*¹⁸⁷, continua oscilando entre la doble opción: *asimilación* y *contestación*, de acuerdo con la aportación de Juliano (1992) sobre las culturas populares. Las características conservadoras y revolucionarias, propias de esos movimientos, continúan enfrentándose como fuerzas opuestas y dificultando el cambio de las interacciones asimétricas. Algunas mujeres, sector desvalorizado y aún fragmentado, aunque no minoritario, luchan, por un lado, para imponer su propia visión del mundo (por ejemplo, con el proyecto de ley de la diputada y algunas reacciones a favor del mismo), pero, por otra parte, otros colectivos de mujeres son inducidos a aceptar la visión del mundo del sistema dominador, una visión que les es ajena (por ejemplo, como vemos en las contestaciones de hombres y mujeres entrevistados/as, que piensan que ese tipo de música despreciativa hacia las mujeres es solo diversión). Como

¹⁸⁵ “Quite la letra y oiga el ritmo, todos salen moviéndose, incluso yo que soy ‘pagodeira’ y también sé moverme”.

¹⁸⁶ “las canciones populares de Bahía y de Brasil como un todo, siempre fueron maliciosas. En Bahía, existe una palabra que sintetiza eso, la palabra “brincadeira”, que quiere decir jugueteo libidinoso. Desde el Brasil Colonial las canciones populares son muy erotizadas”.

¹⁸⁷ *Feminismo difuso*: término utilizado por Pinto (2003) para referirse a la modalidad que ha asumido ese movimiento en Brasil en el cambio de milenio. A partir de 1990, el feminismo dejó de presentarse prioritariamente con las características de grupos de reflexión, asociaciones y manifestaciones públicas, pero no ha dejado de existir. Hubo una disociación entre el pensamiento feminista y el movimiento, así como hubo una profesionalización de las demandas, efectuadas por intermedio de las ONGs comprometidas con las distintas cuestiones relacionadas con las mujeres. La autora añade: “Esse feminismo difuso não tem militantes nem organizações e muitas vezes é defendido por homens e mulheres que não se identificam como feministas” (“Ese feminismo difuso no tiene militantes ni organizaciones, además que, muchas veces, es defendido tanto por hombres como por mujeres que no se identifican como feministas”) (Pinto, 2003, p. 93).

afirma Juliano (1992), “la desvalorización de los grupos dominados no es, por tanto, solo una consecuencia, sino también un elemento causal de la dominación” (p. 28).

Una entrevista pública sobre el tema no conduce a cambios, ya que cada persona entrevistada expone su visión del mundo y a ello no le sigue una profundización en el tema. Para iniciar un verdadero cambio de valores y creencias sociales serían necesarias reflexiones más profundas, es decir, una *consciencia reflexiva* capaz de percibir el lenguaje subliminal y las estrategias genéricas infundidas en la práctica social en los niveles medio y macro de la estructura social, entre otras medidas.

Sin duda, la opción de los medios de comunicación de recurrir a la participación pública para tratar este tema específico tiene el valor de informar sobre la propuesta de la diputada, sobre lo que ocurre en la asamblea legislativa (Bahia, uno de los Estados de Nordeste), de polemizar sobre el tema a través de las distintas opiniones; sin embargo, las opiniones no consiguen promover cambios en el pensamiento de la población en general, puesto que el flujo de la información sigue el raciocinio lineal y retroalimenta el sistema hegemónico.

Sabemos que en el raciocinio de causalidad lineal los eventos son descritos como consecuencias de la historia o de una causa preliminar, por ejemplo, la música con letra de doble sentido fomenta malos tratos a las mujeres, hecho que es rechazado ya que, en apariencia, la música popular no es más que diversión. Mientras, en la causalidad circular, todos los integrantes del sistema, en este caso del macrosistema, se mueven juntos. Las interacciones y organizaciones entre las partes y las informaciones que circulan entre ellos siguen una secuencia estandarizada de comportamientos de carácter repetitivo que asegura la homeostasis del sistema, lo que es también conocido como “retroalimentación negativa” o *feedback* negativo (Calil, 1987; Juliano, 1992). En este caso, la cultura hegemónica, que detenta el canal de comunicación, selecciona, interpreta y manipula la información. Pero es importante remarcar que el mayor problema no está en los medios de comunicación, como subraya Juliano (2001), los cuales “disponen de cierto grado de autonomía y cumplen una función propia y específica en la autorreproducción de la estructura social, [que] tienden a actuar como uno de los espejos (la escuela es otro)...” (pp. 31-32), sino en la carencia de control de las mujeres sobre esos medios y sobre la producción y reproducción de los mensajes educativos y recreativos por ellos vehiculados. Además, concordamos con la autora en

que la cultura de masas es un producto generado por la *cultura oficial* (p. 7) y que “las relaciones continuas entre los distintos subsistemas tienden a reproducirse en función de mantener la organización jerárquica inicial” (p. 24). Así todas las partes (personas entrevistadas) que creen que la música misógina es solo diversión, en realidad, están inmersas en el sistema genérico que lo reproducen, sin darse cuenta de que en ese tipo de interacciones asimétricas nadie ni nada es totalmente ingenuo, ya que hay diferentes estrategias de control y retroalimentación del mismo.

Aunque las mujeres consigan en la actualidad acceso a algún canal de expresión (medios de comunicación, como radio o prensa; en política, en gobiernos federales o estatales, etc.), sus discursos aún no son valorados debido a que la cosmovisión de la cultura dominante es la que prevalece. Sobre la identidad de un sistema, podemos decir, siguiendo a Maturana (2001, 2002), que la misoginia en la música popular parte de la identidad del sistema de género, y en la cultura brasileña la misoginia continúa conservada como una manera de funcionar como un todo en las interacciones recursivas del sistema en el medio ambiente que lo contiene.

Pensamos que es importante cerrar este capítulo con una reflexión sobre la necesidad de concienciación, las nuevas socializaciones y las posibilidades de cambios. Así, el estudio empírico realizado por Bettina Fritzsche (2004) en Alemania, con las admiradoras del grupo pop femenino Spice Girls, refleja la importancia de que existan modelos femeninos jóvenes para el proceso de construcciones de muchas identidades y modelos alternativos de comportamientos. Su investigación demuestra que el citado grupo no desencadenaba comportamientos específicos en sus aficionadas, pero que las admiradoras usaban la imagen que el grupo tenía en los medios de comunicación como un instrumento en la búsqueda de sus objetivos individuales. Las jóvenes dijeron que no pensaban transformarse en una copia de las Spice Girls, sino en encontrar sus propios estilos. A juicio de la autora, ese grupo era reconocido como una fuente de empoderamiento para sus aficionadas. Las jóvenes del grupo fueron asociadas con un sujeto adolescente fuerte, confiado y exitoso, que ofrecía un buen punto de referencia para sus actividades culturales, como un símbolo para la vida de las jóvenes mujeres, y como oferta de nuevas representaciones de la feminidad en los medios de comunicación.

CAPÍTULO IV - ESTÉTICA MUSICAL, EXPERIMENTACIONES Y UNIVERSO CULTURAL DE LA ADOLESCENCIA

La música ha estado presente en distintos momentos de la vida de los humanos desde la antigüedad, como en la guerra, en los ritos religiosos, en las ocasiones festivas, acompañando la poesía, acompañando el teatro, etc., y desde aquellos tiempos lejanos los filósofos ya la consideraban importante para el equilibrio y para la salud humana. En Oriente, los adeptos de la musicoterapia¹⁸⁸, hace mucho, reconocen que el ritmo y la entonación de la melodía de una canción pueden tener efecto calmante y armónico sobre el organismo, efecto que sirve para aliviar el estrés, porque promueve el relajamiento y la armonía entre el cuerpo y la psique (alma, mente), y puede ayudar a la superación de problemas psicológicos y físicos. Pero, así como la música puede serenar el alma y contribuir para la curación de algunos males, también puede causar efectos de excitación y de alteración de las vibraciones corpóreas y mentales - como es el caso del *rock* - debido a alteraciones de frecuencias de los sonidos, que pueden variar desde sonidos bastante agudos hasta los sonidos muy graves. El ritmo es lo que nos hace mover los pies y el cuerpo, de la misma manera que puede promover alteraciones físicas y/o emocionales (Guimarães, 2002; Ravindra, 2006; Levitin, 2010).

Con el objetivo de subrayar la importancia de la relación entre la música y las reacciones físicas y emocionales, Levitin (2010) menciona que los resultados de recientes investigaciones en la neurociencia demuestran que tanto la escucha de música como la musicoterapia tienen fundamentos, pues muestran que la música se distribuye por todo el cerebro y contribuye a superar varios problemas físicos y psicológicos. Además de movilizar las mismas estructuras cerebrales involucradas en el proceso lingüístico, también recurre a otras estructuras relacionadas con la motivación, la gratificación y la emoción, evidenciando el porqué de su capacidad para alterar el estado de ánimo de las personas. Según Levitin (2010), los estudios de la neurociencia sobre la

¹⁸⁸ Musicoterapia: técnica desarrollada en el periodo de la II Guerra Mundial, cuando la música fue utilizada para aliviar el dolor, el estrés y la ansiedad de los veteranos de guerra. Los estudios buscan relacionar los sonidos (graves, agudos, sonidos aislados, volumen, etc.) con los estados neurológicos, psicológicos o psicofisiológicos, relacionándolos con la música con capacidad curativa (Guimarães, 2002). En Brasil, la musicoterapia ha ganado adeptos entre el público en general y en el campo de la salud en particular (para el tratamiento del dolor y como coadyuvante en otras terapias). Hay facultades que ofrecen formación profesional a nivel de enseñanza universitario y de postgrado. El curso fue reconocido por el MEC, Portaria Ministerial nº 393/86, (publicado en DOU de 10/06/1986).

relación música/cerebro muestran que “o ritmo incita nosso corpo”, mientras “a tonalidade e a melodia incitam nosso cerebro”¹⁸⁹ (p. 296). De forma más específica, Ochoa (2002) señala sobre el ritmo del *rock* que acentúa la sensación de libertad, resultado de la interacción y de la concepción musical, que influyen en lo emocional y lo físico. “El rock es vivido como algo genuino, verdadero, espontáneo, intenso y lo es desde las emociones, desde el cuerpo” (Ochoa, 2002, p. 2). Bloustien (2003), basándose en autores como Lévi-Strauss, Willis, Storr, Blacking, Harrer Harrer, asevera que las sensaciones de placer, deleite, relajamiento, miedo, ira, excitación sexual, entre otras emociones que provienen de la música, se deben a su poder para generar emociones y afectividad, afectando al cuerpo en el nivel inconsciente, antes de llegar a la consciencia intelectual. La autora también señala que investigaciones recientes sugieren la universalidad de esa dimensión afectiva proveniente de la música. Además, para Quintero-Rivera (1998), una de las principales características de la música popular de la modernidad es que consigue aproximarse a los sentimientos individuales y personales de la vida diaria.

En el campo de la música popular, Vila (1996) subraya que, para algunos de sus estudiosos, las letras, sonidos e interpretaciones ofrecen a la gente respuestas, gratificaciones o excitación, pero que también ofrecen a sus consumidores la oportunidad de construir identidades sociales que muestran, de un lado, maneras de ser y comportarse y, de otro, modelos de satisfacción psíquica y emocional. A juicio de Frith (2001), la principal razón para el disfrute de la música popular está en la gama de respuestas a cuestiones de identidad que ella puede ofrecernos. En opinión de ese autor,

“Usamos las canciones pop para crearnos a nosotros mismos, una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música pop es un placer de identificación - con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas que también les gusta (p. 422).

Bloustien (2003), basándose en las aportaciones de Simon Frith y en la investigación que realizó con adolescentes australianas, señala que una identidad es siempre el ideal de lo que a uno/a le gustaría ser, así la música popular ofrece la oportunidad crear una

¹⁸⁹ “El ritmo incita nuestro cuerpo”, mientras la “melodía incita nuestro cerebro”.

identidad idealizada por el propio individuo, pero también por el mundo social en el que habita.

Esa capacidad que tiene la música popular para ofrecer una experiencia real de lo ideal (de lo que podría ser), es decir, de ser un instrumento efectivo para establecer y mantener un identidad idealizada, la convierte en una actividad de esencial importancia para la vida de los/las adolescentes y adultos/as jóvenes, haciendo que ellos/as sean sus principales consumidores. En general, desde el inicio de la adolescencia, los jóvenes sienten mayor necesidad de nuevas estimulaciones sensoriales y de actividades que faciliten el proceso de socialización, y, en ese universo, la experiencia musical, sea en el espacio privado (*walkman*, *iPod*) o en el espacio público (bailes, fiestas, conciertos), representa uno de los estímulos más apreciados por las personas en ese periodo del ciclo vital. Entre el impulso para el desarrollo y la poca o total falta de autonomía, la música y las vivencias alrededor de ella pueden contribuir sustancialmente al aumento de la creatividad, de las habilidades cognitivas, verbales y motoras, como también de las experiencias afectivas. Así, la música popular resulta ser una práctica bastante intensa en el proceso de identificación de los/las jóvenes de las sociedades occidentales, porque sirve de hilo de conexión con la turbulencia emocional e incertidumbre ante el futuro, características de esa fase de desarrollo humano; turbulencia asociada a la elaboración de la identidad individual y del posicionamiento social, donde está en juego el control de sentimientos de ámbito privado y público, además de las exigencias sociales para convertirse en un/a adulto/a productivo/a. Hemos aludido ya en repetidas ocasiones a lo largo de esta investigación al hecho de que la música ha sido un elemento fundamental en todas las culturas. Pero hoy, en la actualidad, dado que el fenómeno musical está asociado al fenómeno de la globalización y de los medios de comunicación masivos, se puede inferir que está presente en múltiples aspectos de la vida de las personas y que permite distintos usos, funciones y significados (Vila, 1996; Frith, 2001; Bloustien, 2003; Breinbauer y Maddaleno, 2008; Levitin, 2010).

Para desvelar el papel que juega la música popular en la vida de los/las adolescentes brasileños/as participantes de nuestra investigación, empezamos por explorar el gusto musical o la estética musical preferida por ellos/as, así como la significación o, más específicamente, el lugar valorado y ocupado por el arte musical en sus vidas. Todos/as los/las adolescentes investigados/as, al ser cuestionados/as sobre la importancia de la

música para ellos/as, fueron unánimes en afirmar que la música es una *actividad muy importante para sus vidas*. Algunos/as llegaron a afirmar que *no sabrían vivir sin la música*. A modo de ejemplo, traemos aquí un par de extractos de sus palabras: “A música é tudo. Não sei o que eu seria sem a música. Ela é minha vida, tudo para mim”¹⁹⁰; “música significa vida”¹⁹¹ (dos chicas con edad de 14 años, de la enseñanza fundamental, de la escuela privada). Estas respuestas muestran, efectivamente, la centralidad de la música popular en la cotidianidad de nuestros/as participantes. Este resultado corrobora otros estudios realizados en diferentes partes del mundo que demuestran que la actividad musical recibe una importancia fundamental en la vida de los/las jóvenes. Por consiguiente, cuando se trata de adolescentes, la importancia de la actividad musical (sea oyendo, tocando algún instrumento, hablando o discutiendo sobre el tema), deja de ser una inferencia para ser una constatación, porque sirve de medio para el establecimiento de lazos afectivos y sociales. Sirve también para establecer y mantener, aunque de manera idealizada, la identidad personal, grupal y de distinción (Bloustien, 2003; Frith, 2001; Llari, 2007).

En Brasil, los/las adolescentes de las clases populares (con menos acceso a recursos materiales y simbólicos) de cualquier parte del país (de norte a sur, de este a oeste), en general disponen de aparatos reproductores de música personales (como móviles, *iPods*, etc.), o, por lo menos, tienen una radio para oír su música. La importancia de la música para sus vidas fue señalada por todos/as los/las participantes de la investigación, independientemente de su edad, sexo o institución de enseñanza (privada o pública, fundamental/primaria o media/secundaria). Sin embargo, se han observado diferencias entre los significados atribuidos a la actividad musical y en los gustos. Así, a partir de la importancia, declarada, que tiene la música para este colectivo de personas, nuestra comprensión sobre la dimensión simbólica y experimental de la sonoridad y de las prácticas musicales para los/las participantes quedó más clarificada.

¹⁹⁰ “La música es todo. No sé lo que sería sin la música. Ella es mi vida, todo para mí”.

¹⁹¹ “La música significa vida”.

4.1 - LA IMPORTANCIA Y LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA ATRIBUIDAS POR LOS/LAS ADOLESCENTES

Entre los significados atribuidos a la música por los/las jóvenes de nuestra investigación están: “uma forma de expressão” (“una forma de expresión”); “uma linguagem” (“un lenguaje”); “uma maneira de expressar sentimentos y de pensar” (“una manera de expresar sentimientos y de pensar”); “ela oferece a sensação de bem-estar” (“ofrece la sensación de bienestar”); también ofrece “diversão” (“diversión”), “alegria” (“alegría”), “lazer” (“ocio”), “descontração” (“distracción”), “paz, maneira de relaxar” (“paz, manera de relajarse”). Todas las respuestas muestran experiencias del mundo interno, pero no podemos olvidar que también contienen significado social y, como afirma Frith (2001), estas experiencias están situadas en un contexto social. La música es percibida como la expresión auténtica de algo, principalmente el o la oyente la puede seleccionar, porque su escucha le “suena bien”, ya que puede significar para una persona una idea, un sentimiento o una experiencia compartida.

Estos significados de la música apuntados por los/las adolescentes se pueden enmarcar dentro de las funciones sociales de la música identificadas por Merriam (2001). Este autor, utilizando diversos estudios etnomusicológicos, distingue los usos de las funciones musicales¹⁹². Los usos se refieren a las prácticas, a las formas o a las situaciones en las que las músicas son utilizadas en las sociedades, mientras que las funciones se refieren a las maneras en las que las músicas son empleadas en las ciencias sociales y en las sociedades. Merriam subraya la importancia que ejerce la función musical para expresar ideas, pensamientos y emociones, incluso a veces funcionando como *vía de escape*. En ese sentido, analizando las respuestas de los/las adolescentes participantes de nuestra investigación, la actividad musical representa para ellos cinco de las nueve funciones señaladas por el autor: *entretenimiento*, *comunicación*, *representación simbólica*, *respuesta física* y, principalmente, la *función de integración social*. No podemos ignorar que la música también presenta la *función de contribución*

¹⁹² Para Merriam (2001), los *usos* de la música se refieren a las distintas formas en las que es utilizada en la sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música, es decir, el *uso* de la música indica el contexto de su utilización. En ciertas ocasiones, la música es *usada* y se convierte en parte de esas ocasiones, pero esto puede, o no, tener una *función* más profunda. Entre tantos conceptos de la palabra *función*, o de *tener una función*, empleados en las ciencias sociales, está el concepto de “estar activo”, en el que la *función* indica un objetivo o la motivación para la *utilización* de determinada música en una situación y/o contexto específicos.

a la continuidad y estabilidad de una cultura¹⁹³, ya que sintetiza la expresión de valores y, en cierto sentido, expresa lo más profundo de la psicología de una cultura, estando, en algunos casos, libre de ciertos mecanismos de defensa perceptibles en otras actividades culturales.

En relación a las cinco funciones de la música arriba destacadas, el autor subraya que, por el hecho de que las letras de las canciones comuniquen información para aquellos/as que comparten el mismo marco cultural, cumple la *función de comunicación*, pero no como un lenguaje universal. La música, desde su *función de entretenimiento*, está presente en todas las sociedades, si bien parece que predomina en aquellas no alfabetizadas. En relación a la *función de representación simbólica*, parece que esta es una de las funciones de la música presente en todas las sociedades, como representación de otras cosas, ideas y comportamientos. La música inspira o incita ciertos comportamientos, y es aquí cuando la vemos cumpliendo su *función de respuesta física*, pues la música provoca, excita, anima, inspira y canaliza los comportamientos de la multitud, del guerrero, del cazador y de la danza. En este sentido, la función musical, configurada culturalmente, sería un estímulo a la respuesta física (biológica). La *función de contribución a la integración de la sociedad* se percibe en la reunión solidaria entre miembros de un grupo (en el caso de nuestra investigación, el colectivo adolescente), o de una sociedad, los cuales comparten valores similares, una vida parecida y/o formas artísticas comunes.

Ante todas estas funciones, el autor concluye que la música

“es un punto de encuentro alrededor del cual los miembros de una sociedad se unen para participar en actividades que requieren la cooperación y la coordinación del grupo [...] la música es claramente indispensable para la ejecución cabal de actividades constructivas para la sociedad” (Merriam, 2001, p. 294 -295).

Las respuestas de las/los participantes demuestran que la primera *función* de la música en sus vidas es aquella de *entretenimiento*. En los tres grupos investigados, tanto las chicas como los chicos, dijeron que la música llenó sus vidas de sensaciones de *alegría*,

¹⁹³ “Si la música permite la expresión de emociones, produce placer estético, entretiene, comunica, provoca respuestas físicas, refuerza la conformidad a las normas sociales y reafirma instituciones y ritos religiosos, sin duda contribuye a la continuidad y estabilidad de una cultura”, Merriam (2001, p. 292).

paz, imaginación, entusiasmo y bienestar en casi todos los momentos, principalmente en el tiempo de ocio, que aún es predominante en el universo de estos participantes.

Las siguientes frases ejemplifican bien la *función de entretenimiento* que ejerce la música en la vida de esos/as adolescentes:

“A música faz tudo ficar mais alegre”¹⁹⁴ (chica de 14 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Lazer, diversão, paz”¹⁹⁵ (chico de 14 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela pública).

“Alegria e tudo que tem de bom”¹⁹⁶ (chica de 18 años, 2º de enseñanza media/secundaria, escuela pública).

Distintas investigaciones muestran la necesidad de los/las adolescentes de vivir sensaciones que les resulten novedosas, divertidas, excitantes, y de vivir también experiencias afectivas. En general, buscan maneras de satisfacer esas necesidades, también a través de la música, en respuesta a los estímulos simbólicos que esta les proporciona (Breinbauer y Maddaleno, 2008; Merriam, 2001). Estos estados de excitación y de emociones agradables que relataron sentir nuestras/os participantes ante esta experiencia estética es una evidencia más del poder de la música para despertar reacciones emocionales y, consecuentemente, alteraciones fisiológicas (Bloustien, 2003). Entendemos que la importancia de la *función de entretenimiento* para nuestras/os participantes, sobre todo para aquellos de la enseñanza fundamental (educación primaria), está en el hecho de que todos/as tenían en torno a catorce años de edad, un periodo de autodescubrimiento, cuando la alta demanda por nuevas sensaciones se combina con experiencias afectivas y resulta en la conexión entre música y reacciones emocionales. Es también en ese periodo cuando la persona empieza a abrirse a un nuevo mundo, lleno de ideas, culturas y personas diferentes, muy distinto de su entorno familiar, en el que ocurren experiencias importantes para el desarrollo del raciocinio más complejo. En la búsqueda por una nueva identidad, las experiencias musicales quedan fuertemente relacionadas a las experiencias sociales.

¹⁹⁴ “La música hace que todo sea más alegre”.

¹⁹⁵ “Ocio, entretenimiento, paz”.

¹⁹⁶ “Alegría y todo lo que hay de bueno”.

Las respuestas obtenidas junto a los/las jóvenes de nuestra investigación también coinciden con la *función de comunicación*, pues la música es un lenguaje que *habla de uno/a mismo/a*, de los sentimientos, y que, por lo tanto, les ayuda a pensar, como muestran la respuestas de algunos/las adolescentes:

“A música é uma forma de expressão, o que você sente e o que você pensa sobre muitos assuntos”¹⁹⁷ (chico de 13 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“É uma forma de expressão dos sentimentos”¹⁹⁸ (chica de 14 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Um modo de me expressar aos demais, de como me sinto quando ouço música”¹⁹⁹ (chica de 17 años, 2º de enseñanza media/secundaria, escuela pública).

En resumen, para las/los participantes de esta investigación, la música es un lenguaje, que, como afirmaron, *les toca a fondo*, es decir, los/las deja sensibilizados. Las letras de las canciones les comunican información y hacen que compartan el mismo marco cultural. Se comprende así por qué el 61% de los/las alumnos/as del 2º año de enseñanza media (educación secundaria) señalan en la música la *función de comunicación*, pues la música adquiere una gran relevancia cuando se utiliza para intermediar en las relaciones sociales. La gran mayoría de estos/as alumnos/as tenían más de dieciocho años, eran del curso nocturno y tenían una actividad laboral, lo que presupone la expansión de los intereses y de las interacciones y, por supuesto, un mayor uso de las actividades de comunicación y expresión. Pero, además de cumplir la función de expresión, la música sigue siendo una actividad bastante importante para sus vidas.

Las funciones de *representación simbólica* y de *respuesta física* fueron las que más se hicieron visibles en el momento de la recolecta de los datos. Estas dos funciones sociales de la música pudieron ser observadas en las reacciones de todos los/las participantes cuando estaban oyendo por primera vez la selección de canciones utilizadas en esta investigación. Independientemente del sexo, de la edad, del nivel escolar o del nivel social, las canciones seleccionadas se revelaron verdaderos estímulos a *respuestas físicas*. Provocaron, principalmente, gestos de euforia, entusiasmo, risa,

¹⁹⁷ “La música es una forma de expresión, habla del que sientes y piensas sobre muchos asuntos”.

¹⁹⁸ “Es una forma de expresión de los sentimientos”.

¹⁹⁹ “Es una manera que encuentro para expresar a las personas, lo que siento cuando oigo música”.

vergüenza, el cubriese parte del rostro, el balanceo del cuerpo, pies y manos, el canto de partes de las canciones, como también comportamientos de imitación, y hasta pasos de danza y de coreografía.

A continuación reproducimos parte de la letra de dos canciones utilizadas en la investigación y que indujo a esos comportamientos anteriormente descritos:

“deu em cima, deu embaixo, na dança do tcheco/ E na garrafinha deu uma raladinha...”²⁰⁰
(fragmento de la canción “E o tchan – a dança do bumbum”).

“... não interessa se ela é coroa/ panela velha é que dá comida boa...”²⁰¹ (fragmento de “Panela velha”).

Los gestos de euforia y de risa contrastados con otros de vergüenza (como taparse los ojos o el rostro) demuestran la ambivalencia entre el placer de distraerse y los valores morales y éticos, los cuales, en general, se encuentran en cuestionamiento y en redefinición en el periodo de la adolescencia. Estas reacciones sonoras, visuales y *visualizables*, como las denomina Abril (2004), son las que demuestran la conformación de las representaciones colectivas, de las identidades y de las formas sociales de compartir significados. Son relaciones humanas, de conocimiento y sensibilidad, mediadas, sin embargo, por la industria sonora y por el mercado cultural (Martin Barbero en Abril, 2004). Para ejemplificar la percepción de la música en su representación simbólica de los/las participantes, elegimos esta frase dicha por una de las adolescentes (14 años, alumna de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada),

“a música marca momentos, pessoas, sensações o que faz dela algo que me traz ‘coisas’...”²⁰².

²⁰⁰ “Dio arriba, dio abajo, en la danza del ‘chaco’/ y, en la botellita dio una ralladita...”. Fragmentos de la canción “A dança do Bumbum” (una samba del grupo E O Tchan, nombre de grupo que substituyó al ‘Gera Samba’). Canción número 1 de nuestra selección musical. Íntegramente descrita en la metodología.

²⁰¹ “...No interesa si ella es “coroa”/ olla vieja es la que hace comida buena...”. Fragmentos de la canción “Panela velha” (una canción *sertaneja*, composición Moraezinho y Auri Silvestre, cantada por Sergio Reis). Canción número 5 de nuestra selección musical. Íntegramente descrita en la metodología.

²⁰² “La música enmarca momentos, personas, sensaciones, lo que la convierte en algo que trae buenas cosas para nosotras”.

Estas reacciones descritas fueron tan instantáneas, imprevisibles y locuaces que nos causaron una gran sorpresa. A través de estas reacciones evidenciadas por las/los alumnas/os ante los estímulos musicales, percibimos la fuerza que ejercen las representaciones sociales sobre estos/as participantes, vehiculadas por los medios de comunicación, aunque el repertorio musical no sea el de sus preferencias personales. Podemos decir que las canciones utilizadas en nuestra investigación provocaron *reacciones representativas de orden simbólico* (ideas y comportamientos de alegría, euforia, entusiasmo y la risa, aunque también de vergüenza por los contenidos de los mensajes).

Sin embargo, este tipo de canciones, al sonar tanto en diferentes lugares y tener un ritmo que estimula al cuerpo a reaccionar, produce, casi mecánicamente, la *respuesta física* del baile, o, en menor grado, cuando la consciencia intenta comandar el cuerpo, los pies insisten en moverse, no respondiendo a la voluntad de la mente. La *función de respuesta física* provocada por esos tipos de música es tan fuerte sobre la excitación corporal que exige un esfuerzo extraordinario para quedarse inmóvil. Como muestra de esto que decimos, nos serviremos de las palabras de Gio (productora de eventos): “às vezes estamos observando a festa, ali perto da pista de danças e a gente vai acompanhando com o pezinho”²⁰³. La fuerza de estas canciones para producir una respuesta física, también la sentimos nosotras mismas (yo y mi colaboradora) en los momentos en los que estábamos recogiendo los datos. Cuando sonaban las canciones, teníamos que hacer un gran esfuerzo para mantener nuestros pies inmóviles, ya que estos insistían en moverse al ritmo de la música. Sobre esta excitación corporal o respuesta física ocasionada por la música, Merriam (2001) subraya que la música está culturalmente configurada y esto ejerce una influencia sobre el cuerpo mayor que cualquier otro estímulo de orden biológico.

A las cuatro funciones de la música (*entretenimiento, comunicación, representación simbólica y respuesta física*), identificadas por los/las participantes de la investigación y analizadas en párrafos anteriores, se añade la *función de integración social*. Hay una distinción muy significativa entre el uso de esta función y las cuatro primeras analizadas. Las funciones de *entretenimiento, comunicación, representación simbólica y*

²⁰³“A veces estamos observando el baile, cerca del centro de danzas y vamos acompañando con el piecico”.

respuesta física fueron identificadas en los estilos de sus preferencias estéticas (*rock, reggae, pop, pagode*, etc.), para oír en solitario o en grupo y en diferentes momentos de la vida diaria. Mientras, las músicas con contenido misógino, semejantes a las utilizadas en la investigación (conocida por todos/as), además de inducir la *respuesta física*, también les ofrecen la *función integradora*. Los/las participantes remarcaron que estas son canciones para bailar en fiestas o en *baladas*. Esta frase dicha por un grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria de la escuela privada lo ejemplifica claramente: “*essas são músicas para divertir, não se escuta sentada ou deitada, somente dançando e com amigos*”²⁰⁴. Aunque esta frase haya sido expresada (verbal y por escrito) por un grupo de chicas, los/las adolescentes fueron unánimes al declarar que, para ellos/as, la principal finalidad de este tipo de música es la *integración social*, ya que tienen el ritmo para bailar y son para divertirse con los/las amigos/as. Así, las prácticas sociales juveniles, animadas con músicas misóginas, no son resultado de una preferencia estética, sino que sirven para cumplir sus necesidades de entretenimiento y de interacción social.

La respuesta a estas preguntas no parece ofrecer duda. Hay un poder ideológico, aunque difuso, que se manifiesta a través de los medios de comunicación y de la industria cultural, dirigido hacia el colectivo adolescente y que los empuja hacia el consumo de este tipo de música. En este caso, sería una práctica de socialización que contribuye al mantenimiento de los sistemas de género. Juliano (1992) nos recuerda que, en los sistemas culturales, hay un sistema jerárquico, el cual dispone de un centro receptor y distribuidor de la información, con capacidad de decodificarla, seleccionarla, interpretarla y manipularla. Las canciones misóginas que suenan en las fiestas, *baladas*, shows, radios y otros sitios, coaccionan, imponen conductas, sin el uso de la fuerza física, pero adiestran los gestos y a los gustos. En la relación cultura hegemónica/música (cultura) popular, la primera impone su específica cosmovisión a la segunda, y esta visión del mundo es legitimadora de la asimetría, pues la ideología transmitida es específicamente despreciativa hacia las mujeres. Sin embargo, los/las adolescentes, con la característica de pertenencia a un *subgrupo* o un colectivo social, exponen un marco lógico y una coherencia de interpretación que explica su participación en eventos con

²⁰⁴ “Esas canciones son para divertirse, no se escuchan sentada o acostada, solo bailando y con los amigos” (grupo de chicas, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

ese tipo de música que devalúa a las mujeres: “son músicas para bailar y divertirse”, y con eso es posible compartir el sistema de valores con la cultura dominante. Pero lo lamentable es que, al aceptar los valores de ironía, menosprecio y ridiculización de las mujeres explicitados verbalmente en las canciones para bailar, las adolescentes están manteniendo la columna vertebral de la cultura dominante.

En relación con la influencia de los medios de comunicación en los comportamientos de los/las adolescentes en las fiestas y en los bailes, se observa que se sigue el mismo patrón de imitación que presentan los chicos en el fútbol cuando imitan los gestos de los futbolistas. Gio (productora de eventos) dijo que en ocasiones de eventos sociales como esos

“tudo o que eles/elas vêm na TV, na mídia repercute diretamente na festa. Exemplo é essa música do grupo ‘Calcinha Preta’ - que diz: - você não vale nada, mas eu gosto de você – O que você vê em uma festa é a mesma coreografia que o grupo apresenta na TV. Se o grupo musical fizer uma coreografia como ‘o rala coxa’ do nordeste, é o que eles/as irão fazer na festa. É tudo muito sexualizado”²⁰⁵.

Si los/as jóvenes experimentan la solidaridad de grupo y/o parejas en estos ambientes de socialización al moverse al ritmo de este tipo de música (que no eligen por su gusto personal, sino para participar en un entretenimiento grupal), podemos deducir que los medios de comunicación están induciendo y manteniendo comportamientos genéricos y prescribiendo códigos culturales. Sin duda, con la asociación de las funciones *de entretenimiento* y *de integración*, los medios de comunicación y los programas de entretenimiento para jóvenes brasileños/as están reafirmando creencias, conceptos y valores del sistema hegemónico a través de la música misógina. Es la conformación del aprendizaje cultural lo que hace que los/las jóvenes manejen ideas, recetas, reglas contenidas en sistemas de símbolos y significados previamente establecidos con el objetivo de controlar y de mantener, consciente o inconscientemente, comportamientos y percepciones, como si fueran propios a las personas. A este proceso podríamos llamarlo de *enculturación*, ya que, en ese contexto, la música misógina está sirviendo

²⁰⁵ “Todo lo que ellas/os miran en la tele, en los medios de comunicación, repercute directamente en sus comportamientos en las fiestas”. La productora cita dos ejemplos de grupos musicales con éxito, que en su percepción, sus respectivas producciones artísticas son todas sexualizadas, desde el nombre del grupo musical, las letras y las coreografías exhibidas. Y añade que, la misma coreografía presentada por el/la cantante, o por el grupo en la TV, es repetida y exhibida por los/las adolescentes en las fiestas.

para la conformación de una *personalidad social* de los/las jóvenes brasileños/as (Juliano, 1992; Merriam, 2001; Kottak, 2003).

Con todo, lo más interesante y significativo, entre las respuestas de las/los adolescentes, fue la reacción unánime de sorpresa y perplejidad al escuchar la selección musical de nuestro proyecto, demostrando que jamás esperaban oír este tipo de música en la escuela, en el ámbito de la enseñanza oficial. Las reacciones de sorpresa fueron evidentes tanto por medio de la comunicación no verbal (gestos, expresiones de interrogación, etc.) como por medio de la comunicación verbal, ya que varios/as alumnos/as llegaron a verbalizar que *ya oyeron ese tipo de música en distintos lugares, pero jamás en el ámbito de la enseñanza*. Listaron diferentes lugares en los que, en general, oyen este tipo de música misógina, como en la radio AM/FM, en la TV, en el ordenador, en el centro comercial, en todos los tipos de fiestas que no sean temáticas e incluso en bodas, bailes, *baladas* y en su propia casa, o en casa de amigos y parientes, pero jamás en la escuela. El elemento de sorpresa sobre el repertorio elegido también fue expresado por la profesora de la escuela de enseñanza fundamental (educación primaria) de la red privada, la cual declaró que en aquella época del año estaba trabajando con sus alumnos la poesía considerada valorativa, mientras que nuestro proyecto traía la dimensión del desprecio y de la devaluación, principalmente hacia las mujeres.

Este alejamiento de la escuela – institución responsable de la enseñanza oficial – de cuestiones y prácticas sociales realizadas por los/las adolescentes, aunque sea fuera del ámbito escolar, muestra dos lados de una misma moneda, es decir, dos estrategias del poder hegemónico para continuar reproduciendo las desigualdades de género. Por un lado, la industria cultural dirige sus productos a la juventud e influye en sus representaciones y comportamientos. Por el otro, la escuela, institución del sistema social, al hacer uso de ese mecanismo de defensa - la negación -, relega la realidad vivida por su clientela y deja de contribuir a la reflexión crítica y concienciación de sus alumnas/os, dificultando el manejo y la integración de estas experiencias como parte del proceso de aprendizaje de esta fase del ciclo vital. Es obvio que los/las adolescentes no son seres pasivos, que absorben todo y cualquier valor o norma, pero no podemos olvidar que también son susceptibles de influencia externa, pues son sistemas dinámicos y abiertos en interacción con el medio ambiente.

En esta etapa, los/las jóvenes ya son capaces de comprender códigos morales, éticos y religiosos (Marshall, 1995). Aunque los/las adolescentes tengan condiciones de desarrollar conceptos complejos, como los de justicia e igualdad, sabemos que el raciocinio crítico no es innato, sino aprendido. Para la toma de consciencia personal de las creencias y de los valores ideológicos, parte del proceso de madurez cognitiva y emocional, una de las prácticas más importantes y necesarias es el cuestionamiento a través de los debates y de la reflexión crítica. La escuela es la institución que se propone tal objetivo, al igual que, teóricamente, la familia es la primera y principal formadora de estas cualidades en sus miembros. Sabemos que no hablar, no discutir, sistemáticamente, tiene el mismo efecto en la comunicación, ya que, uno de los axiomas de la teoría de la comunicación es la imposibilidad de no comunicar (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1967). Al omitir la discusión crítica de este estereotipo de desvalorización de las mujeres en las músicas populares, la escuela está contribuyendo al mantenimiento de la cultura hegemónica y de los sistemas de género. Sin embargo, respecto a este aspecto volveremos más adelante, por tratarse de un importante rasgo que evidencia las propiedades de retroalimentación y circularidad informacional del macrosistema sociocultural.

4.2 - GUSTOS, PREFERENCIAS DE ADOLESCENTES EN LA RECEPCIÓN Y ELECCIÓN SONORA

Estudios en la rama de la psicología han demostrado que las preferencias musicales de una persona pueden estar ya sugeridas desde el útero materno por el gusto de la madre, seguidas por el periodo de aculturación, en el cual los niños y niñas absorben la música de la cultura de su contexto social, pero advierten que tales influencias no son determinantes para el gusto estético (Levitin, 2010). Según investigaciones de la Organización Pan-americana de Salud (OPAS), desde el periodo de la pre-adolescencia y adolescencia inicial (10 – 15 años de edad), la apreciación de la música popular es cada vez mayor entre jóvenes ubicados en todas las partes del mundo (Breinbauer y Maddaleno, 2008). Basándonos en las aportaciones de Frith (2001) y Simonett (2006), consideramos que la creciente preferencia musical de los/las adolescentes por los estilos populares no se explica únicamente porque la música refleje algo, movilice fuertes sentimientos, altere el estado de ánimo, articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia o porque permita procesos de identificaciones, sino porque *crea una*

comprensión de lo que es moda o popularidad²⁰⁶. Al igual que las socializaciones, las preferencias estéticas pueden ser cambiantes a lo largo de la vida de una persona. Sin embargo, hemos de tener en cuenta sobre este aspecto que, según Levitin (2010), las músicas oídas, apreciadas e incorporadas al gusto en los inicios de la adolescencia, es decir, durante una fase de autodescubrimiento, pueden ser recordadas toda la vida porque en general son experimentadas bajo una fuerte carga emocional.

Respecto a la elección estética musical, resulta muy sugerente escuchar las reflexiones realizadas en otras áreas diferentes del conocimiento que profundizan y abordan aspectos distintos del asunto. Estudios revelan que la percepción estética está dotada de un *principio de pertenencia* socialmente constituido y adquirido. Para Bourdieu (1998), lo que puede parecer una simple elección entre determinados tipos de música, no es siempre el resultado del gusto, es decir, de que resulte agradable o no a los oídos, o de la familiaridad adquirida, puesto que *el gusto* es también resultado de un proceso de aprendizaje o condicionamiento, como otras prácticas culturales. Es un *bagaje cultural* alcanzado de la misma manera que se aprende a oír y descifrar una lengua extranjera. En el gusto están internalizadas ideas, creencias, valores y costumbres aprendidos explícita o implícitamente. Así, el gusto antes de ser una elección personal, es resultado del aprendizaje en la familia, en los grupos sociales, o en las distintas instituciones que se han frecuentado. Y, en la actualidad, el gusto (así definido) y la elección pasan por la

²⁰⁶ Para ilustrar su teorización sobre popularidad musical, Frith (2001) utiliza el ejemplo de las listas semanales de ventas de discos en la prensa musical británica y en el *Billboard* estadounidense, presentadas al público como resultado de un estudio de mercado (de ventas de discos y de las emisiones de radio) y no como gusto de preferencia. Aunque estas listas pueden tener todos los atributos de objetividad científica, no deben ser consideradas medición de popularidad consensuada (de gusto), sino como resultado “de ventas de discos (en las tiendas adecuadas), emisiones de radio (en las emisoras adecuadas)”. Estas listas representan opción de mercado, “... definen de un modo muy específico ciertos tipos de consumo como afirmación colectiva” (p. 419). Simonett, (2006) observó en su estudio sobre la *narcomúsica* (tipo de música mexicana asociada al tráfico de drogas y a los traficantes de drogas) que su aparente popularidad en los Estados Unidos es, en realidad, resultado de un negocio rentable desarrollado por grandes corporaciones como la Capitol Records (EMI Latin), Sony Records (Musart) y Fonovisa. La autora afirma que ese tipo de música ya existía y era exhibida en contextos específicos y por determinados colectivos de personas. Sin embargo, estas corporaciones de música, percibiendo la posibilidad de transformarla en mercancías (*commodities*) rentables y en consumo masivo, contratan las narcomúsicas que “prometen” éxito, al mismo tiempo que los grandes premios reconocen y validan este tipo de producción.

comunicación masiva, que genera moda y estilos a ser consumidos (Bourdieu, 1998; Gade, 1998; Kottak, 2003; García Canclini, 2008; Freire Filho, 2008).

Bourdieu (1998) subraya que todas las especies de gustos son preferencias manifiestas que unen y separan al mismo tiempo, porque son resultado de condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia: “une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial...” (p. 53). A juicio del autor, lo que gusta a algunos/as desagrada a otros/as, no apreciamos el gusto de otros grupos distintos de nosotros porque está determinado por el *habitus*. Así, el gusto parece algo natural, aunque sea una disposición adquirida. Los principios de selección tenidos como gustos serían casi siempre resultado de condiciones económicas semejantes a aquellas en las que funciona.

“El habitus es la clase incorporada (que incluye unas propiedades biológicas socialmente moldeadas, tales como el sexo o la edad) y, que en todos los casos de desplazamiento inter o intrageneracional, se distingue (en sus efectos) de la clase objetivada...” (Bourdieu, 1998, p. 448).

Además de que nuestros gustos sean el resultado de disposiciones adquiridas y de que estén fundados en el mundo familiar, siguen siendo resultado de experiencias corporales de las personas con sus objetos elegidos en función de las necesidades económicas y culturales del grupo de pertenencia, como producto de relaciones sociales objetivadas. Este aspecto también fue observado por Merleau-Ponty (2004) en el capítulo “Exploración del mundo percibido” de su libro *Conversas*, donde el autor señala que las reacciones, favorables o no, provocadas en las personas por el contacto con las cosas, demuestran que los gustos de una persona, su carácter o actitud que asume en relación al mundo exterior, se reflejan en la elección que hace de los objetos, los colores o los lugares de su preferencia. Pestaña (2004) asevera que, por medio de tales objetos “lo distinto y lo vulgar, lo fino y lo fuerte, lo dulce y lo áspero, invaden la experiencia corporal de los individuos” (p. 166). Para Frith (2001), diferentes grupos de personas pueden compartir capital cultural y expectativas culturales y hacer música de manera muy distinta en función de sus visiones del mundo. Así, las adolescentes (de clases sociales distintas), en ambientes de entretenimiento y socialización, participan de prácticas sociales semejantes, animadas con músicas despreciativas hacia las mujeres, es decir, comparten el mismo principio de visión de orden y retroalimentan el sistema de género. La imagen de la cultura es homogénea en la adolescencia, ya que, aunque las

respuestas puedan ser distintas, en esos espacios de socialización no se puede reaccionar de manera diversa. Estas prácticas sociales presentan un nuevo lugar de autorreproducción de la cultura dominante, con apariencia de una cultura popular juvenil. A este respecto, Germaná (1999) señala que una de las consecuencias de que los agentes sociales incorporen principios y visión de un orden o un campo social por medio del *habitus* es la consumación de prácticas percibidas, apreciadas y ajustadas según el mismo orden, pero sin que la relación de *obediencia a un orden imperativo*, previamente instituido, esté críticamente incorporado en la mente consciente.

4.2.1 - PREFERENCIAS MUSICALES Y CULTURA GENÉRICA

Entre los estilos de músicas populares mencionados por chicos y chicas, así como sus preferencias, estaban: el *pagode*, el *rock*, el *Reggae*, el *pop*, el *hip-hop*, el *funk* y el *sertanejo*. Sin embargo, el estilo musical de mayor preferencia de las chicas fue el *pagode*²⁰⁷ (44%), mientras que el elegido por los chicos fue el *rock*²⁰⁸, incluyendo el *rock metal* (48,5%). El *hip-hop* obtuvo un índice de preferencia del 6,5% entre las chicas y del 15% entre los chicos. El *pagode*, como mencionamos abajo, es un estilo musical que tiene un repertorio de canciones más románticas, melódicas, que hablan de sentimientos (alegres o tristes) y con ritmo de movimiento de la *samba*. Son canciones que a las chicas les gustan oír solas o en grupos, como fue declarado por las propias adolescentes. Por consiguiente, la primera preferencia de los adolescentes fue *el rock*, con un ritmo que tiene el tiempo musical más rápido y que en algunos subgéneros los

²⁰⁷ *Pagode*: es uno género musical brasileño originado en Rio de Janeiro a partir de la escena musical de la *samba*, surgido a finales de la década de los setenta. Los instrumentos más utilizados en esa modalidad musical son el *cavaquinho*, el banjo, el *tantã* y el repique de mano. El término *pagode* designa fiestas y reuniones para compartir amistades, músicas, comida y bebida. Aunque haya surgido con celebración de la *samba* en la mitad del siglo XIX, se consolidó a finales del siglo XX, como ya mencionamos. Hay una vertiente romántica de este estilo que habla de sentimientos (alegres o tristes), con letras, en general, bien simples (Wikipédia, 2010).

²⁰⁸ *Rock*: género musical surgido en el sur de los Estados Unidos en la década de los cincuenta, sus orígenes vienen de la mezcla de varios géneros populares de la cultura negra de aquel momento, incluyendo *blues*, *gospel* y *country*. Esta nueva manera de hacer música se difundió rápidamente por el mundo y tiene alta popularidad entre la juventud. Ese estilo musical dio origen a diversos subgéneros, pero hoy es definido solo como *rock*. Los instrumentos más utilizados son la guitarra eléctrica, el bajo, la batería y el teclado o a veces el piano. En Brasil, el *rock* empezó a los inicios de los años sesenta, con la cantante Celly Campelo, seguida de la banda Joven Guarda, con letras románticas y ritmo acelerado a la moda estadounidense (Wikipédia, 2010 b).

ritmos llegan a ser considerados agresivos. Para Green (citada en Silva, 2006), lo que está en la base de las preferencias musicales de los/las adolescentes son los deseos y anhelos relacionados a esta fase del ciclo vital, como muestra su proposición: “o que caracteriza os gêneros musicais apreciados pelos jovens é a sua correspondência às tendências latentes e às pulsões mais vigorosas de sua idade: ascensão social, felicidade, juventude, sexualidade, sucesso afetivo ou financeiro, crítica da sociedade”²⁰⁹ (p. 83). Por otro lado, acordamos con Bourdieu (1998) que los *gustos* son resultados del *habitus* (disposición adquirida) y las preferencias presentadas por nuestros/as participantes evidencian la interferencia de patrones socialmente construidos. La diferencia entre las preferencias musicales de chicas y chicos es evidencia del sesgo de ideas y creencias relacionadas a los estereotipos de género, con lo femenino asociado a lo sensible, a lo dulce y al amor, mientras que lo masculino está relacionado con la fuerza, a lo agresivo, etc. Es el aprendizaje cultural, la *gramática internalizada* (Levitin, 2010) en la base de sus elecciones.

Otras dos investigaciones, realizadas en regiones distintas de Brasil, sobre preferencias musicales entre jóvenes, también evidencian la diferencia entre el gusto de chicos y chicas brasileños/as. Una fue realizada con alumnos/as del 8º curso (último año) de la enseñanza fundamental (educación primaria) de un colegio de Porto Alegre – RS (Silva, 2004) y otra fue realizada con alumnos/as de la enseñanza media (educación secundaria) de João Pessoa – PB (Pimentel, Gouveia y Vasconcelos, 2005). En esta última investigación citada, los autores encontraron, entre los 548 estudiantes participantes, resultados que demuestran la preferencia de las adolescentes por estilos más convencionales (como *pop music* y música religiosa), mientras que los chicos eligieron estilos más anti-convencionales (*heavy metal*, *rock*, *punk* y *rap*), resultado que encuentra similitud en otras literaturas. Los autores reconocen que, aunque la música produzca efectos sobre las actitudes de las personas, parece que los distintos estilos también producen efectos variados.

Silva (2004) subraya el hecho de que las adolescentes de su investigación atribuían importancia a los significados de sus elecciones musicales al relacionarlos con ciertos

²⁰⁹ “lo que caracteriza la elección por un determinado género musical es su correspondencia con las tendencias latentes y las pulsiones más vigorosas de la edad: ascensión social, felicidad, juventud, sexualidad, éxito afectivo o financiero y crítica a la sociedad”.

momentos de sus vidas, de ahí que las calificara de “sentimentales”, si bien consideraba que estas tenían poca capacidad de argumentación. Considera, sin embargo, que los varones son más “racionales” debido a la facilidad de defender sus puntos de vistas y de demostrar que la música para ellos es importante solo para bailar, cantar y divertirse. La distinción que hacen estos/as jóvenes entre emoción/razón demuestra que aún está muy presente el pensamiento dicotómico en su imaginario, al identificar la emoción como una característica de las chicas y la razón un rasgo de los chicos. Por otro lado, según la observación de esta autora, las preferencias declaradas en el contexto de su investigación parecían estar condicionadas por un código o regla no verbalizada que condicionaba lo que cada uno/a podía declarar, ya que las preferencias parecían estar muy relacionadas con los sentimientos y hablar de los sentimientos en el contexto escolar puede ser peligroso. Este análisis evidencia que las *reglas*, aunque *no explícitas* y no verbalizadas, en la práctica existen, son experimentadas e influyen en la manifestación de las *preferencias* estéticas, o *gustos*, de aquellos/as que participan de un mismo espacio de socialización (por ejemplo, la escuela) y de un sistema estructurado sobre la base de relaciones genéricas y desiguales.

Ciertamente, en un análisis relacional, la incorporación de los principios y visiones del sistema cultural en el nivel de los/las agentes sociales forma parte de los mecanismos de retroalimentación de los fundamentos de lo hegemónico. Para enfatizar esta relación utilizaremos esta frase de Williams: “la verdadera condición de la hegemonía es la efectiva autoidentificación con las formas hegemónicas” (citada en del Valle et al., 2002, p. 34). La percepción está sesgada por la dominación masculina, por lo tanto, también el gusto musical de las chicas; sus elecciones no son personales, sino fruto de la sumisión al orden androcéntrico (Bourdieu, 2000). La opinión de adolescentes entrevistadas por Silva (2006) ilustra esta autoidentificación genérica. Las chicas entrevistadas por la autora declararon que el género musical brasileño *pagode* es ironizado por los chicos, porque ellos no admiten que les gusten letras que hablen de sentimientos, con ritmos lentos, románticos y que sus preferencias recaen en músicas con ritmos más veloces, que les den la impresión de ser “machos”.

4.2.2 - PREFERENCIAS MUSICALES Y RECURSOS DISPONIBLES

Entre las chicas (alumnas del 2º curso de la enseñanza media/secundaria, periodo nocturno), el estilo musical con mayor popularidad fue el *pagode*, con un 75%, mientras

que entre los chicos de la misma clase la tasa de preferencia fue del 45% para el mismo estilo musical. Por otro lado, entre todos los participantes, fueron los varones los que más revelaron una preferencia por este estilo de música. Pero, en el análisis de estos datos es importante considerar otras variables, debido a la existencia de factores de orden económico y social que reflejan esta preferencia:

- 1º) el *pagode*, en general, es un estilo musical consumido en fiestas y reuniones para compartir amistades, músicas, comida y bebidas;
- 2º) las alumnas de esta clase nocturna tenían una edad variable entre 16-19 años (un colectivo adolescente en el que los/las jóvenes se conectan con el ritmo y la melodía de la canción);
- 3º) la gran mayoría de estos/as alumnos/as ejercen actividad laboral y no pocas veces contribuyen con ingresos en la renta familiar, aspecto que favorece a una mayor libertad para participar de este tipo de entretenimiento (nocturno o en el fin de semana).

El *pagode* es un estilo musical que posibilita la diversión, favorece la integración social y puede resultar en una actividad sin costes para los/las participantes. Es costumbre en Brasil que los grupos *pagodeiros* se reúnan con amigos para divertirse en el fin de semana; hecho que puede convertirse en una actividad cultural y social bastante atractiva para los/las jóvenes de clases populares (como es el caso de estos/as estudiantes de la enseñanza media/secundaria). Los estudios de Brenner, Dayrell y Carrano (2008) demostraron la escasez de equipos culturales y de actividades de entretenimiento en la periferia y en los barrios populares. En general, los centros culturales son de difícil acceso físico y simbólico para los/las jóvenes de los sectores populares. Esta desigualdad en la distribución de recursos socioculturales justifica por qué, entre las actividades de ocio, los índices elevados se encuentran en ver TV (91%) y oír la radio (89%). Esto es debido a que son las radios y las televisiones abiertas los medios más disponibles para la gran mayoría de los/las jóvenes brasileños/as. Así, teniendo en consideración todos estos indicadores arriba descritos y el abordaje de Bourdieu (1998) sobre los gustos, podemos afirmar que la gran preferencia por el *pagode* de los/las alumnas del 2º año (curso) de la enseñanza media/secundaria, participantes de nuestra investigación, sin desmerecer al estilo musical, se debe también

más a las condiciones económicas, culturales y de pertenencia que propiamente a la popularidad del estilo.

4.2.3 - PREFERENCIAS MUSICALES Y NECESIDAD DE PERTENENCIA

Un dato significativo en el balance de las preferencias musicales fue el hecho de que, aunque todas/os las/los participantes hayan declarado la gran importancia que la música tiene en sus vidas, doce chicas y dos chicos no eligieron ningún estilo musical como de su preferencia, declarando que les gustaban *todos los estilos* de música. Al generalizar el gusto por todos los estilos de música, las/los adolescentes dejan de marcar un distintivo, una preferencia, delante de los/las colegas de su clase²¹⁰, es decir, en uno de los principales ambientes de socialización para esta franja etaria. ¿La opción de declarar que les gustan todos los estilos de música fue una tentativa de mantener en sigilo su/s preferencia/s y así protegerse de la opinión de los/las colegas? La identificación del gusto musical puede llevar al reconocimiento de determinadas características aceptables o rechazadas por el grupo, ya que las experiencias musicales conllevan tanto significado personal como significado social. En grupos de adolescentes se observa la necesidad de no distinguirse, pero tampoco son homogéneos, ya que, si la persona no sigue la ola del momento, corre el riesgo de ser ignorada y, aún peor, de ser simbólicamente “pisoteada” por la masa. Es importante subrayar que la declaración de preferencias en el ambiente escolar puede acarrear el *bullying*²¹¹, es decir, el acoso de uno/a o más compañeros/as, como una forma de control de las diferencias al ser actitudes que se manifiestan dentro de una relación asimétrica de poder. Como señala Frith (2001), “la experiencia de la música pop es una experiencia de ubicación: en respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de los otros fans” (p. 420). Así, la identificación con determinado estilo musical evidencia o revela su ubicación en lo social y expresa su identidad cultural (Frith, 2001; Dayrell, 2002, 2005; Silva, 2004). En la cultura juvenil, el

²¹⁰ Como ya mencionamos en la metodología, gran parte de los datos fueron recolectados en tres clases de dos escuelas distintas.

²¹¹ La palabra *bullying* viene del inglés. Procede del término *bully*, que significa valiente (bravucón), amenazar, atemorizar o intimidar. El *bullying* es una práctica agresiva y humillante realizada por un/a alumno/a o por un grupo hacia otro colega, sin cualquier motivo aparente, pero intencional y repetitivamente. Es un acoso que ha sido identificado en escuelas de diferentes partes del mundo (Wikipédia, 2013).

acercamiento de los/las adolescentes a un determinado estilo musical puede influenciarles tanto en la manera de vestirse, de peinarse, de gesticular y de caminar como en la relación grupal, incluso con los colegas de la escuela (Dayrell, 2002, 2005), y la comunicación masiva contribuye a fomentar esta identificación con determinados estilos musicales. Es este un tema de gran interés, pero que dejaremos para otras investigaciones.

Al generalizar el gusto musical a *todos los estilos* y así no manifestar sus preferencias musicales, además de ser una forma de mantener sus identidades culturales desconocidas, podría ser una tentativa, principalmente de las chicas, para mostrar a los/as compañeros/as de clase que conocen y aprecian varios géneros musicales, análisis corroborado en el estudio de Silva (2004). Es decir, una tentativa de demostrar a los/as compañeros/as que son poseedoras de cultura musical. Para los/las adolescentes brasileños/as (15/17 años), la escuela es el lugar privilegiado para hacer amigos/as, con un índice del 54%, según la investigación realizada por Brenner, Dayrell y Carrano (2008). Este resultado y reflexión encuentran correlación con el estudio de Silva (2004), cuando ella afirma que las chicas de su investigación demostraron sentir necesidad de conocer varios géneros musicales para quedarse dentro de la *turma* (grupo de la clase escolar y/o de los amigos). El gusto fuera de las preferencias o patrones de la *turma* puede significar, para la chica, ser rechazada por la misma, ya que nadar contra la corriente provoca un mayor desgaste, porque la persona “tiene que duplicar o triplicar sus energías, la voluntad, el esfuerzo y la perseverancia para avanzar un mínimo trecho” (Covas, 2005, p. 139), un ejercicio que se vuelve más difícil cuando se refiere al colectivo adolescente en la lucha por la madurez.

Así, creemos que la necesidad de aceptación por parte de los/as colegas, obedeciendo a la regla (oculta, pero eficaz) de pertenencia a la *turma*, puede ser una de las razones para mostrarse abierto a todos los estilos de músicas. La música es un producto cultural que favorece la generación de vínculos sociales y afectivos, un elemento aglutinador en esa fase en la que la necesidad de socialización y pertenencia a grupos es sentida con mayor intensidad (Frith, 2001; Levitin, 2010). El estudio de Silva (2004, 2006) sobre las preferencias musicales corrobora este análisis. Las preferencias reveladas por chicos/as en las clases de música evidenció una estrecha relación entre la música y la identidad de género: “Declarar identificação com determinadas músicas no espaço escolar implica a

obtenção de rótulos que poderiam desmerecer a condição masculina ou feminina dos adolescentes” (Silva, 2004, p. 82)²¹². Como el orden simbólico se hace valer por intenciones no conscientes, en ese juego de seducción, en el esfuerzo para pensar, elegir y actuar para agradar, se reproducen estructuras históricas de dominación.

Sin embargo, es importante considerar que los estudios de género muestran que la no confrontación directa ha sido una de las estrategias utilizadas por las mujeres a lo largo de la historia humana. Así, la no confrontación utilizada por las chicas sería una práctica cuya finalidad no es solo pertenecer a un grupo, sino que podría ser una estrategia de resistencia y de promoción de cambios menos perceptibles. Pestaña (2004), basándose en Bourdieu, señala que “estar dominada no implica carecer de armas para el combate, implica que el principio de la eficacia de esas armas refuerza la matriz de dominación” (p. 17). Conocer varios géneros musicales puede ser una estrategia de manipulación (seducción) utilizada por las chicas para conseguir ser aceptadas e incluidas en los agrupamientos sociales de su interés. En general, como subraya Pestaña, las armas de los dominados son siempre ambiguas y pueden transformarse en el curso del tiempo. El conocimiento musical variado (relatado por las chicas) como vía para la aceptación en el grupo social, evidencia que la *turma* o el grupo detenta el capital simbólico androcéntrico. Con todo, para participar de la *turma*, una práctica social aparentemente simétrica e igualitaria, las chicas aceptan y actúan según las reglas de la diferenciación sexual. No obstante, aunque las interacciones sociales sean muy importantes en ese ciclo de sus vidas, al optar por la estrategia de contar con un conocimiento musical variado como una forma de no confrontación, las chicas están retroalimentando las estructuras genéricas y reproduciendo la visión androcéntrica de las relaciones (Bourdieu, 2000). Asimismo, las chicas relegan la no confrontación de sus preferencias reales al inconsciente, racionalizan sus gustos y se mantienen en un sistema de relaciones jerarquizadas.

Este resultado y reflexión tienen correlación con el estudio de Silva (2004) cuando ella afirma que las chicas de su investigación demostraron sentir necesidad de conocer varios géneros musicales para quedarse dentro de la *turma*. Si las preferencias musicales

²¹² “Declarar identificación con determinadas canciones en el ambiente escolar resulta en la obtención de calificativos despreciativos que podrían desmerecer la condición masculina o femenina de los/las adolescentes”.

de una chica no coinciden con los patrones de la *turma*, esta puede ser rechazada por el grupo. En ese sentido, el grupo o la *turma* asume el papel de cultura dominante, determina el gusto que los/las otros/as colegas han de tener. Otro resultado encontrado por esta autora fue la “regla” no dicha para pertenecer a la *turma*, que es que solo puede hablar de música quien tenga una argumentación bien fundamentada (según los criterios subliminales del propio grupo); de lo contrario, mejor permanecer en silencio. De esta forma, ciertos grupos de alumnos/as están reproduciendo la cultura dominante mediante la imposición de su visión como única y legítima. De manera consciente o inconsciente, están reproduciendo una relación jerárquica de poder, base de la ideología patriarcal.

Silva (2004) compara los resultados de su investigación con aquellos obtenidos en 1999 por Valdivia y Bettivia, que sostienen que la música es una de las principales formas en las que los/las adolescentes se afirman dentro de los grupos de amigos/as y que “tanto o grupo quanto a identidade individual estão amplamente centrados nas preferencias musicais” (p. 78)²¹³. En este sentido, para Green (citada en Silva, 2004), la relación de los/las adolescentes con la música resulta en una identidad cultural de doble pertenencia: clase de edad y clase del medio social. Para DeNora (citada en Arroyo, 2007), la música ayuda a los/las jóvenes a estabilizar y cambiar parámetros de negociación colectiva e individual. Según Dayrell (2002), el estilo musical elegido por los/las adolescentes les proporciona algunas condiciones que les son centrales en la construcción de una identidad juvenil. El grupo pasa a cumplir un papel fundamental en el proceso de construcción de la nueva identidad fuera del contexto familiar, cuando se ha roto con las experiencias de la niñez. Dayrell (2002) sostiene que “o grupo é sempre uma referência muito forte, aparecendo como um espaço privilegiado de investimento emocional e de construção de relações de confiança, numa complexa trama de conflitos e acordo, em um equilíbrio instável” (p. 9)²¹⁴. A este respecto, una contribución importante fue el resultado de una investigación realizada por Bloustien (2003) con chicas adolescentes. Una de las conclusiones de esta autora fue que el estilo musical preferido por sus participantes adolescentes estaba asociado no solo a lo que les gustaba,

²¹³ “tanto el grupo como la identidad individual están ampliamente centrados en las elecciones musicales”.

²¹⁴ “el grupo es siempre una fuerte referencia, apareciendo como espacio privilegiado de inversión emocional y de construcción de relaciones de confianza, en una compleja red de conflictos y acuerdos en un equilibrio inestable”.

sino a lo que ellas *eran*, es decir, la música es un medio para ellas para expresar y constituir el *self*, el *yo*.

Para terminar este apartado, queremos subrayar las opiniones de los/las productores/as de eventos (dos hombres y dos mujeres) entrevistados/as sobre las preferencias musicales de las chicas de la enseñanza fundamental/primaria (13/15). Estas cuatro personas expertas afirmaron que, en fiestas o en bailes, las chicas en esa franja etaria insisten para que los *DJs* pongan canciones populares con *batida*, es decir, con ritmo para bailar, incluso el *funk*. En general, son canciones que suenan en la televisión y en la radio, principalmente en la *Joven Pan* (una radio con programación dirigida a la juventud). Esta frase de una de las productoras de eventos muestra esta aparente “elección”: “os jovens gostam das músicas que tocam na *Joven Pan*, porque são músicas populares, a batida é boa para dançar. Eles não estão interessados na letra, apenas nas sensações”²¹⁵. En un primer análisis, estas preferencias podrían entenderse como parte de las características inherentes a la condición de los chicos y chicas, como indican los estudios sobre las preferencias musicales entre los jóvenes a inicios de la adolescencia. Breinbauer y Maddaleno (2008) señalan que, en el sub-grupo considerado pre-adolescentes (10 – 13 años), las preferencias musicales de las chicas tienden a ser músicas con melodías simples y que invitan al baile, mientras que los chicos tienden a elegir tipos musicales más extremos y menos comunes, con letras basadas en acción, humor negro y a veces temas violentos; mientras que los gustos de los adolescentes iniciales (13 – 15 años) no reflejan tanto la preferencia por cierto ritmo o por cierta melodía, sino más bien por el propio gusto del grupo al que están afiliados/as y por los mensajes de las canciones. Sin embargo, a la hora de analizar los gustos musicales no debemos detenernos en las características propias de los/as adolescentes, sino que también es muy importante entender el papel que juegan los medios de comunicación en la popularización de ciertos ritmos y estilos entre la población juvenil, aspecto que analizaremos en el siguiente apartado.

²¹⁵ “A los jóvenes les gustan las canciones que suenan en la radio *Joven Pan*, porque son músicas populares, la *batida* (ritmo) es buena para bailar. No están interesados en la letra, solo en las sensaciones”.

4.3 - EL PODER DE LA CULTURA DE MASAS SOBRE LAS PREFERENCIAS ESTÉTICAS DE ADOLESCENTES

Veamos ahora algunas cuestiones señaladas por Bourdieu (1998) sobre la importancia de la clase social en los gustos y en el *habitus*. Él califica la música como uno de los más importantes marcadores de *distinción social*: “no existe nada que permita tanto a uno afirmar su ‘clase’ como los gustos en música” (p.16), puesto que la música conlleva las singularidades de las condiciones del contexto de producción y del contexto de ejecución, de la presentación o de la escucha. Tal y como hemos aludido repetidas veces en el apartado anterior, los gustos musicales no se definen libremente por la simple elección de los actores sociales, sino que están condicionados a nivel individual y social por la interacción que se establece entre los condicionantes sociales presentes en cada uno de los actores y por el contexto social de creación del hecho musical (Hormigos y Cabello, 2004). En este sentido, Frith (2001) asocia el gusto por la música *pop* a culturas y subculturas de clase, mientras que el estilo musical estaría más relacionado a grupos específicos que presentan conexiones entre etnicidad y sonido.

Bourdieu (1998) demuestra que el gusto se desarrolla en función de la clase social a la que se pertenece, es el resultado de disposiciones adquiridas en el origen social (la educación familiar y la educación institucional). Así, las preferencias literarias, de pintura, deportivas, gastronómicas, de peinado, como también musicales, son marcadores de distinción entre las clases sociales. Sin embargo, observamos que los resultados obtenidos con los/las adolescentes en nuestra investigación muestran una nueva versión de este concepto de *clase*. Si bien realizamos nuestra investigación en escuelas de red privada y red pública, con alumnos/as de clases sociales diferentes (media alta y clase popular), con edades variadas y nivel de enseñanza también diferente (enseñanza fundamental/primaria matutina y vespertina y enseñanza media/secundaria nocturna), con evidentes desigualdades sociales y diferencias culturales entre sí, lo cierto es que no se observó ninguna diferencia en el consumo de canciones misóginas. Todos/as los/las jóvenes conocían las canciones, sus ritmos y letras, y mencionaron los mismos lugares en las que las escuchaban y en las que las bailaban. Aquí la música no parece estar funcionando como marcador de clase. En todo caso, podríamos decir que este tipo de música es una mercancía dirigida y vendida, principalmente, a los consumidores de la *clase adolescente*. Se trataría de una clase distinta, no determinada por indicadores socioeconómicos y culturales, ni por sexo, sino formada por diferentes

colectivos de jóvenes. No obstante, es necesario señalar que cuando escuchan música en la intimidad o la soledad, eligen otro tipo de música, y aquí sí que pueda haber diferencias en las preferencias estéticas y que estas sí sean marcadores de clase. Sin embargo, cuando el objetivo es escuchar música en grupo, como una práctica de socialización, “las elecciones” se convierten en un fenómeno de la *clase adolescente*, es decir, aparecen *unificadas* y *direccionadas* por el proceso de comunicación de masas, aunque se manifieste bajo la apariencia de la búsqueda de placer o el gusto por la experiencia sensorial. Así la *clase adolescente*, por medio de los medios de comunicación de masas y del poder institucionalizado, comparte el mismo *distintivo cultural*: la música popular despreciativa hacia las mujeres. Esto puede ser claramente percibido en las palabras de dos chicas y de uno de los *DJ* entrevistados:

“A gente houve pelo ritmo e não pela mensagem”²¹⁶ (chica de la enseñanza fundamental/primaria, escuela pública).

“As pessoas dançam porque é divertido, faz rir, sem a noção do conteúdo das letras”²¹⁷ (chica de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Nas famosas baladas (festas para jovens), as músicas vão ser definidas de acordo com o público alvo. As baladas serão divididas, planejadas, quase pelas tribus, ou seja, por tipo de música e pela diferença sociocultural. Se for em uma balada nos bairros mais de periferia, o tipo de música que vai predominar, mais ou menos 75% é o de música afrodescendente (hip-hop, funk, etc.), enquanto se for em uma balada de bairro mais classe A, será de música pop, criada em laboratório, ou seja, aquela que é determinada pelo Jabá²¹⁸. Ou seja, 100% mídia massiva (diferentes canais de T.V., rádio, etc.) em todos os lugares de apelo para atingir ao maior número de consumidores possíveis. Chega a ser quase uma “lavagem cerebral”, chega a ser massacrante, tudo encoberto pelo aspecto unicamente da diversão. Isto pode ser observado em todos os lugares em que a

²¹⁶ “Se escucha por el ritmo y no por el mensaje”.

²¹⁷ “Las personan bailan porque es divertido, hace reír, sin la noción del contenido de las letras”.

²¹⁸ El término *jaba* (o también *jabaculê*) significa forzar, sobornar. El *jaba musical* es un tipo de soborno utilizado por las casas discográficas. Pagan a las emisoras de radio y/o TV por la ejecución de determinadas canciones. El público cree que está eligiendo la música de éxito, mientras que está consumiendo el que la productora y los medios de comunicación están comercializando. Según Ricardo (2005), las discográficas multinacionales comenzaron a hacer uso ostensivo del *jaba* desde inicios de los años de setenta, y es una práctica que sigue vigente en la actualidad (Ricardo, 2005; Wikipedia, 2011).”O jabá ainda impera nas emisoras radiofônicas de larga audiência” (“El *jaba* aún impera en las radios de gran audiencia”) (Ricardo, 2005, p. 115).

mídia alcança. Vai massificando e deixa os consumidores com pouca capacidade de discernimento”²¹⁹ (DJ).

La declaración de este *DJ*, un experto en la rama musical y de entretenimiento desde hace más de treinta años, ratifica la aportación de Ricardo (2005, p. 96) sobre el uso del soborno por parte de las casas discográficas desde el inicio de los años setenta para que las emisoras de radio de gran audiencia emitan exhaustivamente una determinada canción hasta conseguir que el público la memorice y, así, aumentar los beneficios económicos. Basándonos en estas declaraciones, podemos afirmar que, aunque la selección musical para las *baladas* de jóvenes se realice según la clase social, lo cierto es que hay una *popularidad* que los medios de comunicación masivos generan y venden a *todos/as* nuestros/as jóvenes, y esto se hace bajo el único criterio de la rentabilidad económica, al igual que cualquier otra actividad comercial. En una relación comercial, sin embargo, y como subraya Bourdieu (1998), las interacciones no están exentas de ideología. No podemos olvidar que, si bien los/las agentes sociales no son pasivos, son receptores/as de la imposición de la industria cultural y de los medios de comunicación. A través de la práctica musical, los/las jóvenes se subordinan a la “moda” creada y dirigida a su “clase”, compartiendo así el mismo capital cultural y simbólico. Los/as jóvenes están participando de relaciones que fundamentan la cultura hegemónica, de modo que acaban siendo sus cómplices. Se convierten en elementos de reproducción y retroalimentación de la estructura dominante. Insertados/as en esa práctica generizada, no se paran a reflexionar y, como dijeron, oyen, pero no escuchan. Participan de una experiencia *ciega* en cuanto a los fundamentos y a la emoción que estructuran esa práctica (Maturana, 2002). Esto queda claramente reflejado en las palabras de esta joven.

²¹⁹ “En las famosas *baladas* (fiestas para jóvenes), las músicas se seleccionan en función del público. Las *baladas* serán divididas, planeadas, casi por las 'tribus', o sea, por el tipo de música y por la diferencia sociocultural. Si fuese una *balada* en un barrio de la periferia, el tipo de música que va a predominar (en índice aproximado del 75%) será la música afrodescendiente (*hip-hop, funk, etc.*). Mientras que para las *baladas* en barrios de clase media y alta, la música seleccionada será la *pop*, creada en laboratorio, es decir, aquella determinada por el *jaba*. Es decir, 100% *mass media*, (que suenan en los diferentes canales televisivos, de radio) y en todos los lugares de demanda (lugares públicos frecuentados por jóvenes) para alcanzar el mayor número posible de consumidores. Llega a ser casi un ‘lavado cerebral’, llegan a masacrar, pero todo encubierto o disfrazado por el aspecto de la diversión. Esto se puede observar en todos los lugares a los que llegan los medios de comunicación. Va masificando y deja a los consumidores con poca capacidad de discernimiento”.

“É tudo muito automático, as pessoas nem prestam atenção às letras, elas são quase imperceptíveis. Só quando se para e pensa é que se diz 'Nossa!’”²²⁰ (chica de enseñanza fundamental primaria).

La reacción de esta chica muestra su estupefacción ante los mensajes misóginos difundidos en las letras musicales y que animan las fiestas y baladas juveniles. Su percepción pudo llegar hasta la reflexión crítica solo cuando se le invitó a escuchar la letra con atención. Pero salir del “automático”, concienciarse de algo (creencia, comportamiento o cualquier otro contenido), si bien es el primer paso para el cambio, no garantiza que se podrá afrontar y contestar a la *coerción mecánica* a participar en este tipo de eventos sociales. La imposición de músicas con mensajes despreciativos hacia las mujeres en espacios de diversión, ocio y socialización les impide cualquier enfrentamiento y respuesta cuestionadora a la estructura dominante. En este sentido, concordamos con Bourdieu (2000) en que no es posible vencer la dominación simbólica solamente mediante la consciencia y la voluntad, porque “la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones” (p. 55). Este tipo de música dirigida al público adolescente, al estar asociado a las diferencias de género socialmente construidas, acaba forjando las identidades genéricas y reproduciendo las relaciones sociales ya existentes (Silva, 2006).

Basándose en la investigación de Martín-Barbero sobre el cambio de las percepciones en jóvenes, Trotta (2009) señala que, en la actualidad, para “saber quién es quién” y cuáles son las variaciones de conductas y actitudes, hay que recurrir a la *cultura audiovisual* formada por la televisión, la publicidad, la moda, la música y los espectáculos. Aunque en los procesos de socialización los/las jóvenes no sean consumidores pasivos y estén continuamente renegociando entre las diversas fuentes, agencias y mensajes que les son dispuestos (Dayrell, 2002), la estética de las mercancías que les son ofrecidas a través de los medios masivos de comunicación les afecta fuertemente, haciendo que estos medios se conviertan en constructores de la subjetividad individual y colectiva (Brenner, Dayrell y Carrano, 2008). Por otro lado, Ronsini (2008) subraya que, aunque la persona pueda estar preparada para el gobierno de si misma, en la práctica, pueden no percibir los constreñimientos sociales que inciden

²²⁰ “Queda todo en lo automático, las personas ni prestan la atención a las letras, estas son casi imperceptibles. Solo cuando se para y piensa es cuando se dice '¡Madre mía!’”.

sobre la vida humana, de modo que los medios de comunicación da masas participan en la configuración de las subjetividades.

Para Herschman y Galvão (2008), la comunicación masiva es, al mismo tiempo, la gran difusora y legitimadora de estereotipos sociales. Sin menoscabo de la importancia de estos debates, queremos cerrar este apartado haciendo nuestra la aportación de Bourdieu (2000) sobre la fuerza simbólica del prejuicio y de la devaluación de las mujeres ejercida bajo estos mensajes misóginos, los cuales se convierten en una forma de reproducción del poder instituido, un poder “que se ejerce sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física” (p. 54). Por medio de interacciones recursivas, aunque simbólicas, las identidades genéricas son dinámicamente conservadas y reproducidas (Maturana, 2001). Es un proceso de reordenamiento de las diferencias y de las desigualdades en un clima de selección y apropiación de bienes considerados valiosos por el consumidor (García-Canclini, 2008).

4.4 - ESCUELA, MÚSICA, ADOLESCENTES Y ELECCIÓN SONORA

Con la ascendente importancia de los medios de comunicación globalizados entre el público juvenil, las tres principales instituciones, familia, escuela e iglesia, que han sido tan fundamentales históricamente para generar nuevas identidades, se hallan ahora en franca decadencia. Estas tres instituciones han asegurado la crianza, el apoyo y la educación de los/as futuros/as ciudadanos/as, y también han sido las principales reproductoras de las diferencias entre los sexos y de la dominación masculina, tal y como demuestran los estudios sociológicos y de género. Conforme analiza Bourdieu (2000), estas tres instituciones han actuado de manera conjunta y orquestada sobre las estructuras inconscientes. Desde sus principios, en la concepción, la organización, los currículos y las prácticas, las escuelas han generado espacios de diferencias, distinciones y desigualdades. Es el espacio donde todos los sentidos, los gestos y los movimientos son adiestrados e incorporados por los chicos y las chicas, configurándolos como parte de sus cuerpos (Louro, 2001). Según Louro, (2001), es en la escuela donde “se aprende a olhar e a se olhar, se aprende a ouvir, a falar e a calar; se aprende a ‘preferir’”²²¹ (p. 61), es el lugar en donde se entrenan algunas habilidades en detrimento de otras, confirmando y produciendo diferencias. Es decir, en el ámbito de la

²²¹ “se aprende a mirar, y a mirarse, se aprende a oír, a hablar y a silenciar; como también se aprende a preferir”.

enseñanza, hay una escolarización que ha pasado de los cuerpos (manuales y entrenamiento de conductas) a las mentes (reglas, teorías y consejos científicos, ergométricos y psicológicos)²²². Para Green (citada en Silva, 2006), “a escola é a arena vital para a produção da prática e do significado, porque engloba um mundo de diversidades dentro de uma versão microcós mica da ampla rede social...”²²³ (Green, p. 77).

Por otro lado, cuando se analizan las preferencias musicales de adolescentes y su relación con el ambiente escolar – y siendo la escuela parte importante del sistema de educación formal - ¿en qué medida la escuela estaría participando en la reproducción de las desigualdades entre los sexos, entre otros aspectos? Para responder a esta cuestión, volvemos al apartado sobre la importancia y las funciones de la música atribuidas por los/las adolescentes de nuestra investigación (capítulo IV, apartado 4.1). En aquel apartado evaluamos la reacción unánime de *sorpre sa* y perplejidad, mostrada *por todos los/las alumnos/as de las tres clases* que participaron en nuestra investigación al oír las canciones seleccionadas. Esta reacción demostró la ausencia y la omisión de la escuela en la discusión crítica respecto a las músicas misóginas. Músicas, como hemos señalado, con gran éxito en eventos para jóvenes, no solo entre los chicos, sino entre las propias chicas; lo que demuestra cierta alienación de las instituciones de enseñanza a la lucha feminista contra los estereotipos sexuales y los sistemas de género.

²²² Louro (2001) demuestra que la escuela es una de las múltiples instituciones sociales que, desde el principio, ha ejercido una acción distintiva, empezando por la separación y consecuente distinción entre quienes allí entraban y quienes que se quedaban afuera. A lo largo de la historia, la institución escolar ha producido diferencias, distinciones, desigualdades, etc., utilizando de diversas estrategias, algunas bien claras y definidas, otras más sutiles y simbólicas, pero todas ellas con el objetivo de adiestrar los cuerpos y entrenar los sentidos para el mantenimiento de la *naturalización* de las diferencias y desigualdades. Entre estas estrategias claramente definidas están: la organización de los espacios físicos (edificios), la organización del currículo, los reglamentos, los/as docentes, las evaluaciones, etc. Entre aquellas de orden simbólico está la delimitación de los espacios (códigos que informan la razón de su existencia y quién puede o no acceder a ellos). Todos los aparatos arquitectónicos y de decoración (cuadros, esculturas, piezas religiosas, etc.) también informan los códigos y modelos que deben ser seguidos. Como la autora afirma, las marcas, símbolos y arreglos arquitectónicos “tienen sentido”, “instituyen múltiples sentidos, constituyen distintos sujetos” (p.58).

²²³ “La escuela es el ámbito vital para la producción de práctica y de significado, porque engloba una diversidad en la versión microcós mica de la amplia red social”.

Como se explicaba anteriormente, la escuela es partícipe de la macro-estructura que es *generizada* en tanto forma parte del sistema de educación formal. El alejamiento y la negación observados en las instituciones de enseñanza que participaron de nuestra investigación ante las músicas despectivas para con las mujeres requiere la toma de consciencia de que es una actitud que contribuye a las diferencias y desigualdades de género. Para reforzar la importancia de este análisis, evocamos la afirmación de Bourdieu (2000) de que la dominación masculina no se ha impuesto con la evidencia de la obviedad. La omisión de críticas reflexivas en torno a la relación entre músicas misóginas, la violencia simbólica contra las mujeres y, los malos tratos psicológicos mantienen a la escuela como institución reproductora del sistema genérico. Bourdieu (2000) es enfático al afirmar que la pedagogía del silencio favorece la explicitación de los esquemas transmitidos y de los medios utilizados para su propagación. Cuanto menos explícitos y codificados sean el saber, el contenido, los pensamientos y las acciones, mayor fuerza tendrán en el imaginario social. Es decir, la escuela forma parte de las instituciones que, a lo largo de la historia, han sido las principales reproductoras de la cultura patriarcal, porque, como subraya Juliano (2001), tiende a actuar como uno de los espejos “en los que la sociedad de consumo autoritaria y machista se ve, se admira y se autorreproduce” (p 32). Por otro lado, no hay separación o escisión entre lo de fuera y lo de dentro de la escuela, ya que, en realidad, hay una continuidad de interacciones entre el sistema escolar, el sistema familiar y los diversos sistemas de la sociedad con un flujo continuo de informaciones entre ellos.

Los mensajes despreciativos para con las mujeres son estímulos recibidos de manera positiva por los/las adolescentes, que son consumidores/as de la comunicación de masas, pero también alumnos/as de instituciones de enseñanza. Estos estímulos recibidos en lugares de ocio y de interacciones sociales de forma positiva, provocando sensaciones agradables corporal y emocionalmente, no pasan por un proceso reflexivo, lo que dificulta el desvelamiento de los elementos cognitivos de los mensajes de ironía, desprecio y prejuicio hacia las mujeres, los cuales, a su vez, quedan relegados al inconsciente. Sin concienciación, los mensajes despreciativos dejan de ser percibidos como amenaza a la construcción de lo femenino.

Las instituciones escolares, al omitir la promoción de la reflexión y del debate en sus clases de enseñanza sobre las músicas despreciativas hacia las mujeres, acaban por

fortalecer el poder hegemónico que discrimina y mantiene las desigualdades entre los sexos. Además de esa omisión por parte del sistema educacional, Walter (2010) subraya que las creencias que llegan a través de las materias vehiculadas en los medios de comunicación sobre los hombres y las mujeres, y que se introducen en la cultura que rodea nuestros/as chicos/as, revitalizan la idea de que las diferencias entre los sexos tienen que deberse a la biología. La autora afirma que “el sistema educativo las reproduce [las diferencias] a menudo sin reflexión crítica alguna” (p. 25). La escuela, después de la familia, es la institución teóricamente más preparada para discutir y reflejar sobre cualquier asunto que favorezca la formación de ciudadanos/as conscientes, críticos/as y responsables. La investigación de Abramo (2008) confirma la importancia que han tenido las actividades de enseñanza para los/las adolescentes brasileños/as de todas las clases sociales, si bien hay una importante diferencia en la calidad de la instrucción recibida, principalmente para aquellos/as de clases populares (los cuales tienen acceso solamente a instituciones públicas). No obstante, la escuela es la institución que los/as jóvenes consideran más importante después de la institución familiar. Si aceptamos que las instituciones de enseñanza deben ofrecer una formación general a sus alumnos, incluyendo el raciocinio crítico, la actitud de omisión de debates y de reflexión acerca de los mensajes misóginos en las músicas populares y en las prácticas sociales de los/as adolescentes demuestra cierto conservadurismo (en el sentido político del término) de los valores dominantes.

El análisis de Louro (2001) sobre la ocultación o negación de la homosexualidad por las escuelas refuerza nuestra comprensión. Las instituciones de enseñanza, a través del silencio sobre determinados hechos sociales, contribuyen al mantenimiento de prejuicios y de relaciones de poder jerarquizadas, incluso hacia las mujeres. Además, como han demostrado los teóricos de la comunicación (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1967), tratándose de comunicación humana, por medio del silencio también se expresa. Tanto el silencio como la omisión o lo no dicho a menudo significan más que lo verbalizado, ya que, como subraya Louro (2001), “mais importante do que ‘escutar’ o que é ‘dito’ sobre os sujeitos, parece ser perceber o ‘não dito’, aquilo que é silenciado”²²⁴ (p. 67). Este silenciamiento, esta ausencia de discusión, funciona como la

²²⁴ “Más importante que ‘escuchar’ lo que se dice sobre los temas, parece ser que se percibe lo ‘no dicho’, aquello que es silenciado”.

garantía de la *norma*, puesto que una regla o costumbre se mantiene cuando no se habla de ello. Lo que es “normal” es “común”, y, como tal, no necesita elegir, seleccionar o incluso rechazar, porque es “habitual”. Así, la desvalorización de lo femenino, incluso en las prácticas sociales juveniles, no necesita ser reflejada en la escuela, pues forma parte de la cultura hegemónica; aspecto que explica tanto el éxito de las músicas despreciativas hacia las mujeres y la escasez de críticas hacia esas prácticas como también la falta de resonancia en la sociedad brasileña de las críticas feministas existentes.

En un estudio sobre la relación juventud y la escuela en Brasil, Sposito (2008) muestra que la institución escolar continúa en el centro de las referencias identificadoras de los/as jóvenes brasileños/as. La investigación de Abramo, Branco y Comps. (2008) muestra que la escuela es percibida por los/las jóvenes brasileños/as como un espacio social importante para el futuro laboral, comprender la realidad, hacer amigos/as, entre otros. Sin embargo, solamente el 39% de los/las jóvenes entrevistados/as creían que la escuela estaba muy ligada a las cuestiones de la realidad, hecho que refuerza ese alejamiento percibido ante la cuestión en debate. Por otro lado, Sposito (2008) señala que, a pesar de que la escuela sea evaluada como punto de referencia para la juventud brasileña, esta opinión no está relacionada con ninguna evaluación crítica sobre la calidad de la enseñanza ofrecida, y considera que, tal vez, esta percepción por parte de los/las jóvenes se deba a la asunción de la responsabilidad por las propias dificultades o fracasos en el ámbito de la instrucción formal y no como resultado de habilidades y competencias poco o mal trabajadas por la institución escolar. Esta aceptación, en nuestro análisis, también indica la reproducción de los mecanismos de dominación, ideología difundida por medio de la socialización, cuyos resultados obtenidos por las personas aparece como consecuencia de la *elección personal del sujeto*.

La percepción de los/las jóvenes brasileños/as sobre el distanciamiento de la escuela con respecto a asuntos relacionados a la actualidad y a los intereses de los jóvenes (Abramo, Branco y comps., 2008) encuentra resonancia en el artículo de Arroyo (2007) “Escola, juventude e música: tensões, possibilidades e paradoxos”. La autora, basándose en los trabajos de DeNora y de Sacristán, subraya que la relación de los/as adolescentes con la música popular involucra sentimientos, percepción, cognición, consciencia y

corporalidad. Enfatiza también que algunas de esas experiencias, como los sentimientos y la corporalidad, tienden a ser negadas o disciplinadas por la cultura escolar, debido a la distancia y a la divergencia existente entre las culturas juveniles (que es la emergencia del presente) y la escuela (que enfatiza el pasado y el futuro), haciendo que el/la adolescente solo sea percibido como alumno/a, es decir, fuera del alcance de la mirada adulta.

Desde un punto de vista distinto, en una investigación realizada junto a educadores/as donde se relaciona música y sexualidad, Mokwa, Gonini y Ribeiro (2008) concluyeron que la música puede ser un medio innovador y facilitador para trabajar cuestiones relacionadas con la expresión corporal y sexual en el contexto escolar. Esto ocurre porque la música permite que afloren emociones entabladas en las relaciones interpersonales desde la niñez, así como evocar recuerdos felices o no de experiencias relacionadas con la sexualidad. Además, estudios neurocientíficos demuestran que estas actividades contribuyen al aprendizaje en general. Estas investigaciones mostraron una relación positiva entre música y otras disciplinas, con beneficios colaterales a largo plazo, ya que incluso hay alteraciones en los circuitos neuronales (Levitin, 2010). Sin embargo, actividades musicales, así como la enseñanza de la disciplina musical, son algo raro en el currículo del sistema de educación oficial brasileña. Aunque se hable del “derecho cultural” y de la “ciudadanía cultural”, la escuela aún está lejos de cumplir con su parcela para la ampliación del ejercicio reflexivo ante las imposiciones a los/las jóvenes consumidores/as del consumo masivo. Al dejarles oír todo lo que les es dirigido sin contribuir a una escucha selectiva, el sistema educacional permite que el proceso de conocimiento de sus alumnos/as continúe centrado únicamente en la acción y no en la reflexión. Como subrayan Maturana y Varela (1995), cuando las dos partes de la experiencia – acción y reflexión - están desconectadas, el proceso de conocimiento se ve incompleto y dejamos de conocer cómo conocemos. En ese sentido, podemos decir que el sometimiento al sistema cultural hegemónico articula medios para mantener la sumisión de los/las adolescentes a la estructura del poder instituido. La desarticulación entre lo que se escucha y el significado adyacente es una manera de mantener esa *esclavitud* cultural, mientras que la insumisión consciente, como afirma Arduini (2004), es el embrión para la emancipación. En el próximo apartado veremos con más detalle cómo se desarrolla la elección musical sin una escucha selectiva.

4.5 - ADOLESCENTES Y PREFERENCIAS MUSICALES - LAS SUTILEZAS ENTRE OÍR Y ESCUCHAR

Un dato significativo obtenido en nuestra investigación fue que, aunque los/las participantes de nuestra investigación tuvieran el hábito de *oír* música, que esta representase una actividad muy importante en sus vidas, y que todos/as conocieran la selección de canciones utilizada en nuestra investigación, solamente una minoría consiguió *escucharla*: 16 de un total de 79 (20,2%) participantes consiguió identificar los mensajes de las canciones. Tal como apunta Cruces (2002), en la música se opera con la *escucha*, es decir, con lo que el *oído* desarrolla respecto del contenido que oye. *Oír* y *escuchar* son dos aspectos diferenciados del hecho musical. La *escucha* implica la organización del sonido captado como estímulo auditivo de manera comprensible y haciendo que tenga sentido para el oyente. Así, en el fenómeno musical, los estímulos sonoros vienen cargados de interpretaciones por ejecutantes y oyentes. Para Cruces, “oír es creer”. El hecho sonoro, el *oír*, está relacionado con el estímulo auditivo, mientras que el *escuchar* está relacionado *con* la interpretación que el individuo ofrece de la señal recibida:

“El sonido en tanto que señal acústica y el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos – ha significado históricamente una limitación para llegar a comprender la gran variabilidad y flexibilidad de los sistemas musicales humanos. Ha impedido prestar la necesaria atención a las diversas maneras y disposiciones del escuchar” (Cruces, 2002, p. 1).

A partir de esta diferenciación, y para una mejor comprensión entre esos conceptos, antes de proseguir con nuestro análisis vamos a volver a las raíces de estos dos verbos: *oír* y *escuchar*. Sabemos que son dos verbos bastante utilizados en nuestro idioma y que el sentido común los entiende como iguales o sinónimos; sin embargo, entre ellos hay una pequeña sutileza semántica que los diferencia y es, justamente, este punto de inflexión lo que nos interesa aquí. Para comprender sus distintos significados, recurrimos al Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (2001). Ambos son verbos transitivos y vienen del latín, *oír* (de *audire*), que significa “percibir con el oído los sonidos” (la utilización del sentido de *audición*), y *escuchar* (de *ascultare* y *auscultare*), que significa “prestar atención a lo que se oye” o “aplicar el oído para oír algo”. Partiendo de estos conceptos, podemos decir que para *oír* dependemos de que nuestro aparato biológico sensorial de la audición esté cumpliendo su función, que sea capaz de recibir los estímulos externos y conducirlos a los centros nerviosos. Mientras

que para *escuchar* tenemos que poner atención a los estímulos recibidos por medio de los oídos, aspecto relacionado a la percepción. Es posible percibir la estimulación y hasta reaccionar a ella sin la clara consciencia de esa reacción. Estamos inmersos en un mundo de lenguaje, nuestra *escucha* está condicionada por un conocimiento previo que nos ayuda a interpretar los estímulos oídos, de la misma manera que ocurre con los otros sentidos. Aprendemos a ver colores, brillos, distancias, texturas, ruidos, sonidos, etc., a comprenderlos y a decodificarlos a través del lenguaje de nuestro entorno. Siguiendo este razonamiento, *escuchamos* después de comprender los estímulos auditivos con nuestra mente decodificadora de experiencias, valores, conceptos y creencias que forman parte de nuestro mundo interno (Bergson, 2010; Farias, 2010; Levitin, 2010).

Solamente 13 del total de 46 chicas consiguieron identificar, es decir, *escuchar*, los mensajes de prejuicios y de menosprecio hacia las mujeres. Entre esta minoría que *escucharon*, siete eran de la enseñanza fundamental/primaria y seis de la enseñanza media/secundaria. Aunque el número de participantes de la enseñanza media fuera inferior al de la enseñanza fundamental, la tasa es más significativa, pues representa la mitad (50%) de las alumnas de aquellas clase (12). Mientras que la tasa de *escucha* entre las alumnas de la enseñanza fundamental representó solamente el 21% del total de chicas (34) participantes. A continuación resaltamos algunos ejemplos de respuestas a los mensajes identificados en las canciones:

“Mensagem não muito boa, porque fala coisas absurdas em relação à mulher, caracterizando-as como se todas fossem assim (cachorras, etc.)”²²⁵ (chica de 14 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Julgam mais as mulheres do que os homens, nas músicas”²²⁶ (chica de 13 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela pública).

“Falam da sexualidade feminina, é um modo de chamar as mulheres de safadas”²²⁷ (chica de 16 años, 2º de la enseñanza media/secundaria).

²²⁵ “Mensajes no muy buenos, pues habla de cosas absurdas en relación a la mujer, caracterizándolas como si todas fuesen así [perras, etc.]”.

²²⁶ “Canciones que juzgan más a las mujeres que a los hombres”.

²²⁷ “Hablan de la sexualidad femenina y es una manera de llamar a las mujeres ‘safadas’, es decir, sin vergüenzas”.

“Algumas dessas músicas expõem as mulheres de uma forma muito vulgar, colocando as mulheres em maus lençóis, colocando todas em crítica para a população”²²⁸ (chica de 17 años, 2º de la enseñanza media/secundaria).

Estas respuestas demuestran que la *naturalidad* mostrada al escuchar las canciones la primera vez es, en realidad, una *naturalización* promovida desde afuera, un *habitus* generado por una imposición del sistema social. Como los/las propios/as participantes mencionaron, están acostumbrados/as a oír este tipo de música, que suena en diferentes lugares y fiestas²²⁹. Sin embargo, tras la *escucha* dirigida se abrió una brecha en la percepción y en la reflexión crítica de aquellos/as jóvenes. La *naturalidad* al oír las músicas se convierte en asombro y perplejidad ante al contenido de desprecio y prejuicio hacia las mujeres.

Es probable que la tasa relativamente mayor de chicas de enseñanza media (educación secundaria) que consiguieron realmente *escuchar* las canciones tenga que ver con el hecho de que son mayores en edad que las chicas de la enseñanza fundamental (educación primaria), además de que son alumnas del curso nocturno, donde la gran mayoría ejerce actividad laboral fuera del hogar, lo que les posibilita otras experiencias. En virtud de esos factores, se desprende una mayor probabilidad para comprender formas más sutiles de humor, sarcasmo, insinuación e ironía (Breinbauer y Maddaleno, 2008). Se sabe que las diferencias de conocimiento y habilidades adquiridas, tanto en inteligencia como en capacidad, influyen en el proceso perceptivo (Vernon, 1974). Así, es importante resaltar que la toma de consciencia suele contribuir al proceso de autonomía del sujeto, pero no garantiza la consecución ni de libertad personal ni del modelo genérico instituido, ni tampoco el enganche a los modelos de cambio o *modelos emergentes*, como muestran los resultados de la investigación realizada por del Valle et al. (2002), porque para esto es necesario que “las personas estén conscientes de que las

²²⁸ “Algunas de estas canciones exponen a las mujeres de manera bastante vulgar, colocándolas en ‘malas sábanas’ criticándolas, menospreciándolas en relación a la población” - Estar en “maus lençóis” (“malas sábanas”) es una expresión muy conocida en Brasil y que significa que la(s) persona(s) está(n) en dificultad a consecuencia de sus propias actitudes.

²²⁹ Las respuesta de los/las participantes donde se oyen ese tipo de música (misógina) corroboró nuestra observación inicial. Dijeron que se oye en: las radios AM/FM, el ordenador, el centro comercial ‘shopping’, la TV, el hogar, la casa de parientes, la peluquería, sitios públicos y en todos los tipos de fiestas que no sean las temáticas, incluso en bodas. (Tipos de fiestas citadas: *baladas*, *bailón*, fiestas en clubes, en la propia casa y en casas de amigos/as).

decisiones que se toman y las estrategias que se desarrollan van más allá del propio interés individual” (p. 152), es decir, que hay un emparejamiento entre el proyecto de crecimiento personal y el cambio social.

Las otras 33 *chicas*, es decir, las chicas que formaban la significativa tasa del 72%, solo *oyeron* las músicas, sin identificar los mensajes. Esto demuestra que la visión del mundo de la gran mayoría de las chicas aún está configurada para revalidar las creencias, los conceptos y los principios que aseguran las jerarquías y los sistemas de género. Ellas siguen compartiendo el *prejuicio desfavorable* contra lo femenino, inscrito en unas prácticas que están atrapadas por la visión androcéntrica y la imposición de los medios de comunicación de masas (Bourdieu, 2000). La proporción significativa entre nuestras participantes (72%) es evidencia de la articulación entre lo individual y lo social en el *escenario reproductivo social* (Connell, 1998). Nuestras actrices sociales, condicionadas por factores estructurales, “aceptan” las prácticas generizadas que, cuando son interiorizadas, actúan de manera inconsciente a favor de la continuidad del sistema hegemónico (Lagarde, 1996; Maquieira, 2001).

El porcentaje de *escucha* entre los chicos fue aún más bajo, ya que del total de 33 chicos, después de *oír* por primera vez la selección de canciones de la investigación, solo tres (dos de la enseñanza fundamental/primaria de escuela privada y uno de la enseñanza media/secundaria) fueron capaces de decodificar el contenido difundido en las letras, identificando que los mensajes transmiten menosprecio hacia las mujeres, como muestran las siguientes frases abajo citadas:

“São mensagens fúteis, onde a mulher é discriminada, é como algo para observar”²³⁰ (chico de 14 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Dá a impressão de que somente a mulher é ‘escolhida’ e criticada”²³¹ (chico de 14 años, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“As mensagens transmitem alegria, às vezes até demais y contém letras rebaixando e vulgarizando as mulheres”²³² (chico de 18 años, 2ª clase de la enseñanza media/secundaria, escuela pública).

²³⁰ “Son mensajes fútiles, donde el prejuicio a la mujer es algo a ser observado”.

²³¹ “Da la impresión de que solo la mujer es ‘elegida’ y criticada”.

Para los chicos parece más difícil desentrañar la visión ampliamente producida y reproducida de la inferioridad de las mujeres. Dos de los tres chicos que identificaron el contenido misógino de los mensajes eran alumnos de la escuela privada, que disponen de recursos socioculturales, como aquellos citados en la muestra (estudio en lenguas extranjeras, acceso a deportes, artes, cine, teatro, excursiones, etc.), lo que les posibilita experiencias y conocimientos que amplían sus visiones del mundo. Los estudios de los sistemas de género han demostrado que existe una estrecha relación entre la percepción individual, la visión del mundo y el contexto social, de manera que lo que se piensa y hace es inseparable de la experiencia que se tiene del mundo. Como señalan Maturana y Varela (1995), la experiencia de cualquier estímulo externo, como hechos, objetos, es decir, estímulos que podemos captar y almacenar en la cabeza, es validada de manera especial por la estructura humana que la convierte en posible. La circularidad existente entre la acción y la experiencia promueve una inseparabilidad entre ser de una manera particular y cómo percibimos el mundo, por eso, todo acto de conocer produce un mundo.

Otro indicador de la dificultad de cambio de las estructuras de género fue observado en las respuestas de diez chicas (22%) que dijeron que los mensajes hablan *de prejuicios, de cosas malas, de herejes, de malicia, de actitudes groseras*, todavía sin identificar a quién estaban dirigidos. Lo mismo pasó en relación a los diez chicos (30%) que consiguieron percibir que los mensajes de las canciones hablaban de *sexo, seducción, malicia, maldad, racismo, perras*, pero sin especificar el foco de los mismos. Estas declaraciones se conectan con una de las conclusiones obtenidas en nuestro trabajo anterior (Rodrigues, 2006) y punto de partida de esta investigación, que es la acepción de que la “consciencia crítica no es innata al ser humano, sino aprendida”. Los niveles de consciencia también varían de acuerdo con las personas, pues dependen de la manera en la que nuestras conductas y prácticas son escuchadas, percibidas e interpretadas por la mente y por nuestro psiquismo, que está poblado de creencias, fantasías, lenguajes, sueños, etc. Si la interacción recursiva con el ambiente no ofrece consciencia crítica a los colectivos adolescentes sobre sus preferencias estéticas, la identidad del sistema hegemónico será conservada y reconstruida (Maturana, 2001).

²³² “Los mensajes transmiten alegría, a veces en exceso, pero también contienen letras que rebajan y vulgarizan a la mujer”

Ariès (1978) reveló que fue necesaria una larga evolución para que la idea de infancia realmente se fijase en las mentalidades. Lo mismo observamos en relación a la consciencia de la discriminación, dominación, violencia, malos tratos y prejuicios hacia las mujeres. La toma de consciencia sobre las asignaciones y atribuciones psico-socio-culturales atribuidas a lo largo de los siglos a las mujeres ha exigido un largo trabajo de concienciación progresiva, puesto que la cultura genérica estaba muy asimilada en el imaginario de las personas en general. Para Coria (2006), la falta o poca consciencia de los estereotipos sexuales se convierte en obstáculos para el cuestionamiento de aspectos sutiles de esa ideología, al mismo tiempo que conduce a la adhesión y defensa de la misma. Maturana y Varela (1995) enfatizan que la reflexión es el acto de conocer y cómo conocemos, y, puesto que este acto está centrado en la acción y no en la reflexión, la vida personal transcurre, generalmente, de espaldas a la reflexión. Para Andrade (2007), los signos, los elementos del lenguaje literario, musical y performativo, se pueden percibir los unos en relación con los otros solo en la dimensión de la escucha. El sonido, la poesía, el gesto corporal y estilístico encarnado en la performance del artista caracterizan la obra de arte y asumen significado cultural de contestación, erotismo, celebración, agresión u otros, evidenciando la ideología. La percepción de esos significados ocultos posibilita la decodificación de un síntoma de la cultura, asunto que profundizaremos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO V - LA PERCEPCIÓN, UNA FACULTAD DECODIFICADORA MEDIATIZADA POR LA CULTURA

En el capítulo anterior mostramos la forma en la que los esquemas de percepción de los/las adolescentes que participaron en nuestra investigación estaban, en general, sesgados por valores y creencias que favorecen la supremacía del poder hegemónico androcéntrico. La dificultad para desentrañar la *escucha* de los códigos aprendidos y descodificar los mensajes *oídos* es muestra de los efectos de la dominación simbólica reafirmada en el consumo de canciones que desprecian y vulgarizan a las mujeres. Como ya hemos aludido anteriormente en esta investigación, la música es un instrumento importante para los/as jóvenes en el proceso de socialización. Sin embargo, vemos cómo el sistema cultural y los medios de comunicación masiva imponen este patrón de canciones destinadas al público juvenil sin contar, a su vez, con una institución capaz de afrontar críticamente lo que se está consumiendo. Esto demuestra que existen interconexiones entre diferentes elementos e instituciones que forman parte de la sociedad (media, ocio, escuela, etc.), una red de redes (Vasconcelos, 2009) que sirve para el mantenimiento de las diferencias y desigualdades de género.

Algunos de los chicos y las chicas de nuestro estudio percibieron de manera positiva las canciones misóginas porque ven en ellas una fuente de alegría y buen humor, porque es una parte de lo cotidiano, y por otras razones. Observamos en estos casos una aceptación sin críticas de la escala de valores que legitima el discurso dominante. Detengámonos en algunas frases de estos/as participantes que, como veremos, parecen justificaciones racionales, mientras que hablan de premisas emocionales aceptadas *a priori*, consciente o inconscientemente.

“As mensagens mostram que as mulheres são diferentes dos homens”²³³ (chica, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Falam de alegria e bom humor”²³⁴ (chica, enseñanza media/secundaria, escuela pública).

“São mensagens de coisas do cotidiano”²³⁵ (chico, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

²³³ “Los mensajes muestran que las mujeres son diferentes de los hombres”.

²³⁴ “Hablan de alegría y buen humor”.

²³⁵ “Son mensajes de lo cotidiano”.

“As mensagens falam sobre as mulheres e o que elas são”²³⁶ (chico, enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Falam como as pessoas são ou estão”²³⁷ (chico, enseñanza media/secundaria, escuela pública).

“Mensagens de bom humor e de alegria”²³⁸ (chico, enseñanza media/secundaria, escuela pública).

Basándonos en Maturana (2002), consideramos que los comentarios positivos de estos/as jóvenes son muestra de una emoción de aceptación, si bien esto supone que se tenga que dar una interpretación inversa al significado de los mensajes: al aceptar la emoción de desprecio y prejuicio hacia las mujeres junto con la sensación de alegría (como si se tratara de una broma o como algo *natural*), los/las jóvenes participan *naturalmente* de ambientes de ocio animados con música misógina. Al no ser conscientes de esta base emocional, es posible conservar la cultura de género hegemónica, ya que son los deseos de entretener e interactuar los que están fundamentando sus comportamientos. Según Morin (2002), estos/as individuos conocen, piensan y actúan bajo un paradigma que está inscrito culturalmente en cada uno/a ellos/as, que es inconsciente, y que nutre y controla el pensamiento consciente.

Esas interpretaciones son muestra de que para no sentirse constreñidos/as ante los mensajes, *chicas* y *chicos* alteraron el esquema perceptivo, es decir, “no percibieron” los estereotipos, prejuicios e insultos contenidos en las letras. Esto puede ser la evidencia de que se da un *aprendizaje perceptivo* en estos/as adolescentes ante el estímulo musical que modifica sus percepciones. Esto es, el aprendizaje funciona como entrenamiento discriminador para seleccionar estímulos que les son familiares (canciones para reír u otras cosas relacionadas con la cotidianidad). Para los estudiosos de la percepción no cabe duda de que la motivación y la emoción de una persona influyen de manera decisiva en su percepción. Este entrenamiento actúa de manera inconsciente, de tal manera que, en general, la persona no sabe que ese aprendizaje precedente modificó su percepción actual. El *aprendizaje perceptivo* es común en la vida diaria. Nuestro cerebro

²³⁶ “Los mensajes hablan de las mujeres y cómo son ellas”.

²³⁷ “Hablan sobre cómo las personas son o están”.

²³⁸ “Mensajes de buen humor y de alegría”.

se habitúa a seleccionar aquello que le es familiar, a discriminar aquello que aprendió a percibir. El ambiente en el que vivimos nos permite desarrollar esas capacidades perceptivas específicas, identificar determinados estímulos y hacer uso de ellos sin que tengamos consciencia del proceso. En ese *aprendizaje perceptivo* en la vida cotidiana de las personas y en las interacciones personales, al ocurrir de manera inconsciente, el observador es incapaz de definir las características discriminatorias observadas, pero funciona de manera análoga al entrenamiento para un determinado oficio, con la diferencia de que, en el último caso, el aprendiz es expuesto deliberadamente a un estímulo que fue seleccionado y determinado previamente para una finalidad específica exigida en la profesión (Vernon, 1974; Santaella, 1998; Simões y Tiedemann, 2003; Levitin, 2010).

Desde otro punto de vista, el hecho de que estos/as jóvenes no identificasen el contenido misógino de las letras de las canciones se podría explicar desde el psicoanálisis: podría deberse a que nos encontremos antes un mecanismo de defensa²³⁹. Esos mecanismos, en general, son utilizados por las personas en la cotidianidad a modo de protección y con el objetivo de obtener estabilidad emocional ante situaciones conflictivas. Esas canciones misóginas, al sonar en ambientes de ocio de las/los adolescentes, adquieren las funciones de *entretenimiento e integración social* (capítulo IV, apartado 4.1), pero si el contenido de los mensajes fuese percibido como un desprecio hacia las mujeres, particularmente por ellas mismas, podría causarles cierta incomodidad e incluso un conflicto en la apreciación de las prácticas sociales. Sin embargo, a través de la *defensa psicológica*, se reprime ese contenido, se niega, lo que posibilita la codificación e interpretación de los estímulos recibidos como positivos, concediendo sentido a la apreciación de esas canciones en un ambiente de diversión.

²³⁹ Los mecanismos de defensa, en un lenguaje simple, tienen la función de mantener la integridad psíquica. En general, son accionados por el *Ego* (*Yo*) cuando los estímulos recibidos podrían causar conflictos (entre *Id* y *superego*). Son utilizados para mantener impulsos, ideas y sentimientos inaceptables fuera de la consciencia (Freud, 2006b, 2010a, 2010b). Para Gade (1998), la *defensa psicológica* es utilizada cuando elementos inconsistentes o discrepantes con el sistema de valores de la persona que percibe (percibidor/a) son negados y rechazados, alterando el umbral de la atención a los estímulos recibidos, los cuales serán menos percibidos conscientemente de lo que serían en una situación no conflictiva.

Entre las respuestas recogidas entre los/as adolescentes que participaron en el estudio, trece de ellas merecen nuestra atención y un examen específico. Nueve chicas y cinco chicos dijeron no haber sentido *nada tras oír las músicas, ninguna sensación, sentimiento y/o pensamiento*, es decir, los mensajes les parecieron “normales”, los estímulos fueron procesados sin ninguna extrañeza. Si estos mensajes fueron aceptados como algo común, sin que generasen ninguna reacción, eso sugiere que la percepción de los mensajes despreciativos hacia las mujeres estaba automatizada mediante un *aprendizaje perceptivo*, aunque inconsciente, debido a la familiaridad con esos estímulos discriminativos que forman parte de la cultura genérica (Gade, 1998; Freud, 2006a). Cuando los/las adolescentes, principalmente las chicas, aceptan como *natural* la diversión con canciones que desprecian a las mujeres, la *heterodesignación* devaluada de las mujeres es validada, lo que demuestra una percepción sesgada y la aceptación del punto de vista de los dominadores. Esta adhesión es un síntoma significativo de la violencia simbólica (Bourdieu, 2000) y de que, en una relación de poder, es el elemento dominante el que impone su cosmovisión a los dominados, en este caso a las mujeres. Esta visión de mundo legitima la asimetría en las interacciones sociales; a pesar de lo cual la cultura dominante es capaz de manejar “con fluidez y sin enfrentamientos las relaciones asimétricas” (Juliano, 1992, p.28).

De todo esto podemos deducir que el sonido, a través de su efecto sobre las sensaciones corporales, enmascaró los mensajes de refuerzo de las desigualdades de género y cumplió la “función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales” (Merriam, 2001). Basándonos en los análisis de Gade (1998) y de Simões y Tiedemann (2003) sobre la distorsión perceptiva, podremos decir que, a través de la *defensa perceptual* (predisposición para percibir lo que se ajusta a nuestras necesidades y deseos, mientras falseamos la realidad), la gran mayoría de las/los participantes de nuestra investigación utilizaron las creencias genéricas como filtro de la percepción e hicieron una interpretación distorsionada de los estímulos recibidos (canciones misóginas). Con la distorsión o el falseamiento de la realidad queremos decir que las adolescentes acaban por reforzar las funciones de entretenimiento e integración social presentadas por las canciones misóginas porque están motivadas por las necesidades relacionales (noviazgo y grupal), los deseos y las actividades importantes en ese ciclo del desarrollo; necesidades que se convierten en la base emocional para aceptación de la práctica. A este respecto, Simões y Tiedemann (2003) afirman que “não há dúvida de que a

motivação e o estado emocional de uma pessoa influenciam, de modo decisivo, a sua percepção”²⁴⁰ (p. 82). Además, como subraya Ortner (2011), la motivación para una práctica no es lo mismo que un interés basado en una racionalidad pragmática, ya que los seres humanos insertados en un sistema cultural no solo influyen en la estructura y en la dinámica social, sino que son influidos por el sistema social. Asimismo, creemos importante remarcar que el fenómeno de la distorsión perceptiva o sensorial no es nada novedoso, ya que es reconocido desde la época de Aristóteles (Levitin, 2010).

Las respuestas demuestran el uso de la *distorsión perceptiva* por parte de nuestros/as adolescentes. Esta defensa permite mantener la cosmovisión de los sistemas de género en las interacciones entre los sexos. Solamente dieciséis alumnos/as del total de participantes (79) percibieron realmente los mensajes de las letras de las canciones, algo que demuestra el nivel de interiorización y de aceptación de la ideología patriarcal. También muestra que los insultos, los prejuicios, la devaluación y la inferioridad de las mujeres están integrados en lo cotidiano de las experiencias de estos/as adolescentes y que, en los casos más extremos, los mensajes incluso se perciben como algo bueno o que forma parte de la realidad, sin ninguna relación reflexiva con los estereotipos y las desigualdades de género (Connell, 1987, 1997, 1998; Costa, 2001; Saltzman, 1992; Dewar, 1993; Díez, 1996; Diniz, 1999; del Valle et al., 2002; Esteban, 2004). Distintas investigaciones muestran que la motivación y la emoción son elementos importantes para excitar, dirigir y facilitar o inhibir la percepción de hechos o situaciones y acontecimientos significativos (Santaella, 1998; Simões y Tiedemann, 2003; Vernon, 1974). En el mundo perceptivo es imposible separar las cosas de su manera de aparecer, puesto que no se trata de elementos neutros, además de que cada una de ellas simboliza y evoca cierta conducta o reacción en nosotros, como remarca Merleau-Ponty (2004). Por otro lado, sabemos que el hecho de que los/as estudiantes consideren las letras de las canciones como algo positivo y natural mediante otro mecanismo de defensa como es la racionalización (Freud, 2006a) puede ser interpretado como una tentativa inconsciente de mantener sus prácticas sociales animadas con música misógina dentro de un sistema coherente, alejando y expulsando de la mente cualquier otra

²⁴⁰ “No hay duda de que la motivación y la emoción de una persona influyen, de manera decisiva, en su percepción”.

interpretación que ponga en peligro un sistema que parece racional, coherente y que legitima lo que hacen (Morin, 2011).

En este sentido, como ya mencionamos, la *percepción* sería lo mismo que la *escucha* pero selectiva, tal y como señala Cruces (2002), porque incluye el procesamiento de la información como si fuera el *pensamiento del oído*. Un ejemplo es el hecho de que los múltiples sonidos ambientales que pueden ser oídos en una fiesta pasan a un segundo plano para dos personas que charlan, puesto que el foco de la escucha, es decir, la atención, está centrada en la conversación, a no ser que, por alguna circunstancia, otro sonido pase a ser más significativo para ellas. Lo que queremos subrayar es que la atención en la decodificación depende de aspectos individuales y socioculturales.

Asumiendo que la cultura y sus símbolos alteran la percepción, y que la música representa uno de los símbolos más presentes en la vida de los colectivos humanos, principalmente en los colectivos de personas jóvenes, nos parece importante hacer una aclaración de lo que se comprende por percepción.

5.1 - PERCEPCIÓN, ¿QUÉ ENTENDEMOS POR ESTA FACULTAD HUMANA?

Aunque la gran mayoría de los estudios sobre la percepción²⁴¹ humana se refieren a la percepción visual, Medel (citado en Martín, 2005, p. 16) afirma que el sonido “ha sido uno de los elementos fundamentales para la vida individual y colectiva de los seres humanos”. Según Santaella (1998), este gusto por las investigaciones del sentido de la visión se explica porque los resultados de las investigaciones empíricas muestran que el 75% de la percepción humana es visual, el 20% sonora y el 5% restante están divididos entre los otros sentidos: tacto, olfato y gusto. El ojo y el oído humano son aparatos biológicos altamente especializados. En la percepción visual los ojos reciben los estímulos luminosos por medio de ondas que activan el nervio óptico que, por su parte, conducirá los estímulos hasta el córtex visual, lo que resultará en la sensación de visión.

²⁴¹ Percepción: en psicología este término es utilizado para designar el acto por el cual nos concienciamos de determinado objeto del mundo exterior, por medio de las sensaciones; percepciones son sensaciones añadidas de significados. Por medio de los procesos perceptivos las experiencias sensoriales, es decir, los datos ofrecidos por los órganos del sentido, son integradas a la que ya fue almacenado de experiencias anteriores (con elementos de la memoria, con los recuerdos, y con elementos del raciocinio) para obtener significado. Esto implica interpretar estímulos y relacionar a los componentes sensoriales externos con los componentes significativos internos. Es importante tener claro que en ese proceso la consciencia perceptiva no es pasiva, sino productora de significado (Gade, 1998; Paim, 1978; Rappaport, 2003).

En el caso de los oídos, los estímulos sonoros producen vibraciones en las membranas del tímpano que resultan en las sensaciones de sonido (Gade, 1998). Para Santaella (1998), tanto los ojos como los oídos son verdaderos codificadores y decodificadores de las informaciones recibidas y emitidas, realizando gran parte de la tarea inicial que sería realizada por el cerebro, quedando para este solo la complementación del trabajo sensorial. Los investigadores creen que esta especialización visual y auditiva se debe al sendero de evolución seguido por la especie humana, por la creación de los numerosos sistemas de signos visuales y sonoros, como los procesos de producción de lenguajes y de transmisión de mensajes, mientras que no se registra ningún sistema de signos creados para el tacto, el olfato y el paladar.

La gran mayoría de los diferentes estudios sobre la percepción están de acuerdo con la aportación de que los órganos sensoriales, es decir, nuestros sentidos, son las ventanas abiertas para el mundo exterior, el puente entre lo que está fuera (estímulos externos, fenómenos) y el mundo interior (algo que no está fuera y que no forma parte de la estimulación o del fenómeno percibido). En ese sentido, Eccles (1979) subraya que en una experiencia cognitiva está la sensación externa (o percepción realizada por los aparatos receptores), la sensación interna (conocimiento subjetivo: memoria, sueños, pensamientos, sentimientos, imaginación, intención, experiencias sutiles, etc., es decir, todo el contenido de la consciencia que no depende inmediatamente de lo que llega a los órganos de los sentidos), y la síntesis del contenido que realiza el *Yo*, la entidad central que es la persona, el ser pensante. Santaella (1998) señala que para Gibson esta parte de síntesis añadida por la percepción al estímulo percibido por el órgano sensorial es realizada por la mente humana, la cual elabora, comprende o da significación tanto a lo que está fuera como a la estimulación que es producida como efecto. Ese proceso, desde la recepción del estímulo hasta su decodificación, depende de varios factores que pueden ser agrupados entre los de carácter personal o individual y los factores socioculturales, que forman un cuadro de referencia o paradigma que va a interferir en la elección de las actitudes y comportamientos.

Las investigaciones empíricas realizadas por Vigotski (2003), psicólogo del desarrollo humano, muestran que los bebés humanos empiezan a percibir el mundo por medio de los ojos y de la elocución verbal (lenguaje), donde la percepción (fisiológica) es suplantada por un proceso complejo de mediación y el lenguaje asume la parte esencial

del desarrollo cognitivo del niño o de la niña. Afirma también que sus investigaciones han demostrado que el lenguaje y la percepción están relacionados desde los estadios precoces del desarrollo humano y que la capacidad especial para la *percepción de objetos reales*, que surge a una edad muy temprana, se convierte en algo muy especial de la percepción humana, de la cual no encuentra ningún correlato semejante en la percepción de las otras especies. “Por esse termo eu entendo que o mundo não é visto simplesmente em cor e forma, mas também como um mundo sentido e significado” (Vigotski, 2003, p. 44) ²⁴². Para ejemplificar ese concepto, el autor menciona que la visualización de un objeto redondo, de color negro y con dos agujas es percibido como un reloj, y las agujas son distinguidas la una de la otra. Para Medel (2005), lo acústico es uno de los anclajes sensoriales, porque el sonido nos ubica en coordenadas concretas, materiales y simbólicas a la vez, una especialidad que se relaciona con la consciencia humana. Nuestro cuerpo, además de la masa física y biológica, también está compuesto por las dimensiones simbólico-cultural e histórica en las que estamos inmersos, las cuales interfieren en la significación sintetizada por nuestra mente.

Basándose en la semiótica de Charles Sanders Peirce, Santaella (1998, 2004) subraya que ese autor, además de ser uno de los primeros en relacionar símbolos, íconos, índices, etc. a la cognición, no establece separación entre la percepción y el conocimiento, es decir, el pensamiento lógico. Para él, toda cognición entra por la ventana de la percepción y sale por la puerta de la acción deliberada, la cual depende de respuestas aprendidas y de la experiencia pasada. Reconociendo la importancia de la percepción para la elección de actitudes y comportamientos, es importante recordar que son tres las etapas cumplidas por la percepción en el procesamiento de información de los estímulos: exposición (selectiva), atención (selectiva) e interpretación (Gade, 1998). De esta manera, es la percepción la que desempeña el hilo de unión entre el mundo del lenguaje, el cerebro y el mundo externo (del sujeto). Los resultados obtenidos por Vigotski (2003) corroboran esta aserción. Este investigador llegó incluso a afirmar que en etapas muy tempranas del desarrollo humano, el lenguaje y la percepción están en completa interacción. Así, comprendiendo la percepción como parte de un sistema dinámico de comportamiento, es de importancia fundamental observar atentamente la

²⁴² “Por eso, yo entiendo que el mundo no es visto simplemente en color y forma, sino también como un mundo con sentido y significado”.

relación entre las transformaciones entre los procesos perceptivos y las transformaciones entre las otras actividades intelectuales. En este campo de estudio, señala Vernon (1974), se ha demostrado que las personas podían percibir un estímulo y reaccionar ante él sin tener una clara consciencia del proceso que todo ello supone, tal y como ocurre en la cotidianidad. En la vida diaria, en general, las acciones están automatizadas hasta tal punto, y la percepción y la respuesta tan integradas que se hace difícil diferenciarlas. En ese sentido, Ninio (1991) subraya que la percepción humana se educa poco a poco, de modo que la decodificación del estímulo se automatiza, porque el cerebro *espontáneamente* lo corrige y lo interpreta. Además, tanto la percepción animal como la percepción humana están asociadas a la memoria (Levitin, 2001; Simões y Tiedemann, 2003; Capra, 2005), lo que lleva a Ninio (1991) a afirmar que “a memória dum acontecimento é a memória da percepção desse acontecimento” (p. 25)²⁴³.

En el apartado anterior vimos que cerca del 80% de nuestros/as participantes, cuando oyeron por primera vez las canciones, no consiguieron decodificar su contenido misógino, aunque fuesen capaces de comprender el contenido de las letras, cantarlas y bailarlas. Sin embargo, la información recibida no deja de ejercer sus efectos perniciosos en la subjetividad de estos/as jóvenes. En este sentido, tanto los estudios de Martín (2005) sobre la comunicación sonora, como la opinión de Gio, la productora de eventos entrevistada, corroboran nuestro análisis. Basándose en Shannon, Martín (2005), otro estudioso de la relación entre los intereses y las necesidades específicas del receptor y la adecuación del mensaje recibido, añade: “un mensaje que el receptor es incapaz de decodificar puede tener el mismo valor ‘informativo’ que otro con una gran carga connotativa” (p. 36). Por su parte, Gio, hablando de su experiencia en fiestas para adolescentes, dijo que en esos eventos para la juventud

“as garotas desde os 12 anos, dançam de tudo, o ritmo as fazem mover. Elas sabem a coreografia e cantam as músicas, mesmo que não saibam o que estão cantando, pois são músicas comerciais, que estão no top, em língua estrangeira (em francês, italiano e em inglês, estas na maioria elas entendem). Não compreendem a letra, mas mexem com o corpo”²⁴⁴.

²⁴³ “La memoria de un hecho es la memoria de la percepción de ese hecho”.

²⁴⁴ “Las chicas, desde los doce años, bailan de todo, el ritmo las hace moverse. Saben la coreografía y cantan las canciones, aunque no sepan lo que están cantando, porque las canciones son comerciales, que

Santaella (1998) considera que, desde la perspectiva peirceana, la mayor parte del proceso perceptivo no está bajo control de la persona, porque la percepción involucra tanto elementos cognitivos como elementos inconscientes. Esto supone que el control sobre la percepción solo es posible a partir del momento en el que el estímulo sensorial es interpretado para que, después, el contenido perceptivo sea criticado, modificado, etc. “Perceber é estar diante de algo, no ato de estar, enquanto esse algo ocorre” (Santaella, 1998, p. 19)²⁴⁵. La autora incluso señala que desde esta perspectiva, tanto el sujeto como la consciencia, el pensamiento o la mente, son signos culturales. El juicio o la interpretación del estímulo que surgen debido a nuestra percepción son en sí signos del proceso perceptivo. El sujeto no es algo aislado, autónomo, con pensamientos bajo su control, sino que, al contrario, el sujeto es lenguaje, con todas las características que este le confiere.

Este proceso dinámico ocurre de tal manera que el sujeto no está separado de los juicios que él mismo produce en el acto perceptivo. Durie (2007) subraya que la percepción humana es más que la suma de sensaciones o de sonidos recogidos del ambiente por el oído, ya que suele ser selectiva, además de involucrar la memoria, la experiencia y los procesamientos de datos cognitivos sofisticados: “A percepção é o ‘valor agregado’ que o cérebro organizado confere aos dados sensoriais brutos” (p. 8)²⁴⁶. En ese sentido, Gade (1998) destaca que, en el procesamiento de la información, los sistemas sensorial y conceptual están en estrecha interacción, el primero representado por los órganos de los sentidos, y el segundo por los conceptos aprendidos. Para Daolio (2007), la estructura biológica del ser humano le permite ver, oír, oler, sentir y pensar mientras que la cultura le proporciona el rostro de sus visiones, los olores agradables o desagradables, los sentimientos alegres o tristes, los contenidos del pensamiento, etc. Nuestros aparatos de sentido están entrenados por la cultura, que los potencia o los limita. En resumen, la percepción humana está condicionada por la sociedad en la que está incluida.

están en el top, en legua extranjera (en francés, italiano, inglés, aunque estas últimas, en la gran mayoría, las entienden). No comprenden la letra, pero se mueven, mueven el cuerpo”.

²⁴⁵ “Percibir es estar delante de algo, en el acto de estar, en cuanto ese algo ocurre”.

²⁴⁶ “La percepción es el ‘valor agregado’ que el cerebro humano organizado confiere a los datos sensoriales brutos”.

Tratándose de la percepción humana, es importante mencionar que resultados de investigaciones muestran que, en el trayecto de la captación del estímulo (sensorial) y su decodificación (cognición), hay elementos importantes que son capaces de alterarla o de modificarla (Vernon, 1974; de Simões y Tiedemann, 2003). Entre esos elementos, la *motivación* y la *emoción* desarrollan un rol importante, ya que pueden funcionar tanto como facilitadores como inhibidores de la percepción y, por esas razones, pueden convertir la percepción en una percepción selectiva y sesgada. No obstante, Vernon (1974) señala que es posible que las diferencias en el conocimiento y en las habilidades adquiridas, tanto en inteligencia como en capacidad, sean más importantes que las influencias motivacionales. La aportación de Gibson a Santaella (1998) explicita mejor el fenómeno: nuestros aparatos sensoriales reciben los estímulos externos, que están en el mundo fenoménico, pero no son capaces de explicar lo percibido. Quién ejecuta esta acción es la mente *pensante*, consciente, que elabora y comprende, que atribuye significado tanto a lo que está fuera como a la estimulación producida como efecto. Y, debemos recordar que, la consciencia que elabora la síntesis está insertada en un determinado contexto sociocultural, que interfiere en ese trabajo final del proceso perceptivo.

Estos estudios demuestran que la principal motivación que afecta a la percepción es la necesidad del sujeto de mantener contacto con el ambiente, con su entorno, y de adaptar el comportamiento a los cambios ambientales. Es decir, debido a la motivación para mantenerse en contacto con el medio y de adaptarse a los cambios ambientales, el funcionamiento perceptivo del sujeto tiende a funcionar como resultado del reconocimiento de objetos y acontecimientos en razón de experiencias y de un bagaje intelectual acumulado. Por otro lado, Corona (1977) enfatiza que uno de los elementos capaces de modificar la percepción humana es el autoconcepto y que este proceso mental modifica en cada individuo su percepción sobre el ambiente, así como el ambiente, a su vez, influye en la percepción que uno tiene de sí mismo. Vernon (1974) nos advierte de que, en general, solo en condiciones ambiguas, la necesidad o motivación para mantener contacto con el entorno puede llevar a una percepción exagerada o no verídica de los hechos. También en este sentido, Martín (2005) menciona la opinión de Merleau-Ponty de que la percepción del mundo llevada a la consciencia se da a través de una creencia y no de una reflexión, de tal manera que la intelección del ser perceptivo confiere entidad a la realidad y la mediatiza.

5.2 - EL FUNDAMENTO EMOCIONAL DE LA PERCEPCIÓN Y DE LA ELECCIÓN DE NUESTROS/AS ADOLESCENTES

En el transcurso de la recogida de los datos, observamos y constatamos a través de sus respuestas en todos los grupos de alumnos/as participantes que las etapas del proceso perceptivo (atención e interpretación de los estímulos correspondientes a la exposición sonora de las canciones misóginas) no presentaron alteraciones significativas hasta que se empezó a dirigir la *escucha* hacia la reflexión crítica (es decir, a partir de la pregunta “¿los mensajes de estas músicas contienen algún juicio de las personas?”). Los/las participantes percibían el estímulo, reaccionaban ante él, pero sin una consciencia clara de los signos percibidos, demostrando que sus interpretaciones no estaban bajo su control o el de una reflexión crítica, sino bajo una disposición emocional (deseos, preferencias, opciones...) dirigida por la cultura de pertenencia (Maturana, 2001, 2009), una cultura con estructura y relaciones de género. La mediación interpretativa estaba siendo realizada bajo los signos (conscientes e inconscientes) de la cultura internalizada y validada como adecuada para ellos. Como seres racionales y como miembros de una cultura, es decir, como parte legítima de un sistema cultural, es nuestra disposición emocional, aceptada *a priori*, la que determina el dominio racional en el cual operamos, aunque no seamos conscientes de ello. Si, tal y como apunta la investigadora Finnegan (2002), las sonoridades y las prácticas musicales forman parte de la dimensión simbólica y experimental de la realidad de un grupo o de una cultura particular, entonces son algo más que un elemento iluminador de ese colectivo, son la dimensión central para su comprensión, puesto que cada ser humano es un sistema social y cada sistema social refleja la totalidad del sistema social amplio en que se incluye (Díaz Martínez, 1996).

Cuando *escuchamos*, a diferencia de cuando *oímos*, la atención es selectiva; los oídos hacen de puente entre los estímulos externos e internos o, más precisamente, entre lo que se está oyendo y el mundo interno. Esto resulta en la decodificación del trabajo sensorial. Decodificar las informaciones recibidas por medio de la interpretación de cada uno/a, puede ayudar a desvelar el efecto transversal de la ideología de la cultura dominante, del sistema social amplio, porque ya sabemos que la percepción está mediatizada por creencias, ideas, valores y costumbres aprendidos y que, esos aspectos se muestran bajo premisas (ideológicas) aceptadas *a priori* y que fundan la base emocional de cada individuo del sistema. Cada ser individual se constituye como ser

humano en la cultura que pertenece y la identidad de un sistema es construida, conservada o cambiada por medio de las relaciones recursivas que lo contienen. Por lo tanto, los juicios o interpretaciones hechas por los/las participantes son signos culturales que hablan no solo de los factores individuales, sino también de los factores socioculturales involucrados en el paradigma en el que se basan las elecciones.

Todas las veces que un colectivo de personas es desvalorizado “debemos suponer que existen mecanismos a partir de los cuales el sector discriminador se beneficia materialmente de la valoración negativa que adjudica a los demás” (Juliano, 1992, p. 30). Al promover acciones de entretenimiento destinado a los/las jóvenes que conlleva canciones con mensajes que infravaloran a las mujeres, el sistema cultural está conservando los comportamientos y las relaciones de desigualdades entre los sexos que operan bajo esa disposición emocional (Maturana, 2001, 2002, 2009). Por otra parte, según la aportación de Esteban (2004), podemos decir que las adolescentes están reforzando el aprendizaje y uso de sus cuerpos según las normas dominantes por medio de prácticas de socialización; están participando especialmente de procesos de negociación y renegociación de las reglas de seducción, galanteo y enamoramiento, como legítimas actoras sociales. Reconocemos que la actual liberación de las mujeres, incluso de las adolescentes (de países occidentales y de colonización europea), para elegir sus prácticas de socialización y relaciones afectivas es un logro feminista, pero no debemos subestimar la existencia de la ideología patriarcal estructurada e insertada en esas prácticas, que las hace parecer resultado de un comportamiento “libremente deseado y elegido” (Amorós y Miguel Álvarez, 2007).

Como comentamos en el primer párrafo de este apartado, no hubo diferencia significativa en la percepción de *chicas* y *chicos* cuando, individualmente, fueron invitados a describir los recuerdos (sensación, sentimientos, ideas o pensamientos) que les suscitaron las canciones que les hicimos escuchar. La *risa*, la *alegría* y la *diversión* fueron mencionadas por un 48% de las chicas y un 58% de los chicos. Esto demuestra que, a pesar de la connotación negativa del contenido de ironía, devaluación y prejuicios hacia las mujeres en las letras, la carga semántica de las expresiones fue soterrada por las sensaciones placenteras evocadas por el ritmo. Además de que el índice de distorsión perceptiva entre chicas y chicos haya sido aproximado, la tasa entre todos/as los/las participantes fue superior a la mitad, hecho que, para nosotras, merece un análisis

destacado, disponible en el próximo apartado (la percepción de nuestros/as adolescentes sobornada por el humor, la diversión y el placer).

Sin embargo, desde una perspectiva distinta de las anteriores, el 7% de las chicas y el 6% de los chicos describieron la sensación de *ambigüedad* tras oír las canciones, lo que demuestra que, aunque no hayan identificado y relacionado los significados negativos de los mensajes como una forma de agresión a las mujeres, las connotaciones evocadas no les parecieron placenteras, sino que, por el contrario, lo sintieron como algo desagradable o ambivalente. A partir del momento en el que fueron invitados/as a escuchar atentamente el contenido de las letras, las sensaciones relatadas ya evidenciaban una tentativa de cambio de sus filtros perceptivos, aunque aún no consiguiesen identificarlo. Esta reacción anunciaba la posibilidad de que llegase a la mente consciente el significado de las expresiones misóginas. Así, la emoción (disposición corporal) que les restringía la percepción y aportaba coherencia racional a estas prácticas comenzó a ser iluminada por la reflexión y empezaron a cuestionar tímidamente el fundamento de esas prácticas sociales (Maturana, 2001, 2002). Aunque fueron capaces de percibir que los mensajes de desprecio eran hacia las mujeres y no hacia los hombres y, consecuentemente, que hay una valoración diferenciada y desigual entre los sexos, tuvieron dificultades para relacionar el contenido misógino con las desigualdades de género. Esta dificultad percibida no está relacionada con sus capacidades cognitivas (por el nivel de instrucción), pero sí puede estar relacionada con el hecho de que todos/as los/las participantes son herederos/as de los logros feministas para la equidad entre los sexos. En sus experiencias de vida, están alejados de la lucha por el cambio. Como herederos/as de los movimientos sociales, principalmente del feminismo y de otros de renovación pedagógica que han trabajado para la ruptura del modelo hegemónico, los/las jóvenes no consideran las diferencias de evaluación y de poder, es decir, las desigualdades entre los sexos, ni perciben en las prácticas y en las relaciones el sistema de género en acción (del Valle et al., 2002).

Al tener posibilidades de acceso igualitario (garantizado por ley) a todos los niveles de educación, posibilidades de elecciones laborales, culturales y sociales semejantes, independientemente del sexo (relevándose las condiciones socioeconómicas existentes en nuestro país), es posible que estos/as jóvenes presenten esquemas perceptivos con poca orientación para percibir el sistema de género en las prácticas. A lo que se suma el

hecho de que la conservación del sistema de género sesga el esquema perceptivo de los/as participantes de manera suave e invisible (Bourdieu, 2000), haciendo imperceptible la violencia simbólica implícita en las canciones. Las acciones e interacciones de estos/as jóvenes están siendo filtradas por un esquema perceptivo que asegura la conservación del sistema hegemónico, de forma que se está asegurando la continuidad y reproducción de interacciones asimétricas y desiguales (Díaz Martínez, 1996).

Por otro lado, diez chicas (22%) y tres chicos (9%) declararon sentir *vergüenza*, *constreñimiento*, *indignación* y *desánimo* tras escuchar las canciones debido al contenido de desprecio hacia las mujeres en las letras. Son los/las mismos/as jóvenes que, desde el primer momento, ya habían identificado estos contenidos en los mensajes. Las frases de abajo alumbran esa decodificación crítica:

“Eu senti certa angústia, dependendo da música, pois me faz pensar em como as pessoas podem se influenciar por este tipo de coisa que é dita em algumas músicas e também provavelmente quem escreveu acredita naquilo e isso para eles é certo”²⁴⁷ (chica, 14 años, último año, enseñanza fundamental, privada).

“Tive uma sensação ruim em saber que em pleno século XXI ainda tem tanto preconceito contra a mulher”²⁴⁸ (chica, 14 años, último año, enseñanza fundamental, privada).

“Eu tive uma sensação horrível, homens falam de mulher como se nós fôssemos qualquer uma. Isso deixa a gente com vergonha”²⁴⁹ (chica, 17 años, 2º año, enseñanza media, pública).

Los sentimientos de *angustia*, *vergüenza*, *indignación* y *desánimo* descritos demuestran la sensación de *impotencia* y la escasez de recursos (tanto internos como externos) de estas/os adolescentes para enfrentarse al sistema cultural que les impone ese tipo de música y esa práctica social. Esa sensación indica una experiencia perceptiva (cognición, sensación y emoción) significativa para estos/as jóvenes, la consciencia de

²⁴⁷ “Sentí cierta angustia, ya que me hicieron pensar que las personas pueden dejarse influenciar por el tipo de cosa que es dicha en algunas canciones, también pensé que probablemente quien escribió esas letras cree en eso y piensa que es lo correcto”

²⁴⁸ “Tuve una mala sensación al saber que en pleno siglo XXI aún hay tantos prejuicios contra las mujeres”.

²⁴⁹ “Yo tuve una sensación horrible, porque los hombres hablan tan mal de nosotras, las mujeres, como se fuésemos una cualquiera. Eso nos deja con vergüenza”.

lo que representa el significado peyorativo de los mensajes; sin embargo esto no es suficiente para que las chicas consigan asumir actitudes de resistencia y de contestación a ese tipo de comunicación, de diversión y de interacción, porque sería lo mismo que nadar *contracorriente*. La consciencia de determinada situación que nos desagrada, o nos agrede, puede ser el primer paso para el cambio, pero, en realidad, es solo la *posibilidad* para el cambio, es una puerta que se puede abrir y cruzar o abrir y en seguida cerrar, bajo diferentes justificaciones. Desafiar las reglas sociales (subliminales) de la industria cultural y dejar de participar en entretenimientos que conlleven música misógina sería una actitud que les exigiría algunas características tales como: cierto grado de autonomía, autodeterminación y libertad para elegir según sus propias convicciones (sin constreñimiento), lo que es muy difícil de realizar en una relación de poder especialmente para una persona joven e insertada en una cultura de masas. Se trataría de un comportamiento libre, capaz de superar las contradicciones derivadas entre el deseo de divertirse con los amigos/as y el deseo de mantener las propias convicciones (lo que es posible a partir de la reflexión crítica), y con esto realizar un cambio personal, algo también difícil. Aunque cada chica decidiese seguir avanzando paso a paso, las circunstancias le serían adversas. La dificultad proviene que las prácticas sociales son muy importantes para las personas, principalmente para las jóvenes y, en segundo lugar, del hecho de que este tipo de música “está de moda” y suena en diferentes lugares públicos, en fiestas y en *baladas* juveniles. Así, el movimiento de nadar contra la corriente, como subraya Covas (2005), puede resultar en un sobreesfuerzo que extenua a la persona.

Por el simple hecho de participar de ambientes de encuentros, de fiestas y de *baladas* juveniles animadas con músicas misóginas, las jóvenes ya están, sin querer, oyendo ese tipo de música y participando de la socialización para la continuidad (Diez, citada en del Valle et al., 2002) y, consecuentemente, retroalimentando los estereotipos sociales generados desde la cultura dominante. La señal de inquietud de ese pequeño grupo de adolescentes ante la decodificación de los mensajes es sofocada por el macrosistema, y así acaban por reacomodarse a la estructura y la dinámica del sistema genérico. Incapaces de alterar las *reglas* (Calil, 1987; Satir, 1988; Foley, 1990) del macrosistema, a las/los pocas/os adolescentes que identifican esas estrategias solo les quedan dos posibilidades: participar o no participar de ese tipo de práctica social, pero cada decisión exige la superación, aunque inconsciente, de elementos conflictivos. Así, para reducir el

incómodo conflicto entre estímulos misóginos y divertirse y relacionarse con los/as amigos/as, el/la novio/a, etc., “optan” por participar de este tipo de entretenimiento, “decisión” que les exige dejar a un lado la percepción del contenido misógino de las canciones y continuar interpretando y participando de esas experiencias solo como diversión. Esta elaboración corrobora los resultados de la investigación de Aparicio (1998) en relación a la *salsa*. En caso de que opten por no participar de esas prácticas, estarán abdicando de un entretenimiento que forma parte del *derecho cultural* (aspecto subrayado en *el ocio y el entretenimiento de la juventud brasileña* – 1.4.2), una de las más recientes conquistas del colectivo juvenil. No solo por los propios colectivos de adolescentes, sino también los estudiosos de la juventud (Brenner, Dayrell y Carrano, 2008) consideran que las prácticas de ocio y entretenimiento de la juventud de hoy en día son importantes. Estos últimos consideran que estas prácticas son de gran eficacia para el establecimiento de valores, conocimientos e identidades, así como para el ejercicio de la libre elección. Estas prácticas son importantes para los/as jóvenes, ya sea realizadas en solitario o en grupo, puesto que en esta fase del ciclo vital están experimentando nuevas maneras de integrarse en la vida adulta.

Petrovsky (2007), por su parte, demuestra que el deseo de pertenecer (en este caso, al grupo de amigos/as, al colectivo juvenil y a las actividades de entretenimiento) y el deseo de lograr la autonomía y diferenciarse pueden constituirse en conflicto (fenómeno subjetivo), lo cual podría resultar en una gran dificultad para afrontar la decisión de no dejarse llevar por la cultura dominante. Estas son las razones que nos llevan a afirmar que, difícilmente, la comprensión realizada por ese grupo de alumnas llegará a erigirse en una propuesta alternativa de cambio, ya que posiblemente acabará por diluirse con el sistema hegemónico.

Las otras 36 chicas y 30 chicos, de un total de 66 adolescentes, continuaron con la percepción inhibida o alterada, posiblemente, debido a la motivación y la emoción de entretenerse junto a otros, en grupos de pertenencia. La música y las necesidades sociales y emocionales de las jóvenes contribuyen al pacto patriarcal, que, sin la *liberación cognitiva* (Amorós y Miguel Álvarez, 2007) de las jóvenes, mantienen la “regla” (subliminal) del sistema de género, es decir, de descalificación y de sujeción de las mujeres al poder instituido. La consciencia que transita entre la sensibilidad y la razón queda un tanto en suspenso por la motivación y las necesidades de interacción y

de aceptación social de nuestros/as adolescentes (Vernon, 1974; Santaella, 1998). La necesidad de participar y pertenecer a grupos puede llevar a las jóvenes a accionar las defensas psicológicas, las cuales alteran su grado de atención y pasan a negar, o a dar menos importancia a los estímulos que hieren y dañan su autopercepción y su autoestima (temas del capítulo VIII). La percepción/escucha queda “adormecida” para pertenecer, bailar, socializar, interactuar con jóvenes. Vernon (1974) señala que resultados del test T.A.T. (Thematic Apperception Test) demuestran que la defensa perceptual puede bloquear la atención en la percepción y dificultar el reconocimiento de palabras con connotación obscena, por no ser reconocidas como de valor social, manteniendo fuera de la consciencia los mensajes desagradables. Además, la predisposición para la interacción grupal, la distracción y la necesidad afectiva las hacen percibir solo la realidad del baile y de la pertenencia al mundo de los jóvenes (Silva, 2006; D’Aurea-Tardele, 2007; Bulhões, 2007; Freire, 2007; Grinspun, 2007; Del Priori, 2007; Calligaris, 2013). Mientras, los marcadores y los códigos culturales involucran a sus cuerpos a través de la música misógina y del baile, personificando significados genéricos que marcan no solo las diferencias entre los sexos, sino los colectivos adolescentes de la actualidad en un “escenario reproductivo social” (Mauss, 1979; Dewar, 1993; Diez, 1996; Connell, 1997).

Así, la industria sonora, preocupada por los ingresos financieros, no se preocupa de la violencia simbólica y el mantenimiento de los estereotipos de género cuando vehicula y propaga canciones con letras de contenidos misóginos, explícitos o implícitos. Este aspecto fue abordado en uno de los apartados anteriores (apartado 4.3), cuando hablamos de la *clase adolescente* y lo ejemplificamos con la frase de una chica y de un *DJ* entrevistado. En una cultura dirigida al consumo masivo, la música se convierte en mercancía destinada al consumo de la juventud y la producción musical en una preciosa inversión comercial cuyo principal objetivo es el retorno financiero, sin que se le dé importancia a que el producto vendido tenga letras pobres, inexpresivas o prejuiciosas. La meta más importante es imponer el consumo, vender el producto con una mayor rentabilidad y un menor coste. En este aspecto, seguimos el análisis de Hormigos y Cabello (2004), que explica que este tipo de obra musical procede de compositores, cantantes y bailarines/as que divulgan contenidos que proceden de la experiencia cotidiana, en general, bastante marcada por diferentes tipos violencia, y lo hacen como una forma de elaborar las experiencias vividas de manera alegre y también rentable.

En la medida en la que la venta y la divulgación está sostenida por la industria de la música y por la comunicación masiva, la música deja de ser solo una forma de expresión de una de las facciones de la sociedad (los/las adolescentes), y pasa a ser una forma de imponer el consumo y reforzar formas de violencia, que, en este caso, se traducen en violencia de género. La mayor preocupación es el consumo de la mercancía musical y no la función socializadora de la juventud. La opinión de JF (*DJ* entrevistado) confirma esta percepción:

“Na realidade, para os produtores musicais, o que está em evidência é o retorno comercial e financeiro do investimento e não a divulgação de algo que possa contribuir para o desenvolvimento cultural do público de acesso. Para isso é fazer ouvir, ouvir, até se acostumar, mesmo que pareça um massacre sonoro ou ‘lavagem cerebral’²⁵⁰.”

Ese juicio corrobora el análisis sistémico de Juliano (1992) de la *cultura de masas* cuando la autora afirma que ese tipo de relación está basada en la producción y el consumo estandarizados, lo que se convierte en una estrategia de la cultura dominante para manipular a los dominados. En ese proceso, sería la “cultura oficial” que se apodera de la producción de la “cultura popular” e impone su propio patrón cultural²⁵¹. Esto es, el sistema social, por medio de “prácticas placenteras”, constriñe a las/las jóvenes brasileñas/os dando lugar al mantenimiento de los estereotipos de género y, consecuentemente, a las desigualdades de género.

²⁵⁰ “En realidad, para los productores musicales, lo más importante es el retorno comercial y financiero de la inversión y no la divulgación de algo que puedas contribuir para el desarrollo cultural del público en acceso. Para eso, se les hace oír las canciones, oír las hasta que el público se acostumbre, aunque parezca una masacre sonora o un ‘lavado de cerebro’.”

²⁵¹ Es importante señalar que en el proceso de incorporación o de asimilación de un producto generado desde la “cultura popular” por la “cultura oficial”, los beneficios financieros no se dan de manera igual entre el subsistema popular y el sistema hegemónico, ya que las relaciones continúan siendo asimétricas. Cuanto mayor es la desvaloración del sector discriminado, menor valor se le asigna al trabajo o al producto por él generado (Juliano, 1992). Esto puede ser percibido en la producción del tipo de músicas aquí analizadas y como dice JF: “como o valor da produção musical de um cantor/a de renome é bastante caro, a mídia prefere investir em alguém iniciante, com letras musicais bem pobres e sem expressão, cujo valor a retornar ao artista pode ser negociado a custos bem baixos, ... Mas, o preço de um CD ... terá o mesmo preço de um cantor já consagrado por sua história na música” (“como el valor de la producción musical de un/a cantante renombrado/a es muy caro, los medios de comunicación prefieren invertir en alguien principiante, con letras musicales bien pobres y sin expresión, cuyo valor a retribuir al artista puede ser negociado con costes bien bajos,... pero el precio de un CD... tendrá el mismo precio de un/a cantante consagrado por su historia en la música”).

Una reflexión importante en el campo de la concienciación es el fundamento emocional en el que se basan nuestras elecciones y decisiones. Aunque se pueda pensar que los argumentos racionales y las acciones estén libres de fundamento emocional, en la práctica esto no corresponde a la realidad de lo cotidiano de la vida humana. Para Maturana (2001, 2002), todo el sistema racional tiene un fundamento emocional, es decir, se basa en premisas o nociones fundamentales aceptadas *a priori* (emoción). Esas premisas son admitidas por preferencia personal, o simplemente por el gusto de las personas, en un orden emocional y no racional, como comúnmente se piensa. Las distintas ideologías sociales, religiosas o políticas se basan en premisas que aceptamos, consciente o inconscientemente, *a priori* y como punto de partida, porque así deseamos y queremos y, necesariamente, no tienen fundamento racional, sino emocional. Así, nuestros argumentos, que nos parecen “racionales”, nuestras elecciones y acciones “personales”, están anclados en las emociones, en las premisas que aceptamos *a priori*, y no en la razón. Son esas premisas (base emocional) las que fundamentan nuestra manera de pensar y otorgan coherencia racional a la manera singular de actuar en la vida de cada ser humano. El humano se constituye en la articulación de lo emocional con lo racional. Por eso, determinadas actitudes podrán ser realizadas y otras no, dependiendo de la emoción que, en el momento, se entrelaza con la razón. Un argumento o una frase puede ser aceptado o rechazado, dependiendo de la emoción que lo está fundamentando. Por ejemplo, en una misma frase dicha con serenidad, el oyente puede escucharla y aceptarla, mientras que si es dicha con rabia o de manera agresiva, lo más probable es que, por lo pronto, sea rechazada. Esta es una de las razones por las que, en general, los desacuerdos lógicos no generan conflictos, pero los desacuerdos ideológicos sí, llegando a rupturas de amistad e incluso a generar una guerra.

Para ilustrar esta aportación, veamos este extracto de la canción: “A dança do bumbum”, del grupo É o Tchan (canción descrita en la metodología, instrumentos 2.5.3 – selección musical): “Balançando a bundinha / bota a mão no joelho / e dá uma abaixadinha²⁵². Cuando se oye en un show, en una fiesta o en una *balada*, hace que las mujeres bailen y repitan la coreografía sugerida. Si se les pidiese que hicieran esos mismos gestos en otras circunstancias diferentes, posiblemente esto sería recibido como un asedio moral. En otra canción encontramos una frase como esta: “mexe o bumbum,

²⁵² “Balanceando el trasero (nalga) /pon la mano en la rodilla/y da una bajadita”.

mexe o bumbum, mexe o bumbum e vem para cá. Academia malhação, tá posando um avião”²⁵³ (canción “Deixa a cachorra passar”, la nº 3 de la selección musical, también descrita en la metodología). Esta canción se canta de manera *natural* en ambientes de socialización, pero si fuese dicha en una conversación entre dos o más personas, principalmente si una mujer *fuese llamada perra*²⁵⁴, lo más probable es que esa expresión fuese recibida como una ofensa y, obviamente, sería rechazada. Los estudios sobre la música y el baile reconocen que esas artes evidencian los códigos culturales de una sociedad y que el lenguaje determina el lugar de las mujeres (Hanna, 1988; Juliano, 1991; Sau, 1993; Vila, 1996; Aparicio, 1998; Merriam, 2001; Vila y Semán, 2006). Así, podemos afirmar que el código cultural de menosprecio y vulgarización de las mujeres es remarcado en los cuerpos de manera aceptable por medio de estas canciones y bailes, pues son recibidos como diversión, es decir, bajo la emoción de la alegría y el placer.

La negación o no aceptación de que nuestras acciones se fundamentan en bases emocionales o que las emociones destruyen la racionalidad y son la causa de las arbitrariedades y del desorden en la vida humana, puede resultar en la creencia de que los conflictos y problemas humanos son racionales, y que, por lo tanto deben ser resueltos por medio de la razón. Estas creencias dificultan la comprensión de que toda la existencia humana está condicionada por la cultura de pertenencia. Por otro lado, del Valle et al. (2002) señalan que las experiencias emocionales experimentadas de maneras diferentes por hombres y mujeres son resultado de procesos de socialización también distintos para unos y otras. Como ya hemos mencionado, ese aprendizaje diferenciado empieza en la niñez y sigue siendo reafirmado a través de los múltiples grupos de participación, generando *maneras particulares de emocionar* que se erigen en estrategias de las representaciones de género. Esta afirmación de Maturana (2001) refuerza esa comprensión:

²⁵³ “Mueve el trasero, mueve el trasero, mueve el trasero y ven para acá, gimnasio, ejercicio, está aterrizando un avión”.

²⁵⁴ Victoria Sau (1993) señala que aunque hayan variaciones de una cultura a otra, todas las lenguas reflejan “las relaciones entre los sexos y la posición de la mujer en esa relación” (p. 63). En general, más que los hombres, las mujeres son asociadas al mundo animal. La autora cita algunos nombres de animales en género femenino que sirven a modo de insulto: *gallina* (cobarde), *rata* (miserable), *pava* (tonta), *víbora* (mala), *perra* (prostituta, malvada), entre otros.

“Cada cultura é definida por uma configuração particular de emocionar, que guia as ações de seus membros, e é conservada por essas ações e pelo aprendizado, da configuração do emocionar que a define, por parte das crianças. Se a dinâmica sistêmica de constituição e conservação de uma cultura é quebrada, a cultura se acaba. Assim, nós não estamos aprisionados, não é o que fazemos, mas a emoção sob a qual fazemos o que fazemos” (p. 197)²⁵⁵.

En esa aportación, el autor sostiene que, al contrario de lo que se piensa, las acciones humanas no son fundamentadas en la razón, sino que están apoyadas en una emoción y cada cultura en una forma particular de emocionar. Es decir, la configuración emocional de un sistema sirve de guión para las actitudes y para las interacciones recurrentes entre sus miembros. Así, la convivencia será fracturada e interrumpida su continuidad mediante interacciones recurrentes fundamentadas en la agresión (emoción que deslegitima, niega y “desigual” al otro). Mientras, en las interacciones recurrentes sostenidas en el amor (emoción que acepta al otro como legítimo, otro *igual*), la convivencia será ampliada y estabilizada. La dominación, la sumisión, los prejuicios, la deshonestidad y la manipulación mutua, es decir, las acciones centradas en emociones que niegan y deslegitiman al otro en la convivencia, son actitudes que están *guiadas* por una comunicación asimétrica desde el sistema cultural, que, a su vez, retroalimentan ese mismo sistema. Los problemas humanos surgidos en los conflictos relacionales (de deseos/emociones que llevan a acciones contradictorias) podrán ser resueltos a partir de la consciencia de esos deseos y de la responsabilidad por las consecuencias de las actitudes asumidas. Una de las posibilidades de transformación es el cambio de nuestra configuración emocional (base de las acciones), ya que, en caso contrario solo cambiará la manera de vivir estas mismas cosas, los problemas y las relaciones. Porque lo que dirige la vida son las emociones, son los deseos de afecto, de poder, de riqueza, de fama y de dominación que inventa su dirección y la pone en uso a través de las acciones para conseguir lo que se quiere. Maturana (2001, 2002) subraya que los seres humanos siempre hacen lo que quieren, aunque lo nieguen o digan que fueron forzados. Y, lo hacen a través de los cuerpos, como hemos aludido ya repetida veces. El cuerpo es el vehículo por el cual marcamos nuestra presencia en el mundo, expresamos sensaciones,

²⁵⁵ “Cada cultura es definida por una configuración particular de emocionar, que sirve de guión para las acciones de sus miembros, y es conservada por esas acciones y por el aprendizaje de los/as niños/as de la configuración del emocionar que la define. Si la dinámica sistémica de constitución y conservación de esa cultura se rompe, la cultura se acaba. Así, nosotros no estamos aprisionados, no es lo que hacemos, sino la emoción bajo la cual hacemos lo que hacemos”.

ideas, sentimientos y nos relacionamos (Mead, 1971; Mauss, 1979; Dewar, 1993; Maturana y Varela, 1995; Diez, 1996; Connell, 1997, 1998; Foucault, 1998, 1999; Esteban, 2004). Son los deseos conscientes o inconscientes, enmarcados en los cuerpos, los que determinan el curso de la vida de cada uno/a y también de la historia humana. La negación, proyección o no reflexión sobre nuestros deseos nos lleva a no responsabilizarnos de la mayor parte de las consecuencias de lo que practicamos, como si nuestros cuerpos tuviesen vida independiente.

En ese sentido, y para terminar este apartado, queremos subrayar las nuevas formas de opresión femenina (Esteban, 2004; Puleo, 2007; Walter, 2010). En distintos estudios, cada una de estas autoras hace una reflexión sobre la dificultad de identificar y desentrañar la lógica de los lazos opresivos tendentes en las sociedades de consumo y de los modelos *idealizados para lo femenino* que enfrentan las nuevas generaciones, modelos inalcanzables para las mujeres en vida real. Puleo (2007) denomina estos modelos *patriarcado de consentimiento*, puesto que lo que parece libertad de elección, en realidad, es una lucha por intentar cumplir metas prefijadas por el sistema y preconizadas por los medios de comunicación. Ejemplo de ello son los cánones de estética (delgadez, “eterna” juventud), los modelos de seducción, de sexualidad, de éxito, etc., que, en general, son vehiculados como ventajas para las mujeres, si bien en realidad les cierra los ojos y se transforman en anhelo, en consentimiento no informado o alienado de represión. Al presentarse como algo alejado de la consciencia, no se lo asocia con el modelo del *patriarcado de coerción*. Una coerción mecánica y una sumisión voluntaria, libre, pero calculada, proveniente de la dominación simbólica, como la denominó Bourdieu (2000). La percepción, apreciación y acción como partes del hábito constituido sustentan una relación de conocimiento profundamente oscura para la consciencia y para el sujeto conocedor.

5.3 - LA PERCEPCIÓN DE NUESTROS/AS ADOLESCENTES GANADA POR EL HUMOR, LA DIVERSIÓN Y EL PLACER

En el apartado anterior informamos de que en este apartado retomáramos el análisis de las respuestas a la pregunta sobre las *sensaciones, sentimientos o pensamientos* ante las canciones de la investigación (misóginas), y que calificamos de *risa, alegría, entusiasmo y voluntad de bailar*. Este tipo de respuesta fue presentada en el 48% de las chicas y en el 58% de los chicos. Una interpretación, como ya mencionamos, representa una distorsión perceptiva (Vernon, 1994; Santaella, 1998). Sin embargo, “o ato de ver

não é coisa natural, necessita ser aprendido”²⁵⁶ como afirmaba el poeta y escritor portugués Fernando Pessoa (2006). Tampoco la percepción y la consciencia crítica son naturales, necesitan ser aprendidas y ejercitadas para que formen parte de la sensibilidad para *ver, oír, sentir y percibir*. Así, debido a la proporción (52% del total de participantes) significativa de estas respuestas, antes de profundizar en la reflexión, lo ejemplificaremos con algunas frases:

Chicas

“Fizeram ter vontade de rir, por pensar nas letras, pois são bastante engraçadas e falam muita besteira”²⁵⁷ (chica, 14 años, último año, enseñanza fundamental/primaria, red privada).

“Tive um sentimento bom. Essas músicas são bem alegres”²⁵⁸ (chica, 14 años, último año, enseñanza fundamental/primaria, red privada).

“Dá vontade de rir e falar piadas com as letras das músicas”²⁵⁹ (chica, 14 años, último año, enseñanza fundamental/primaria, red pública).

“Alegria e divertimento”²⁶⁰ (chica, 19 años, 2º año, enseñanza media/secundaria, red pública).

“Sensação de entusiasmo e vontade de dançar”²⁶¹ (chica, 16 años, 2º año, enseñanza media/secundaria, pública).

²⁵⁶ “El acto de ver no es algo natural, necesita ser aprendido” (Fernando Pessoa, 2006). Y, Rubem Alves (2004), en *A complicada Arte de Ver*, recuerda la frase del poeta portugués y añade que además de “o ato de ver não ser coisa natural, precisa ser aprendido”, “a primeira função da educação é ensinar a ver...” (“la primera función de la educación es enseñar a ver...”), y la tarea de un buen profesor sería apuntar “os assombros que crescem nos desvãos da banalidade cotidiana” (“los asombros que crecen en los desvanes de la banalidad de la vida cotidiana”).

²⁵⁷ “Me hicieron tener ganas de reír, al pensar en las letras que son chistosas y hablan de muchas tonterías”

²⁵⁸ “Tuve un sentimiento bueno, esas músicas son muy alegres”.

²⁵⁹ “Dan ganas de reír y de contar chistes con las letras de las músicas”.

²⁶⁰ “Siento sensación de alegría y diversión”.

²⁶¹ “Sensación de entusiasmo y ganas de bailar”.

Chicos

“Sinto alegria e descontração”²⁶² (chico, 14 años, último año de enseñanza fundamental/primaria, red privada).

“Sensação de bem-estar”²⁶³ (chico, 14 años, último año enseñanza fundamental/primaria, red pública).

“Sensações de agito e de alegria ao escutar a música que gosto”²⁶⁴ (chico, 19 años, enseñanza media/secundaria, red pública).

La aportación sostenida por Maturana (2002) de que toda la acción humana está fundamentada en la emoción y no en la razón puede explicar parte de estos resultados. La disposición aceptada *a priori* por los/las jóvenes de que las actividades musicales son de gran relevancia para sus vidas, asociada con la respectiva disposición corporal para interaccionar en el espacio de entretenimiento, se convierte en creencias. Estas creencias, apoyadas en la emoción, los/las llevan a cultivar el sentimiento de placer, a apreciar estas canciones y a divertirse con ellas. Pero lo que queda encubierto en la diversión, el entretenimiento y las interacciones sociales son las actitudes de ironía, menosprecio y devaluación de las mujeres. Los mecanismos de placer son accionados, haciendo reír y dejando la sensación de relajamiento físico y mental, mientras que burla los límites o barreras de la represión o inhibición. Los estereotipos y las expresiones de desvalorización hacia las mujeres burlados por el placer, si fuesen reflexionadas, por supuesto accionarían las bases emocionales o paradigmáticas inconscientes y subterráneas en las que están anclados (Freud, 2006b). Si el mismo contenido fuese expresado de manera grosera, es posible que fuese rechazado e incluso, en Brasil, castigadas legalmente. No obstante, se ofrecen canciones y prácticas sociales misóginas a adolescentes sin impunidad, sutil mecanismo para mantener los estereotipos de género e imponer la violencia simbólica (asunto tratado en el capítulo VII, misoginia y violencia de género).

No es novedad para la psicología y las teorías del humor que, a través de lo cómico, se dicen palabras y conceptos que conllevan significados de hostilidad, prejuicios,

²⁶² “Siento alegría y relajación”.

²⁶³ “Sensación de bienestar”.

²⁶⁴ “Sensaciones de agitación y alegría al oír la música que me gusta”.

discriminación y muchas otras formas de expresión de la agresividad, de manera indirecta, segura y socialmente aceptable. En Brasil, los chistes²⁶⁵ que utilizan hechos y expresiones consideradas de mal gusto, políticamente incorrectos, prejuiciosos o de naturaleza mórbida, se denominan comúnmente “chistes de humor negro”. En general, el “humor negro” utilizado en los chistes invoca a la sexualidad, el racismo, estereotipos, homofobia y otros prejuicios. Los chistes son contruidos con expresiones implícitas o explícitas que, a través de la broma o del jugueteo hostil, hacen reír a las personas, si bien ocultan, detrás del humor, la deconstrucción del otro, la intención disimulada de herir y de hostilizar a una persona, a un grupo o a una nación. En general, esas expresiones cómicas de los chistes conllevan pensamientos socialmente condenables y representan una transgresión de valores sociales. Este tipo de agresión escondida encuentra respuesta en el público porque forma parte del imaginario social y, por medio de la broma - que representa una *seducción* - la defensa social es burlada. Es decir, el oyente, es invitado o *seducido* a participar de la transgresión, por medio de la *broma*, y como el contenido forma parte de su imaginario (porque comparte los elementos culturales del autor) y es justificado por el humor, lo hace entrar en la diversión (Flugel citado en Krech y Crutchfield, 1971; Freud, 2006b).

Reconociendo el poder embaucador y fascinante que ejercen los chistes sobre las personas de casi todas las sociedades, Freud (2006b) analizó el humor y su conexión con los eventos mentales en su obra titulada *Los chistes y su relación con el inconsciente*, publicada por primer vez en 1905. Para Freud, los chistes proporcionan placer por medio de dos fuentes: la técnica y el propósito de su construcción y, según esas fuentes, los clasificó en *chistes inocentes* y *chistes tendenciosos*. Mientras los *chistes inocentes* derivan del placer de la técnica (procesos de pensamientos verbales y conceptuales, por familiaridad, raciocinio fallido, etc.), los *chistes tendenciosos* utilizan otras fuentes para producir placer más allá de la inventiva verbal encontrada en los chistes inocentes. En los chistes tendenciosos la inventiva verbal sirve para permitir el pasaje de contenidos inconscientes en ebullición, y se sirve de dos temas en sus conexiones: el *sexual* (chistes obscenos) y el *agresivo* (chistes hostiles). Para Freud (2006b), el placer derivado del contenido de los chistes tendenciosos proviene no solo

²⁶⁵ “Chiste es “cualquier evocación consciente y bien sucedida de lo que sea cómico, sea la comicidad debida a la observación o a la situación” (Lipps, citado en Freud, 2006b, p. 17).

de la técnica, sino también de los impulsos sexuales y/o agresivos; impulsos que, social y progresivamente, han sido reprimidos, incluso por medios legales. “A hostilidade brutal, proibida por lei, foi substituída pela inventiva verbal” (p. 102)²⁶⁶. Aunque Freud reconoce que los/las niños/as presentan una predisposición heredada a la hostilidad, subraya que, desde una edad temprana, aprenden que el lenguaje abusivo es indigno y paulatinamente son obligados/as a renunciar a la expresión de la hostilidad, pero esa expresión reprimida es convertida en acción. En este sentido, Correa Filho (2008) nos recuerda la aportación de Mauss sobre el sujeto histórico y social, formado por la combinación de cuerpo, alma y sociedad, y que no se puede fragmentar. Según este argumento, las experiencias pasadas se reflejan en nuestras experiencias sociales presentes que, consciente o inconscientemente, orientan nuestra percepción de la construcción o deconstrucción del otro. Es decir, la expresión agresiva, aunque esté reprimida, forma parte de la experiencia pasada y queda en el inconsciente, puesto que la represión es solo un mecanismo de defensa; si la expresión agresiva no es reflexionada y comprendida como una expresión de violencia no dejará de existir en el repertorio comportamental de la persona.

Si las acciones agresivas y violentas fuesen realizadas clara y directamente, sería posible el castigo social y legal, pero en los chistes esas actitudes son substituidas por lo cómico, lo que convierte al/a la enemigo/a en inferior, pequeño/a o ridiculizado/a. El chiste hostil burla las restricciones y abre fuentes de placer hasta entonces reprimidas, haciendo posible lo que estaba prohibido por la razón crítica. Así, el oyente tiene su sentido crítico sobornado por la producción de placer. El propósito “é trazer os que riem para nosso lado” (Freud, 2006b, p. 103)²⁶⁷. Una disposición eufórica producida, endógena o exógenamente, reduce las fuerzas inhibitoras - entre ellas el “censor crítico - haciendo visible la fluidez de las fuentes de placer sobre las cuales pesaba la supresión. Con el chiste, la gracia y la broma, el juicio crítico, inhibitor interno de la acción agresiva, es vencido o suspendido por factores internos y externos. Freud (2006b) remarca que el principal objetivo de los chistes tendenciosos es “liberar prazer pelo descarte das inibições” (p. 130)²⁶⁸. En general, la moral, las creencias y las

²⁶⁶ “La hostilidad brutal, prohibida por ley, fue sustituida por la inventiva verbal”.

²⁶⁷ “Es traer a los que ríen a nuestro lado”.

²⁶⁸ “liberar prazer a través de la eliminación de las inhibiciones”.

costumbres internalizadas actúan sobre el/la oyente, funcionando como elemento represor del impulso, sea de un insulto o de una acción agresiva; impulso que, al no permitírsele libre tránsito, acaba siendo liberado través del humor, expresado en lenguaje hablado, escrito, o musical. Ese impulso, a través del chiste, además de sobornar el censor crítico del / de la oyente (obstáculos psíquicos/supresión de inhibición), transgrede la prohibición u obstáculos externos (las normas culturales y legales). Así, el insulto sucede.

Según el análisis de Freud (2006b), el impulso de una persona para transgredir las normas a insultar a otra sigue la disposición emocional del *insultador* y la evaluación del resultado que su actitud provocaría (de placer o de desagrado). Es decir, si el insulto directo se contradice o se opone a sentimientos de propiedad de cultura estética, no puede consumarse, ya que la transgresión produciría desagrado al insultante (disposición emocional). Pero, si el insultante consigue construir un buen chiste (tendencioso) a partir del material verbal y conceptual para el insulto (propósito suprimido), este podrá ser liberado y dar placer al propio insultante (cambio de disposición emocional) por la producción del chiste (creatividad), por la supresión de las defensas y por la liberación del insulto, cuyo resultado final será la ampliación del placer.

Por otro lado, esos estudios mostraron que las réplicas u objeciones producidas por el proceso crítico al contenido del chiste impiden que afloren sentimientos de gratitud y de placer en los oyentes. Evidencia semejante a la declarada por algunos/as alumnos/as (*sensación mala*) tras el análisis de los contenidos misóginos de las canciones, como ejemplifica esta frase de un chico (13 años, de la enseñanza fundamental/primaria, escuela pública): “Sinto a sensação de desânimo, isso para mim é poluição sonora”²⁶⁹. Los chistes tendenciosos, en general, no surten efecto en personas con disposición emocional más tendente a pensamientos formales, es decir, no producen sentimientos de placer y de euforia. Para que esto ocurra, el oyente o el público debe tener una predisposición a la risa y al ánimo eufórico. Este es otro aspectos más que explica el éxito que tienen entre los/las adolescentes las canciones misóginas cuanto se utilizan en ambientes de socialización: las canciones se utilizan como estímulo para la distracción y encuentran gran receptividad en el estado de ánimo de los/as jóvenes, dispuestos/as a

²⁶⁹ “Siento la sensación de desánimo, pues eso para mí es contaminación sonora”.

la euforia, al ocio y a la socialización. Por el contrario, en un ambiente totalmente diferente, como es el aula, donde encontramos una disposición a una verdadera *escucha*, algunos/as adolescentes experimentaron *una mala sensación, vergüenza, desánimo, angustia e indignación*, así como sentimientos de impotencia frente a ese tipo de mensajes. Estas sensaciones y sentimientos surgen cuando se percibe (Covas, 2005) que nadar a contracorriente es muy difícil, casi imposible, puesto que el discurso misógino como broma está muy *naturalizado* y muy arraigado en el imaginario social (aspecto discutido en el apartado anterior).

En general, tanto los/las compositores/as como los/las cantantes de canciones misóginas niegan la intención de ofender a cualquier persona, y afirman que es solo un juego de palabras, al igual que ocurre con los chistes de *humor negro* o tendenciosos. Freud (2006b) demostró que, aunque el autor del humor hostil alegue no tener intención de ofender y que la intención fue solamente hacer un chiste o broma, sí hay intencionalidad en ese recurso lingüístico, como ya mencionamos: producir placer por medio de la supresión de la censura mental y, a veces, legal, del/de la propio/a autor/a y de los/las oyentes, convirtiéndolos/as en aliados/as. En un artículo sobre humor, racismo y juzgado Correa Filho (2008, p. 287) afirma que “*não há dito humorístico hostil sem uma finalidade. Faltam-nos, muitas vezes, coragem para confessá-la e disposição para investigá-la*”²⁷⁰. En este trabajo, el autor menciona en un juzgado que tuvo lugar en un tribunal de justicia brasileño, más específicamente, en el TJRJ (Tribunal de Justicia de Rio de Janeiro) en contra del cantante Tiririca, cuya canción “*Veja os cabelos dela*” (“*Mira su pelo*”) es de cuño claramente racista. No obstante, el cantante fue absuelto alegando que no había intención de ofender y de que el objetivo era únicamente hacer humor y homenajear a su esposa; sin embargo, Sony Music fue condenada a pagar una indemnización de trescientos mil reales, en la época.

Toda esta teorización sobre el humor hostil nos ofrece la base para la explicación de que los/las participantes, tras oír las canciones seleccionadas, no identificasen los contenidos de desprecio, prejuicios y hostilidad hacia las mujeres, mientras que liberaron las respuestas de risa, con sensación de alegría y diversión. Motivados/as por compartir el espacio de sociabilidad, los efectos de las sensaciones de placer provocadas en el cuerpo

²⁷⁰ “No hay humor hostil sin finalidad. A veces lo que nos falta es el coraje para confesarla y la disposición para investigarla”.

(haciéndoles reír y bailar) inhibieron la percepción de la ideología vehiculada en la comunicación verbal. Como mencionaron varias chicas: *esas músicas no se eligen, se bailan. Son músicas para la divertirse con los amigos y para el baile. Son canciones con mensajes simples, ritmos repetitivos y pegadizos que comandan el cuerpo; tienen fuertes estímulos que llaman a la expresión de la sensualidad y de la erotización en el baile. Este tipo de comportamiento pasa a fundamentarse en la emoción y a ser aceptado como base del comportamiento relacional cuando se considera que forman parte de la identidad de las mujeres brasileñas (Maturana, 2001, 2002). Aunque ese tipo de demostración pueda resultar una práctica estimulante y placentera para muchas de las adolescentes que las practican, se trata de la *aceptación* de una comunicación y de una orden externa proveniente de la industria de entretenimiento.*

Cuando observamos el impacto social de las consecuencias de ese tipo de elección, concordamos con Walter (2010) en que esta actitud representa “una reducción, y no un incremento, de la libertad de las mujeres” (p. 53); se trata más bien de una revolución feminista estancada que un avance en la igualdad de los sexos. Hemos aludido en repetidas ocasiones en este estudio que la emoción es una fuerza constructiva y estimuladora de la actividad y del comportamiento humano, pero, si no se reflexiona, la acción, aunque parezca racional, será ciega en cuanto a los fundamentos que la constituyeron. Para Maturana (2001, 2002), uno de los aspectos que cualifican al ser humano es la articulación de lo emocional con lo relacional; en lo que se refiere a los/as adolescentes, diferentes estudiosos sobre el tema afirman que los aspectos de la vida emocional asumen relevancia sobre los demás (Erikson, 1987; Blos, 1994; Campos, 2002). Esos estudiosos también reconocen que entre todas las transformaciones que ocurren en ese periodo, la que va a determinar mayores alteraciones emocionales es la madurez sexual (debido al funcionamiento de las gónadas y el lanzamiento de las hormonas sexuales en la corriente sanguínea), cambios que impulsarán la necesidad y la demanda de la vinculación afectiva y sexual. En esa franja etaria, la necesidad de liberación de este instinto (flujo de energía) de exaltación de los sentidos o del placer sensorial y de la sexualidad es muy significativa, y es precisamente de ello de lo que se sirve la industria musical para el comercio de su producto. Como bien señala Gade (1998, pp. 93 – 94), el instinto es lo primero que queda en estado preconsciente y no integrado a la realidad psicológica o cultural, y es justamente ahí donde ocurre lo lúdico, la fantasía y los juegos, tanto a nivel individual como grupal.

Coaccionadas por el estatus dominante - un poder difuso, aquí ocultado por “el buen ritmo” de las canciones -, las chicas acaban “eligiendo” oír y bailar dichas canciones, reforzando el éxito de estas músicas y la ideología de los estereotipos de género. En las sociedades en que las relaciones entre los sexos están fundamentadas en los sistemas de género, el control ejercido sobre las mujeres y las interacciones humanas se puede obtener de una forma sutil y *consentida* a través de una multiplicidad de acciones y experiencias. Badinter (1985)²⁷¹, nos recuerda que, os valores de uma sociedade são por vezes tão imperiosos que tem um peso incalculável sobre nossos desejos²⁷². La diferencia entre la hembra y la mujer reside exactamente en la mayor o menor sujeción al determinismo social. Es decir, el comportamiento de las hembras de las otras especies no humanas sigue el determinismo biológico, mientras que las acciones de las mujeres no siguen la norma de la naturaleza. Aunque las experiencias de las mujeres puedan ser plurales y distintas, la historia humana muestra que todas, unas más otras menos, están sometidas a valores sociales, y estos han sido de orden patriarcal. De esto se desprende que las adolescentes participan en eventos animados por música misógina sin haber reflexionado sobre las creencias y los valores que implica dicha práctica, y que se someten al orden social a través de sus cuerpos y lo hacen de forma *natural*, sin darse cuenta de que lo que las impulsa a hacerlo es el condicionamiento social.

En ese sentido, destacamos nuevamente lo señalado por Merleau-Ponty (2004) sobre la imposibilidad de separar las cosas de la manera en la se presentan en el mundo perceptivo, porque no son elementos neutros, sino que cada una simboliza y evoca cierta conducta o reacción en nosotros. Las adolescentes participan de actividades de ocio y entretenimiento animadas por música misógina sin percibir la ideología en la que

²⁷¹ En *El mito del amor materno*, Badinter (1985) demuestra que, en relación a la maternidad, la mujer se distingue de las hembras de otras especies. En el reino animal, las hembras no tienen elecciones, están sujetas al imperativo biológico. Mientras que las mujeres, por su capacidad de simbolización y por su contingencia a una historia y a un contexto, no sigue una norma de la naturaleza, ya que están sujetas a la interferencia de numerosos factores externos. Así, el sentimiento materno no es innato, sino resultante de factores psicológicos y sociales. Un sentimiento (trabajado mediante refuerzo/valoración o no, de ciertas creencias y de valores morales y religiosos) que actúa como *determinismo social* sobre los deseos y las experiencias de las mujeres. “A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe” (p. 17) (“La moral, los valores sociales o religiosos, pueden ser incitadores tan poderosos cuanto el deseo de la madre”).

²⁷² “Los valores de una sociedad son a veces tan imperiosos que tienen un peso incalculable sobre nuestros deseos”.

se articulan los sistemas de género, que las mantiene en desventaja y las devalúa, y refuerza las desigualdades entre los sexos. La música, en general, es un arte muy importante para ellas, pero lo que la hace dañina a la subjetividad femenina es el contenido prejuicioso de las canciones misóginas. Son canciones que enmascaran la violencia invisible o simbólica, y aquí no podemos olvidar que el disfraz es práctica común de los sistemas de género (Saltzman, 1992; Juliano, 1998). También hemos de tener en cuenta que, en los sistemas sociales jerárquicos, el contenido y la manera de hacer las cosas pueden cambiar, pero no el resultado final, puesto que permanece la misma estructura gracias al principio de la equifinalidad sistémica. La agresión contenida en las letras de música misóginas es violencia hacia las mujeres, aunque sean usadas para el entretenimiento. Como señalamos, un chiste hostil, un jugueteo o una broma de mal gusto demuestran un funcionamiento de interacciones de base jerárquica, ya que una persona se sobrevalora en detrimento de otra. Y, como dijo Foley (1990, p. 49), “por baixo do aparente humor de uma gafe social, existe uma compreensão profunda da maneira pela qual os seres humanos constroem o seu mundo...”²⁷³ es decir, estas prácticas misóginas están apoyadas en la visión del mundo desde el sistema hegemónico. Dicho de otro modo: el desprecio, el prejuicio y la ironía hacia las mujeres en la música y en el baile misógino es una manera “nueva” de mantener las desigualdades entre los sexos y el sistema de género.

5.4 - SENSACIONES PLACENTERAS INTERCEPTANDO EL PROCESO PERCEPTIVO DE LOS/LAS ADOLESCENTES

Las sensaciones y sentimientos ambiguos relatados por los/las participantes en esta investigación muestran la dificultad de estos/as adolescentes en dotar de significado a los estímulos recibidos como parte importante del proceso de conocimiento de la realidad. Hemos mencionado anteriormente que las sensaciones, como fenómenos psíquicos elementales, ocupan el primer grado en el proceso de conocimiento. Ofrecen el material para la percepción, pero por sí solas no ofrecen el conocimiento del mundo. Las sensaciones representan únicamente los elementos necesarios para el conocimiento, pero la cognición como resultado del proceso perceptivo incluye sensación, emoción e interpretación del estímulo recibido. Y, como ya fue mencionado, en el proceso

²⁷³ “Bajo el aparente humor de una ‘metida de pata’, existe una comprensión profunda de la manera por la cual los seres humanos construyen su mundo: el contenido cambia, pero no la estructura”.

perceptivo, la decodificación está relacionada con la historia social de cada persona (Paim, 1978). Para que una experiencia alcance el nivel de *consciencia reflexiva* (Capra, 2005), como sugiere el concepto, el sujeto perceptivo debe reflexionar conscientemente sobre ella, de lo contrario se quedará en el nivel de la *consciencia primaria* (común también en otros mamíferos y en algunos pájaros). En el ámbito de las sensaciones, nuestro estudio señala que la oferta de estímulos (producidos por medio de aparatos tecnológicos) proporcionados por el sistema cultural al consumo de la juventud resulta en una exacerbación de las sensaciones. El placer sensorial que provoca la oferta virtual de sensaciones (el efecto radiante) provoca una ruptura en el proceso perceptivo como un todo: tiene un efecto efímero sobre el cuerpo, y no hay consciencia ni de la emoción corporal correspondiente ni del significado de los mensajes. En el caso de los/as jóvenes que participaron en nuestra investigación, observamos que, a partir del momento en el que fueron orientados al ejercicio reflexivo, demostraron cierta ambigüedad y contradicción en sus sentimientos: de bienestar (originado por las sensaciones corporales) y de vergüenza (ante la interpretación reflexionada de los mensajes). En estos extractos queda ejemplificado lo que queremos señalar:

“Eu tive sentimentos de animação, porque as músicas são divertidas, mas também senti vergonha, pois são machistas”²⁷⁴ (chica, 14 años, último año, enseñanza fundamental/primaria, red privada).

“A maioria destas músicas me dá vontade de dançar, mas as letras me causam revolta ao ver que os brasileiros estão se desvalorizando”²⁷⁵ (chica, 14 años, último año de enseñanza fundamental/primaria, red privada).

“Sensação de que o ritmo das músicas é bom, mas as letras são vulgares e que desvalorizam muito as mulheres”²⁷⁶ (chica, 14 años, último año de enseñanza fundamental/primaria, red privada).

“Sinto meio engraçado, meio estranho”²⁷⁷ (chico, 16 años, enseñanza media/secundaria, red pública).

²⁷⁴ “Tuve sentimientos de animación, porque las canciones son divertidas, pero también sentí vergüenza, pues son machistas”.

²⁷⁵ “La mayoría de las canciones me dieron ganas de bailar, pero las letras me causaron indignación al ver que los brasileños están devaluándose”.

²⁷⁶ “Sensación buena, porque el ritmo es bueno, pero las letras son vulgares y devalúan bastante a las mujeres”.

En estas respuestas es evidente la ambigüedad y los sentimientos contradictorios que les causaron estas canciones, sin embargo hemos de tener en cuenta que estas respuestas ocurrieron después del proceso reflexivo, y no antes. Podemos afirmar que para que estos/as jóvenes llegasen a sentir placer (reír, bailar y entretenerse), tuvieron que inhibir primero el censor crítico (Freud, 2006b).

Por otro lado, la justificación de los/las participantes de que hay “música para oír” y “música para bailar”, y que ese tipo de canciones forman parte de las músicas para bailar, demuestra que también se da un proceso de racionalización, otro mecanismo de defensa para evitar el conflicto psicológico. Si bien este argumento (hay música para escuchar y música para bailar) puede parecer racional, lo cierto es que no se origina en la consciencia reflexiva (Maturana, 2001, 2002; Capra, 2005), puesto que lo que les lleva a bailar no está determinado por la razón, sino por las emociones, y no hay consciencia alguna del proceso. Basándonos en la aportación de Maturana (2001, 2002), hemos sostenido que nuestros comportamientos tenidos como racionales están, en realidad, fundamentados en lo emocional (valores, creencias, normas, etc.). En el caso de los/as jóvenes de nuestra investigación, sus comportamientos están basados en la creencia de que las canciones misóginas de los bailes no son más que una broma, un jugueteo, y se justifican porque el ritmo es bueno. No se dan cuenta de que la interacción social está validada en la emoción de valoración negativa y de ridiculización de las mujeres. Desde otro punto de vista, podemos inferir que esta racionalización también está fundamentada en la creencia de que es posible la separación mente/cuerpo: la mente asociada a la subjetividad y a la razón, y el cuerpo como mero reflejo de las sensaciones, como si nuestros cuerpos, como activos jugadores de la vida social, no personificasen significados por medio del proceso *cuerpo-reflexivo* (Connell, 1997, 1998; Foucault, 1998, 1999, Esteban, 2004). Las experiencias vividas en el contexto histórico y cultural (y todo lo que no es innato, sino resultado del aprendizaje) se incorporan a las bases biológicas (innatas) de los cuerpos. Así, los cuerpos se constituyen en el orden del deseo, de la significación, de lo simbólico, del poder y también de las identidades genéricas.

La deconstrucción de este razonamiento que se fundamenta en la oposición, separación y valoración distinta de la mente y el cuerpo no es una tarea simple. Bourdieu (1998)

²⁷⁷ “Me siento medio chistoso y medio raro”.

señala que el ritmoailable demuestra los efectos duraderos y *mágicos* de la perversión simbólica. En el baile, es el cuerpo el que entra en escena y se da en espectáculo. En pares, en grupo, solo/a, o como parte de una coreografía, los gestos y las sensaciones corporales demarcan una performance particular de la cultura, del lugar social y del tiempo histórico que ocupan los/las actores/actrices sociales. El baile es un espacio para la exhibición de performances corporales, pero, sobre todo, como ya remarcamos, un espacio de encuentro, de sociabilidad e incluso un medio potencial para ejercitar el arte de la seducción, de buscar posibles parejas, para la amistad, para el galanteo y para el noviazgo. Según Pestaña (2004), para sumergirse en el espectáculo del baile (un espacio dominado por las miradas) la persona debe olvidarse del propio envase corporal.

En el otro extremo, tenemos la música que se elige no para bailar, sino para escuchar, que responde a la estética personal, es la que sirve para alimentar el alma, más relacionada con los sueños, el deleite y la reflexión, es decir, con la cognición/cabeza. En la lógica de la disyunción, base del paradigma cartesiano (Morin, 2002), la “regla” es obedecer a una u otra parte, por lo que bailar y divertirse son cosas para el deleite del cuerpo. La desobediencia a este mandato sería considerado una desviación con respecto a la cultura vivenciada por adolescente de la actualidad, y las desviaciones conllevan, generalmente y como mínimo, consecuencias tales como el alejamiento, la presión o la exclusión del grupo social.

Basándonos en Bourdieu (1998, 2000) y su análisis de la distinción social, entendemos que el baile, como una práctica humana, es un espacio socialmente organizado y codificado, un campo de *sentido práctico* donde los cuerpos masculinos y femeninos siguen la inclinación de reeditar la jerarquía corporal de la división social y sexual del trabajo, gestada o interiorizada a partir de las experiencias vividas en el mundo doméstico y en la estructura de clase. Tratándose de público joven, el refuerzo de un aprendizaje que enmascara el efecto de la inscripción “mágica” de los principios de dominación masculina sobre sus cuerpos resulta en una estrategia que puede tener efectos duraderos en la vida. Respecto al aprendizaje de técnicas corporales en la adolescencia, cuando esta incluye violencia simbólica, debemos prestar mayor atención, pues como Mauss (1979, p. 340) nos advierte: “el momento decisivo es el de la adolescencia; es entonces cuando aprenden definitivamente las técnicas corporales que luego conservarán en la edad adulta”. Así, el cuerpo que *acepta* la violencia

simbólica como parte de las interacciones en la adolescencia, será un cuerpo cuya sensibilidad estará abierta a otras formas de violencia.

Los estudios sobre las sensaciones muestran que el sentimiento de placer proviene de una experiencia emocional en función de la sensibilidad sensorial. En nuestro caso, parece que las sensaciones agradables sobre el cuerpo que genera el ritmo hacen que la gente baile, cante e interactúe socialmente. Las sensaciones corporales, los gestos y la coreografía asumen el espectáculo, provocando un placer sensorial, efímero, pero de efecto radiante sobre los/las jóvenes. Viven sensaciones de placer sin la clara consciencia del significado de los mensajes contenidos en las letras y de los sentimientos correspondientes. Esta desarticulación entre el pensar y el sentir promueve una ruptura en el camino de la percepción del mundo y de la autopercepción, con consecuencias en la autoestima femenina (tema trabajado en el capítulo VIII, Violencia perversa, autoconcepto y autoestima).

Aunque la sensación y las elaboraciones emocionales y cognitivas parezcan diferenciables en estas prácticas sociales, en realidad no lo son, ya que las personas no son seres divisibles (pues esto sería esquizofrenia). Para que la sensación se imponga a la mente consciente debe haber un artificio clandestino que relegue la decodificación de los mensajes al inconsciente. Como señala Ameno (1999), la sensación es algo público, puede ser experimentada por muchas personas al mismo tiempo y puede extinguirse cuando cesa el estímulo; el sentimiento, sin embargo, es privado, íntimo e individual. El espacio en el que el ser se reconoce como un/a actor/actriz histórico/a, que hace historia, donde puede optar por reproducir o cambiar el sistema, es en el camino de lo individual, de la reflexión, de la autoconsciencia y de la autopercepción. Las sensaciones que se dan en el cuerpo no pueden limitar la consciencia del entorno y tampoco la autoconsciencia, sino posibilitar la integración cuerpo/mente en procesos congruentes consigo mismos, en relaciones interpersonales y con el entorno. Para Scruggs (2006) “el poder emotivo de una canción está en los elementos tanto verbales como musicales de la comunicación y aspectos cruciales de su efectividad son el resultado de la sinergia que se produce entre ambos” (p. 3).

Sin embargo, a la hora de movilizar a las masas, como subraya Ochoa (2002), la “magia” generada por la sensación de identificación con lo sonoro puede tanto liberar como atrapar. En ese sentido, el ejemplo citado por Cusick (2006) es una buena

ilustración de esta aportación. La autora describe dos experiencias vividas por ella misma, una en la juventud y otra más reciente. La primera, con música *rock* oída a alto volumen, cuya sensación, que venía de la guitarra y que le llegaba hasta los huesos, era de alegría. En la segunda, sentía un ritmo musical empujándola a lo largo de la pista, “obligándola” a moverse. La autora subraya que esas dos experiencias le produjeron la “sensación de ser tocada, sin haber sido tocada por nadie” (p. 10), ejemplos que remarcan el poder de la música para involucrar a los cuerpos e interpelar, pero también en la elaboración de identidades, como las identidades genéricas.

La dicotomía baile/escucha relatada por las adolescentes de nuestra investigación encuentra semejanza con un estudio realizado por Vila y Semán (2006) sobre la conflictividad de género en la *cumbia villera*. Los autores señalan que la dicotomía y ambigüedad de las chicas con respecto a las canciones compuestas para este baile forman parte de una escucha selectiva. Para conciliar los elementos separados y contradictorios (escuchar / bailar), las chicas “borran” aquello que causa disonancia ideológica (letras), mientras que acentúan los aspectos musicales (ritmo y arreglos) afirmando el valor cultural de la canción. En el estudio sobre la *salsa*, Aparicio (1998) subraya que sus amigos/as latinos/as se quejan de sus estudios por relacionar este baile con las estructuras y relaciones de género; opinan que sus análisis dañan y arruinan su diversión. Según Aparicio, la cultura mediatiza el placer, el *placer cultural*, de modo que la *consciencia reflexiva* (Capra 2005) dificultaría el mantenimiento de la dicotomía sensación/cognición. La crítica cultural, como proceso de conocimiento, impide que el pleno placer provocado por los estímulos sensoriales quede en el nivel primario del proceso perceptivo, es decir, hace que las sensaciones (fenómenos psíquicos elementales) lleguen a la decodificación de los mensajes del proceso como un todo. Una vez los significados se hacen conscientes, la incongruencia vivida en la disyunción es más difícil de ser utilizada, a no ser que se pongan en funcionamiento mecanismos de defensa como la negación o la racionalización.

A través del mecanismo psíquico, anteriormente citado y denominado *defensa perceptual* (Gade, 1998), el ritmo de las canciones pone en suspenso la última parte de la percepción, que sería la reflexión e integración del significado contenido en las letras. Para cumplir sus necesidades y deseos, los/las jóvenes distorsionan, falsean la percepción de la realidad, debido a la ambigüedad de la situación. Si piensa no baila, si

baila no piensa. Es como si en esos momentos la persona pusiese en suspenso una parte de la cognición y, bajo el fundamento emocional para interactuar, ejercitase otra instancia de su ser total, incongruente con la subjetividad como un todo, pero coherente con el ser bailante. Es como si el placer, la seducción y los actos allí representados pudiesen quedar alejados; como si las experiencias allí vividas no se configurasen en el todo de la subjetividad de las/los bailarines. Cuando se piensa y se reflexiona sobre el tema, es posible reconocer el daño que los mensajes pueden causar a la psique humana, pero cuando se baila, es el cuerpo el que se mueve impulsado por el ritmo, que no parece estar colgado en la cabeza pensante.

La desarticulación entre la experiencia corporal y el raciocinio crítico se puede observar en las respuestas de los grupos femeninos citadas más abajo, en las frases que muestran ambigüedad (mencionadas en el apartado anterior) y también en la percepción de los/las productores/as musicales entrevistados:

“As pessoas não se preocupam muito com o conteúdo, só com o ritmo e o balanço”²⁷⁸
(chica de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“O ritmo faz mover, balançar, não a letra - faz a gente cantar, mesmo sem saber o que está cantando”²⁷⁹ (grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

Esta desarticulación demuestra la incongruencia y separación entre los dos niveles de la comunicación: el verbal y el no verbal. El nivel verbal (los mensajes) y el nivel no verbal (corporal y gestual, el baile) de la comunicación no siguen el mismo sentido, hecho que en la lectura sistémica es muestra de la disfuncionalidad de la comunicación estructural. Si piensan el significado de los mensajes, incorporan la razón crítica que las hacen rechazar las músicas y, consecuentemente, el baile, el placer y todo lo que esta representa para la juventud; si bailan no piensan, pero se refuerza la estructura machista y jerárquica de la sociedad. Pero no es posible tener todo de una vez, es necesario apartar, aislar, para intentar elegir uno de los mensajes, que son simultáneos, pero incongruentes entre sí; la aceptación de uno de los niveles de la comunicación implica

²⁷⁸ “Las personas no se preocupan mucho por el contenido, solo por el ritmo y el movimiento”.

²⁷⁹ “El ritmo hace mover, no la letra; hace cantar, aunque no sepas qué estás cantando”.

negar y rechazar el otro nivel, pero ambos forman parte de la misma comunicación, resultando en lo que se denomina en sistémica *doblo vinculo*²⁸⁰.

Los dos mensajes simultáneos y contradictorios (verbal – letras misóginas y no verbal – rítmica/corporal) conducen a los/las receptores/as a la ambigüedad, los/las dejan confusos/as y, consecuentemente, los/las hacen optar por aquello que les da placer. Un placer sensorial y relacional desvinculado del sentido subliminal o explícito de los malos tratos psicológicos contenidos en las letras, una interacción perversa en perjuicio de la subjetividad. Sin embargo, el sentido perverso de los mensajes “suspendido”, “negado” o “racionalizado” no desaparece, se va acumulando en el inconsciente despacio y de manera informe, y se puede reflejar en futuras elecciones de aceptación de malos tratos, incluso físicos, sin el reconocimiento de las bases inconscientes. Una vez fundamentada la emoción con esos daños psicológicos, será la premisa en la que se basará la manera de pensar y que dará *coherencia racional* a la manera de ser de una persona, aunque distorsionada por mecanismos perversos de la estructura genérica. Y así, la consecuencia para la salud es “la alienación a través de las distintas formaciones sintomáticas” (Tubert 1992, p. 206) en razón de las contradicciones psíquicas y sociales experimentadas. Estos últimos puntos mencionados serán tratados en el capítulo VII

²⁸⁰ El doble vínculo es un ejemplo de una injunción paradójica (un tipo de paradoja pragmática que resulta de una confusión de niveles de significado) y difiere de una simple contradicción. Son afirmaciones contradictorias, pero las incongruencias están ocultas en la estructura en el nivel de pensamiento y de lenguaje. Surgen en interacciones humanas en trámite y determinan el comportamiento. El doble vínculo es una expresión usada para describir un proceso interaccional donde existen algunas condiciones: 1 – una relación entre dos o más personas durante un periodo de tiempo, donde una es asignada como “víctima”; 2 – la experiencia tiene que ser reforzada por la repetición; 3- una determinación, imposición (injunção) negativa primaria tiene que estar presente; 4 – otra expresión negativa secundaria es impuesta (injunção) de manera que contradiga (tenga conflicto con) la primera, en general en el nivel no verbal; 5 – una tercera determinación (injunção) negativa es impuesta, prohibiendo a la “víctima” escapar de la arena. Después de que estas condiciones estuviesen presentes en una interacción humana por cierto periodo de tiempo, basta una de ellas para poner a la “víctima” en la acción de doble vínculo. Este concepto fue introducido en terapia familiar por el grupo de estudiosos de la esquizofrenia, formado por Bateson, Jackson, Haley y Weakland en 1956, cuando postularon la teoría de la comunicación. El término ha evolucionado dentro de la terapia familiar para el estudio de los patrones repetitivos en sistemas cerrados de interacciones humanas. “O duplo não é uma coisa em si, mas sim uma expressão usada para descrever um processo interaccional” (El doble vínculo no es una cosa en sí, pero es una expresión para describir un proceso interaccional) (Foley, 1990, p. 26). A continuación vemos dos ejemplos simples de lo cotidiano de expresiones que caracterizan el doble vínculo: “morde e sopra ao mesmo tempo” (“muerde y sopla al mismo tiempo”), “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” (“Si corre el bicho lo agarra, si queda el bicho lo come”).

(Misoginia y violencia de género) y el capítulo VIII (Violencia perversa autoconcepto y autoestima). A continuación profundizaremos en las prácticas juveniles que favorece la música misógina donde se exagera la sensualidad.

CAPÍTULO VI - LA MÚSICA POPULAR MISÓGINA Y LAS PRÁCTICAS SOCIALES DE LAS Y LOS JÓVENES

En los capítulos anteriores vimos que el desprecio, la ironía y los prejuicios hacia las mujeres están presentes en el cancionero popular de Brasil desde que la música pasó a ser considerada significativa como cultura nacional. La misoginia ha estado presente en el pasado de forma implícita, a veces disfrazada de versos seductores, según el contexto, mientras que en la actualidad se presenta de manera más explícita. En nuestro análisis, percibimos que las canciones misóginas tienen éxito entre las/os jóvenes porque la parte sonora, es decir, el ritmo, provoca sensaciones agradables en el cuerpo. Por otro lado, aparentemente, el ritmo parece promover una ligera disociación entre el cuerpo y la mente, actuando la cadencia sonora sobre la materialidad corporal, mientras la consciencia rechazaría el contenido peyorativo; sin embargo, nuestra propuesta es que tal disociación es solo aparente y está sustentada en el paradigma cartesiano, es decir, en la ilusión de la separación mente/cuerpo; pensar o reflexionar sería distinto de la práctica del baile y del entretenimiento (uso del cuerpo). Sin embargo, en la práctica, razón/emoción no están separadas y estamos de acuerdo con Maturana (2002), cuando señala que es la emoción lo que fundamenta la acción que se tiene como racional. Así, los insultos y las devaluaciones a las mujeres, cantadas y animadas en un ritmo frenético, bueno para el baile - como afirmaron las/os adolescentes y jóvenes – “oculta” la violencia de género presente en los mensajes. Así, los conceptos y afirmaciones que aceptamos sin reflexionar en los significados contenidos en ellos, nos dejarían “ciegos” ante del fundamento emocional que embarga nuestro sistema racional.

En este capítulo, al hablar de las prácticas sociales de nuestros/as jóvenes, pretendemos establecer una relación entre esas prácticas sociales y la creación y recreación de la “identidad brasileña”, que tiene su reflejo y germen, tanto en la sociabilidad como en las interacciones afectivo-sexuales de la juventud.

6.1 - EL BAILE, LA COREOGRAFÍA Y LA MÚSICA MISÓGINA

Para comprender mejor ese universo del baile (o de la danza) y de la coreografía en las prácticas juveniles, como ya fue mencionado, buscamos la experiencia de cuatro expertos productores/as (Gio y Elen; RH y JF) en eventos para jóvenes, todos con larga experiencia en del mercado de entretenimiento; su contribución amplió los datos obtenidos en nuestra propia observación. Aunque las experiencias de estos informantes

sean diferentes, coincidieron en señalar que las canciones que tienen más éxito en las fiestas para jóvenes son las canciones comerciales, las que suenan en radios, TVs y lugares de frecuencia juvenil y que, cuando suenan, todos/as las cantan y bailan de forma prácticamente unánime. Mencionaron también que esa música no solo se utiliza en baladas y shows, sino también en las fiestas de quince años (baile de debutante)²⁸¹ y

²⁸¹ Baile de debutante: la palabra debutante viene del francés (*début*), del verbo debutar, estrenarse o iniciar. Según el Diccionario Brasileiro de Lengua Portuguesa, debutante se refiere a la chica que hace su estreno en la vida social. El baile de debutantes es un rito de paso, cuando las chicas cumplen los quince años, dejando de ser niñas son presentadas ‘oficialmente’ a la sociedad, iniciando la nueva etapa de sus vidas, la vida adulta. A partir del “debut” la joven tenía permiso para: participar en recepciones sociales, usar ropas de una mujer adulta y de salir con alguien y tener novio. Tradicionalmente, la chica recibe a los invitados usando un vestido bonito pero simple, con detalles infantiles y a la media noche cambia de ropa y pasa a usar un “lindo” vestido de gala de baile (el color rosa es uno de los preferidos para el vestido), para bailar el primer vals con su padre y después con el paraninfo (puede ser un pariente, un persona invitada o un pretendiente o posible novio). Este es considerado el punto alto de la fiesta. El origen de esta tradición es atribuido a las familias nobles y ricas de la Europa antigua, a los países hoy conocidos como Francia, Alemania, Inglaterra y Austria. Los bailes tenían la función también de atraer posibles pretendientes o posibles novios para la chica. Se cree que la tradición del baile de debutantes llegó al Brasil a finales del siglo XVIII, después de la Revolución Francesa, cuando muchas familias tuvieron que migrar a colonias europeas. En la década de los cincuenta, del siglo XX, esas fiestas tuvieron gran importancia en la sociedad brasileña. Pero, en los años ochenta, la tradición del “debut” estuvo en baja, ya que las chicas preferían cambiar el baile por viajes u otros regalos. Sin embargo, a fines de los años noventa, la tradición resurgió con gran vigor y continúa siendo un evento social en expansión, con aumento de profesionales y empresas especializadas en la promoción de ese tipo de festividad. Por motivos económicos u otros, el baile puede ser realizado en grupo, con varias debutantes, y, en ese caso, en general se invita a una persona pública, como a un actor de telenovelas, para ser el paraninfo (padrino, patrón, protector) del grupo. Cuando el baile es para una única debutante, la chica y la familia pueden elegir el *bolo vivo*, compuesto de quince pares de adolescentes (también con edad por vuelta de los quince años) que son invitados a cumplir la función de padrinos y en general todas las chicas usan ropas iguales, escogida por la debutante. Cada pareja lleva una vela encendida, para representar cada año vivido por la debutante. En el momento del vals, la debutante, junto con su padre, van de una a otra de las velas, con el significado de haber cumplido todas aquellas etapas de su vida. En muchos casos, se invita a los cadetes de la academia militar, para ser los padrinos (Wikipedia 2011b; Buffet Metrópole, 2010). En Curitiba (PR), el Club de Campo Santa Mónica realizó ese tradicional evento en 24/11/2011. El baile contó con la participación de veintidos debutantes y el paraninfo fue el galán de telenovelas (de la Record de Televisión)–Vitor Facchinetti (Santa Mónica, 2011a y 2011b). Las inscripciones para ese evento empezaron en 02/07/2011. Son algunas frases de debutantes del Santa Mónica, de 2011:

- “Debutar faz parte de nossas experiências rumo à vida adulta e do espetáculo de realizar nossos sonhos a cada dia” (“Debutar forma parte de nuestras experiencias rumbo a la vida adulta y del espectáculo de realizar nuestros anhelos”).

- “Fazer quize anos é um dos divisores de nosso passado e futuro, momento de quando nossa infância se torna memória e as expectativas do amadurecimento começam a se formar” (“Cumplir quince años es uno

en bodas. Añadieron que los/as adolescentes y jóvenes no se sosiegan o calman hasta que suenan esas música en boga. El *pop*, el *hip-hop*, el *forró* y el *funk* son los géneros musicales que configuran ese tipo de música. A juicio de los dos expertos mencionados, en general, son los tipos de canciones más invasivas y, señalan, que cuando suenan, las/os jóvenes se saben las letras y la coreografía y la escenifican tal cual la ven en la TV. Según Gio, son canciones muy sexualizadas y vulgares: “a sexualização, não é mais um apelo só masculino, é também feminino. 'As meninas pirraçam, e muito' e utilizam o corpo como atração”²⁸². La hipersexualización genérica codificada en las letras musicales y en los bailes puede ser *libremente* representada por chicos y chicas, aunque no se puede afirmar que sea conscientemente.

Según Faour (2006), en Brasil, en la medida que la libertad de expresión progresó con el fin de la dictadura militar (segunda mitad de la década de los setenta), la supuesta liberación sexual se hizo presente, de forma más evidente, no solo en las letras de las canciones, sino también en los bailes, con una fuerte carga erótica. En opinión de ese autor, la asociación de ese tipo de música con el baile se debería a la evolución natural de las costumbres y de los comportamientos, al fin de la censura y a la evolución del mercado fonográfico, que supo ver el momento y la manera fácil de hacer dinero, no solo en Brasil, sino también en otras partes del mundo. Opina también que esa fuerte sensualidad y erotismo, presente cada vez más en las canciones y en los bailes brasileños, se debe a la *vocación natural* del pueblo brasileño para el desnudo y el sexo. Esta afirmación, que proviene de persona culta, periodista, investigador y productor musical, muestra la eficacia y la reafirmación de las estructuras y relaciones genéricas presentes en el imaginario brasileño, al compartir un paradigma que naturaliza los comportamientos de mujeres y hombres, sobre la base de la identidad nacional.

de los divisores de nuestro pasado y futuro, momento en que nuestra niñez se convierte en memoria y las expectativas de la madurez comienzan a formarse”).

- “Essa data tão especial traz em si uma felicidade que nos faz acreditar que somos capazes de realizar nossos desejos. A vida sempre nos reserva grandes surpresas e é preciso saber estar de coração aberto para viver bem e ser feliz” (“Esa fecha tan especial trae en sí una felicidad que nos hace creer que somos capaces de realizar nuestros anhelos. La vida siempre nos reserva grandes sorpresas y es necesario saber tener el corazón abierto para vivir bien y ser feliz”) (Santa Mónica, 2011a, p. 29).

²⁸² “La sexualización no es un recurso físico solamente masculino, es también femenino. 'Las chicas provocan, y mucho', utilizan el cuerpo como atracción (seducción)”.

En este sentido, son interesantes las aportaciones de autoras como Yuval-Davis (2004) cuando muestra la importancia del género en la construcción de las naciones. O la de Heilborn (2006) que hace hincapié en que la socialización para el ejercicio de la sexualidad, también está íntimamente relacionada con las relaciones de género, en un determinado contexto histórico y cultural. Las creencias y las representaciones ancladas en los códigos culturales y morales, en general, sirven como mecanismos de control social y, a menudo, de opresión de las mujeres. Y, en este sentido, estamos de acuerdo con esta afirmación de Robertson (2001): “El sistema (o los sistemas) de creencias de cada cultura está(n) moldeado(s) a lo largo del tiempo para legitimar las estructuras de poder” (p. 386). Sin embargo, queremos resaltar que, esa creencia tan reforzada de que el pueblo brasileño, principalmente las brasileñas, son portadoras de una sexualidad erotizada y liberal, se ha convertido en un mito. Y que esta construcción mítica, creada desde los primeros historiadores, y que continúa siendo reafirmada en el imaginario social como verdad, compartida y propagada por gran parte de la población, es un tema importante para nuestra investigación, por lo que, la retomaremos en un apartado posterior.

Por otro lado, Yúdice (2007), señala que además de que la música sirva a múltiples fines, también es:

“un fenómeno que se experimenta en el cuerpo, que nos mueve, y que, al hacerlo, pulsa las cuerdas de nuestros deseos, miedos y ansiedades más íntimos, construyendo complejos imaginarios que no se reducen fácilmente a las estadísticas de los estudios mercadológicos” (p. 32).

En las letras misóginas y, principalmente, en los bailes, en cuya performance se exagera la sensualidad y la erótica, a través de los movimientos de brazos, manos y las nalgas femeninas, y al uso de ropas muy cortas y justas, estaríamos ante lo que Foucault (2004a, 2004b) ha denominado *adiestramiento de los gestos y normalización del placer*; es decir, una práctica *cuerpo-reflexiva* de género (Connell, 1998), que trabaja sobre los cuerpos, objetualizándolos y produciendo comportamientos en los/las adolescentes y jóvenes, que a la vez son activos/as jugadores/as (active players) en la vida social. En esa práctica, sus cuerpos son tanto agentes como objetos, que reproducen modelos de género tradicionales y de desigualdad entre chicos y chicas; la violencia simbólica estaría presente en el modelo de conquista, una violencia distinta de la función represora y de la censura, que se encuentra en el nivel del deseo, expuesto en el propio cuerpo,

que lo amolda y lo difunde (Foucault, 2004a). Se trata de un poder simbólico (Bourdieu, 2007), porque no permite examinarlo fácilmente, ocurre en un campo ignorado, invisible y puede ser ejercido con la complicidad de aquellos/as que participan de forma activa o pasiva.

Respecto a las prácticas culturales juveniles y la relación igualitaria entre los sexos, Romo (2004) ha analizado la aparición de la cultura del baile, del *tecno* o del *rave* que se generó a finales de los años ochenta, y señala que ese “espacio sorprendentemente liberalizador” (p. 111) no puede ser comprendido como verdadera equidad de participación entre los/las jóvenes en esa cultura. Y que, las aparentes relaciones igualitarias fueron una fase, al inicio de ese movimiento juvenil, entre los años 1987 a 1992; en ese contexto las mujeres sentían menos inseguridad y no se sentían acosadas sexualmente en las fiestas. Pero, a partir de 1992, se volvió nuevamente a roles más tradicionales y los varones reasumieron el poder, incluso en las figuras de los *DJ*, personas de gran importancia en las escenas de ese tipo de baile. Aunque en Brasil no hemos localizado ningún estudio relacionando, específicamente, con esta práctica juvenil y las desigualdades de género, hay registros de shows de música y de baile *rave* para un gran número de personas, cuyo número de *Djéias* (*DJ* mujeres) es minoritario, lo que también evidencia el mantenimiento de la jerarquía entre los sexos en ese tipo de eventos. Volviendo al estudio de Romo, la autora concluye afirmando que, también en esas actividades (bailes *tecno* o *rave*), “las culturas juveniles generan identidades transitorias que muestran cambios sociales y culturales, pero que, por el momento, no permiten superar las diferencias de género y condicionan su acceso a los contextos de ocio juveniles” (p.116). Esto supone revisar si los *modelos emergentes* (del Valle et al., 2002) se convierten en verdaderos modelos de cambio o si diluyen ante prácticas de género que vuelven a reproducir la desigualdad.

En este sentido, en relación a la música y el baile, Mauss (1979) ya señaló que la imitación es uno de los elementos fundamentales en la enseñanza del arte de utilizar el cuerpo humano. En ese proceso de aprendizaje, tanto el/la niño/a como la persona adulta tienden a imitar a aquellos/as que poseen prestigio y que consideran que tienen autoridad sobre ellas/os. Para Mauss, los actos imitados son *ordenados*, *autorizados* y *probados* (p. 340). En el acto imitado, se suman elementos biológicos y psicológicos, con el objetivo de obtener el mismo éxito que la persona imitada. Para Medeiros (1992),

en ambientes amplios para el consumo de la música popular, los/las cantantes solicitan la participación del oyente, al mismo tiempo que se sugiere el apaciguamiento de los sentidos y la liberación de las pulsiones activas del cuerpo. Este autor resalta que la música se queda en nosotros/as, así como nosotros nos encontramos en ella; al suprimir ese espacio entre ella y nosotros, se dificulta la escucha atenta y refinada. Así, con la escucha y censura inhibidas por el poder de seducción de la música, los cuerpos transmiten en el baile los significados subyacentes y demandados por la cultura dominante, ya que como observó Hanna (1988), el baile no solo comunica significados de género, sino que promueve la adquisición de un conocimiento genérico, es decir que, como ya mencionamos, los cuerpos en la práctica funcionan como procesos cuerpo-reflexivos.

Por otro lado, lo que planteamos es que, las actuales coreografías, cuando los/las oyentes de shows musicales son invitados/as y entrenados/as para ser parte del show, cantando y bailando junto con los/las cantantes y presentadores/as (práctica ahora bastante común), se puede considerar una práctica cultural que tiene el valor de un rito; un rito con funciones socializadoras y reforzadoras de lazos sociales. En general, un ritual ofrece a sus actores/actrices la sensación de pertenencia a un grupo solidario y con capacidad para resolver las diferencias pacíficamente (Juliano, 1992; Miermont, et al., 1994).

El carácter participativo de los/las adolescentes en las actuales coreografías, incluso aquellas con canciones misóginas, les ofrece la sensación de integración, donde, por un corto periodo de tiempo, pueden sentirse miembros del gran grupo, mientras dramatizan roles sexuales en el contexto de las interacciones afectivas, ritual que refuerza el poder de movilización del/de la cantante o de los/las presentadores/as y también de la cultura dominante. Robertson (2001) ha señalado cómo el poder, el género y la performance se interrelacionan en la gran mayoría de las sociedades. En este sentido, aunque la música y algunos tipos de bailes estén contextualizados en un momento histórico y en una cultura en particular y aunque se interprete como que un mero ejercicio de imitación al trasladarse a otra cultura, el análisis de Wieschiolek (2006) revela la falacia de esta concepción, al mostrar que tanto la música como el baile en las sociedades occidentales están fuertemente influidas por estilos afroamericanos (*hip-hop, funk*, etc.). Así, en cada lugar del mundo, dichas tendencias son aprendidas y transformadas, convirtiéndose en

un fenómeno demasiado significativo como para ser interpretado como mera imitación: “It is more likely that elements of foreign cultures are adopted, dismantled, bricolaged, reinterpreted and integrated into the culture of the absorbing group”²⁸³ (p.116). Estas prácticas corporales servirían así para la construcción de nuevas identidades, de la misma manera que se ha constatado en otras prácticas, como el fútbol y béisbol, o de estilos de bailes como la *samba* y el *tango* (Dewar, 1993; Diez, 1996; Archetti, 2006).

Como ha analizado García de León (2002), en su estudio sobre las élites profesionales femeninas en el Estado español, en el proceso de cambio social contemporáneo, la génesis de las nuevas identidades sociales de género es central en los discursos mediáticos y es el terreno más “acechado por viejas ideologías, prejuicios sociales y atavismo de toda clase” (p. 86), y que los cambios hacia la igualdad de género siguen un continuo avance y retroceso, similar al *efecto Penélope*. Así, tanto los medios de comunicación, a través de la publicidad, de la prensa y de la televisión, o instituciones como la familia o la escuela, a través de sus prácticas, crean y recrean imágenes femeninas contradictorias; unas veces progresistas (tejer) otras retrógradas (destejer), sin lograr la igualdad entre los sexos. Como en el mito, el manto nunca está acabado; se idealiza la igualdad, pero, en la práctica, continúan las diferencias y las desigualdades.

Ese *efecto Penélope* se observa en las conductas paradójicas de las chicas brasileñas, principalmente entre las adolescentes, cuando en las fiestas prefieren canciones con fuerte carga sexual en las letras y en la coreografía, pero buscan la tradición, por ejemplo, en el baile de quince años²⁸⁴. Para la productora Gio, esa *preferencia* por canciones y coreografías hipersexualizadas, evidencia su formación/información sobre la conducta de su grupo de edad; siguen la ola del momento, y, aunque algunas tengan consciencia del significado de las canciones y de la coreografía representada, no es posible diferenciarlo. La mayoría quiere solamente divertirse y pertenecer, y no decodifica las agresiones y la discriminación subyacente en las letras musicales. Por otro lado, esta experta muestra su sorpresa e incompreensión ante la decisión de las chicas de participar de la tradición del debut: “não sei por que as adolescentes que são tão moderninhas, ainda mantém essa tradição, a festa de quinze anos, inclusive com

²⁸³ “Es como aquellos elementos de la cultura extranjera que son adoptados, demolidos, rebricoleados, reinterpretados e integrados en la cultura del grupo que lo está absorbiendo”.

²⁸⁴ Baile de quince años: debut ya que fue descrito en nota anterior.

bolo vivo. É paradoxal”²⁸⁵. Por un lado, parecen avanzadas y “modernitas”, utilizando el cuerpo como atracción; por otro, quieren una fiesta tradicional (ropas, peinado, vals, etc.) como las adolescentes del pasado.

En Brasil, esa *tradicón*, la fiesta, o el baile de quince años, como se ha señalado anteriormente, ha sido resucitada con gran vigor desde finales de los años noventa, en la misma época en la que afloran las nuevas representaciones en la música popular, con la utilización de discursos altamente misóginos. El resurgimiento de esa *tradicón* puede tener una explicación aparentemente lógica, sobre la base de la mayor estabilidad financiera de la población en esa época; sin embargo, desde la perspectiva de los sistemas de género y del movimiento de resistencia a unas relaciones más igualitarias, se puede decir que estaríamos ante una práctica social a contracorriente o un *destejer*, reforzando el papel femenino más *tradicional*, modelo de relación que reafirma, aunque de forma escenificada, a la mujer como sumisa y cortejada.

Es importante subrayar que ese rito se refiere solamente a la chica y no al chico, pues es él quien, en ese ritual, asume el rol de un actor coadyuvante o representa la posibilidad de ser un futuro novio para la chica. No es nada novedosa la convicción de que los pares son agentes de la socialización y modelos de género (Coria, 2008; Benlloch, Campos, Sánchez y Bayot, 2008; Esteban, 2011). Esa *tradicón* puede parecernos incongruente con las actitudes de las adolescentes de la actualidad, las cuales, por un lado, aspiran o desean “tejer” una vida más autónoma y liberal para sí mismas y, por otro lado, representan públicamente roles tradicionales, reafirmando *performances* diseñadas para controlar la vida de las mujeres. Sin embargo, el análisis debe ir más lejos del punto de vista individual, ya que hay todo un sistema social que orienta, motiva y fomenta la configuración de este tipo de práctica. Lo que parece solo una práctica cultural, sin ninguna influencia del sistema de ideología androcéntrico, cuando se analiza más detenidamente muestra que el sistema social (en este caso, la sociedad brasileña) continúa dibujando los estereotipos tradicionales para las relaciones intersubjetivas y amorosas (Robertson, 2001) por medio de definiciones sociales y sexuales que mantienen la desigualdad entre los sexos (Saltzman, 1992).

²⁸⁵ “No sé por qué las adolescentes que se muestran tan modernitas, aún mantienen esa tradición, la fiesta de quince años, incluso con 'bollo en vivo' (ellas mismas se convierten en tarta). Es una paradoja”.

La opinión de la productora Elen (50 años), refuerza esta afirmación, ya que para ella, las chicas siguen representando el clásico papel de la *mujer femenina*, el rol genérico de la feminidad, que en su percepción corresponde con lo esperado por la sociedad, como se puede observar en el comentario de abajo:

“as meninas são maduras, sabem o que querem, são sensuais, na festa se transformam em mulheres. Elas são muito lindas, cuidam do corpo, do penteado, usam roupas belíssimas e cuidam dos gestos... Nas festas esperam a chegada dos meninos, que por sua vez, aguardam o sinal para a aproximação, é o ‘caçador da noite’”²⁸⁶.

Elen también destaca que en las fiestas, tanto la chica como el chico participan del jugueteo de la conquista: “é uma repetição das estratégias utilizadas no passado, pelos jovens, no ritual da conquista”²⁸⁷. Esta estrategia, que en la opinión de la experta es solo un jugueteo de seducción, en realidad, representa una tradicional codificación de género; fuertemente utilizada en el pasado y puesta en escena por los/las adolescentes en las fiestas de la actualidad. Una práctica que reproduce los supuestos del sistema ampliamente criticados por la lucha feminista, ya que son prácticas que fomentan las desigualdades genéricas. Los estudios de Heilborn, Cabral y Bozon (2006) corroboran este análisis; muestran que, tradicionalmente, en la coreografía de la sexualidad “caberia às mulheres a gestão dos avanços sexuais masculinos, em nome da manutenção da própria honra e em prol da união”²⁸⁸ (p. 220). Otra observación de Elen, que evidencia el movimiento de zigzag (hacia adelante y hacia atrás) o para una mayor comprensión, de transformaciones y también de resistencias de estas chicas, puede ser visualizado en estas dos frases: “as adolescentes de hoje, querem realização profissional e

²⁸⁶ “Las chicas muestran madurez, saben lo que quieren, son sensuales, en la fiesta se transforman en mujeres. Ellas son muy lindas, cuidan del cuerpo, del peinado, usan ropas muy hermosas y cuidan de los gestos... En las fiestas, esperan la llegada de los chicos, que a su vez aguardan la señal para la aproximación, ellos son los “cazadores de la noche””.

²⁸⁷ “Es una repetición de las estrategias utilizadas en el pasado por los jóvenes, en el ritual de la conquista”.

²⁸⁸ “Les corresponde a las mujeres la gestión del avance sexual masculino, en nombre del mantenimiento del propio honor y a favor de la unión”. Sin embargo, esta representación significa la codificación de los roles genéricos en la coreografía sexual del pasado.

experimentações, mas ainda alimentam o sonho do casamento”²⁸⁹; “Elas sonham casar – pois é uma tradição”²⁹⁰.

Son comentarios de nuestra entrevistada, deducidos de su experiencia profesional y que están en consonancia con los resultados de la investigación de Bozon y Heilborn (2006) sobre la iniciación sexual de las y los jóvenes brasileños/as. Las perspectivas entre los jóvenes del sexo masculino continúan siendo distintas de aquellas esperadas por las jóvenes del sexo femenino. En Brasil, la iniciación masculina representa aún una *obligación social y técnica*, no relacionada a un compromiso con la mujer, mientras la iniciación sexual femenina, puede ocurrir más temprano si se compara con las generaciones precedentes, pero la primera relación sexual continúa siendo interpretada de la misma manera que lo han hecho sus antecesoras, es decir, como una pasaje rumbo a la instauración de una relación afectiva duradera.

Ese movimiento de acomodación y reacomodación de deseos, roles y prácticas sociales, tanto de jóvenes de generaciones anteriores como de la actualidad, se hace evidente en el baile de quince años. Después de los rituales *tradicionales* (vals, cambio de ropas y de zapato, etc.), hacia el final de la fiesta, la música, el baile y la coreografía, en general, pasan a ser semejantes a aquellas de cualquier ambiente de ocio para la juventud, incluso con canciones misóginas y con sus respectivas coreografías. Esa ambivalencia observada en las actitudes de las adolescentes mostraría una discordancia entre las representaciones sociales, todavía utilizadas en el mundo femenino, y las prácticas existentes.

Volviendo a la importancia de el baile en la interiorización y reproducción de modelos generizados, aunque nuestro foco en este estudio son los sujetos adolescentes y jóvenes, he tenido la oportunidad de observar la participación de personas de los dos sexos y de distintas edades en ejercicios aeróbicos, en el agua, bajo el sonido de canciones misóginas, y constaté que la música, cuando está asociada a la coreografía, se convierte en un estímulo altamente capaz de animar a las personas a las prácticas sociales de recreo y ocio. Todos/as los/las participantes cantaban las canciones, incluso aquellas con

²⁸⁹ “las adolescentes de hoy, aunque deseen la realización profesional y tener experimentaciones también anhelan el matrimonio”.

²⁹⁰ “Anhelan casarse– ya que es una tradición”.

doble sentido y fuerte carga sexual. Las canciones estimulaban la ejecución de la coreografía, que incitaba a los movimientos corporales de erotización, sin que las personas evidenciaran cualquier traba para imitar los gestos. El animador de esa actividad dijo que “através da dança o homem consegue interagir melhor com a mulher”²⁹¹, y enfatizó que utilizaba la música por el ritmo y que elige aquellas que están en la cima de las preferencias en diferentes regiones del país. De lo expuesto, se desprende que el baile es una práctica sociocultural que, además de evidenciar la ideología vigente y la superficialidad de las relaciones, ofrece la ilusión de relaciones sociales participativas, ya que son actividades experimentadas conjuntamente con otras personas.

Los estudiosos del baile/danza, como práctica antigua en las interacciones humanas, reconocen y afirman que, tanto en la producción como en la performance, siempre hay un significado oculto, con mensajes explícitos o sugeridos. Sabemos también que gran parte de la comunicación no verbal, aunque esté codificada culturalmente, no es algo consciente (Hanna, 1988). En este sentido, recogemos las aportaciones de Archetti (2006) y Wieschiolek (2006), en el sentido de que el baile, por ubicarse en un terreno *libre* del control oficial o cívico, puede favorecer la articulación de lenguajes que desafíen ese control y los mecanismos de represión. En la medida en la que las chicas brasileñas, en un ambiente de socialización, reciben mensajes peyorativos sobre la feminidad, mientras que son *invitadas* a bailar y a exacerbar las partes de su cuerpo que son consideradas erógenas (las nalgas, los pechos), en ejercicios de hipersexualización, exhibición y voyerismo, están participando y reafirmando sensaciones de placer emparejadas con la violencia simbólica. Aunque este emparejamiento no sea explícito, funciona como flujo de información con mensajes contradictorios que retroalimentan el sistema dominante. Como fue señalado por las productoras de eventos, aun buscando la autonomía profesional y financiera, el mundo afectivo/amoroso (es decir, las interacciones afectivas) sigue siendo importante en la vida de las jóvenes de la actualidad. Pero el amor, ya no sería la energía propulsora en el ejercicio de la sexualidad de estas jóvenes, aunque sea un objetivo a alcanzar. Y, en las baladas y fiestas, en los encuentros de diversión, el erotismo y la seducción aparecen como fuente

²⁹¹ “A través del baile, el hombre consigue interaccionar mejor con la mujer”.

de placer y de consumo, tanto para los jóvenes como para las jóvenes, tema que examinaremos en el próximo apartado.

6.2 - MÚSICA MISÓGINA Y RELACIONES AFECTIVAS

Como señala Hanna (1988), la sexualidad y la danza forman un dúo de actividad casi universal. En la música popular brasileña, el tema del sexo ha sido una constante, en mayor o menor grado, como estrategia de seducción e identificación colectiva, desde las canciones maliciosas con letras de doble sentido (como el género *modinha*, del siglo XIX) hasta las canciones actuales, que muestran un “erotismo grosero”. Según el análisis de distintos autores, el sexo y el amor son temas muy frecuentes en la música. El abanico de enfoques, gradaciones y modos de abordaje, negociaciones de límites y narrativas alrededor del erotismo es gigantesco y está presente en casi todas las producciones artísticas, principalmente en la industria cinematográfica y en el universo musical (Faour, 2006; Trotta 2009).

Para Trotta (2009) la música popular brasileña, como cualquier música popular, “é um produto de entretenimento midiático que negocia e elabora os códigos morais relacionados à sexualidade, com toda sua polêmica”²⁹². Este autor analiza el par música/sexo forma, un par con éxito entre las personas de diferentes generaciones, dado que pone en relación el cuerpo, la danza y el contacto humano. Esta mezcla es utilizada por la industria del entretenimiento a través de la combinación de *sonido, letra e imagen visual*, que juntos se complementan y promueven un ambiente de connotaciones sexuales. El *sonido* estimula el baile u otra forma de corporización del erotismo y del sexo, de manera implícita o explícita. El sentido lingüístico de la canción popular funciona como elemento de conexión entre letra y melodía. De esa forma, el *contenido semántico de la letra*, mediante la voz que canta (melodía, timbre, estilo), opina el autor, va a ofrecer mayor o menor proximidad al universo de la sexualidad por la manera que registra sonoramente el discurso verbal. El aspecto *visual*, para este autor, es el elemento clave del éxito del mercado masivo de la música, ya que el sentido de la audición se vuelve invisible delante de la performance del/de la artista, que es producida por los medios de comunicación:

²⁹² “Es un producto de entretenimiento mediático que negocia y elabora los códigos molares relacionados con la sexualidad, con toda su polémica”.

“O sentido da audição – invisível – é apresentado no mercado musical através da visualidade de artistas e instrumentos musicais, que compõem de forma significativa o ambiente comunicacional da música. Neste sentido, os artistas (e, principalmente, as artistas) são visualmente apresentados como objetos de desejo quase sempre erotizados, reforçando uma conexão estreita entre música, corpo e sexo”²⁹³ (p. 134).

La relación entre música y sexualidad ha sido analizada por distintas/os autoras/es. Son especialmente interesante para nuestra investigación las que parten de considerar la sexualidad como el resultado de una construcción social, en la que se articulan las estructuras económicas, sociales y políticas (Suárez-Briones, 2000); o como una práctica social y cultural que refuerza de forma eficaz las estructuras económicas, sociales y políticas de una sociedad (Calvo y Vergara, 1985). En un sentido muy similar, las investigaciones de Dewar (1993), Bourdieu (2000) y Esteban (2004) han mostrado la utilización del cuerpo como símbolo y significante de relaciones sociales y estructuras de poder y privilegio.

De todas esas aportaciones se desprende que las prácticas culturales destinadas al ocio y al entretenimiento juvenil, asociando música misógina, vulgarización del sexo y aumento de sensaciones corporales y del placer, es uno más de los mecanismos de enseñanza/aprendizaje. En este sentido, la tendencia a acentuar la sensualidad y la sexualidad en la música que escuchan las/los jóvenes y el público en general, interfiere en la autopercepción de los/as brasileños/as, que pueden entender que los *mensajes* de esas canciones *hablan del pueblo brasileño*, de lo que *piensa el pueblo*, aunque sean mensajes groseros, es decir, que hablan de la identidad del pueblo brasileño. Sobre este aspecto, los estudios de Heilborn (2006) y de Rago (2006) han tratado el tema de la construcción y reconstrucción de la identidad nacional basada en la sexualidad, elaborada por los científicos sociales desde las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, aspecto que trataremos en el próximo apartado.

6.2.1 - SENSUALIDAD Y EROTIZACIÓN EN LA IDENTIDAD DE BRASILEÑOS/AS: MITO Y REALIDAD

La historiadora Margareth Rago (2006), en su artículo “Sexualidade e Identidade na Historiografia Brasileira”, discute las interpretaciones ofrecidas sobre la centralidad que

²⁹³ “El sentido de la audición invisible es presentado en el mercado musical a través de la visibilidad de artistas e instrumentos musicales, que componen de forma significativa el ambiente comunicacional de la música. En este sentido, los artistas, (y, principalmente, las artistas) son visualmente presentados como

ocupa la sexualidad en la identidad del pueblo brasileño. Aunque esta autora reconoce que lo erótico esté presente en los chistes, en el vestuario, en los juguetes de seducción y en la cotidianidad del pueblo brasileño, en distintos lugares del país, resalta que la idea de un Brasil erotizado comienza con el proceso de mestizaje en el periodo de la colonización. Esa imagen continuaría presente hasta la actualidad: “pelas indústrias de turismo, na exportação das mulatas sensuais, do *samba*, do carnaval, do ‘tchan’ e de tudo aquilo que é muito conhecido como o imaginário do *Brasil Tropical*”²⁹⁴ (p. 7) y subraya que, solo recientemente, algunos historiadores han cuestionado esa interpretación de la realidad brasileña y de la *sexualidad tropical* como constitutiva de la identidad nacional, ofreciendo nuevos ángulos de análisis para los hechos históricos. Hay que señalar que esos discursos solo empezaron a ser revisados debido a presiones de los movimientos sociales: feminista, homosexual y negro²⁹⁵, y que, solo recientemente, han logrado coherencia y fuerza en la lucha contestataria a la dominación hegemónica. En ese aspecto, debemos subrayar que esas voces de grupos subyugados durante siglos fueron desvalorizadas y silenciadas como mecanismo para su dominación (Juliano, 1992).

Volviendo al tema de la representación de Brasil como un lugar “sin moralidad sexual”²⁹⁶, las primeras explicaciones fueron las imágenes y representaciones de unos

²⁹⁴ “La imagen de la ‘sexualidad tropical del Ecuador’ no deja de ser muy estimulada por las industrias del turismo, en la exportación de mulatas sensuales, de la *samba*, del carnaval, del ‘tchan’ y de todo aquello que es bien conocido como el imaginario del “Brasil-tropical”.

²⁹⁵ *El Movimiento Negro – MN*: é o nome dado ao conjunto dos diversos movimentos sociais afro-brasileiros, particularmente aqueles surgidos a partir da redemocratização pós-Segunda Guerra Mundial, no Rio de Janeiro e São Paulo. (Nombre ofrecido al conjunto de los movimientos sociales afro-brasileños, en especial, aquellos surgidos a partir de la redemocratización tras la Segunda Guerra Mundial, en Rio de Janeiro y en São Paulo). En Brasil, el día 20 de noviembre, es dedicado a la *consciencia negra*, también llamado *Día de Zumbi de los Palmares*, en homenaje a la muerte del negro apodado *Zumbi de los Palmares*, símbolo de la resistencia y lucha por la liberación de los esclavos. Fecha especial, dedicada a la reflexión de las maneras de insertar al negro en la sociedad brasileña, que llega a ser costumbre en algunas regiones del país (Barbosa, 2005; Wikipédia, 2013). Según Barbosa (2005), uno del los fundadores del MNU – *Movimento Negro Unificado*, con el movimiento los/as afrodescendientes en Brasil, cambiaron la manera de afrontar el racismo y el prejuicio racial en el país.

²⁹⁶ “A ideia dos colonizadores era de que o Brasil era um país sem moralidade sexual, com nativos muitos sensuais, imagem que foi muitas vezes reproduzida, por historiadores e viajantes europeus” (la idea de los colonizadores sobre Brasil era la de un país sin moralidad sexual, con nativos muy sensuales, imagen muchas veces reproducida por historiadores y viajeros europeos) (Heilborn, 2006, p. 49). Representación

nativos muy sensuales, más específicamente, mujeres nativas, que generaron los historiadores y viajeros europeos (Heilborn, 2006). Las indígenas, desnudas como parte de sus costumbres, fueron interpretadas como portadoras de una “sexualidade desenfreada, que se oferecem despudoradamente ao conquistador branco”²⁹⁷ (Rago, 2006, p. 20). Las primeras fuentes documentales en las que se basan esos retratos brasileños son los relatos hechos por viajeros, inquisidores y colonizadores del siglo XVI, originarios de la Europa renacentista, cuyas representaciones expresaban un bagaje prejuicioso, basado en la moralidad cristiana (Rago, 2006). Por otro lado, Stolcke (2006) en “O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade”, sitúa esos estereotipos de género como constructos elaborados desde la colonización portuguesa y española en las tierras del nuevo mundo, incluido Brasil. El análisis de esta autora muestra que, en los primeros años de colonización, tanto los colonos europeos, oficiales de la Corona, como el clérigo catequizador, hasta entonces dos poderes unidos, además de apropiarse de las tierras indígenas, sometieron a la población a trabajos forzados de todo orden, así como a las mujeres indígenas a abusos sexuales, colonizando sus mentes y sus cuerpos.

Las representaciones elaboradas y consagradas en las obras publicadas entre los años veinte y treinta, citadas anteriormente, según Rago (2006), fueron las que modelaron la “consciencia nacional”, convirtiéndose en la referencia de una supuesta identidad brasileña. Para esta autora, esta frase de Freyre, “o ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual” (p. 18)²⁹⁸, y su análisis sobre el pueblo brasileño, exalta la “democracia sexual”²⁹⁹ del mestizaje, con intensa actividad sexual entre las razas: europea (principalmente del colonizador portugués), indígena y negra.

aún presente en el imaginario, idea que considera a los/las brasileños/as “muito desinibidos, ‘quentes’, calorosos e que estão sempre prontos a fazer tudo na cama” (“muy desinhibidos, ‘calientes’, calurosos y que están siempre listos a hacer de todo en la cama) (Heilborn, 2006, p. 49)

²⁹⁷ “...las indígenas... revelando una sexualidad desenfrenada se ofrecían sin ningún pudor al conquistador blanco”.

²⁹⁸ “La vida brasileña empezó en ambiente de casi intoxicación sexual”.

²⁹⁹ Esta es una expresión irónica utilizada por la autora, pues no se trata de democracia, o de igualdad de derechos con respecto a la libertad sexual, sino de la imposición de la jerarquía desde el poder hegemónico hacia los grupos subordinados. Sobre el proceso de mestizaje y la supuesta “democracia sexual”, Stolcke (2006), basándose en el análisis de Roger Bastide (*Dusky Venus, Blach Apollo*,

La costumbre de desnudez de las indígenas, subraya la autora, fue interpretada y las convirtió en *ninfomaniacas* y en *libertinas* o *licenciosas*. Rago (2006) recoge también la opinión de Prado Jr.³⁰⁰, para quién la organización de la sociedad brasileña fue instaurada sobre los dos instintos primarios del hombre: el económico y el sexual. A la idea de la predisposición sexual del pueblo brasileño, se unió la de la ausencia de prejuicio racial, constructo que se atribuye al análisis que Gilberto Freyre hizo en su obra *Casa Grande e Senzala*. Según Stolcke (2006), en ella, el autor describe como benevolentes las aventuras del colonizador y señor patriarcal en relación con los esclavos en Brasil, principalmente en la relación sexual con la esclava negra; actitud que es exaltada por el historiador como una “sorprendente ausencia de prejuicio”. Stolcke critica esa visión y muestra que la argumentación de Freyre sobre la ausencia de prejuicio en los señores colonizadores es una falacia que encubre la actitud abusiva del colono portugués en relación a la mujer negra esclavizada, la cual, además de trabajar en los campos, en los molinos (bajo la vigilancia masculina) y en los servicios domésticos en los hogares (casa grande, término utilizado por Freyre), se convertía en objeto sexual del amo, es decir, de su dueño.

Otro punto que merece destacarse es el cambio de la esclavitud indígena por la de personas de procedencia africana. Stolcke (2006) describe que la explotación de la población nativa fue siendo substituida por personas traídas a la fuerza (como esclavas) desde el continente africano. El comercio esclavo africano posibilitaba una fuerza de trabajo abundante y más productiva, ya que los/las esclavos/as negros/as se sometían mejor a la disciplina, mientras que los/las indígenas huían con facilidad en la inmensidad de las tierras brasileñas. En ese cambio de grupos explotados, debemos destacar también el cambio en el abuso sexual de las mujeres por los colonos portugueses, cuyo foco pasa a ser las mujeres africanas y las mestizas. Las mulatas,

publicado en 1959), la autora afirma que “quando a mestiçagem acontece dentro do casamento el de fato indica ausência de preconceito. Mas, do modo como a mestiçagem ocorreu no Brasil, ela transformou toda uma raça em prostitutas” (p. 20) (“Cuando el mestizaje acontece dentro del matrimonio, el hecho indica ausencia de prejuicio. Pero la manera en la que ocurrió el mestizaje en Brasil, convirtió toda una raza en prostitutas”).

³⁰⁰ La publicación a la que se refiere la autora es *Evolução Política do Brasil e outros estudos*, de Caio Prado Junior, del año de 1933. La obra es considerada un clásico de la literatura nacional, en la cual el autor hace un recuento del desarrollo político en la historia del Brasil, desde su origen, hasta la implantación del Imperio brasileño, bajo la óptica de la dialéctica marxista.

resultado del proceso de mestizaje entre el hombre blanco y la mujer negra y esclava, generan nuevas representaciones en el imaginario de los hombres de origen europeo, pero todas en torno a la sexualidad (Del Priori, 2011).

El hecho es que tanto en la literatura, como en el imaginario social, se asocian género y raza, el color oscuro de la piel y la sexualidad, creando imágenes ambivalentes en relación a la mulata, degradada y deseada al mismo tiempo (Stolcke, 2006; Rodrigues y Carvalho, 2007; Del Priore, 2011). Por un lado, está la mujer deseada por su belleza física, resultante del proceso de mestizaje, pero, indeseable para el matrimonio debido a la herencia genética, lo que la compara a la prostituta en el imaginario del colono portugués. A su vez, es devaluada y estereotipada por su sexualidad exuberante, sin embargo, es retratada en obras literarias y por la propaganda turística como la típica brasileña portadora de una sensualidad *natural* en los gestos - en el requiebro lujurioso - y de una sexualidad liberal y caliente; imagen que, según Heilborn (2006), refuerza el *mito de la sexualidad* abierta, caliente y desinhibida del pueblo brasileño.

A la imagen de una sexualidad liberal e hipertrofiada que formaría parte de la identidad nacional, se añade la conocida como “índole pacífica, acomodada, preguiçosa e imitativa do “povo brasileiro”³⁰¹, un estereotipo descrito con énfasis por muchos intelectuales de las elites (Rago, 2006, p. 5), como la retratada por Sergio Buarque de Holanda en *Raízes do Brasil*, libro que habla sobre las dificultades políticas para la construcción de una moderna esfera pública en Brasil. Según Rago, Sergio Buarque utiliza la sexualidad para explicar la índole emotiva del hombre cordial, a partir de los afectos y de los sentimientos desbordantes. De esta manera, coopera en la elaboración de la identidad brasileña, desde una sexualidad fuerte y primitiva, al mismo tiempo que delinea el carácter brasileño como cordial, característica que, a juicio de ese autor, impide la modernización del país. Rago (2006) subraya también que el énfasis de Sergio Buarque en la supuesta cordialidad del brasileño es distinto al de los análisis de Prado y de Freyre, los cuales fundamentaron el carácter brasileño en una sexualidad abierta y caliente. Lo significativo es que esos tres autores son considerados cánones de la cultura brasileña y de los modelos de pensamiento social en Brasil.

³⁰¹ “Casi todos esos intelectuales de las élites daban especial énfasis a la índole pacífica, acomodada, perezosa e imitativa del ‘pueblo brasileño’” (Rago, 2006, p. 5).

El que la interpretación despreciativa hecha por los pioneros de la élite y de los discursos hacia el pueblo brasileño continúe sedimentada en la cultura nacional sería un síntoma de retroalimentación del sistema explicativo. Pues, cuando hay superposición de culturas, según Juliano (1992), además de que la cultura dominante impone su cosmovisión a los grupos *dominados*, también mantiene el control de los canales de la información. En el caso de la colonización brasileña, los portugueses impusieron, estratégicamente, una ideología en la que se desvalorizaba (sexualidad exacerbada, pasividad, imitación, pereza, etc.) a los indios (primeros habitantes de esa tierra) y a los negros (capturados en su tierra natal y esclavizados en Brasil), una visión del mundo que estos grupos subalternos hicieron propia. Como subraya la autora:

“es comprensible que la cultura dominante se preocupe por imponer su propia visión del mundo mediante la convicción, ya que si su escala de valores (legitimadora), es aceptada, se hace posible manejar con fluidez y sin enfrentamientos las relaciones asimétricas” (Juliano, 1992, p. 28).

Pero, en ese complejo juego de superposiciones culturales, las culturas o subgrupos dominados, a menudo ofrecen respuestas cuestionadoras (de contestación o de asimilación) a esa estructura de poder, como lo han hecho, en Brasil, esos dos grupos dominados (indígena y negro), sumados a los mestizos (que siguieron siendo miembros de los grupos dominados). En esta línea de análisis, muchas de las características atribuidas como parte del carácter y de la identidad brasileña pueden ser comprendidas como parte de los movimientos de resistencia de los grupos dominados. Las actitudes de pasividad, acomodación e imitación pueden ser consideradas como parte del movimiento de asimilación; mientras que la pereza, la fuga, la evasión y el *banzo*³⁰², partes del movimiento de contestación, es decir, son las respuestas de las culturas populares (grupos dominados) ante la opresión de la cultura y del poder dominante.

³⁰² *Banzo*: palabra utilizada en Brasil, inicialmente para describir el desánimo, la tristeza profunda, una nostalgia que podría llegar a ser mortal, presentada por los/las negros/as africanos/as esclavizados/as y lejos de su país. Ese estado de ánimo o, mejor dicho, de desánimo, en el siglo XIX fue descrito en una tesis médica como desorden mental (Venâncio, 2005). Sin embargo, ese estado psicofisiológico de nostalgia presentado por africanos/as cautivos/as y ausentes de su país, también puede ser relacionado con un estado de desnutrición, de enfermedad, por las condiciones de vida y por los malos tratos de todo tipo, que les conducía a un estado melancólico, rechazando la alimentación y muchas veces llevándolos a diferentes formas de suicidio – actitud que, según el profesor de Historia Venâncio (2005) puede ser considerada como una protesta política.

Por otro lado, si las pautas culturales de los dominadores no fueron completas, esas descripciones sobre el carácter y la sexualidad del pueblo brasileño continúan siendo reforzadas por los medios de comunicación y la industria cultural, y son un filtro perceptivo a través del cual las personas se describen a sí mismas y también a su sociedad. La aceptación de esta visión negativa como verdad por gran parte de la población y, en algunos casos, percibida como atributo positivo, muestra que la visión despreciativa, en cierta medida, ha sido interiorizada, lo que comprueba la eficacia de las estrategias de retroalimentación del sistema dominante. Un ejemplo que ilustra esa interiorización, en la actualidad, es la descripción de un grupo de chicas, participantes en nuestra investigación:

“Essas músicas dizem a verdade sobre as mulheres, que há vários tipos delas e mostra nosso cartão postal, mulheres bonitas e o samba. O samba destaca as mulheres, independente de qual país e de qual seja sua cor, independente de qualquer tipo, as mulheres brasileiras são as melhores”.³⁰³ (Grupo de adolescentes de 2º año/cursu de la enseñanza media/secundaria).

Un aspecto importante de este comentario es la relación formulada entre estas tres características: 1) la belleza femenina, 2) la *samba*, y 3) la “postal” del país. Las chicas clasifican a las mujeres brasileñas como las mejores, interpretación que demuestra la aceptación de la imagen construida y exportada por los medios de comunicación y por las industrias del turismo brasileñas. Esta representación, en general, es la realizada por los grupos de *samba* en desfiles de carnaval o en exhibiciones de shows o, incluso, de las imágenes producidas en carteles de propaganda de las playas del país. Pero es importante resaltar que, inicialmente, en este tipo de publicidad se utilizaba solamente la imagen de mulatas, pero hoy ya no: cualquier mujer brasileña, independientemente del colectivo al cual pertenezca, puede estar así representada. Con esto cambió la representación de belleza, pero no la misoginia. En esa asociación está implícita la codificación simbólica de la mujer joven, casi desnuda, cuyo traje destaca el cuerpo escultural, con nalgas y pechos prominentes³⁰⁴; imágenes contemporáneas que mientras glorifican la belleza femenina (de la mujer joven), continúan exaltando y promoviendo

³⁰³ “Esas canciones dicen la verdad sobre las mujeres, de varios tipos, y muestra nuestra postal, mujeres bonitas y *samba*. La *samba* destaca a las mujeres, independientemente de cual sea su país y su color, independientemente de cualquier tipo, las mujeres brasileñas son las mejores”.

³⁰⁴ Imágenes que pueden ser fácilmente encontradas en internet.

en el imaginario la sexualidad tropical brasileña. Sería el mito de la brasileña caliente, fácil y buena en el sexo, dispuesta a hacer de todo en la cama (Rago, 2006; Heilborn, 2006; Libence, 2013); una identificación interpretada de forma positiva, pero que demuestra la proyección misógina creada desde el inicio de la colonización por los inventores del Brasil, como denomina Rago (2006), a los primeros autores que plantearon la identidad de la población brasileña.

En el comentario anterior, las jóvenes entienden que la belleza, la sensualidad y la sexualidad son imágenes interiorizadas como características de las mujeres brasileñas. Además, esos atributos de identidad son percibidos como fuente de orgullo y de exportación, aunque dicho emparejamiento no aparezca de forma consciente, ya que hoy es comprensible que “la subjetividad visible es solo una pequeña parte... y el resto, lo internalizado, sucede de manera inconsciente” (Lagarde, 1996, p. 46)³⁰⁵. La información vehiculada asimétricamente, que describe a las brasileñas como mujeres con una sexualidad abierta y desinhibida, son desmitificadas por investigaciones más recientes (Heilborn, 2006; Rago, 2006), las cuales muestran que esos atributos son solo componentes mito-simbólico de la identidad nacional. A lo largo de historia de un pueblo, los mitos y los significados pueden cambiar (Miermont, et al., 1994; Yuval-Davis, 2004), pero esos signos continúan siendo un sistema explicativo y de representación a lo largo de generaciones. Es un mito que, por siglos, se constituye en una creencia compartida como una verdad, generado desde la colonización, pero reforzado hasta hoy por distintos relatos (amistades, media, sistema cultural, industria del turismo, etc.); una ideología fabricada históricamente que continúa institucionalizada y admitida como *natural* (Orlandi, 2007) en los cuerpos y en la subjetividad de gran parte de la población brasileña.

Pero, desde una perspectiva distinta de las anteriores, debemos señalar que a la interiorización de ese sistema explicativo por este grupo de adolescentes, se suman otros aspectos de sus contextos de vida y de peculiaridades de la cultura brasileña que lo convierte en realidad. Veamos: son alumnas de clase popular, curso nocturno, que debido a dificultades socioeconómicas y culturales vivenciadas, en general, ejercen una

³⁰⁵ Se sabe que la subjetividad, el psiquismo, es resultado también de la configuración de la experiencia internalizada y que “la subjetividad está poblada de lenguajes, de imaginario, fantasías y sueños: es memoria y olvido, nostalgia y utopía.” (Lagarde, 1996, p. 46).

actividad laboral para contribuir con la renta familiar, aspectos que, en Brasil, muestra la dificultad para la ascensión social. Así, el cuerpo y la belleza física pueden convertirse en recursos para obtener mejores condiciones socioeconómicas, por ejemplo, en actuaciones en la televisión, como modelos, o a través de performances en el fútbol, en el atletismo, en el baile en grupo *afro*, entre los que destacan el *frevo*³⁰⁶, la *samba* y el *pagode* (Leme, 2001). La corporalidad ha sido un valioso instrumento, principalmente para las clases populares, en la conquista de la riqueza, el prestigio y la ascensión social. Serían los factores culturales que interactúan con la clase social e introducen diferencias importantes en el aprendizaje y en el ejercicio de las técnicas corporales (Esteban, 2004), resultando en una identidad corporal diferenciada y legítima para ese colectivo de personas. Este aprendizaje permite incluso el uso del cuerpo para la obtención del matrimonio fuera de su clase social o de uniones interraciales. Como menciona Heilborn (2006), en determinados contextos de la cultura brasileña es posible el uso del cuerpo y del sexo para la promoción y ascensión social, lo que evidencia el entrelazamiento de las relaciones de género, del código moral, del jurídico y de las costumbres sexuales.

De este breve análisis de la construcción de la imagen de Brasil, presentado como un país de moralidad sexual desinhibida y flexible, podemos deducir que se ha convertido en una prescripción moral. Los estudios de Foucault (1998, 1999) y de Laqueur (2001) sobre la historia de la sexualidad mostraron que distintas sociedades han dotado al acto sexual de significación diferente según la ideología vigente, siendo constituida en un *código moral*. Es decir, se constituye en un conjunto prescriptivo de reglas y valores a ser seguido por los individuos y que incluye también el comportamiento real del sujeto moral en relación a ese código. Ese conjunto o sistema prescriptivo (leyes, iglesias, instituciones educativas, familia, etc.) puede ser definido por la cultura de manera explícita o implícita, y los miembros de ese sistema, en general, pueden tener una consciencia más o menos clara o difusa de ello. En el caso de esa prescripción en Brasil,

³⁰⁶ *Frevo*: Ritmo y danza característicos del nordeste brasileño. La palabra viene del verbo “ferver/hervir”, agitarse, ya que así como la música es de ritmo muy acelerado, el baile, además de seguir el ritmo, unió la performance de la *capoeira*, generando sus pasos, los cuales presentan requiebros, volteos y malabarismos, con pasos diminutos y complejos. La origen del *frevo* es atribuida al carnaval de Pernambuco, más específicamente a la capital de esa provincia, a la ciudad de Olinda, entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando los bloques hacían sus presentaciones en ritmos animados, con pasos originales. Es una de las tradiciones del carnaval nordestino hoy en día. (Wikipedia, 2012)

podremos decir que, en general, la consciencia de ese código es difusa y aceptada como verdad, a pesar de que en la práctica social no se confirme el mito.

Por otro lado, como hemos señalado, el raciocinio crítico, como una conducta adquirida, depende del contexto relacional y del proceso de aprendizaje en el que esté ubicada la persona o el colectivo de personas. En el proceso de concienciación no basta tener un cerebro. Aunque haya un consenso de que lo mental y la consciencia dependen de estructuras biológicas adecuadas, Maturana y Varela (1995) sostienen que lo mental y la consciencia pertenecen al dominio del acoplamiento social, donde realmente ocurre su dinámica. En este sentido, es importante considerar la opinión de un grupo de chicos sobre los contenidos de las letras musicales:

“Na maioria das músicas é feito um estereótipo sobre as mulheres, o qual mostra as mulheres como apenas objeto de desejo e o físico delas parece ser a única coisa que chama a atenção, as mulheres têm seus defeitos ressaltados. A sedução e a safadeza são ressaltados desrespeitando as mulheres”. (Grupo de Chicos de la enseñanza fundamental/primaria de la escuela privada)³⁰⁷

En esta elaboración crítica, hay que señalar que estos chicos pertenecen a la clase social media alta, lo que los sitúa en ventaja en relación a sus colegas de franja etaria semejante y del mismo nivel de enseñanza de la escuela pública, los cuales son de la clase popular y vivencian la precariedad de recursos socioeconómicos y culturales. Esa ventaja de recursos externos y contextuales, además de ofrecer a este grupo de alumnos las oportunidades de ampliar el filtro perceptivo y las experiencias de socialización orientadas hacia el cambio³⁰⁸, también favorece el planteamiento de metas y objetivos de vida hacia una mayor autonomía, en el mantenimiento del estatus o la ascensión

³⁰⁷ “En la mayoría de las canciones hay un estereotipo de las mujeres que las muestra solo como objeto de deseo, su físico parece ser la única cosa atractiva, las mujeres tienen sus defectos resaltados. La seducción y la indecencia son resaltadas, insultando a las mujeres”.

³⁰⁸ Comprendemos que entre las actividades que propician experiencias de socialización orientadas para el cambio y que también ofrecen fundamentos para la posibilidad de autonomía (descritas en la metodología) están: la participación en actividades de aprendizaje extraescolares y en actividades culturales no accesibles a los/las alumnos/as de la clase popular, debido al coste financiero. Son ejemplos de esas actividades y estímulos que favorecen el aprendizaje a los/las jóvenes cuando no están en la escuela, pero les posibilita la expansión del conocimiento: estudio de lenguas extranjeras, experimentación y participación en distintos tipos de deportes y de artes, acceso a literatura variada, al cine, teatro, museos, excursiones, viajes de vacaciones, de turismo, de intercambio, etc.; experiencias que posibilitan, incluso, la convivencia con otros colectivos y modelos de mujeres profesionales.

social, sin la necesidad de hacer uso del cuerpo, de la belleza o del sexo para esto. Como ya fue mencionado, el uso del cuerpo ha sido un capital cultural de las clases populares debido a las dificultades socioeconómicas vivenciadas en determinados contextos de la cultura brasileña (Leme, 2001; Heilborn, 2006).

Como enfatizamos en los párrafos anteriores, la expresión de la sexualidad, de la misma manera que otros comportamientos humanos, se adquiere a través de los procesos de socialización que orientan las conductas consideradas aceptables para cada grupo social, para cada clase y para cada sexo (cultura genérica). De modo que la expresión de la sexualidad “se dá em um contexto social muito preciso, que orienta a experiênciã e a expressãõ do desejo, das emoções, das condutas e das práticas corporais” (Heilborn, 2006, p. 43)³⁰⁹. Estudios de los procesos histórico-culturales en distintas civilizaciones (Monteiro, 1984; Juliano, 1991, 2001, 2010; del Valle, 1992-1993; Lagarde, 1996; Foucault, 1998, 1999, 2004a; 2004b; Laqueur, 2001; Louro, 2001; Esteban, 2004; 2011; Rago, 2006; Heilborn, 2006; Stolcke, 2006; Perrot, 2007; Del Priori, 2011; Ribeiro, 2013) muestran que, además de las diferencias contextuales entre una sociedad y otra, una misma conducta puede ser aceptada en un determinado momento histórico y prohibida en otro de contexto distinto.

El sexo, es decir, las alusiones al ejercicio sexual en la música misógina y en el baile, puede ser considerado como uno más de los múltiples discursos producidos por mecanismos institucionales, los cuales forman parte de la proliferación de los placeres y de la sexualidad, como nos han mostrado los estudios de Foucault (1998, 1999, 2004a; 2004b) y de Laqueur (2001). En esos discursos se perciben el entrelazamiento entre el placer y el poder adyacente, que es el sistema de género. Esta opinión, de un grupo de participantes en esta investigación, pondría esto en evidencia:

“Algumas músicas transmitem orgias, tem músicas que vulgarizam as mulheres, outras as valoriza, algumas fazem você se excitar e outras estimulam o sexo”³¹⁰ (grupo de chicos del 2º año/cursõ de enseñanza media/secundaria, escuela pública).

³⁰⁹ “...ocurre en un determinado contexto social, que orienta la experiencia y la expresión del deseo, de las emociones, de las conductas y de las prácticas corporales”.

³¹⁰ “Algumas canciones propagan orgías, otras vulgarizan a la mujeres, otras las valoran, algunas te hacen excitarte y otras estimulan el sexo”.

Foucault (1999) ha mostrado que, desde el siglo XVIII, fueron generados distintos mecanismos para inducir el discurso sobre lo sexual, y que incluso la sexualidad de los/as niños/as y de los/as adolescentes entraron en el foco de discusión de numerosas organizaciones institucionales; eran discursos múltiples, indirectos, entrecruzados, sutilmente jerarquizados y articulados alrededor de relaciones de poder. Otras instancias también entraron en la discusión, principalmente a partir del siglo XIX, como la medicina (enfermedad de los nervios), la psiquiatría (las excentricidades, etiología de las enfermedades mentales, las perversiones, etc.), la justicia (la criminalización de las prácticas sexuales *antinaturales*), y la pedagogía (enseñando lo que decir y/o silenciar sobre la sexualidad). Son discursos que se multiplicaron donde el poder ya se ejercía y también como medio para su ejercicio. Y, como enfatiza el autor, “desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado”³¹¹ (p. 34).

Basándonos en esas reflexiones y en el análisis de lo dicho por el grupo de jóvenes, podemos decir que, la música misógina es una práctica cultural que utiliza el discurso de menosprecio hacia las mujeres con hipersexualización, bajo la apariencia y la justificación de la libertad de expresión y como una característica inherente a la cultura brasileña. Justificaciones que no se sostienen cuando son analizadas en profundidad, pues lo que se detecta es una práctica configurada por un sistema genérico, lo cual se constituye en un mecanismo del poder hegemónico dirigido a los cuerpos y a los placeres, enmascarando la devaluación y la violencia simbólica hacia las mujeres. Sin embargo, el poder que se difunde con esa práctica no aparece como una interdicción o prohibición, sino que, al contrario, se presenta como un mecanismo que encadena excitación e incitación. Pero no lo hace en un arte erótico, en el cual el placer es una práctica y es recogido como experiencia, sino en el discurso y en la práctica de la socialización, que escenifican las reglas del sistema de género, de manera subliminal y de difícil de identificación. Foucault (1999) subraya que el placer y el poder no se anulan o se oponen, sino que se entrelazan y se relanzan. “Encadeiam-se através de mecanismos complexos y positivos, de excitação e de incitação”³¹² (p. 48).

³¹¹ “Desde el siglo XVIII, la sexualidad no cesó de provocar una especie de erotismo discursivo generalizado”.

³¹² “Se encadenan a través de mecanismos complejos y positivos, de excitación y de incitación”.

Distintos estudios han mostrado que, en las interacciones humanas, el ejercicio de la sexualidad no ocurre según un patrón preestablecido y universal, ya que la socialización para el ejercicio de la sexualidad puede diferir entre los distintos grupos sociales, entre las clases sociales, entre los sexos y entre los tiempos históricos y contextuales. Esto reforzaría la idea de la importancia del aprendizaje cultural en la construcción del género y de la sexualidad. Esa adquisición sociocultural del género y de la sexualidad, sean las reglas claras o subliminales (legales, familiares, religiosas), se asemeja al aprendizaje de nuestro sistema cultural o de nuestra lengua materna, como subraya Rubin (en Rubin y Butler, 2003). Debemos también recordar la afirmación de Connell (1998) de que las prácticas que construyen la feminidad y la masculinidad son las mismas que dan forma a la realidad. Estas configuraciones, juntamente con las de parentesco, son muy duraderas en la psiques individuales. Y, de acuerdo con la postulación de Satir (1988, 1995), Belhadj (2000), Heilborn (2006), entre otros/as autores/as, cuando esas reglas se interiorizan interfieren inconscientemente en la selección del compañero/a, aunque pueda parecer que la elección sea únicamente individual y basada en la consciencia. Este será el asunto que abordaremos en el próximo apartado.

6.2.2 – LA SEXUALIDAD Y EL AMOR EN LA JUVENTUD BRASILEÑA

Comenzaremos esta última parte del capítulo respondiendo a una pregunta ¿Existe una relación entre música popular misógina, sexualidad y amor en las y los jóvenes?. A partir de las respuestas de las y los participantes en este estudio, se generaron distintas rutas de análisis y reflexiones, con el objetivo de comprender la interrelación entre las vivencias y prácticas sociales de este colectivo. La necesidad de entender mejor esta relación surge del hecho de que las críticas feministas no han conseguido controlar y reducir el éxito de estas canciones y sobre la base de que ese éxito no es solo resultado de elecciones personales, sino de que existen mecanismos para su propagación, según nuestro planteamiento, relacionados con el mantenimiento de unas determinadas relaciones y estructuras de género jerárquicas. En este sentido, como hemos comentado en el anterior apartado, una forma estereotipada de entender la sexualidad y la sensualidad, como parte de la identidad del pueblo brasileño, estaría relacionado con la reproducción de la diferencia y la desigualdad entre chicas y chicos.

Los aspectos tratados en los apartados anteriores de este mismo capítulo: 1) las opiniones de los expertos Gio y Elen, especialmente la contradicción que perciben entre la apariencia de modernidad de las chicas brasileñas en relación a la búsqueda del placer sexual y el deseo de escenificación de ritos vivenciados por mujeres de generaciones anteriores; 2) las reflexiones de los chicos y chicas que han participado en la investigación sobre los mensajes ambivalentes y/o de doble sentido, contenidos en las letras musicales y sobre las interacciones afectivas actuales; 3) la imagen estereotipada de la sensualidad y la sexualidad liberal (representada en la literatura, en la música, en la publicidad etc.) como parte de la identidad del pueblo brasileño; 4) el hecho de que la práctica evidencia que la visión de la sexualidad tropical (abierta y sin freno) de las brasileñas no corresponde a la realidad, como muestran los trabajos de Rago (2006), Heilborn (2006), Stolcke (2006) y la investigación de Bozon y Heilborn (2006), sobre la iniciación a la sexualidad de los/las jóvenes brasileños/as; 5) por último, y relacionado con lo anterior, la discrepancia entre el imaginario colectivo, donde estaría presente una práctica sexual libre y sin compromisos, también para las chicas, cuando sin embargo, en ellas, se mantendría el deseo de, a través de la práctica sexual, llegar al amor y al matrimonio, lo que continuaría siendo una versión del amor romántico³¹³ y un aspecto importante de la cultura genérica.

Tras considerar estas cuestiones, creemos que una reflexión sobre el amor y la sexualidad es pertinente en esta tesis, por entender que son referencias significativas para explicar la resistencia al cambio de las relaciones de género, principalmente en el aspecto de las interacciones afectivo-sexuales. La literatura feminista y la antropología feminista y de género hacen especial hincapié en la importancia del concepto de *amor romántico*, presente en Occidente y también en Brasil, en la construcción de la subjetividad femenina. Como señala Lagarde y de los Ríos (2005, p. 348): “hemos sido configuradas socialmente para el amor, hemos sido construidas por una cultura que coloca el amor en el centro de nuestra identidad”. Para Jónasdóttir (2009), incluso en un “patriarcado formalmente igualitario”, hay una explotación del amor libre, de la misma manera que hay una explotación del trabajo asalariado en el capitalismo. Félez (2009),

³¹³ Para Esteban, Medina y Távora (citado en Esteban, 2007, p. 71). El amor romántico sería el amor de pareja que conllevaría “la presencia del deseo sexual y que se percibe singular y distinto respecto de otras formas amorosas, sea por la intimidad que produce, el compromiso al que se puede remitir o las percepciones que genera”.

por su parte, asegura que el amor romántico además de ser uno de los pilares políticos, “es un sistema de pensamiento inventado por la burguesía y las élites para llevar a cabo una programación bioética y endogámica” (p. 102). En este sentido, sobre la pretensión de que existirían en la actualidad vínculos afectivos igualitarios entre los sexos, Clara Coria (2008) remarca:

“Las mujeres de hoy no son las mismas que las niñas de la antigüedad, de las que se disponía como moneda de cambio para garantizar una buena prole. Las mujeres de hoy tienen acceso a la independencia (no todas ni en todos os lugares del mundo), deciden sobre sus amores y tienen la pretensión de disfrutar vínculos amorosos donde unas y otros sean sujetos de sus propios deseos. Sin embargo, el anhelo de conectarse con los propios deseos y a partir de ello legitimarse a sí mismas como sujetos deseantes, está lejos de ser una realidad, incluso para muchas de las que se consideran liberadas” (p. 18).

En Brasil, como se explicaba anteriormente, en la actualidad hay mayor libertad para la expresión y el ejercicio de la sexualidad de las mujeres; incluso las adolescentes y jóvenes, tienen en estos últimos años mayor tolerancia y/o aprobación por parte de las familias y de la sociedad en este aspecto, algo que los chicos lo han tenido históricamente. Sin embargo, esa mayor liberación femenina continuaría teniendo un significado distinto para ellas. Según el estudio de Bozon y Heilborn (2006), la primera relación sexual entre los jóvenes raramente es experimentada en un contexto de deseo mutuo e igualdad entre los compañeros, así, según estos autores, “enquanto a primeira relação significa, no caso masculino, a aquisição de um atributo viril impacientemente esperado, para as mulheres, ela significa uma das primeiras etapas da passagem à conjugalidade”³¹⁴ (p. 184). El matrimonio, como institución social y legal, aunque en la actualidad no sea “para toda la vida” es defendido ideológicamente por las principales instituciones sociales (Estado, Iglesia, etc.), y continúa siendo una forma de dominación masculina, como ha sido analizado desde distintas perspectivas críticas (Connell, 1998; Esteban y Távora, 2008; Coria, 2008; Jónasdóttir, 2009; Stolcke, 2010). Esteban (2011) nos recuerda que el matrimonio puede llegar a una *miseria autoinfligida*³¹⁵, como

³¹⁴ Mientras que para los hombres, la primera relación significa la adquisición de un atributo viril, impacientemente esperado, para las mujeres, significa una de las primeras etapas en dirección a la conyugalidad”.

³¹⁵ El subrayado es nuestro.

muestran sus análisis sobre algunos programas de teleseries de ficción³¹⁶ sobre relaciones familiares, cuyas tramas son construidas entrelazando: el amor, el humor y la procacidad.

El amor, como expresión de una emoción humana, es concebido como un concepto universal, escenificado en la literatura, cine, teatro y novelas, que se aprende dentro de la familia, con las amigas y en las religiones. Sin embargo, esa aparente genuina emoción humana tiene historia y los análisis históricos, feministas y de género lo desvelan como una creación cultural y política (Laqueur, 2001; Esteban, 2007, 2008, 2011; Fernández y Fernández, 2009). En general, el amor nos parece una categoría tan clara e incuestionable que reflexionar sobre el tema da la impresión de ser una pérdida de tiempo, mientras que pensar o reflexionar sobre la sexualidad puede obtener mayor receptividad las jóvenes de la actualidad. La idea de amor que, en general, tanto jóvenes como adultos anhelan es el amor pasional, sexual, de pareja: un amor fascinante, que puede conducir a los/las apasionados/as a desequilibrios emocionales incalculables, por la inmensa carga simbólica y cultural que conlleva. Sin embargo, como señaló Victoria Sau (1993), en la unión de amor sexual y *amor romántico*, se ha jugado a la ficción de que el deseo sexual es el amor, de tal manera que, principalmente para los varones, queda escamoteado y reducido al deseo físico y es justamente esta representación del amor, como subraya Esteban (2011), lo que ha sido “uno de los motores de la acción individual y colectiva” (p. 40) en la búsqueda de las relaciones afectivas.

Sobre el amor en la subjetividad femenina, tanto el trabajo realizado por Coria (2008) como la investigación de Esteban (2008) corroboran estudios realizados por otras feministas respecto a la “especialización emocional” de las mujeres. El amor, principalmente el amor de pareja, ideológicamente configurado y reforzado por medio de los procesos de socialización, ha sido central en la vida de las mujeres, aunque el ideal no siempre se concreta en las vivencias personales: así, cuando la esperada

³¹⁶ Aunque se pueda argumentar que los programas de ficción son distintos de la realidad, pero, tanto las estadísticas sobre violencia de género, como mi práctica profesional, como psicóloga y terapeuta individual, de parejas y de familias, incluso con actuación en la justicia, como perita (forense), evidencia que, en las relaciones dentro del matrimonio, el comportamiento de menosprecio al/a la otro/a compañero/a pueden seguir una gradación desde la violencia psicológica hasta la violencia física, cuando no llega al asesinato (homicidio). Infelizmente, eso es un cuadro común para distintos colectivos de personas (no solo en las clases populares).

satisfacción y plenitud fallan, la frustración y el sufrimiento asumen el vacío en la dimensión emocional. Esteban (2007, 2008), basándose en el trabajo de Rosaldo y Tennov, subraya que el amor, además de ser político y cultural, es resultado de un “complejo modelo de pensamiento, emoción y acción”, entendiendo la acción como actos encarnados. Y, la manera como las mujeres han interiorizado esa emoción, ha implicado para ellas una desventaja y una desigualdad social, ya que, históricamente, el cuerpo y la sexualidad han sido “un campo político, definido y disciplinado para la producción y para la reproducción” (Lagarde y de los Ríos, 2001, p. 222).

Esteban (2008), basándose en el pensamiento de Rosaldo sobre las emociones como pensamientos encarnados, propone su definición de amor como resultado de una combinación de ideas, valores, capacidades y actos encarnados que siempre involucran el cuerpo. Desde un punto de vista distinto (de la biología), la aportación de Maturana (2001, 2002) sobre la base emocional de nuestros sistemas argumentativos, de cierta manera, coincide con la de Rosaldo (en Esteban, 2008). El autor sostiene que, nuestros argumentos, sobre los que pensamos que son únicamente racionales, sin relacionarlos con las emociones que los fundamentan, son construidos bajo premisas aceptadas *a priori* (fundamento emocional, como las creencias y las distintas ideologías) para defender o justificar nuestras actitudes. Así, el amor, como una emoción encarnada, va a fundamentar las acciones humanas sea de manera consciente o no, lo que justifica la necesidad de reflexionar sobre nuestras prácticas afectivo-emocionales y nuestra racionalidad. ¿Qué premisas están comprendidas en la práctica bajo la denominación de amor? Muchas emociones han sido enmascaradas con la fachada del amor, desde la rabia, la violencia, la opresión y la explotación hasta el asesinato llamado “pasional”. El título del trabajo de Coria (2008) *El amor no es como nos contaron... ni como lo inventamos*, pone en evidencia que el amor es el resultado de nuestros condicionamientos socioculturales, prefijado en el cuerpo y en la subjetividad.

También Connell (1997), al tratar sobre el vínculo emocional *cathexis*, como deseo sexual que se considera *natural*, señala cómo, al ser analizado socialmente, muestra su carácter genérico: “El orden patriarcal prohíbe ciertas formas de emoción, afecto y placer que la propia sociedad patriarcal produce” (p. 46). Sería en el *micronivel* (Maquieira, 2001), en el nivel personal, donde estarían los procesos subjetivos (poblados de lenguajes, fantasías, creencias, sueños, imaginación y valores), como

resultado de las interacciones personales con los otros sistemas socio-culturales. Sin embargo, solo una pequeña parte es visible y consciente, como nos recuerda Lagarde (1996). Connell (1998) es enfático al afirmar que no hay que olvidar que instituciones como las Iglesias, las Corporaciones y los Estados tienen gran influencia en la configuración de las relaciones íntimas.

También Petit (2007) ha reflexionado sobre las interacciones afectivas y las relaciones sexuales entre hombres y mujeres como prácticas de género. Esta autora toma como base el trabajo de Jónasdóttir³¹⁷ que trata sobre la nueva forma de mantenimiento del patriarcado en la actualidad, y señala que, “el sexo o la sexualidad implican prácticas de cuidado, amor y erotismo, capacidades fundamentales en los seres humanos en el proceso de habilitarse como personas, aspectos que son alienables y explotables”; pero, en las sociedades igualitarias, en las que la dependencia económica y la división sexual del trabajo dejaron de ser los pilares para la dominación, las relaciones afectivas, bajo la apariencia de las relaciones sexuales libres entre hombres y mujeres, se presentan como un importante eje de opresión masculina, debido a que las mujeres aún necesitan amar y ser amadas para habilitarse como personas, mientras que los hombres no necesitan ofrecer su amor al otro sexo para sostenerse como persona. Así, los “hombres ejercen la autoridad que les da el poder del amor” (p. 184), explotando la necesidad femenina de ser amada.

También Barry (2007) ha subrayado que, en la medida en la que una mayor proporción de mujeres ha ascendido al mercado laboral y tiene autonomía económica, la *dominación privatizada*³¹⁸ de las mujeres ha decrecido, pero, en proporción inversa, el

³¹⁷ El análisis de Anna Jónasdóttir, mencionado por Petit (2007), sobre la nueva y actual forma de manifestación del sistema patriarcal, se encuentra en su libro *El poder del amor*, pero también en su artículo “¿Es la explotación solo algo malo o... qué tipo de poder es el poder del amor?”, presentado en la Conferencia del 5º Congreso Estatal *Isonomía*, sobre igualdad entre mujeres y hombres (2009). Desde la perspectiva socialista europea, la autora demuestra que la autoridad y el poder masculino se ejerce bajo la apropiación de la sexualidad femenina, no siempre por la fuerza o por la violencia sexual, sino por medio de unas supuestas relaciones sexuales libres y consensuadas.

³¹⁸ La autora se refiere a la “dominación privatizada”, aquella en la que el patriarcado se realiza por medio del matrimonio y de la familia, utilizando la sexualidad y la reproducción de las mujeres. Pero, señala que las especificidades de opresión adoptadas por cada patriarcado son dependientes de las variables culturales, regionales, estatales y del nivel de desarrollo (poder) del estado patriarcal. Así, “la hegemonía estatal encubre relaciones patriarcales de poder” (Barry, 2007, pp. 198-9).

cuerpo de las mujeres sexualizadas (con libertad sexual) se ha convertido en terreno de dominación. Para esta autora, la mujer es sexo, es sexual y está sexualizada desde diferentes sistemas sociales, siendo reducidas a sus cuerpos. Según esta autora:

“ser sexualizada por la cultura y por la sociedad, por la religión y la industria, es verse reducida al sexo corporal de una, o sea, las mujeres se reducen a través de la adscripción colectiva de conductas sexuales y de las características que las reducen a sus cuerpos, que las hacen inmanentes al sexo. La sexualización trata al sexo como si tuviera vida propia, usa vida localizada sobre y dentro del cuerpo femenino” (p. 201).

La sexualización es el proceso de constitución del sexo como algo independiente del ser humano total, mientras que:

“lo sexual es la definición primaria y, como tal es una presentación distorsionada del ser humano. Esto es esencialismo, y procede del opresor... La sexualización de las mujeres es el poder sobre las mujeres, poder que agrupa a las mujeres, que nos universaliza respecto a nuestras funciones – sexuales y reproductivas...” (p. 202).

En su análisis, Laqueur (2001), desde distintas perspectivas, ha mostrado que los discursos sobre los cuerpos, la fisiología reproductiva, las diferencias y la relación entre los sexos, han sido construidos socioculturalmente, sin una relación directa con los avances de la ciencia. Esas distintas visiones de los cuerpos, en contextos específicos, funcionaron para modelar el amor, la pasión, la amistad y la atracción sexual.

Sin embargo, la idea aún vigente, en gran parte de las personas, también entre los/las jóvenes brasileños/as, es la de que hay una sexualidad distinta para hombres y mujeres y que surge “de impulsos biológicos y necesidades fisiológicas que a veces son llamadas “pasiones”, o “impulsos” o “necesidades”, o incluso “derechos” (Barry, 2007, p. 201). Una idea que se comparte como una verdad y está reforzada por distintas instituciones sociales y culturales, y que es una representación profundamente enmarcada en políticas de género. Para Laqueur (2001), fue a finales del siglo XVIII cuando la sexualidad humana pasó a ser concebida como un atributo humano singular de la especie; en ese contexto, en los discursos sobre la sexualidad se comenzaron a utilizar los órganos reproductivos para fundamentar las diferencias entre los sexos y convertirlas en desigualdades. El sexo social (históricamente construido) se ha proyectado hacia el sexo

biológico³¹⁹; antes de esto, hablar sobre sexualidad era discurrir sobre el orden social que ella representaba y legitimaba. Un ejemplo fueron las explicaciones sobre el temperamento de las mujeres, cuyas inestabilidades temperamentales eran atribuidas a sus órganos reproductivos. En ese juego de intereses, el orgasmo, el placer sexual femenino, que antes era entendido como señal del cuerpo para el éxito de una fecundación, dejó de ser relevante, cediendo lugar a otras explicaciones, que en opinión del autor, tuvieron su base en demandas socioculturales.

Así, mientras, como un artificio lingüístico del siglo XIX, el deseo y la pasión desenfrenada vuelven a ocupar los cuerpos de las mujeres, asociando el periodo menstrual femenino al impulso sexual de las hembras animales en época de cópula. Esa super excitación será considerada peligrosa para las mujeres, pero aún más para la cultura, por lo que surgirán nuevas formas de control y de represión, principalmente para las mujeres en la pubertad, época en la que el deseo sexual se evidencia. Laqueur (2001) sostiene que los cuerpos, principalmente los de las mujeres, han sido incesantemente objeto de las demandas interpretativas de la cultura, que ha sido androcéntrica.

A juicio de Castells (2007), la sexualidad femenina, históricamente domesticada para el placer del hombre, acabó por interferir en el deseo individual y en el imaginario colectivo, con representaciones diferenciadas para el deseo sexual de hombres y mujeres. La dominación sexual de las mujeres ha sido un tema importante de la lucha feminista; y la liberación sexual, es decir, su capacidad para asumir y expresar la propia sexualidad ha sido posible no solo por el cambio cultural, sino también por el desarrollo de técnicas contraceptivas que han favorecido el control sobre sus cuerpos. Por otro lado, este autor menciona que, en Francia y en otras partes del mundo, la liberación sexual fue bien acogida por los hombres, porque les amplió las oportunidades sexuales, sin necesidad de un compromiso formal para acceder al placer. Jonasdóttir (2009) y Petit (2007) añaden que tampoco necesitan ofrecer su amor; Jónasdóttir (2009), en *El poder del amor*, sostiene que el amor libre, en el patriarcado igualitario, es una nueva forma de explotación, con el consentimiento voluntario de la persona explotada.

³¹⁹ La práctica de la disección de los cuerpos en el Renacimiento consiguió destronar la representación sociocultural de las diferencias entre el hombre y la mujer; la ideología era la que dirigía la observación y no las verdaderas estructuras de los órganos (Laqueur, 2001).

Si nos referimos a las prácticas sexuales de las y los jóvenes brasileñas/os, las investigaciones de Abramo (2008) y de Calazans (2008) muestran que, en la actualidad, hay una amplia aceptación social de que adolescentes y jóvenes practiquen el sexo disociado de la función reproductiva, simplemente como parte del ciclo vital y de la vida. Sin embargo, Calazans (2008) señala que, el *placer sexual* aparece en penúltimo lugar (8%) entre los cinco valores más importantes de los/las jóvenes investigados/as; mientras, los valores relacionados a la vida en común tuvieron una mayor aceptación: la solidaridad (55%), las diferencias (50%), la igualdad de oportunidad (46%) y la justicia social (41%). También la investigación sobre el comportamiento sexual de jóvenes brasileños/as, realizada por Bozon y Heilborn (2006) desmitifica el amplio concepto vehiculado en los medios de comunicación y aceptado por la opinión pública de que hay una tendencia cada vez mayor a la precocidad sexual.

Sin embargo, una de las conclusiones de los estudio de Bozon y Heilborn (2006) contradice esa opinión sobre la precocidad sexual; ellos subrayan que los datos analizados mostraron que: “a iniciação sexual não se dá de forma tão precoce e continua a se realizar em um contexto bastante estruturado, por vezes rígido, sobretudo no que diz respeito à relações entre homens e mulheres”³²⁰ (p. 155). Es decir, se trata de una actividad que, en general, ocurre de forma progresiva y a través de marcos organizados, como el *namoro* (noviazgo) y el *ficar* (quedar/enrollarse – relación sin compromiso, que puede darse una única vez o más). Dicha investigación también mostró que, en general, es la familia (principalmente la madre) y también sus pares, las personas que más ofrecen información al/ a la adolescente sobre cuestiones relacionadas con la sexualidad. Mientras que para cuestiones relacionadas con la contracepción y al embarazo, los principales informantes son la escuela y la madre. No obstante, para asuntos relacionados el DST, incluso sobre la AIDS (SIDA), las informaciones recibidas son de origen institucional, principalmente en la escuela y en la televisión. Para los/las jóvenes participantes de la investigación de Calazans (2008), la sexualidad fue identificada como un acontecimiento muy íntimo y, como tal, prioritariamente debe ser

³²⁰, “la iniciación sexual no se da tan temprano y se realiza en un ambiente estructurado y a veces rígido, sobre todo respecto a las relaciones entre hombres y mujeres”. Sobre el ambiente estructurado y a veces rígido, se refiere a atribuciones de roles de género y a la secuencia cronológica de eventos, es decir, el “quedar”, el noviazgo, que puede evolucionar para el casamiento.

discutida entre amigos/as (45%), con los padres/madres (31%) y, por último, por la sociedad (15%).

Bozon y Heilborn (2006) también observaron diferencias de género en la socialización de la sexualidad. Una de esas diferencias es que para las hijas adolescentes la madre es siempre la principal fuente de información sobre la sexualidad. En relación a los varones, el grado de influencia no es tan extenso y está más relacionada a la socialización, pero su influencia es más significativa en los asuntos relacionados a la concepción y el embarazo. Las revistas femeninas, además de ser una de las fuentes de información apuntada por las adolescentes, también reeditan la regla social de los roles tradicionales, resaltando que los cuidados relativos a la contracepción se deben a las mujeres. Esos autores subrayan que el nivel social de la familia interfiere en las informaciones sobre la sexualidad suministrada a los hijos e hijas. El nivel sociocultural de la familia se reveló directamente proporcional a la cantidad de recursos informacionales (sexualidad y reproducción) ofrecidos a los adolescentes. Los chicos del grupo popular (madre con nivel de instrucción fundamental/primario incompleto) declararon como primera fuente de información sobre sexualidad los amigos (46%), luego la madre (19%) y por último la escuela (18%). Mientras que, para los chicos del grupo privilegiado (madre con nivel de instrucción universitario), la madre fue apuntada como primera fuente con un 46%, luego el padre con un 44% y los amigos también con un 44%. Las chicas de grupo popular presentaron perfil semejante a los chicos de su misma clase, teniendo a las amigas como principal fuente de información, seguidos por la madre y la escuela. Mientras que para las chicas del grupo privilegiado (con madre de nivel superior), la actuación de la madre en relación al mismo tema (fuente de información) sube al 62%, seguida de las amigas con un 36% y de la escuela con un 30%.

Sobre la primera experiencia sexual de los/las participantes de su investigación Bozon y Heilborn (2006) señalan que, en general, la relación sexual con un/a novio/a sigue un proceso, con etapas consecutivas de exploración física y relacional; etapas que pueden durar varios años, pero que también pueden ocurrir de una manera muy rápida. Con todo, la edad para el primer noviazgo no presenta diferencias genéricas. Tanto para el chico como para la chica está alrededor de los quince años, como si los grupos de pares

procurasen cumplir una *regla* del contexto social. En este sentido, recordamos que esa es la edad para el ritual del *debut* o entrada *formal* en la sociedad

Un dato interesante sobre la sexualidad de los/las jóvenes brasileños/as encontrado por Bozon y Heilborn (2006) fue la aparición de una nueva representación de la sexualidad tanto para los chicos como para las chicas. Los chicos piensan que las chicas desean el sexo de la misma manera que ellos y que el sexo puede ser una prueba de amor ofrecido por la novia. Y la novedad, en la percepción de las chicas, es la asunción del sexo como fuente de placer personal. Por otro lado, los autores también observaron, en todos los medios sociales investigados, que aún persiste la visión de necesidades sexuales según la lógica de género; es decir, la creencia de que hombres y mujeres presentan naturalezas distintas en relación al deseo sexual. Los hombres tienen deseo sexual incontrolable, mientras que las mujeres deben administrar su deseo sexual y también controlar los cuidados relacionados con la reproducción.

La motivación para la primera relación sexual también demostró diferencias entre los y las jóvenes investigados/as. Entre los chicos, el deseo *tesão* y la voluntad de perder la virginidad fueron las principales motivaciones, mientras que para las chicas fue el amor y el miedo a perder el novio (Bozon y Heilborn, 2006). Esto mostraría la importancia que el amor tiene para las chicas, al ser una forma de coacción emocional y no fruto del placer de esa práctica.

La aceptación de esa diferencia como algo *natural* e inherente a la condición de los sexos, vivida en lo cotidiano, hace que pase desapercibida la ideología subyacente, la cual da continuidad al sometimiento al deseo del otro (Coria, 2006) y, con la interiorización de esa escala de valores, es posible “manejar con fluidez y sin enfrentamientos las relaciones asimétricas” (Juliano, 1992, p. 28). Así, con esa ideología, incorporada *naturalmente* en la subjetividad, las actitudes y comportamientos en lo cotidiano serán dirigidos según ese filtro, y la ideología genérica pasa a las nuevas generaciones sin ninguna reflexión, pues lo “natural” solo se cuestiona cuando existe consciencia de la desigualdad de género e intencionalidad de cambio; sin esa consciencia no hay conflicto y tampoco necesidad de cambio (del Valle et al., 2002).

En términos de libertad sexual, además de reconocer la ideología que permea nuestra socialización y que impera en nuestra cultura, la psicoanalista Milan (2007, p. 99)

considera que “a liberdade sexual só é possível quando existe liberdade subjetiva. E a possibilidade de liberdade subjetiva, por sua vez, aparece quando você se escuta, percebe os imperativos inconscientes e liberta-se deles”³²¹. Para Arduini (2004), la subjetividad es el propio sujeto inserto en la historia, es “o núcleo que integra consciência, liberdade, dialogalidade, criatividade, afetividade e responsabilidade”³²² (p. 23). A través de la subjetividad el ser se afirma como sujeto y se emancipa como persona. Sin embargo, ese proceso de emancipación rumbo a la libertad de expresión, incluso de la sexualidad, no es fácil de ser alcanzado, aunque exista el “permiso social” o el incentivo de los medios de comunicación. Para la expresión del deseo sexual, el *código moral*, así denominado por Foucault (1998), y las reglas (subliminales) familiares, religiosas y de la cultura local (que varían de una región a otra, entre una gran ciudad y una del interior, etc.) van a interferir en la subjetividad y, consecuentemente, en las elecciones de cada uno/a.

En torno a este tema es importante señalar el hecho de que las sociedades que han utilizado la *educación sexual*, destinada a los/las niños/as y a los/las chicos/as, antes de prepararlos/as para el pleno ejercicio de su sexualidad, en realidad han utilizado la disciplina para mantener las reglas codificadas por la sociedad, como bien señala Bernardi (1985). Cualquier cambio o extravío puede ser peligroso para el sistema y, en general, es rechazado. Lo que se ha observado es la represión de la sexualidad, la cual tiene implicación en el malestar de la colectividad humana. Por otro lado, Madanes (1997), psicoterapeuta familiar, enfatiza que la vida sexual satisfactoria debe ser considerada natural e inherente a las necesidades del ser humano, tanto para los hombres como para las mujeres. Para ella, la vivencia del sexo por placer y alegría es la base de curación para una variedad de problemas emocionales. En ese sentido Miller (1992) señala que, la franqueza sexual es uno de nueve temas afrontados por el movimiento feminista. La autora afirma que:

“el conocimiento explícito sobre temas sexuales es una necesidad apremiante, igual que lo es la redefinición de la sexualidad femenina en relación a sí misma, en lugar de serlo

³²¹ “La libertad sexual solo es posible cuando existe libertad subjetiva. Y, la posibilidad de libertad subjetiva, a su vez, surge cuando tú te escuchas, percibes los imperativos inconscientes y te liberas de ellos”.

³²² “es el núcleo que integra consciencia, libertad, diálogo, afectividad y responsabilidad”.

en la forma percibida por el hombre. Un aspecto importante de este objetivo es la eliminación del rol de objeto sexual, y un mayor énfasis en la conexión entre significados sexuales, personales y emocionales” (pp. 40-41).

En una relación de reconocimiento, cada una de las partes es aceptada como objeto y sujeto al mismo tiempo; consecuentemente, cada parte involucrada puede liberar el propio deseo (Ribero, 2007) en una interacción entre subjetividades, esto es, como subraya (Maturana, 2001, 2002), en una relación donde cada uno reconoce al otro como alguien legítimo en la convivencia.

Pero, desde un punto distinto de esa discusión y volviendo al inicio de este apartado, concordamos con García de León (2002) en que una de las estrategias femeninas para abrirse nuevos caminos ha sido la de jugar con el prejuicio masculino, es decir, parecer estar adaptada al modelo femenino prescrito por el sistema hegemónico, de manera que no levante sospecha³²³. Estas acciones reafirman el postulado de Maturana (2001) de que los seres humanos siempre acaban por hacer lo que quieren, aunque lo nieguen o utilicen artificios para parecer que no están haciendo lo que han sido forzados a hacer. Así, a partir de las aportaciones de estos dos autores, podemos deducir que: al “aceptar el modelo” “prescrito” por la comunicación de masas y participar de entretenimientos en los que se exagera la erotización y la sexualidad, las chicas brasileñas estarían haciendo uso de herramientas que dan la impresión de que aceptan *las reglas del sistema hegemónico*, sin levantar desconfianza. Para ello, utilizarían un artificio, cuyo objetivo sería jugar con el prejuicio y ponerse a un nivel de igualdad con los chicos, en relación a la libertad de expresión y al ejercicio de la sexualidad. Según esto, al aprovechar la socialización “impuesta” en ambientes de entretenimiento, las adolescentes estarían usufructuando un espacio plural, abierto, dinámico y, como consecuencia, tendrían la oportunidad de múltiples relaciones sociales y también de experimentaciones sexuales libres de la opresión antes dirigida al colectivo femenino. Quizás este tipo de experiencia para estas adolescentes las conduzca a una nueva manera de construir relaciones en las que el “amor” dejaría de ser el “motor” y el

³²³ García de León (2002) cita la estrategia de Lucrecia para librarse de las acusaciones de *visionaria* en el tribunal de la Inquisición, en el Madrid de Felipe II. Para defenderse y librarse de las acusaciones, la acusada hace uso del prejuicio masculino y de pensamiento androcéntrico y sexista contra las mujeres, diciendo que: “era una pobre mujer, ignorante, que no entendía ni sus propias visiones ya que la mente femenina no era capaz de llegar a abstracciones” (p. 76).

sentido de la existencia, como en otros periodos de nuestra historia (Lagarde y de los Rios, 2005; Esteban, 2011). Eso podría ser una gran oportunidad para esas jóvenes para, a partir de las premisas emocionales aprendidas y que fundamentan el sistema de género, utilizarlas a favor de sí mismas, aumentar su capacidad de exploración y de autoconocimiento, e, indirectamente, afectar con ello sus interacciones sociales. Como señala Miller (1992), las mujeres, como grupo subordinado, han usado históricamente una mayor destreza emocional para lidiar con actividades de la vida humana que los hombres, pero también han aceptado el mito de que si pensasen de manera eficaz, pondrían en riesgo la oportunidad de satisfacer la experiencia emocional.

Sin embargo, Maturana (2001, 2002) nos recuerda que sin la aceptación del otro en la convivencia no hay fenómeno social. Las interacciones sociales son aquellas que, además de aceptar al otro en la convivencia, lo hacen bajo la conducta de respeto. Así, la emoción, que basa esas interacciones recurrentes y consensuales que legitiman el otro, sería el amor; amor como la emoción que fundamenta este fenómeno social, mientras que las relaciones jerárquicas, fundamentadas en la desvalorización y sumisión del otro no son relaciones sociales. Es el amor, según esta comprensión, la emoción que forma parte de las condiciones necesarias para el buen desarrollo físico, psíquico, social y espiritual del/de la niño/a, así como para la conservación de los mismos atributos en el ser adulto y en las relaciones sociales. Hemos mostrado en apartados anteriores que la música despreciativa hacia las mujeres, además de mantener desigualdades de género, es también una violencia simbólica y que, por lo tanto, afecta a la subjetividad. Sin embargo, los/las adolescentes y jóvenes al participar de esas prácticas sociales, afirman que se vinculan únicamente al ritmo y no al contenido. Esa racionalización las permite realizar ese tipo de acción sin conexión con la base emocional que la fundamenta, la misoginia. La misma argumentación que parece “racional” es la que valida la disposición corporal (emoción) para participar de esas prácticas misóginas; sin embargo, cuando se da la reflexión, no se valida, como muestra esta conclusión de un grupo de chicas que han participado en nuestra investigación:

“Todas nós entramos em consenso que as músicas são machistas e pejorativas e também não concordamos com o que foi dito, ainda mais que uma das músicas é a própria mulher

usa palavras “ofensivas” para referir a ela mesma”. (Grupo de chicas, enseñanza fundamental/fundamental, escuela privada).³²⁴.

Las participantes también señalaron que hay canciones que valoran a las mujeres, pero no son muy oídas por los/las jóvenes porque “no tienen un buen ritmo”.

Otro grupo de chicas, de la enseñanza media/secundaria, aunque reconozcan los contenidos misóginos de las letras, mencionan que el ritmo les anima,

“Essas músicas falam de diferentes tipos de mulheres: das negras, das mulheres vulgares y das coroas. Falam também do comportamento das mulheres, com mensagens, negativas sobre elas, mas são músicas animadas” (Grupo de chicas, enseñanza media/secundario)³²⁵.

Estas opiniones evidencian emociones contradictorias, fundamentos emocionales en los dos dominios operacionales, es decir, cuando reflexionan, aunque las adolescentes comprendan el contenido de desvalorización hacia las mujeres y reaccionan negativamente a los insultos diciendo que no los admiten, no son capaces de relacionar el contenido a la violencia simbólica o perversa, lo que indica que los insultos y las humillaciones verbales, en la práctica, no están configurados como parte de los malos tratos o como violencia. Por otro lado, el mismo contenido oído y bailado en baladas y fiestas, en ambientes de entretenimiento y de socialización, es comprendido de manera positiva, como un estímulo divertido. Para las adolescentes y jóvenes, lo más importante aquí son: la diversión y las interacciones. Las divergencias entre el contenido misógino, la socialización y el entretenimiento, son racionalizadas en premisas emocionales distintas, es decir, lo que no puede ser aceptado en un dominio operacional lo es en otro. Esto convierte la práctica cultural de oír y bailar canciones misóginas en más peligrosa para la subjetividad, porque es una “diversión” que el sistema cognitivo no considera una amenaza, como muestra esta frase:

³²⁴ “Estamos de acuerdo todas en que esas canciones son machistas, peyorativas y no estamos de acuerdo con lo que se dice, además, en una de las canciones es la propia mujer la que usa palabras ofensivas para referirse a sí misma”.

³²⁵ “Esas canciones hablan de distintos tipos de mujeres: de las negras, de las vulgares, de aquellas en la madurez. Hablan también de sus conductas, con mensajes negativos sobre ellas, sin embargo, son animadas (divertidas)”.

“Você deve saber que música é música. É algo para aproveitar e não para fazer coisas erradas. Isso seria no meu caso” (chica 17 años, enseñanza media/secundaria, escuela pública)³²⁶.

Pero, como ya subrayamos, las canciones de la música popular son un todo indivisible; letra (contenido) y ritmo (sonido). En la música popular misógina, el ritmo agradable es lo que hace que el cuerpo se balancee, baile, lo que favorece la “desconexión” con los mensajes descalificativos hacia las mujeres. Así, favorece que la materialidad (corporal) aparentemente actúe “sin afectar” a la subjetividad (mente, consciencia), dicotomía que la ciencia viene demostrando que no es posible; pero esa creencia permite que la violencia simbólica sea “aceptable” en ese contexto, y abra la puerta a otro tipo de malos tratos, que de manera insidiosa y gradual se van instalando y *naturalizando* en las interacciones.

Hemos señalado ya en repetidas ocasiones que este tipo de música puede tener un efecto invasivo en nuestra mente, aunque sea contra nuestra voluntad. En nuestra propia experiencia, después de salir de los ambientes en los que sonaban esas canciones misóginas, quedaban repitiéndose, resonando en nuestra cabeza por varios días y parece que cuanto más intentábamos olvidarlas, menos conseguíamos alcanzar ese objetivo. Lo mismo nos comentaron otras personas que, por imposición laboral, pasan gran parte del día oyendo ese tipo de música³²⁷. Levitin (2010) sostiene que la acción de la música en nuestro cerebro activa al mismo tiempo tanto las regiones más nuevas como las primitivas: “Ela põe em ação uma precisa coreografia de liberação e apreensão entre sistemas de previsão lógica e de gratificação emocional”³²⁸ (p. 216). La reacción de movernos al ritmo de una música queda en el nivel de la sensación, “desconectada” del contenido de la violencia simbólica y no llega directamente a la consciencia, sino que,

³²⁶ “Tienes que saber que la música es solo música. Es algo para aprovechar y no para hacer cosas malas. Por lo menos para mí”.

³²⁷ Cuando estábamos (yo y mi colaboradora) observando bailes con ese tipo de música misógina, entrevistamos informalmente a dos profesionales que trabajan en servicios (bar y conserjería), cercanos al ambiente de entretenimiento en el que suenan esas canciones, en alto volumen, por un periodo continuo de dos a tres horas. Las dos personas nos dijeron que cuando retornan al hogar, están tan agotadas, que necesitan quedarse en silencio, porque las canciones resonaban en sus cabezas.

³²⁸ “Pone en acción una coreografía específica de liberación y aprehensión entre sistemas de previsión lógica y de gratificación emocional”.

por el contrario, en gran medida queda en el preconscious o inconsciente, ya que pasa por el cerebelo, en vez de por los lóbulos frontales. Por consiguiente, las agresiones implícitas en las canciones misóginas, una vez configuradas como una emoción *normal* para el entretenimiento, podrán estar en la base de actitudes de agresión generalizadas a otros contextos interaccionales, a la vez que los procesos de socialización y cognoscitivos favorecen que las personas incorporen esquemas valorativos, normativos y morales de su grupo de convivencia social (Hidalgo, 1991). Pero, volvamos a la aportación de Maturana (2002) sobre la importancia de la base emocional para el dominio de nuestras acciones e interacciones. Para él:

”o amor é a emoção que constitui o domínio de ações em que nossas interações recorrentes com o outro fazem do outro um legítimo outro na convivência. As interações recorrentes no amor ampliam e estabilizam a convivência; as interações recorrentes na agressão interferem e rompem a convivência”³²⁹ (p. 22).

Por su parte, Castells y Subirats (2007) sitúan el amor como una parte fundamental de las relaciones entre las personas y, en un diálogo que titulan “El amor, la fusión imaginaria”, discurren sobre este sentimiento en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres y los cambios consecuentes a la revolución feminista. Los autores entienden el amor como la manifestación del sentimiento amoroso construido sobre la base de las emociones relacionadas con las necesidades biológico-culturales. Esta base emocional incluye, principalmente, la combinación de tres dimensiones: *deseo*, *seguridad/protección* y *reproducción*. Una vez generado el sentimiento de amor se pasa a la etapa siguiente, que es de nivel racional, explícito y de estrategia personal, de donde emerge la relación de pareja y, a veces, la familia. Esto ocurre, dicen, porque “el amor es un sentimiento relacional que conduce a la búsqueda del amor mediante la búsqueda de su objeto” (pp. 255-256). Así, además de que el amor sea un sentimiento relacional, es también proyectivo y simbólico, parte del imaginario y se manifiesta en la tentativa de articular esas tres emociones (deseo, seguridad y reproducción) ligadas a las necesidades básicas, aunque pueda haber otros ingredientes en la base de la construcción de ese sentimiento.

³²⁹ “El amor es la emoción que constituye el dominio de las acciones en las interacciones recurrentes con el otro, porque hacen del otro un legítimo otro en la convivencia. Las interacciones recurrentes en el amor amplían y estabilizan la convivencia, mientras que las interacciones recurrentes en la agresión interfieren y rompen la convivencia”.

Esos autores subrayan que la satisfacción de esas tres dimensiones emocionales, que están en la base del amor como sentimiento, ha sido experimentada de manera distinta por los hombres y por las mujeres por la intervención del *patriarcado*. En las mujeres, las tres dimensiones, por imposición sociocultural, fueron ligadas al matrimonio, formando un único paquete de emociones.

“Es decir, que el sexo solo con tu marido, si quieres hijos lo tienes que tener en la familia con tu marido, y la seguridad la obtienes a través de la protección del hombre, primero el padre y luego el marido de la familia” (pp. 258).

Las mujeres que osaban salir de ese paquete eran marginadas en la sociedad, mientras que para los hombres, las condiciones en las que se sitúa el amor es un paquete disociado y con ciertos límites, con posibilidad de ser manejado y gestionado. Sin embargo, como evalúan los autores, en la actualidad, con el avance de la igualdad entre mujeres y hombres, es posible que las mujeres también lleguen a la disociación de esas tres dimensiones emocionales (deseo, seguridad y procreación), que están en la base del sentimiento de amor. Sin embargo, esta disociación interferirá en la dimensión imaginaria, tanto a nivel personal, como social, sobre lo que se comprenderá como amor.

Para las mujeres, ese cambio en el paquete de las emociones relacionadas al amor, incluiría el manejo y la gestión de esas tres dimensiones dentro de límites personales, familiares y sociales, como resultado del cambio cultural. Pero, el trabajo de redimensionar el amor en la subjetividad y en la vida femenina demanda un nuevo aprendizaje para nosotras: el conocimiento, comenzando por el autoconocimiento; así, como afirman Lagarde y de los Ríos (2005), “en la concepción tradicional del amor se espera que las mujeres seamos ignorantes” (p. 356). Será necesario demoler el mito de que *el amor*, de que tanto puede llegar como salir inesperadamente de nuestras vidas, y que por ser *natural* no requiere conocimiento, sino que es suficiente con que nos entregemos, porque la falta de conocimiento sobre el amor, en la práctica, favorece el aguante de la posesión, la opresión y la anulación (Coria, 2008; Fernández y Fernández, 2009), así como otros comportamientos que conllevan desde la violencia simbólica hasta la violencia física. Para un cambio de la práctica amorosa se requiere una toma de consciencia de la emoción, en la cual deseemos fundamentar nuestras actitudes y nuestras interacciones. Como analiza Maturana (2001), en la medida en la que cada uno, según su imaginación y deseo, actúa, respetando las coherencias estructurales del

dominio en el cual opera, está haciendo uso de un comportamiento socialmente consciente y responsabilizándose de las consecuencias de sus elecciones.

Al hacer un balance de los avances y retrocesos del cambio social en las relaciones de género, García de León (2002) afirma que: “la mujer actual viene ‘soñada’ y ‘pensada’ de mano de la prensa, la televisión y la publicidad. Estos medios la crean y destruyen en un continuo fluir de imágenes femeninas unas veces progresistas, otras veces retrógradas”. Así, en ese baile de avance y retroceso de las relaciones de género, es interesante la discusión de los/las participantes del *grupo auxiliar* en torno a este tema. Entre otros puntos de reflexión, discutieron sobre la “calidad” de las interacciones afectivas en la actualidad. Aunque cada cual abordó el asunto partiendo de puntos de vista distintos, los/as tres concluyeron en que las interacciones afectivas entre los/las jóvenes están asumiendo un carácter fugaz, aunque no les guste. Las siguientes frases resumen sus opiniones:

“Pensando nas consequências, não no sentido econômico, mas no psicológico, em quocê é incentivado ao consumismo, a paixões rápidas, que não são construídas e que você não precisa muito para obtê-las... Quero possuir, no sentido de posse. Por exemplo: uma pessoa olha assim e diz para outra – você é meu. Espera aí, você é uma pessoa antes de conhecê-lo. É um tipo de posse diferente do sentido de propriedade que existia antigamente... A questão do consumo é muito forte, hoje as pessoas se transformam em produto de consumo. As relações são de consumo, de posse e é importante parar para pensar, porque às vezes você se coloca como objeto de consumo do outro, da sociedade e você tem lá seus valores... É muito louco”³³⁰ (Ana).

“Para mim existe uma fugacidade nos relacionamentos, esta coisa do instantâneo, do aqui agora, já que a quer, quer agora, então me dê me dê... É satisfação imediata, você quer isso. Não olha para a pessoa, olha para o que pode te dar e pronto”³³¹ (Marcio).

³³⁰ “Pensando en las consecuencias, no en el sentido económico, pero en el psicológico, en el que eres incentivado al consumismo, a pasiones rápidas, no construidas y que no necesitas empeño para obtenerlas... Quiero poseer en el sentido de posesión. Por ejemplo: una persona mira a la otra y dice: eres mío. Espera, tu eres una persona antes de conocerla (a la otra persona). Es un tipo de posesión distinta de aquellas que existían antiguamente...La cuestión del consumo es muy fuerte, hoy las personas se convierten en mercancía de consumo. Las interacciones son de consumo, de posesión, y es importante parar para reflexionar, porque a veces tú (autorefiriéndose) también te pones como objeto de consumo del otro, de la sociedad y tienes tus propios valores... Es una locura”.

³³¹ “Para mí existe una fugacidad en las relaciones, es la cosa del momento, del aquí y ahora, la gente quiere, desea ahora, entonces dámelo, dámelo... es satisfacción inmediata, tú quieres eso. No se mira a la persona, se mira lo que ella puede ofrecerte y listo”.

“Eu acho que são conceitos que foram impregnados no inconsciente das pessoas para levá-las a ficar assim, a negar a subjetividade. O ser humano não nasce para ser objeto do outro, mas no caminhar da vida dele é levado a se tornar um objeto, de alguma forma”³³² (Andrei).

La opinión de los/as tres jóvenes habla del carácter superficial y consumista que ha permeado las interacciones personales entre los/las jóvenes en Brasil, característica bastante común en las sociedades basadas en la ideología del consumo, hablando en un sentido muy general. Fromm (2000) señala que, en la cultura contemporánea, otra característica a añadir a la aspiración de vivir el “amor romántico” es el apetito o la emoción de comprar. Mirar y adquirir todo que esté en boga, cosas y personas (él o ella), todo lo que les parezca atrayente en el mercado de la personalidad. A este respecto, Martín-Barbero (2008) subraya que, en las sociedades consumistas, todo lo que incomoda y perturba puede ser descartable, algo que parece sugerir que el descarte también ha llegado a las relaciones humanas. Las personas, según las circunstancias, rápidamente se convierten en una mercancía obsoleta, anticuada, como la mayoría de los objetos producidos por el mercado consumista. Vimos en apartados anteriores que mientras las jóvenes actuales buscan modelos femeninos más valorados que el de las mujeres de generaciones pasadas (formación profesional, una colocación en el mercado de trabajo, autonomía, libertad para elegir el rumbo de sus vidas), continúan, en el ámbito afectivo, deseando construir una relación íntima basada en el amor romántico. Sin embargo, esto último puede no darse, ya que muchas veces se ven atrapadas en relaciones superficiales y pasajeras que, aunque permita la liberación de impulsos activos, el deseo y la práctica sexual, y parezcan situaciones de intercambio afectivo, no evolucionan hacia algo más consistente. Guereñu (2009) señala que en relación a la liberación sexual de las jóvenes en la actualidad, si hay “consentimiento” todo es válido (promiscuidad, sado/maso, etc.), pero que lo que muchas veces las mujeres consideran un “equilibrio de poderes”, en realidad, para esta autora, es solamente una nueva forma de control y opresión de las mujeres: “a nuevos tiempos, nuevas estrategias, propone la cosificación de las personas en una sexualidad libre de sentimientos y con una sexualidad femenina a imagen y semejanza de la masculina más tradicional, violenta, falocrática y patriarcal” (p. 132).

³³² “Yo creo que son conceptos que fueron impregnados en el inconsciente de las personas, para llevarlas a quedarse así, a negar la subjetividad. El ser humano no nace para ser objeto del otro, pero en el caminar de la vida es conducido a convertirse en objeto, de alguna forma”.

Esta forma de organización de la sexualidad, aparentemente igualitaria, en opinión de distintas autoras no es tal, ya que las mujeres continuarían siendo objetos sexuales (Petit, 2007; Barry, 2007; Walter, 2010). Esas mujeres sexualizadas, juntamente con las lesbianas, las modelos pornográficas y otros, de acuerdo con la consideración de Petit (2007) “sería la reducción de todas las mujeres a la `puta” (p. 200), evidenciando una nueva forma de dominación androcéntrica. Haciendo un balance sobre la no reciprocidad de una mayoría de los hombres al apoyo, la comprensión, la ternura, el ánimo, la autopercepción y la autoestima femenina, la autora subraya que eso es igual a un intercambio emocional o juego de suma cero, porque lo que uno gana el otro lo pierde.

CAPÍTULO VII - MISOGINIA Y VIOLENCIA DE GÉNERO

Hemos aludido ya, en repetidas ocasiones, a que la información misógina presente en la música popular y coreografiada en las prácticas culturales por las adolescentes es recibida asimétricamente y retroalimenta un sistema de género que reproduce la desigualdad femenina en Brasil. Sabemos que cada sociedad, a través de los procesos de socialización, muchas veces coercitivos, entrena a las personas en una forma de uso del cuerpo e incide en la subjetividad, modelando la manera de emocionarse (Díez, 1996; Maturana, 2001, 2002; Esteban, 2004; Miranda, 2009). Sin embargo, el flujo de la información, dentro de los sistemas complejos, como son los humanos, no es unidireccional (Calil, 1987; Foley, 1990; Juliano, 1992), y las/los jóvenes también emiten información, tanto al interior de su propio sistema como hacia el sistema general, cantando y bailando esas canciones. Esto significa que perciben información que les aporta beneficios relacionales y placenteros, pero no perciben (*no escuchan*) ni relacionan los efectos perversos de los mensajes que contienen esas canciones.

La asimilación de esa violencia *invisible*, clasificada como *natural*, dirige el flujo de aceptación y retroalimenta el sistema hegemónico. Tratándose de sistemas de género, la intencionalidad de esa conducta social configura, en la práctica, lo que Connell (1998) denomina *gender projects*, es decir, que se construyen un tipo de formas de masculinidad y de feminidad. La intencionalidad de la conducta, la manera como es organizada, representada y ordenada en ese tiempo histórico, por cada adolescente y por la colectividad, entrelaza las prácticas, las instituciones y los sujetos, produciendo personas generizadas. Ese entrelazamiento se procesa en flujos continuos y dinámicos que la música misógina, una más entre otros estímulos y mensajes, retroalimenta. En nuestro planteamiento, partimos de señalar que esos mensajes, contenidos en las letras y en las coreografías que realizan, conllevan violencia simbólica que, aunque distinta de la violencia física, al ser *invisible*, y siendo difícil de ser percibida como una amenaza para la subjetividad, existe y deja consecuencias, porque termina por inscribirse en el esquema corporal y de pensamiento (Bourdieu, 1998, 2007).

7.1 - VIOLENCIA, EXPRESIÓN HUMANA DE LA AGRESIVIDAD Y APRENDIZAJE SOCIAL

Los estudiosos de las expresiones de violencia la comprenden como una respuesta compleja y aprendida culturalmente que es adquirida e interiorizada a partir de la socialización y en interacción con la agresividad, dado que la contemplan como un

substrato filogenético (Gómez, 2006; Santos, Alessio y Silva, 2009). Por otro lado, sabemos que las informaciones producidas y que circulan en los medios de comunicación masivos, posibilitan a las personas la construcción y reconstrucción de representaciones y actitudes en relación a las imágenes producidas, y proyectadas al público espectador. El estudio de Santos, Alessio y Silva (2009), estudio realizado sobre las y los adolescentes y la violencia y la prensa en Pernambuco (Ne – Brasil)³³³, durante el periodo 2003/2004, mostró que la violencia, además de ser un objeto social relacionado con una red de significaciones (valores, creencias y normas), que a su vez orientan las prácticas, como los contenidos impresos en los periódicos analizados, legitima el imaginario social al ser una práctica relacionada con el grupo de clase popular. Así, se estarían reafirmando las desigualdades sociales, a través del binomio pobreza/violencia, y de la representación social de que los “pobres son violentos”, aunque se sabe que el ejercicio de la violencia se detecta en todos los niveles y grupos sociales. Por otro lado, la investigación también evidenció que cada segmento social (padres/madres, profesores/as, amigos/as, etc.) entrevistado, siempre atribuía la culpa y la responsabilidad a otros, sin asumir que la violencia, como hecho social, es un factor estructural y no, simplemente, un acto accidental.

Para Gómez (2006), en la expresión de cualquier conducta compleja, como es la violencia, el talante expresado dependerá del autoconcepto³³⁴ de cada uno. Pero, la

³³³ Partiendo del presupuesto que el tema que relaciona adolescencia y violencia es del interés social y del aumento significativo de adolescentes involucrados en prácticas de violencia, sea como agentes o como víctimas e independiente de la clase social a que pertenezcan, los autores, en un periodo de un año, analizaron 1.270 noticias sobre el tema en la prensa pernambucana. El objetivo de la investigación fue analizar las representaciones sociales sobre la adolescencia y la violencia. Los resultados demostraron que, dependiendo de la clase social al que el/la joven pertenezca, la representación puede ser distinta. En general, los jóvenes de clase social más elevada, las noticias dan el tono de tragedia y que merece ser solucionada, mientras que si el/la joven fuera de clase popular, la representación que se da refuerza el imaginario social que relaciona las personas de clases popular con la violencia, es decir, la pobreza/violencia (Santos, Alessio y Silva, 2009).

³³⁴ Autoconcepto: constructo que describe la percepción que el sujeto tiene de sí mismo y aquella que piensa que los demás tienen de él (Gómez, 2006, p. 73). Es considerado uno de los procesos psicológicos cuyo contenido y dinamismo es determinado socialmente. En general el auto-concepto es construido o elaborado simbólicamente a partir de un intercambio entre las variables intrínsecas al propio sujeto, referentes a su mundo psíquico, y las variables sociales, aquellas provenientes de su interacción con el medio social. Ese proceso psíquico incluye como mínimo tres dimensiones: el *yo físico*, el *yo moral* y el *yo social* (Ribeiro, 1987; Rodrigues, 2001).

manera como cada persona elabora la comprensión subjetiva de la realidad va a depender de estructuras preestablecidas en su organismo, que recolecta informaciones acerca del entorno y las articulan con sistemas complejos de creencias y significados contenidos en sus experiencias individuales. En ese proceso hay también un consenso perceptivo sobre el entorno, lo que permite manejarse en el mundo como un colectivo social. Sin embargo, el consenso perceptivo tiende a disminuir cuando hay elaboraciones mentales abstractas, sustentadas por creencias o por ideologías, con formas cargadas de simbolismos, las cuales limitan ese consenso a grupos que las utilizan como signos definatorios de la identidad. En esos casos, como subraya el autor:

“el conjunto de representaciones mentales que conforman la creencia y el símbolo, contruidos subjetivamente a partir de la interpretación de la realidad objetiva, asumen la función adicional y activa de pasar a servir de filtros con los que interpretar y evaluar la nueva información que llega al perceptor...” (p. 112).

La interpretación de la realidad, pasada por el filtro de la creencia o de la ideología va, de forma progresiva, ajustándose a esquemas mentales que justifican actitudes y conductas. Esas premisas aceptadas, tomarán parte de las disposiciones corporales, es decir, de las emociones (Maturana, 2001, 2002), y especificarán o direccionarán las acciones. Los esquemas mentales instrumentalizados a través de actitudes van convirtiéndose en conductas automatizadas, hasta que el perceptor deje de ser consciente de ellas. El esquema mental justificaría así el comportamiento agresivo.

7.1.1 - EL PROCESO DE NORMALIZACIÓN DE LA CONDUCTA VIOLENTA

En torno al tema de la violencia, un aspecto importante es la toma de consciencia de las personas acerca de las consecuencias de esas prácticas, desde el nivel micro (personal) hasta el nivel macro (estructuras sociales). Para los estudiosos del tema, las consecuencias de los efectos de la violencia van más allá de la víctima directa, y pueden llegar a los descendientes y al entorno. Como subraya Bowen (citado en Foley, 1990), el efecto de la violencia se disemina porque se instala en el “sistema emocional de relaciones”³³⁵. Así, la violencia, como una emoción (Maturana, 2001, 2002) configurada

³³⁵ Murray Bowen diferencia *sistema emocional* de *sistema de sentimiento*. El *sistema de sentimiento* sería un puente entre el *sistema emocional* y el sistema intelectual (Bowen citado en Foley, 1990, pp. 101-111). Para Maturana (2001), las emociones son tipos de comportamientos relacionales. Es decir, “nossas emoções guiam momento a momento nosso modo de agir, ao especificar o domínio relacional em que operamos instante a instante, e dão ao nosso agir seu caráter enquanto ações” (p. 181) (“nuestras emociones a cada momento son las que dirigen nuestra manera de actuar, al especificar el dominio

y validada en la convivencia, se convierte en una fuerza *invisible* que mueve (pone en marcha) el sistema y que será expresada en la comunicación, en las interacciones y en otras modalidades de relaciones, lo que supondrá la repetición del patrón transaccional aprendido. La violencia recibida, aceptada como una premisa de comportamiento, e incorporada como legítima en la relación, se practicará en las relaciones interpersonales posteriores, desarrollando y/o perpetuando el ciclo de la violencia (Rodrigues, 2001). También influye en ese proceso la *transmisión intergeneracional del maltrato*, es decir, el ciclo repetitivo de las formas de expresión de la violencia que también retroalimenta el sistema dominante. El agresor, adulto, adolescente o joven, socializado en una dinámica violenta, asimila la agresión como algo natural y la automatiza como parte de su repertorio de conducta. La violencia experimentada en lo cotidiano, sumada al modelo social vigente, y reforzada por las imágenes vehiculadas en los medios de comunicación, que aparecen en escenas claramente agresivas, muchas veces disfrazadas en escenarios de diversión (películas, dibujos animados, chistes, canciones, etc.), va poco a poco ajustándose a un esquema mental y pasa a tener sentido para quien la ejerce. A la vez que la violencia es *naturalizada* y constituida en hábito, la sensibilidad y la capacidad crítica del/de la ejecutor/a va siendo dañada (Hidalgo et al., 1991; Dadoun, 1998; Ricota, 2002; Gómez, 2006). Para Gómez (2006), el resultado del ejercicio o uso de la violencia en personas sin patología mental, la convierte en algo personal y socialmente aceptable. Ese proceso se da “por medio de una reestructuración cognitiva donde se altera el valor moral previamente atribuible al comportamiento agresivo” (p.115). Por otro lado, un ambiente social donde la violencia y la insensibilidad emocional son enseñadas en el día a día, puede llevar a una persona propensa a la psicopatía a convertirse en un peligroso delincuente. Mientras que un ambiente favorable al desarrollo de la salud mental y una educación menos condescendiente con las transgresiones puede llevar a esa misma persona a manifestarse en la forma de un desvío leve o moderado de comportamiento (Silva, 2008; Simon, 2009).

relacional en el cual operamos instante a instante, y dan a nuestra actuación su carácter como actitud”). Ya que para Maturana (2009), nuestras emociones están configuradas y conservadas en una dinámica sistémica que fundamenta nuestra cultura, sea ella familiar y/o social, pero que nos resulta adecuado y evidente”.

En un análisis sobre la violencia, incluida como parte de la cultura juvenil, Rocha y da Silva (2008) subrayan que, para el grupo de excluidos, la violencia puede ser un lenguaje, una forma de expresión y una manera de obtener atención inmediata, principalmente por parte de los medios de comunicación, que los representan a través del discurso y de las imágenes en una *estetización de la violencia*. Esa estetización interfiere en la vivencia juvenil, en el proceso de percepción de sí mismo y del otro, aspectos que componen los afectos intensos en esa franja de desarrollo. Analizando diversos casos de jóvenes protagonistas de acciones violentas y foco de diversos seguimientos de los medios de comunicación, las autoras observan que la consciencia de la violencia puede funcionar como espejo de identificación y la criminalidad como medio de obtener el consumo de *bienes* simbólicos (es decir, cuando se trata de bien simbólico, lo que es bueno para uno, puede no ser para el otro, en esos casos, el bien es ser el protagonista, aunque sea de acciones violentas). Para Rodrigo y Medina (2008):

“sentirse partícipe/autor de una narrativa, de la construcción de relatos históricos, es una de las vías de que disponen los individuos y los grupos humanos para intentar actuar como protagonistas de sus vidas, incluyendo la reflexión de cómo emergemos como sujetos, de cómo somos participantes y participados por los diseños sociales” (p. 153-154).

Es evidente que esa participación se puede dar tanto por el lado positivo, con interacciones saludables de cambio y crecimiento, como por el lado negativo, con interacciones basadas en la agresión, que niegan al otro como legítimo, enfermando las relaciones.

Sabemos que el imaginario cultural incide en las interacciones sociales, incluso en las relaciones amorosas y de amistad. La violencia entre parejas de adolescentes, aunque pueda ser una práctica, en general, suele ser ignorada por los diversos sistemas sociales, como muestran las investigaciones de Benlloch, Campos, Sánchez y Bayot (2008) y de Ortega, Vázquez y Valera (2009). Entre las razones del sexismo y de la violencia de género en parejas de adolescentes y jóvenes están: la repetición del patrón transaccional aprendido, como explicamos en un párrafo anterior; la disminución de la importancia de la relación afectiva entre adolescentes, la cual es considerada poco duradera y sin relevancia para la vida adulta; el planteamiento de que la violencia existe solamente cuando hay agresiones físicas, mientras que el control excesivo, los celos, el acoso o el daño psicológico llegan a ser descalificativos y considerados como mera consecuencia

del afecto que siente la pareja. Por otro lado, en un análisis sobre la violencia perversa, no podemos dejar de subrayar que la *invisibilidad* de la repetición de este patrón transaccional, en parejas de adolescentes y jóvenes, es una evidencia de que las normativas culturales sobre las relaciones y la violencia de género continúan siendo retroalimentadas.

7.1.2 - VIOLENCIA Y COMUNICACIÓN DE MASAS

Hemos mencionado, a lo largo de este estudio, que los estereotipos de género y los comportamientos en los que subyacen desigualdades y violencia genérica, han sido creados y recreados por diferentes discursos y prácticas sociales, como en la literatura, en el cine, en la dramaturgia, en la prensa y, en la actualidad, principalmente por la cultura de masas (telenovelas, canciones, etc.).

Específicamente sobre la influencia de la televisión en las conductas de género, el estudio de Herrera (2001), realizado en Guatemala, con adolescentes y jóvenes de 11 a 16 años, demostró que hay una importante relación entre las conductas expresadas en la TV y las presentadas por los/las adolescentes participantes en su investigación. La autora señala que reconoce la influencia de otros factores y segmentos sociales (el grupo, la familia, la religión y la propia cultura) en el proceso de formación y de mantenimiento de las conductas de género, pero afirma que el impacto de la TV sobre el espectador, debe de ser tenido en cuenta. Subraya también que, en la transmisión televisiva hay una ruptura de las barreras entre el espacio y la distancia, ya que la TV se adentra en los hogares y sus mensajes llegan al consumidor, que los recibe de forma pasiva, dado que la comunicación se da en una vía unidireccional. Es decir, la información llega a la intimidad del hogar, pero no al nivel de la comunicación dialógica (emisor/receptor y viceversa) entre las personas y, esa información, muchas veces (principalmente cuando es recibida por jóvenes e infantes), queda sin una reflexión crítica del contenido recibido.

Según Lynch y Krzycki (1998), la cultura popular producida por los medios de comunicación puede ser una manera de explorar, manipular y persuadir a las personas. Es una cultura modelada por la influencia de la cultura capitalista/corporativa o globalizada. Y, en este sentido, estamos de acuerdo con la aportación de Juliano (1992) de que esa cultura, producida y vehiculada por los medios de comunicación, llamada *cultura de masas*, en realidad es una *seudo cultura*, porque es producida y vehiculada

por los media, pero, en cierta etapa de su desarrollo, es generada por la cultura hegemónica y está “destinada a los sectores de la población que no tienen acceso a los niveles más altos de la cultura dominante” (p. 7). Y, como subraya la autora, es una cultura que “está basada en la producción y reproducción estandarizados. Responde a pautas fijadas internacionalmente y se apoya en relaciones impersonales” (p. 7). Mientras que la cultura popular, en general, comunica significados, está basada en relaciones cara a cara y “responde a especificaciones locales o, al menos, de menor extensión que las de la cultura dominante (p. 7). Basándonos en estos análisis, podemos decir que la cultura de masas (un producto de la cultura hegemónica), monopoliza en gran manera la producción y controla la diseminación de textos y/o imágenes para el consumo de la juventud. Además, respecto a las expresiones agresivas vehiculadas en la comunicación masiva, Lynch y Krzycki (1998) consideran que la cultura popular moderna, expresada en los medios de comunicación, gana popularidad debido a la violencia que describe. Parece que la violencia es un importante ingrediente, tanto para crear formas de mercancía, como para incentivar el ciclo de producción de consumo de la cultura popular.

Las/os autoras/es citados nos recuerdan que la cultura producida para llegar a las masas, forma parte de la cultura hegemónica, la cual es producida y controlada por un limitado segmento de la sociedad. Como resultado, las imágenes presentadas en esa cultura de masas representan un área limitada de la consciencia social. Lynch y Krzycki (1998), basándose en la aportación de Ferreira sobre la “teoría del pan y circo”³³⁶, ponderan que debido al hecho de que la *cultura de masas* esté alejada de los escenarios de la vida real, la mayoría del público no percibe la manipulación del sistema hegemónico, que controla el sistema de comunicación y entretenimiento. Sin comprender esa manipulación, las personas colaboran con el sistema dominante. La narcomúsica³³⁷ es un ejemplo de producto cultural que, por un lado, es criticado, provocando ardientes discusiones entre el público en general y, por otro, alcanza gran popularidad (Simonett,

³³⁶ “Pan y circo” es una expresión satírica a las prácticas jurídica y política en Roma en la antigüedad, de, aproximadamente, los años 100 d.C, que significa que al pueblo se le ofrece dádivas y espectáculos de cualquier clase a cambio de votos y que es atribuida al poeta romano Juvenal (Santiago, 2012).

³³⁷ Narcomúsica es un tipo de música mexicana asociada al tráfico de drogas o a los traficantes de drogas. Es un negocio de rápido ascenso en los Estados Unidos, donde los Premios Grammy oficialmente reconocen y validan este tipo de música popular (Simonett, 2006).

2006); esta autora señala que la narcomúsica es un producto cultural que sucumbe al poder hegemónico de la industria cultural, por lo tanto está involucrada en amplias relaciones de poder; aspecto que apunta al complejo problema que relaciona la música popular con la violencia y el poder (poder económico en particular).

7.2 - VIOLENCIA DE GÉNERO EN BRASIL (AGRESORES, VÍCTIMAS Y PUNICIÓN LEGAL)

En Brasil, hasta finales de la década de los setenta, la violencia de género no solo era tolerada socialmente, sino que estaba, de alguna manera, legitimada por el poder legal y por la sociedad. Cualquier hombre que matase a su mujer, por el *crimen* de adulterio, podía salir inocente del cargo que se le imputaba, bajo el argumento de *legítima defensa del honor*. Era la respuesta masculina definitiva a la transgresión femenina, una práctica exclusivamente permitida a los varones. El asesino podía, incluso, tener el apoyo del público femenino, que subyugado por la ideología patriarcal, otorgaba al hombre el derecho de disponer de la vida de las mujeres, cuando era confirmado su adulterio. Por supuesto, el tratamiento diferenciado a los varones estaba centrado en la creencia (uno de los pilares del poder androcéntrico) de que los hombres tienen necesidades sexuales que demandan ser atendidas dentro y/o fuera del matrimonio. La doble moral y ley era *permissiva* para los hombres y *represiva* para las mujeres. Según la Procuradora de Justicia, Luiza Eluf (2003), el panorama de *crímenes de honor*, con la benevolencia de la justicia y de la sociedad brasileña, empezó a cambiar, únicamente, a partir del surgimiento del movimiento feminista, principalmente después del trabajo realizado por la “organización feminista SOS Mujer” que catalogó, en el año 1981, 722 crímenes de hombres contra mujeres, justificados por cuestiones de celos y sin punición legal.

A partir de esa época, el nivel de consciencia sobre la violencia hacia a las mujeres es mucho mayor, tanto en hombres como en mujeres, como evidencian investigaciones catalogadas por el “Portal da violência contra a mulher”. También ha habido un avance en la legislación nacional. Sin embargo, la tasa de violencia de género es aún muy alta en Brasil, donde los datos muestran que: una de cada cinco brasileñas declaran haber sufrido algún tipo de violencia por un hombre. Los datos, que provienen de la Fundação Perseu Abramo, divulgados y citados en el “Portal da violência contra a mulher” (2011), indican que, cada quince segundos, una mujer es golpeada por un hombre, sin enumerar la tasa de crimen, que cada día aparece en los periódicos o medios televisivos.

Sin embargo, un gran avance en ese sentido fue la promulgación de la Ley 11.340, conocida como *Lei Maria da Penha*³³⁸, cuyo objetivo es el de frenar la violencia doméstica y familiar contra las mujeres. Las modalidades de violencia psicológica, sexual, patrimonial y moral, también fueron abarcadas en esta ley, juntamente con la violencia física, que es más visible y es la que causa mayor aversión en las personas en general. A pesar de que la nueva ley posibilita la agilidad en la punición de los agresores, y permite la apertura de políticas de atención a las mujeres agredidas, ha provocado controversias en el ámbito jurídico. La referida legislación viene provocando resistencias y debates entre abogados, integrantes del Ministerio Público y magistrados (de ambos sexos), quienes cuestionan la constitucionalidad o la competencia de aplicación de la misma, además de que hay conflictos sobre la jurisdicción para juicios del proceso, por lo que muchos episodios han quedado fuera del cumplimiento de la Ley.

Un hecho reciente, que tuvo repercusión internacional y que ejemplifica esa dificultad de interpretación y aplicación de la referida ley, fue el asesinato y ocultación del cuerpo de Eliza Samudío. El acusado de ser el autor del crimen es el ex-guardameta Bruno Fernandes, jugador de un importante club de fútbol en Brasil y que era el padre de su hijo. Dicho crimen sucedió en el 2010, pero, todavía en el año 2013, el juicio de todos los acusados (los amigos que lo ayudaron en la ejecución del crimen) no estaba concluido. Sin embargo, el hecho llegó a la justicia en 2009, cuando Eliza solicitó ayuda y protección, sobre la base del contenido de la Ley Maria da Penha, alegando haber sufrido una agresión, una instigación al aborto y “cárcel privada”³³⁹; pero la jueza Ana Paula denegó esta petición, bajo la justificación que era una relación ocasional y no familiar. Al mismo tiempo, la segunda jueza, Marixa Fabiane, responsable del juicio, sentenció a Bruno y los otros acusados, incluso sin la localización del cuerpo de la víctima. En opinión de Lage y Nader (2012), la aplicación diferenciada de la legislación en contra de la violencia de género por las dos juezas evidencia la transición entre la aceptación de la violencia contra las mujeres, apoyada en la ideología *patriarcal* y

³³⁸ Aprobada el 7 de agosto del año 2006.

³³⁹ Nos referimos a privar alguien de su libertad personal a través de un cautiverio privado. Un acto considerado crimen, artículo 148 del código Penal Brasileño.

androcéntrica, y la que garantiza la punición a la violencia de género contra cualquier mujer.

Un análisis semejante es el de la procuradora Eluf (citada en Ghirello, 2010) que subraya que, en cualquier hecho que involucre a las mujeres en una situación de opresión, no hay duda de que la citada ley debe ser aplicada.

Los avances de la legislación para garantizar la igualdad entre mujeres y hombres han seguido una larga y difícil trayectoria en Brasil, así como en la lucha feminista contra la violencia de género. Las normativas brasileñas eran altamente androcéntricas hasta la Constitución de 1998, cuando las mujeres consiguieron, legalmente, la *igualdad* de derechos y deberes con los hombres; logro conquistado, en gran parte, por la movilización feminista en la Asamblea Constituyente, como se ha relatado en un capítulo anterior (capítulo III, apartado 3.1). En la ley civil de 1916 (Código Civil de 1916), que estuvo en vigencia hasta 1966 (cuando la Lei nº 4.121 - o *Estatuto de mujer casada*, fue sancionada), el marido era el jefe absoluto de la sociedad conyugal, mientras que la mujer era considerada incapaz; la esposa dependía de su permiso para ejercer una actividad laboral, o incluso para recibir una herencia; de esa manera las mujeres eran despojadas de recursos socioculturales y financieros. Y si vamos más atrás, antes del Código Civil de 1916, en la legislación (Ordenaciones Filipinas) ese poder androcéntrico era aún mayor, ya que legitimaba el uso de la violencia; al marido le estaba asegurado el derecho de castigar físicamente a la mujer, al considerar determinados actos como una *insubordinación*.

Por otro lado, sabemos que la igualdad garantizada por ley entre hombres y mujeres, en la práctica, no la asegura. El sistema de género y, subyacente a él, la violencia de género, continúan siendo retroalimentados por mecanismos diversos, incluso por medio de las interacciones personales, a la vez que hombres y mujeres están encadenados a los modelos de género que han heredado (Connell, 1997). En la actualidad, con la *equidad legal* entre los sexos, hay brasileñas en cargos administrativos y en todas las esferas de poder: judicial, legislativo y ejecutivo (incluyendo nuestra presidenta, Dilma Rousseff). Sin embargo, el hecho de que una mujer ejerza un cargo de decisión no garantiza la práctica de políticas y prácticas equitativas, ya que los sistemas sociales son complejos, así como las distintas instituciones (Justicia, Iglesia, Gobierno, Política) y las prácticas culturales, educativas, sociales y políticas, que están atravesadas por el

género, es decir, que son constituidos recursivamente por la diferencia sexual (Connell, 1997, 1998; Louro, 2001). Está también el silencio de la “víctima” o del entorno familiar sobre la violencia doméstica, que tiene consecuencias negativas en el avance de la reducción de la violencia de género (Soares, 2006). Como subrayan Benlloch, Campos, Sánchez y Bayot (2008), los discursos de igualdad formal, a menudo, dejan de visibilizar tanto los efectos del sistema de género como los de la clase social.

En relación a la emergencia y consolidación de nuevos modelos de género, el estudio de del Valle et al. (2002), muestra que se detectan características innovadoras en todas las generaciones investigadas, aunque la consolidación de los cambios, a través de nuevos modelos, está más presente en la generación adulta. Las mujeres con modelos emergentes de vida habían experimentado la opresión a nivel individual, social y política, pero, para el cambio, tuvieron el apoyo de movimientos políticos y sociales, especialmente del movimiento feminista. Los logros recibidos por la generación joven, sin la experiencia de lucha por los derechos incorporados, las deja menos conscientes de los hechos históricos y sociales afrontados por las mujeres adultas, sus antecesoras. En Brasil, en la actualidad, se observa que algunos colectivos de mujeres (en su treintena o cuarentena) profesionales, con estudios universitarios, están perdiendo la autonomía conquistada, es decir, están abandonando su proyecto profesional en pro de una relación de pareja³⁴⁰. Otra prueba reciente, de resistencia y de mantenimiento del sistema androcéntrico jerarquizado, fue la tentativa de aprobación del Proyecto de Decreto Legislativo (PDC) 234/2011³⁴¹, también conocido como “cura gay”, que pretendía

³⁴⁰ Un ejemplo de esta tendencia es el éxito alcanzado por el libro *Casamento Blindado – O seu casamento à prova de divórcio*. Para la autora, es una cartilla para la *mujer moderna a la moda antigua* (Cardoso citada en Megale, 2013, p. 100), con recetas y orientaciones para la felicidad y para la paz conyugal. Según Megale (2013), el libro es un fenómeno editorial brasileño, ya que vendió cerca de medio millón de ejemplares desde que fue editado en junio de 2012. El éxito del libro muestra la gran proporción de mujeres que están aceptando la sumisión al marido, como condición para llegar al matrimonio y asegurar su durabilidad.

³⁴¹ El PDC 234/2011, también conocido como *cura gay*, fue presentado por un diputado y pastor evangélico del PSDB-GO. El referido proyecto, fue aprobado el 18/06/13, por la Comisión de Derechos Humanos (CDH), cuyo líder es, también, un diputado y pastor evangélico. El PDC pretendía anular la normativa del Consejo Federal de Psicología – CFP (presente en la Resolución 01 del 23/03/99), en los artículos que normalizan la actuación de psicólogos/as en relación a la orientación sexual. Tanto para la Organización Mundial de Salud, como para el CFP, la homosexualidad no es una enfermedad o un desorden psíquico, por lo tanto no tiene que ser “curada”. Después de intensos debates en el país, pro y contra la aprobación del proyecto, fue retirado de la Asamblea Legislativa (Arruda, 2013).

anular la normativa del Consejo Federal de Psicología (CFP), que sigue la Organización Mundial de Salud (OMS), respecto a la orientación sexual; para las dos organizaciones, la homosexualidad no es una enfermedad ni un desorden psíquico. En estos dos hechos se observa el entrelazamiento de instituciones en el poder (Iglesia y Política), redefiniendo ideológicamente el matrimonio y la sexualidad, según la lógica patriarcal o hegemónica, con la adhesión de muchas mujeres que han renunciado a su autonomía financiera y su libertad para gestionar su propia vida, a cambio de vivir la posibilidad de *un matrimonio moderno a la moda antigua*.

En este sentido, recordamos lo apuntado por Connell (1998), de que no hay que olvidar que las interacciones íntimas, hasta cierto punto, son moldeadas por instituciones de gran envergadura, particularmente Iglesias, Corporaciones y Estados. Con tanta polémica, resistencias y tentativas para revertir conquistas hacia la igualdad entre los sexos, no es de sorprender que, en Brasil, aun con todas las medidas de protección a las mujeres, la incidencia de violencia de género sea aún muy alta (Lage y Nader, 2012). Ya que el modelo androcéntrico que preconiza relaciones jerárquicas ha sido revitalizado en el imaginario por medio de actitudes como las arriba descritas y, acaban por interferir no solo en las interacciones personales, sino también en la aplicación de la Ley Maria da Penha (arriba mencionada) en el ámbito judicial. Hemos subrayado en apartados anteriores que la violencia contra las mujeres, en sus múltiples formas (malos tratos físicos, psicológicos, acosos sexuales, violaciones, dar unas palizas o incluso asesinatos), son subyacentes a los sistemas de género, por la estructura y la dinámica de las interacciones. Así, en ese contexto, las canciones y los bailes misóginos, por contener una desvalorización de las mujeres, así como agresiones verbales, aunque bajo la justificación del entretenimiento, deben ser consideradas expresiones de violencia simbólica y perversa, por lo tanto, facetas de la violencia genérica. Pero, antes de adentrarnos en este tema específico, reflexionamos un poco sobre el uso e influencia de la música en la emoción, en el estado de ánimo y los afectos.

7.3 - MÚSICA E INFLUENCIA EN LA EMOCIÓN (EL ÁNIMO Y AFECTOS). ARMA DE VIOLENCIA O INSTRUMENTO DE CURACIÓN

Hay diversos estudios que relacionan la influencia directa de la música sobre los estados de ánimo y los afectos, de la misma manera que hay investigaciones que también evidencian usos y funciones distintos de este arte (Merriam, 2001; Frith, 2001). Sobre la idea del uso y de las funciones de la música, tratamos en un capítulo anterior el tema de

que el *ritmo pegadizo* de las canciones destinadas al entretenimientos de los/las jóvenes tendría la *función de promover una respuesta física*, mientras que inhibía la decodificación misógina en las letras. Pero, existen también otros usos de la cultura musical, para fines muy distintos al ocio y el entretenimiento, como es el caso de la música como arma de guerra, un “arma acústica” (Cusick, 2006), o incluso como terapia, como veremos a continuación.

En el artículo *La música como tortura/la música como arma*, Cusick (2006) evidencia el uso de la música como “arma acústica”. La autora observa que, dependiendo del objetivo a alcanzar, el sonido, o la música, o la ubicación (el local de práctica), son discriminados y pueden ser diferenciados uno del otro, es decir pueden ser percibidos de manera distinta por el receptor del mensaje, como se ejemplifica abajo. Según Cusick, en el campo de batalla, el sonido presenta una mayor capacidad para afectar la orientación espacial de una persona, su sentido de equilibrio y su coordinación física, mientras que la canción es considerada de menor importancia y su elección es delegada a la creatividad del soldado. El uso del sonido como acoso tiene “el objetivo de desorientar y confundir al enemigo para ganar ventaja táctica” (De Gregory, citado en Cusick, 2006, p. 3). Sería la *tortura sin contacto*, que no deja marcas visibles en la superficie carnosa del cuerpo, ya que pretende conseguir la *desintegración de la identidad* del prisionero. Sin embargo, los teóricos de la música y del sonido como arma diferencian la ubicación declarada del daño. Los estudiosos del uso del sonido o de la música en el campo de batalla (espacio público) enfatizan el efecto del sonido en el cuerpo, mientras que los teóricos del uso del sonido o de la música en los cuartos de interrogatorios (espacio privado) señalan la capacidad de la música y del sonido para destruir la subjetividad. En la frase que sigue a continuación, la autora revela su actitud de estupefacción ante este uso del arte musical: “para mí, la música es una práctica que siempre me conducía a la contemplación de la relación entre cuerpo y placer, no a la contemplación de cuerpos doloridos” (p. 2). Ese estudio nos muestra que la música no es tan inofensiva como sostienen los hedonistas, que alegan que el único objetivo de la música es producir el placer sensible.

En el extremo opuesto, el estudio realizado por Baker, Gleadhill y Dingle (2007)³⁴² evidenció que las sesiones de musicoterapia facilitaron la experiencia de emociones predominantemente positivas en los participantes, que fueron experimentadas en un grado moderado o alto; resultado que refuerza investigaciones anteriores, las cuales señalan la influencia directa de la música sobre el estado de ánimo de las personas. En general, las personas están contentas cuando oyen música que les gusta o tristes si escuchan la que no les gusta o que les trasmite tristeza, que evoca recuerdos tristes. En esta experiencia, tanto el uso de sustancias (drogas y alcohol) como de la musicoterapia presentaron un resultado similar, ya que las dos produjeron emoción o alteración del estado de ánimo en los participantes. Un dato importante de esa investigación fue la constatación de que la combinación de letra y sonoridad (ritmo) en una canción demostró mayor capacidad para afectar a los estados de ánimo que el texto o la sonoridad aislados el uno del otro. Así, los autores concluyeron que *la música*, es decir, la canción (letra y sonido), es más efectiva para alterar estados emocionales que la poesía. Otra de sus conclusiones fue que la música puede tener funciones diferentes en la vida de la persona, dependiendo de su grado de desarrollo. No obstante, desde otro punto de vista, un estudio sobre la respuesta emocional del adolescente a la música y al comportamiento de riesgo, realizado por Roberts, Dimsdale, East y Friedman (1998)³⁴³, evidenció que la respuesta emocional (positiva o negativa) del/da adolescente a la música puede ser mejor indicador de un comportamiento de riesgo que la preferencia por algún tipo de música en particular, puesto que las personas que presentan respuesta emocional (positiva o negativa) a la música, también pueden expresar emociones más fuertes en otras situaciones de la vida.

Es interesante observar que los/las participantes de nuestra investigación, alumnos/as de la enseñanza media (educación secundaria), no vean en la música misógina poder o capacidad para causar daño a las personas:

³⁴² La investigación sobre musicoterapia y emoción fue realizada con pacientes de una unidad de rehabilitación de drogas y alcohol de un hospital privado en Brisbane, Australia.

³⁴³ Esa investigación fue realizada en San Diego, California, con adolescentes, en el periodo de 11/96 a 02/97, por la Universidad de California. Con el objetivo de examinar la relación entre la intensidad de la respuesta emocional a la música y el comportamiento de riesgo en adolescentes.

“porque o jeito de ser da pessoa vai da sua cabeça, e se ela se deixa influenciar por letras de música, são problemáticas”³⁴⁴ (chico de la enseñanza media).

“pois se elas se sentem mal é porque querem”³⁴⁵ (chico de la enseñanza media).

En estas frases, los chicos afirman que, si hay alguna influencia en el comportamiento del oyente de música misógina, esta no viene de la música, sino de la manera de ser de la persona. En el raciocinio de estos jóvenes, la respuesta de las personas a estas canciones depende únicamente de las condiciones subjetivas y comportamentales de cada uno/a. Es decir, ellos creen que la capacidad de cada uno/a para afrontar los estímulos recibidos es resultado solamente de sus fuerzas intrapsíquicas y/o de sus valores morales, y no el resultado de la integración de factores individuales y sociales, los cuales, de manera recíproca, influyen en los esquemas perceptivos y en la consciencia colectiva.

Estas opiniones coincidirían con la conclusión del estudio realizado por Roberts, Dimsdale, East y Friedman (1998), en torno la conducta de riesgo del/de la adolescente, en el sentido de la respuesta emocional a la música es más importante que el estilo de música en sí misma. En esta visión, al traer el tema al campo de lo individual, no se considera la ideología perversa en la base emocional de ese tipo de interacción en el intercambio entre el individuo, la familia y la sociedad y viceversa. Así, al tolerar y banalizar la violencia verbal, psicológica y simbólica, además de favorecer su utilización en las diferentes prácticas sociales, se acaba justificando, al llevar la respuesta al campo estrictamente personal; ya que se desconoce o no se considera el hecho de que la emoción, además de ser constituida por el componente psicológico, es también resultado de los componentes fisiológicos y sociales. Ese tipo de explicación individualizada, desconectada de la ideología vigente (observada en las leyes, en las costumbres, en las creencias y en las prácticas) es la misma que permitía y justificaba el estupro (Vigarello, 1998), los malos tratos en relación a los niños (Ariès, 1978) y, en Brasil (Eluf, 2003), el comportamiento por el que tantos hombres asesinaron a sus mujeres, justificados en los celos, el amor, o el honor.

³⁴⁴“Porque la manera de ser de cada persona depende de lo que está en su cabeza, y si ella se deja influir por letras musicales, es porque son problemáticas (las personas)”.

³⁴⁵“Pues, si ellas (las personas) se sienten mal es porque así lo desean”.

Tendríamos también que añadir que los/as protagonistas de nuestra investigación son sujetos en la adolescencia y juventud que viven en una sociedad que, formalmente, defiende la igualdad entre los sexos, mientras que, en la práctica, hay avances y retrocesos, lo que repercute en su imaginario social. El estudio de Benlloch, Campos y Bayot (2008) sobre identidades de género y afectividad en la adolescencia, de cierta manera, corrobora esa comprensión. Esas autoras, al relacionar las asimetrías y la violencia simbólica, observaron la ambivalencia de las adolescentes en relación a la igualdad: de un lado, presentan una actitud de aceptación y defensa del ideal de la igualdad y, de otro, “se observa un incremento de discursos a los que subyacen manifestaciones benevolentes de sexismo frente a ya periclitadas manifestaciones de sexismo hostil” (p. 118). Las autoras concluyeron que esa aceptación acrítica del discurso social de la igualdad ante conflictos sociales favorece explicaciones sobre la responsabilidad personal, descontextualizada de las condiciones vitales. En Brasil, como subraya Feghali (2013), el modelo machista y androcéntrico que aún prevalece en las relaciones íntimas, sea con una pareja fija o no, genera reacciones de miedo en las mujeres, dejándolas incapacitadas para negociar una relación sexual segura, lo que ha resultado en un incremento de contagio de HIV, además de otras modalidades de la violencia de género, que también continúa aumentando. Según Waiselfisz (2013), las tasas de violencia hacia las mujeres en la actualidad llegan a superar las estadísticas anteriores al año 2006, cuando se aprobó la ley Maria da Penha para todo el país. Sobre el avance y retroceso de los cambios rumbo la igualdad, Covas (2005) afirma que las modificaciones que no llegan a lograr transformaciones sustanciales, es decir, los retrocesos o los “seudocambios”, se deben a la falta de legitimación tanto a nivel interno (personal) como externo (social).

Sin embargo, el trabajo de sensibilización sobre las formas de violencia, principalmente sobre la violencia de género, han conducido a formas más específicas para detectarlas y maneras más eficaces de castigo, aunque todavía se esté lejos de una situación deseable. Las expresiones de violencia física y sexual son hoy más fácilmente observadas y castigadas, mientras que las psicológicas y las simbólicas continúan, en cierta manera, más invisibilizadas, al ser más difícil su comprobación. No hay que olvidar que la violencia sexual masculina hacia a las mujeres, a lo largo de la historia, ha sido tan frecuente y extendida que ha llegado a estar considerada, culturalmente, casi como una interacción “normal”, antes de lograr el reconocimiento y sensibilización actual

(Narotzki, 1995; Vigarello, 1998). Sin embargo, la violencia psicológica y simbólica o perversa es todavía difícil de identificar, incluso por quien sufre o sufren sus ataques y sus efectos, como proponemos sucede con la música misógina que devalúa y menosprecia a las mujeres. Podríamos así hacer un paralelismo entre las consecuencias de esta música misógina y los de la música como “arma acústica” (Cusick, 2006); el daño se produce en la subjetividad de la persona y no en la superficie carnosa de su cuerpo, aspecto que abordaremos en el próximo apartado.

7.4 - MÚSICA Y VIOLENCIA SIMBÓLICA Y/O PERVERSA

Los estudios sobre la violencia psicológica y/o violencia perversa muestran que las palabras violentas, prejuiciosas, que devalúan y que humillan, proferidas de manera graciosa en los chistes o cantadas en canciones para divertirse, forman parte de una de las vías más utilizadas por los adeptos de la violencia perversa. Esos mensajes tendrían como meta herir, dañar y mantener una relación jerarquizada, sin dejar marcas visibles de una estrategia utilizada, persistentemente, hacia el/la otro/a (Maturana, 2001, 2002). Lo que esto significa es que, por medio de palabras aparentemente inofensivas, alusiones, sugerencias o no- dichos, es posible desequilibrar a una persona o incluso destruirla, sin que el entorno intervenga (Ricota, 2002; Hirigoyen, 2005; Simon, 2009). También es importante señalar que, de la misma manera que el desarrollo de la consciencia y de la sensibilidad puede impulsar experiencias transformadoras en el ser humano, conduciéndolo al cambio de su forma de ver, sentir, vivir e interactuar en el mundo, lo contrario también puede conducirlo a la insensibilidad, al abuso, a la negación del otro, a la violencia física, hasta al asesinato.

En ese sentido, Lynch y Krzycki (1998) señalan que parece existir algo no saludable en la sociedad, que alimenta las mentes y la imaginación con la violencia, la destrucción y la degradación, comunes a muchas formas de cultura popular moderna producidas para las masas. En la discusión de este tema es importante reflejar la actitud paradójica de la sociedad brasileña que, por un lado, utiliza la cultura de masas para reforzar aspectos considerados no saludables, como la violencia, el desprecio, la humillación, etc., mientras que, por otro, los combate a nivel individual. Para Miller (1992),

“a medida que una sociedad enfatiza y valora ciertos aspectos del espectro total de las posibilidades humanas más que otros, los aspectos valorados se asocian íntimamente con el ámbito del grupo dominante y se limitan a éste. Algunos otros aspectos quedan relegados a los subordinados” (p. 37).

Estrategia ampliamente utilizada por sistemas hegemónicos que se superponen a otros y que desean garantizar la posición jerárquica superior (Juliano, 1992). Hemos visto que cuando se trata del mantenimiento o cambio de posibilidades de estilos de vida, de interacciones, de valores y de creencias, todos/as estamos implicados/as, desde el nivel micro hasta las macro estructuras. En el nivel de las interacciones personales y familiares, en la cotidianidad, cada persona, con sus actitudes, transmite el manejo de la emoción subyacente y legitimadora del comportamiento, en general, sin una clara consciencia de ello (Maturana, 2001, 2002). Así, en la recursividad, aprendemos, aceptamos y propagamos determinadas emociones en las que se basan nuestras actitudes, justificándolas por el hecho de pensar que son racionales. De la misma manera que la sensibilidad que tolera, disculpa, perdona y minimiza actitudes violentas es entrenada por medio de las interacciones en los diferentes sistemas de la estructura social (familiar, educacional, institucional, etc.), porque *normaliza* determinada emoción y esquema perceptivo, la sensibilidad de intolerancia a la brutalidad, en cualquiera de sus manifestaciones, también puede ser enseñada y, consecuentemente, aprendida cuando se cambia el filtro perceptivo y la emoción que legitima esos actos.

El balance de las consecuencias de la violencia verbal, psicológica o física, analizada por los estudiosos del tema (Lerner, 1990; Tubert, 1992; Sanders, 1994; Papp, 2002; Ricota, 2002; Hirigoyen, 2005; Gómez, 2006), muestra que las “víctimas”³⁴⁶ acaban por interiorizar los malos tratos y el discurso despreciativo usado de manera perversa. Cuando se acepta un comportamiento agresivo, abusivo, los límites de la permisividad van poco a poco siendo corrompidos y se pierde la sensibilidad para percibir el agravamiento de la violencia. Se pierde la noción de cómo es ser bien tratado, respetado como igual. Las consecuencias no aparecen a corto plazo, pero las secuelas no dejan de ser dañinas para la vida de las personas. En general, los daños emocionales y

³⁴⁶ El término “víctima” es aquí utilizado por nosotras no en el sentido de una persona pasiva, espectadora, ante los estímulos externos, sino como un agente social coparticipante de prácticas genéricas que conllevan a la violencia simbólica o perversa, aunque no lo perciba conscientemente como una práctica de malos-tratos, como violencia psicológica, o simplemente porque su participación compensa algunos beneficios, como por ejemplo, la oportunidad de participar de entretenimiento y de interacciones sociales. Utilizamos el término como Connell (1997), Esteban (2004, 2011) y otros teóricos de las relaciones de género, los cuales comprenden que nadie, en términos absolutos, es una víctima, todos y todas estamos comprometidos con los modelos heredados, somos construidos y construimos género. Estas relaciones comportan la hegemonía, la subordinación y la complicidad de los seres involucrados en ellas.

psicológicos no son relacionados por las “víctimas” con experiencias agresivas, violentas, principalmente con la violencia psicológica y simbólica, debido a su aparente invisibilidad y por su tolerancia en las interacciones. Pero, de manera subterránea (inconsciente), afectan a la autoestima, la autoconfianza, el autoconcepto, la capacidad para reconocer y discriminar sentimientos, la creatividad, la espontaneidad, la formación y al mantenimiento de vínculos afectivos saludables. Así, los problemas se acumulan y, con el tiempo, se convierten en otros tipos de sufrimiento psíquico y, en muchos casos, son diagnosticados como alteración de la química cerebral, es decir, como una consecuencia de origen fisiológico (un ejemplo sería la depresión). Para la reconstrucción de la salud mental de las personas afectadas por los malos tratos, como subraya Ricota (2002) y Hirigoyen (2005), es de gran importancia el esclarecimiento y reconocimiento de los efectos causados por un ambiente hostil y por interacciones abusivas.

En nuestra sociedad, las interacciones que conllevan jugueteos abusivos y violencia simbólica, que se oculta tras los chistes o formas de hablar, está tan *naturalizada* que cuando alguien reivindica un trato respetuoso, las personas del entorno se pueden posicionar del lado del agresor, contra la “víctima”, a la que se le juzga como una persona problemática, que no sabe jugar. Sin embargo cuando alguien se niega a recibir un trato que denigra su imagen, que la desvaloriza o que la insulta, es decir, cuando no acepta ocupar un lugar de “poco valor” en la representación de su persona, la posibilidad de participar de una interacción jerarquizada (Coria, 2006) es menos probable. En el tipo de interacción emocional jerárquica, la puerta de entrada suele ser la seducción y la atracción del comienzo de una relación, ya que es difícil que alguien, en plena consciencia, se dejara seducir por una persona que, de pronto, demostrase un comportamiento perverso. Es evidente que esta violencia no se comienza de manera abrupta, porque sería fácil rechazarla, sino que se instala de forma insidiosa y gradual, por medio de un proceso de atracción y enredamiento.

Para Hirigoyen (2005), la seducción perversa, como la fase inicial del proceso de violencia perversa, es una táctica para atraer, corromper y sobornar a la “víctima”, con la intención de dominarla. El seductor o la seductora mira la sensibilidad y el punto flaco de la posible presa, con el objetivo de fascinar, pero sin involucrarse, o vincularse afectivamente a la persona en mira. La influencia se procesa principalmente por la

seducción y por la manipulación. Y cuando la “víctima” ya está afectivamente vinculada a su seductor, el ataque psíquico, empieza. El ataque psíquico tiene el objetivo debilitar la fragilidad constitucional y reactiva de las “víctimas”, ya que una vez ligada emocionalmente será más difícil identificar que una persona tan cariñosa y afectiva pueda estar haciéndole mal. En este sentido, al hablar de un público consumidor joven, la música y la socialización se convierten en estrategias perfectas de enmarañamiento, una seducción casi imposible de ser evitada, ya que la diversión y las interacciones personales tienen una importancia vital en su desarrollo. Este colectivo, en general, debido a la fase del ciclo vital en la que se encuentran, aún carecen de autoconfianza y buscan obtener su autoestima a través de la aceptación de aquellos con quienes interactúan, en este caso, con los/as amigos/as o el grupo. Las necesidades de sociabilidad, de aceptación y de autoafirmación, y la importancia que la música tiene en sus vidas, son las partes sensibles y sujetas a manipulación; la puerta de entrada de la violencia perversa. En el proceso de perversión moral, la puerta de entrada para la seducción e influencia son los puntos flacos de las “víctimas”, para después convertir a la/s persona/s seducida/s en presa/s del sistema destructivo. En la música misógina, los ritmos que impulsan el movimiento corporal causando sensación placentera, cuando están emparejados a mensajes despreciativos expresados o cantados, en un contexto de entretenimiento y ocio para adolescentes, se sobreponen a los mensajes verbales, escamoteando los posibles efectos perniciosos para la subjetividad del público oyente. En el caso de que los mismos mensajes sean expresados en otro ambiente, que favorezca la identificación del propósito, esos mensajes pueden ser rechazados con más facilidad, como se ha evidenciado en la comprensión de las adolescentes, tras oírlos en las escuelas. Pero, como señala Hirigoyen (2005), “no mecanismo da comunicação perversa, o que se busca fazer é impedir o outro de pensar, de compreender, de reagir”³⁴⁷ (p. 76). Enredados en esa trama perversa, los/las adolescentes no consiguen percibir la manipulación y menos aún, que esa interacción puede acarrearles daños futuros.

Los prejuicios, hostilidad y devaluaciones, disfrazadas en ironías, sarcasmos, chistes o en la música misógina, forman parte del lenguaje pervertido, en un esquema de

³⁴⁷ “En el mecanismo de la comunicación perversa, la intención es impedir que el otro piense, comprenda y reaccione”.

representación que, además de desprestigiar al otro, también le asigna su posición en la interacción. Cada expresión esconde un “malentendido” o un “doble sentido”, que garantiza la autoconfianza de la/s persona/s elegida/s para el ataque, al mismo tiempo que impide la reacción directa, pues son recibidas y aceptadas simplemente como un juguete. El discurso perverso niega la subjetividad del otro y dificulta la comprensión del enredamiento, que es una manipulación. La agresión se procesa sin ruido, por alusión, por subentendido y va a instalarse en el sistema emocional de la/s “víctima/s”, transformándose en premisas aceptadas, las cuales fundamentarán las argumentaciones, aparentemente de base racional. En este sentido, Aparicio (1998) señala que, a través del lenguaje, y la música es un lenguaje, lo femenino y la identidad de género, en parte, son organizados y contruidos por medio de una economía cultural simbólica, es decir, por medio de múltiples señales que impulsan deseo, miedo, agresión y amor. Estos sentimientos muchas veces son contradictorios y ambivalentes y, por consiguiente, son más difíciles de ser identificados.

En el nivel intelectual (cognoscitivo), el contenido de desvalorización y prejuicios de los mensajes fueron percibidos por una mayoría de los/las participantes (77%) en nuestra investigación. Las respuestas de reconocimiento de los juicios y prejuicios contenidos en las letras musicales se recogen en las siguientes frases:

“De acordo com estas músicas, as mulheres fazem o que os homens quiserem e o que for melhor e mais prazeroso pra eles”³⁴⁸ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

“As músicas falam da aparência, da idade e até xingam, como também criticam”³⁴⁹ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela pública).

“As músicas falam das mulheres como se fossem animais, que são apenas deles (homens) e que satisfazem seus desejos”³⁵⁰ (chica, 17 años, enseñanza media, escuela pública).

“Nas músicas, as mulheres são discriminadas como objeto de desejo”³⁵¹ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

³⁴⁸ “De acuerdo con esas canciones, las mujeres hacen lo que los hombres quieren y lo que sea mejor y más placentero para ellos”.

³⁴⁹ “Las canciones hablan de la apariencia, de la edad y hasta insulta, como también critica”.

³⁵⁰ “Las canciones hablan de las mujeres como si fuesen animales, que son apenas de ellos, que satisfacen sus deseos”.

“Elas falam de racismo e gozação”³⁵² (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela pública).

“Nestas músicas tem difamação à imagem da mulher”³⁵³ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela pública).

Así, mientras a un nivel intelectual (cognoscitivo), el 77% de los/las participantes de nuestra investigación, fueron capaces de reconocer los prejuicios y depreciación hacia las mujeres; cuando se preguntó si en las letras de las canciones oídas era posible percibir alguna alusión a la igualdad/desigualdad entre hombres y mujeres, el porcentaje de respuestas bajó al 57%. Es decir, cuando propusimos una *escucha (percepción selectiva)*, que incluye el procesamiento de la información, es decir, una *consciencia reflexiva* sobre las desigualdades de género, el índice de percepción fue superior al del nivel emocional (donde están configuradas las creencias y las ideologías, incluso la del sistema de género). Esa diferencia en las respuestas sobre un mismo contenido, se explica por el hecho de que nuestra percepción y nuestras acciones, no están dirigidas por la racionalidad (como se piensa según el sentido común), sino por la emoción bajo la cual aceptamos los mandatos culturales, de manera consciente o inconsciente. Pero, antes de profundizar en esta discusión, vamos a presentar algunas frases de los/las alumnos/as que relacionaron el contenido de las letras a las desigualdades de género:

“No conteúdo das letras tem relação com a desigualdade, pois nessas letras há prejudgamento”³⁵⁴ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela particular).

“Tem relação com a desigualdade, porque ao mesmo tempo em que falam bem das mulheres, também as julgam”³⁵⁵ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela pública).

“A maioria das músicas julgam as mulheres e não os homens... Colocam palavras “obscenas” nas mulheres, “nomes” nas mulheres”³⁵⁶ (chica, 17 años, enseñanza media, escuela pública).

³⁵¹ “En las canciones las mujeres son discriminadas como objeto de deseo”.

³⁵² “Hablan de racismo y burla”.

³⁵³ “En estas canciones difaman, calumnian la imagen de la mujer”.

³⁵⁴ “El contenido de las letras se relacionan con la desigualdad, pues conllevan prejuicios”.

³⁵⁵ “Tiene relación, porque al mismo tiempo que hablan bien de las mujeres, también las juzgan”.

“Estão relacionadas com a desigualdade, pois faz uma enorme diferença entre o modo de agir de cada um dos sexos”³⁵⁷ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela particular).

“O homem se considera melhor em todas as músicas”³⁵⁸ (chico, 18 años enseñanza media, escuela pública).

Sabemos que la decodificación (procesamiento de la información) exige elaboraciones de nivel más abstracto y una consciencia reflexiva. La sensibilidad perceptual de un nivel abstracto incluye el elemento emocional, en donde se encuentran fundamentadas las creencias, las ideologías y las nociones conceptuales, validadas consciente o inconscientemente, pero también con autoconsciencia como subraya Capra (2005). Hemos reiterado en repetidas ocasiones que cada cultura tiene una configuración particular de emocionar, que aceptamos, conservamos y propagamos por medio de nuestras acciones (Maturana y Varela, 1995; Maturana, 2001, 2002). Así, en el nivel emocional y psicológico, las devaluaciones y prejuicios hacia las mujeres, las emociones configuradas como aceptables, en una cultura generizada, son más difíciles de ser identificadas, porque culturalmente pueden estar justificadas. En un capítulo III, mostramos cómo nuestros valores y creencias interfieren en la decodificación de los mensajes oídos; debido a que, en el proceso perceptivo, los estímulos conocidos, familiares, funcionan como un aprendizaje selectivo, que puede inhibir o modificar la percepción, por lo que es necesaria una escucha cautelosa, para desentrañar los códigos aprendidos y ampliar la percepción (Gade, 1998; Santaella, 1998; Cruces, 2002; Medel, 2005; Capra, 2005). En este sentido, entendemos que la desigualdad de género y la violencia invisible, presente en los contenidos de los mensajes, es una experiencia social que se encuentra ligada a la creencia de que la sensualidad y la hipersexualización forman parte de la identidad brasileña, que la misoginia en las canciones y en las interacciones sociales son solo juguetes. Es por tanto una idea que está naturalizada, y es una abstracción no reflexionada y no elaborada. Así, esa dificultad de nuestros/as participantes en percibir los mandatos culturales relacionados con la cultura genérica y

³⁵⁶ “La mayoría de las canciones juzgan a las mujeres y no los hombres... les ponen palabras 'obscenas' a las mujeres, `nombres´ a las mujeres”.

³⁵⁷ “Están relacionadas con la desigualdad, y a que hay una enorme diferencia entre el modo de actuar de cada uno de los sexos”.

³⁵⁸ “El hombre se considera mejor en todas las canciones”.

la violencia simbólica, es representativa de la dificultad de otros jóvenes del país. La opinión de un alumno señala esta dificultad perceptiva:

“Não tem relação com a desigualdade, porque são músicas para dançar e para um homem fazer isso tem gostar muito”³⁵⁹ (chico, 19 años, enseñanza media, escuela pública).

En Brasil, vimos que uno de los condicionamientos de género está sostenido por los simbolismos relacionados a la sexualidad y devaluación de las mujeres como signo definitorio de identidad nacional. El pueblo brasileño, desde la colonización, ha sido definido como un país donde la gente está altamente erotizada y las mujeres poseen una sexualidad caliente, son libertinas y se ven como un objeto sexual, mito que perdura hasta hoy en el imaginario social y que, consecuentemente, limita el proceso perceptivo, no solo de los/las jóvenes brasileños/as, sino de todas las personas que no se detengan a profundizar en ese conocimiento cultural interiorizado.

En una sociedad jerarquizada, de ideología patriarcal, la consciencia de la construcción del género no se enseña, sino que, como hemos insistido a lo largo de todo este trabajo, la socialización de los/las niños/as conlleva la formación de identidades genéricas, incorporadas de manera inconsciente en los cuerpos sexuados y en la subjetividad. Así, si las diferencias y los estereotipos sexuales son acentuados, lo son por una manera de reconstruir en la práctica el sistema de género. Como ya señalamos, la música y el baile, al ser vehículos de entretenimiento, dificultan la identificación de esos mecanismos machistas y patriarcales, principalmente porque utilizan el lenguaje simbólico. Y, la antropología de género y feminista ha mostrado que, lo femenino y la identidad de género, en parte, son organizados y contruidos por medio de una economía cultural simbólica, es decir, por múltiples señales que impulsan deseo, miedo, agresión y amor. Como afirma Coria (2006), “la consciencia de género es algo a lo que se llega y no de lo cual se parte”. Por lo tanto, la sensibilidad y la consciencia de género son progresivas; la sensibilidad a la violencia es un trabajo que exige el desarrollo de la observación, de la reflexión y del juicio crítico de las prácticas y de los discursos.

³⁵⁹ “No se relaciona a la desigualdad, pues son canciones para bailar y para que un hombre haga eso es porque le gusta mucho”.

Vimos también que, en la medida en que las preguntas exigieron un nivel más profundo de abstracción, menos participantes (35%) consiguieron relacionar la cultura genérica (canciones misóginas) y sus posibles consecuencias en la subjetividad y en la salud de las personas. Entre las posibles consecuencias citadas por aquellos/as que admitieron esta relación, está la influencia en los comportamientos y en la autoestima, y la posibilidad de llevar a estados depresivos a las mujeres, pero, además, admitieron que los mensajes también pueden afectar al “humor”, disposición tanto para la tristeza como para la alegría, como indican las siguientes opiniones de nuestros/as participantes:

“Pode afetar a saúde, si a pessoa 'praticar' o que as músicas falam, vai se sentir fútil, desvalorizada, tentando buscar a felicidade em uma coisa ruim”³⁶⁰ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

“Em algumas situações, pode interferir na saúde, como as maliciosas e com desvalorização”³⁶¹ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela pública).

“Pode interferir na saúde, porque a música às vezes influencia as pessoas...”³⁶² (chica, 16 años, enseñanza media, escuela pública).

“Pode interferir na saúde, pois as músicas mais lentas acalmam e músicas mais rápidas agitam”³⁶³ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

“Pode afetar à saúde, pois estimula as pessoas a fazer coisas sem pensar ou se prevenir”³⁶⁴ (chico, 19 años, enseñanza media, escuela pública).

Por otro lado, comparando los datos de la percepción de las participantes de una misma clase de enseñanza, también se observó una diferencia de decodificación de los mensajes. Por ejemplo, las alumnas del último año de la enseñanza fundamental/primaria de la escuela privada, todas identificaron contenidos prejuiciosos y despreciativos en las letras de las canciones, mientras que solamente un 40%

³⁶⁰ “Sí, si la persona `practica´ lo que las canciones dicen, va a sentirse fútil, devaluada, intentando buscar felicidad en una cosa mala”.

³⁶¹ “En algunos casos puede afectar a la salud, cuando se habla de la malicia, de la perversidad y de la devaluación”.

³⁶² “Puede interferir en la salud, porque la música a veces influencia a las personas”.

³⁶³ “Pueden afectar a la salud, pues las canciones más lentas calman a las personas y las más rápidas las agitan”.

³⁶⁴ “Sí, puede afectar la salud, pues estimula a las personas a hacer cosas sin reflexionar o prevenirse”

reconocieron que esos contenidos pueden, de alguna manera, interferir en la salud³⁶⁵ de las personas. La misma dificultad perceptiva se observó entre las alumnas del 2º año de la enseñanza media/secundaria; todas las participantes, intelectualmente, supieron identificar los mensajes prejuiciosos, mientras que solamente la mitad opinó que pueden interferir en la salud de las personas. Entre los chicos, esta discrepancia es identificada en mayor grado aún y este aspecto tendrá un análisis aparte. Los datos también mostraron otras diferencias de percepción entre los/las participantes de nuestra investigación. Algunos/as aceptaron como verdad el contenido de las letras, o simplemente no reconocieron ningún prejuicio o posibilidad de que los contenidos pudiesen afectar a la salud, lo que muestra la amplia y normalizada aceptación de la violencia simbólica como parte de la cultura:

“Na saúde acredito que não, mas na autoestima feminina sim”³⁶⁶ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

“Se a pessoa não acreditar, não vai interferir na saúde de ninguém”³⁶⁷ (chica, 14 años, enseñanza fundamental, escuela pública).

“Não interfere na saúde, pois a maioria já é acostumada com essas músicas”³⁶⁸ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

“Não interfere, porque é música”³⁶⁹ (chico, 1e años, enseñanza fundamental, escuela pública).

“Não interfere, porque música não é uma doença transmissível”³⁷⁰ (chica, 18 años, enseñanza media, escuela pública).

³⁶⁵ Distintos estudios sobre la violencia, visible o no, señalan los perjuicios, es decir, los daños en la salud física, emocional y relacional de sus víctimas, tales como: angustia, estrés, depresión e inseguridad. La violencia disimulada dirigida a las mujeres, sea por cualquier artificio, como la música peyorativa, podrá desencadenar disturbios del autoconcepto y de la autoestima, con disminución de la capacidad de juicio y de la confianza (Corona, 1977; Diniz, 1999, Maturana, 2001, 2002; Ricota, 2002; Hirigoyen, 2005; entre otros/as).

³⁶⁶ “*En la salud creo que no, pero en la autoestima femenina sí*”

³⁶⁷ “Si la persona no lo cree, no va a interferir en la salud de nadie”.

³⁶⁸ “No interfiere en la salud, pues la mayoría de las personas están acostumbradas a esas músicas”.

³⁶⁹ “No interfiere porque es música”.

³⁷⁰ “No puede afectar a la salud, porque la música no es una enfermedad transmisible”.

Posiblemente, la percepción se vuelve más “borrosa” en estos casos, por lo menos por dos razones: en primer lugar, como vimos en capítulos anteriores (V y VI), cuando nuestro cerebro o mente aprende la gramática musical de nuestra cultura, le da un sentido, así, la percepción condicionada por los mandatos sociales no reconoce la violencia simbólica presente en la música misógina como una amenaza a la integridad; en segundo lugar, la emoción que motiva y legitima las acciones, interacciones y actitudes de esos/as jóvenes, está fundamentada en la premisa de aceptación de la agresión verbal, como parte natural del sistema de interacciones. Como señala Hirigoyen (2005), en la violencia perversa, poco a poco, las “víctimas” van siendo despojadas de su capacidad de defensa, de su sentido crítico y, consecuentemente, de su capacidad para reaccionar, ya que las explicaciones, aparentemente lógicas, niegan la intención de dañar, niegan el fundamento destructor de los mensajes. Un nivel niega al otro, de forma que el placer no se relaciona con la agresión. Así, los sentimientos contradictorios que podrían emerger no se reconocen porque quedan en el subconsciente. La justificación aparentemente lógica, hecha por compositores y cantantes, es que ese tipo de música es únicamente entretenimiento, que los mensajes no miran a nadie en especial y que no tienen ninguna intención de dañar a ninguna persona. Estas justificaciones son aceptadas, y las y los jóvenes tienen una percepción crítica sesgada o negada, lo que posibilita prácticas sociales automatizadas y manipuladas por la industria cultural. Como decía un chico

“São apenas músicas e sem mensagens concretas, logo não fará mal nem bem às pessoas que as ouvirem”³⁷¹ (chico, 14 años, enseñanza fundamental, escuela privada).

Esta respuesta mostraría que la percepción no llegó al nivel de un análisis crítico del contenido, así como que la violencia simbólica o perversa en esos mensajes musicales quedó subestimada, transfigurada e imperceptible. Esta violencia es, además, asimétrica y puede interferir en la subjetividad, aunque no esté directamente relacionada con una persona en particular, ya que, en un nivel social, la agresión que fortalece los estereotipos sexuales está permitida. En términos de subjetividad, el precio que se paga por las contradicciones sociales y psíquicas es aún más caro, pues resulta en la “alienación a través de las distintas formaciones sintomáticas” (Tubert, 1992, p. 206).

³⁷¹ “Son solo canciones y sin mensajes concretos, por lo tanto no podrá hacer nada malo o bueno a quien las oiga”.

Así, hay enfermedades psicosomáticas, como consecuencia del cambio bioquímico del cerebro, que son tratadas con medicamentos, sin considerar que la química cerebral puede ser alterada por pensamientos, creencias, emociones y actitudes (Papp, 2002).

Por otro lado, cuando se trata del público femenino en general, es posible que ese tipo de explicación encuentre receptividad debido a una falta de consciencia de que la discriminación de género afecta a todas las mujeres (Coria, 2006) y no solamente a algunos colectivos. El solo hecho de vivir en un mundo androcéntrico y patriarcal daña la autoestima de las mujeres (Lagarde y de los Ríos, 2001). Pero la falta de consciencia de que toda mujer está involucrada en un grupo genérico y que aquello que está siendo dicho, aparentemente a nadie en especial, está siendo dirigido también hacia ella misma, la aleja de la crítica de los estereotipos sexuales, además de impedirle la adhesión a la lucha feminista por la igualdad. La dificultad de identificación con la causa a nivel micro, personal, permite a las chicas divertirse sin darse cuenta de que su subjetividad está siendo atacada y que, al participar de ese tipo de práctica social, están absorbiendo lentamente la agresión perversa. Y, a nivel macro, el sistema jerarquizado y la agresión como emoción aceptable para las interacciones están siendo fortalecidos y retroalimentados. La práctica de oír, bailar y cantar canciones misóginas, además de reconfigurar el “sistema emocional” de los y las jóvenes, para aceptar la violencia perversa como algo *natural* en las interacciones afectivas y sociales, también evidencia el escenario reproductivo de las relaciones género.

Señalar también que entre las respuestas de las y los jóvenes que han participado en este estudio, se han encontrado diferencias de sexo y de clase social (clase media alta y clase popular). En el cómputo de los datos, las diferencias de sexo se muestran bastante significativas, indicando que los chicos son menos sensibles a las cuestiones que pueden afectar a las mujeres y mostrando que, en general, en sus procesos perceptivos, la atención y la interpretación de los mensajes no llega a alertar de las posibles consecuencias de la violencia simbólica en la subjetividad femenina. En la siguiente frase, en la que un chico analiza la relación entre la música misógina y la salud, es posible observar cómo la devaluación de las mujeres se ve como una cuestión individual, ajena a las relaciones genéricas, además de que la solución sería responsabilidad de la propia persona o del conjunto de las mujeres e independiente del sistema cultural:

“Não interfere na saúde, pois se elas (as mulheres) se sentem mal é porque acham assim, mas `tudo´ muda se elas mesmas quiserem. Basta tentar e vão conseguir” ³⁷² (chico, 16 años, enseñanza media).

Una de las explicaciones para esa diferencia percibida entre la sensibilidad de los chicos y la de las chicas, para las cuestiones genéricas, está en el hecho de que ellos estarían condicionados psíquicamente y de manera transgeneracional, tanto por factores individuales (punto de vista del varón/poder) como por factores socioculturales dentro de una ideología patriarcal o androcéntrica. Estas representaciones e identificaciones dificultarían su percepción y comprensión de una situación distinta a la propia; con el filtro perceptivo sesgado por la cultura hegemónica es difícil la decodificación y comprensión de un nuevo paradigma (Eccles, 1979; Santaella, 1998), el de la igualdad.

Cuando el género está asociado a la clase social, que es otro “marcador” de distinción, las diferencias son aún más evidentes. Entre los alumnos de la misma franja etaria y del mismo año de enseñanza fundamental (educación primaria), según sean de la escuela privada o de la escuela pública, se observaron diferencias significativas en cuanto a la decodificación del contenido misógino de los mensajes. Así, de los chicos que identificaron contenidos prejuiciosos e injuriosos en las letras, el 77% eran de la escuela privada, mientras que el 44% eran de la escuela pública. En la interpelación de si los contenidos tenían relación con la igualdad entre hombres y mujeres, el índice de los alumnos de la escuela privada continuó siendo el 77%, mientras que cayó al 0% entre los alumnos de la escuela pública. En la percepción de la posibilidad de que ese tipo de mensajes afectasen a la salud, la tasa de los chicos de la escuela particular bajó hasta el 31%, mientras que la tasa de los chicos de la escuela pública fue 0%. Además de estas diferencias observadas, también identificamos dificultades en la fundamentación de las respuestas de los alumnos de la enseñanza fundamental pública. Mientras los alumnos de la escuela privada demostraron fluidez en la argumentación de las respuestas, los de la escuela pública no. En su gran mayoría, los alumnos y las alumnas de la enseñanza fundamental (educación primaria) y del 2º año de la enseñanza media (educación secundaria) de la red pública presentaron respuestas simples (si/no) y cuando las

³⁷² “Pues, si ellas (las mujeres) se sienten mal es porque piensan que es así, pero `todo´ cambiaría, si ellas así lo desean. Con tan solo intentarlo, lo lograrían” (el destaque en la palabra toda es del propio autor de la frase).

justificaron, la argumentación demostró dificultad para elaborar un juicio crítico, principalmente entre los chicos.

En principio, ese resultado podría ser atribuido a la calidad de la enseñanza pública de Brasil, por dos aspectos: la escasez de recursos humanos y la falta y/o deficiencia de recursos materiales y tecnológicos. La escasez de recursos humanos sería tanto a nivel del cuerpo docente (especialidad y perfeccionamiento del profesorado, coordinación y dirección) como del cuerpo dicente (nivel de los/las alumnos pertenecientes a familias con un gran déficit de renta y educación). La deficiencia de recursos materiales y tecnológicos está acentuada por la falta de: bibliotecas, materiales audiovisuales, ordenadores, internet, laboratorios u otros equipamientos modernos utilizados como instrumentos pedagógicos, que podrían acercar el nivel de la enseñanza pública al de la privada (Ioschpe, 2010). Aunque reconozcamos que todos esos factores influyen en la formación académica de mejor calidad y la formación de ciudadanos conscientes y críticos, el más significativo, en este aspecto, es la evidencia del bagaje cultural que distingue una clase y otra, en un país de grandes desigualdades como es Brasil. Esos resultados muestran las consecuencias de la falta de recursos en el sistema familiar y en el sistema comunitario de desarrollo y un sistema hegemónico que produce y reproduce distintos grados de desigualdades. Los factores de orden socioculturales se superponen a los de carácter personal o individual.

Lo que se observa es que hay una disparidad de aprendizaje entre los/las alumnos/as de la escuela particular y los/las de la escuela pública, pero no de habilidades, como ya señalamos en un capítulo anterior, sino en que los/las alumnos/as de la escuela privada, en general, pertenecen a la clase media y reciben estímulos variados, como son todos aquellos que forma parte de la enseñanza extraescolar (cursos de idiomas, películas, shows, teatros, literatura, visitas a museos, viajes, etc.), así como un aprendizaje informal en su círculo de convivencia; todo ello contribuiría al ejercicio de una evaluación crítica. Mientras, los alumnos de la escuela pública, que pertenecen a familias con baja renta, a veces tienen que realizar algún tipo de actividad laboral para contribuir con los ingresos familiares, por lo que reciben menos estímulos que podrían contribuir a la formación de la capacidad crítica y a la elección de actitudes y conductas. En ese sentido, los alumnos de clase media reciben una educación general variada en estímulos y actividades que Gladwell (2008) llamaría “cultivo orquestado”, es decir,

todo aquello que se aprende cuando no se está en la escuela y que se revela como una ventaja cultural en relación a los alumnos/as de la clase popular, que están limitados/as en la obtención de recursos semejantes, por las dificultades socioeconómicas y culturales vivenciadas en sus contextos de vida.

Pero, sabemos que la sensibilidad y la consciencia crítica se aprenden y que, cuando son estimuladas, realizan un aprendizaje progresivo. Pudimos percibir esto en reuniones con los/las alumnos/as, en pequeños grupos, separados por sexo, con el objetivo de provocar una discusión y síntesis de los contenidos de las letras musicales. Tras ese encuentro, los diez grupos de chicas, de las tres clases que participaron, reconocieron que los mensajes son machistas, hablan de prejuicios, de devaluación y son negativos hacia las mujeres, incluso una que era cantada por una mujer. Sin embargo, en dos de los diez grupos (uno de enseñanza fundamental particular y otro de la enseñanza media pública), las integrantes asumieron que aunque reconocían que ese contenido devaluaba a las mujeres, a ellas les gustaba oír y bailar esas canciones. Comentaron también que ese contenido no tenía influencia en ellas

“As músicas ouvidas são machistas, desvalorizam as mulheres, mesmo assim as mulheres deixam e curtem dançar esse tipo de música. Talvez deixando os homens acharem que pode fazer coisas absurdas. Até nós mesmas (referindo-se ao grupo de colegas) dançamos este tipo de música, mas sem se deixar influenciar pela letra”³⁷³ (grupo de chicas de la enseñanza fundamental, escuela privada).

Aunque estas chicas sean conscientes de las agresiones y devaluaciones en el contenido de las letras, la violencia perversa está tan *naturalizada* que ya se constituyó en un hábito, y ellas creen que ese hábito no puede causarles ningún daño, porque no se dejan influir. Pero ya están influidas, los malos tratos fueron incorporados como algo *natural* en la cultura musical y, como hábito, se extenderán a otras circunstancias de la vida y en otras interacciones, pues la sensibilidad a ese marcador (violencia simbólica y/o perversa) ya ha sido dañada por un esquema que justifica esa conducta. A continuación, otro ejemplo de la misma naturaleza:

³⁷³ “Las canciones oídas son machistas, devalúan a las mujeres, pero las mujeres lo permiten y les gusta bailar ese tipo de música, quizás para que los hombres piensen que pueden hacer cosas insensatas. Hasta nosotras bailamos este tipo de música, pero sin dejarnos influenciar por las letras”.

“O ritmo é ‘legal’, ‘bacana’, divertido, faz esquecer a letra e estimula a dançar, mas sem se deixar influenciar pela letra” ³⁷⁴ (grupo de chicas de la enseñanza media, escuela pública).

El hecho de “tener” que olvidar la letra ya muestra que no es una situación en la que alguien esté dominando el campo de actuación, aunque piensen que poseen una completa libertad de elección, es evidente que no la tienen. Los malos tratos o la violencia simbólica, que “no se puede oír”, pero que está *naturalizada* como práctica social, es lanzada al inconsciente, al sótano y allí, lejos de la consciencia, como hemos señalado, podrán desarrollar consecuencias en la subjetividad difíciles de ser relacionadas a esa violencia internalizada, al mismo tiempo en que se reafirman los fundamentos de la hegemonía.

De los ocho grupos masculinos con los que nos reunimos, solamente tres llegaron a la conclusión de que el contenido de las canciones devalúan o ridiculizan a las mujeres, tratándolas como objeto sexual y acentuando la desigualdad entre hombres y mujeres. En dos grupos se mencionaron la presencia de prejuicios y de una llamada al estímulo sexual, pero sin especificar a quién o a quiénes están dirigidos los mensajes. En un grupo se generalizó el contenido como parte de la cultura del pueblo brasileño, sintetizando así su elaboración:

“As letras das músicas são frutos do que o povo brasileiro pensa, ou seja, só pensa em cerveja, futebol e mulher. Os CDs dessas bandas são vendidos porque é do interesse das pessoas. Essas músicas são uma baixaria, só fazem sucesso por fazer o que o povo pensa. As crenças fazem parte das letras brasileiras, já que o Brasil é tão grande e com tantas culturas” ³⁷⁵ (grupo de chicos de la última serie de la enseñanza fundamental, escuela privada).

La conclusión de este grupo de jóvenes, aunque no sea del todo explícita, muestra la percepción de la interacción entre los individuos y el sistema cultural, influenciándose recíprocamente, es decir, para ellos, el gran éxito de venta de Cds con esas canciones misóginas, solo es posible porque corresponde a las creencias del pueblo y porque les

³⁷⁴ “El ritmo ‘está bien’, ‘guay’, divertido, te hace olvidar la letra, la música estimula a bailar, pero sin dejarse influenciar por la letra”.

³⁷⁵ “Las letras de canciones son consecuencia de lo que piensa el pueblo brasileño, es decir, solo se piensa en cerveza, fútbol y mujeres. Los CDs de esas bandas son vendidos porque es del interés de las personas. Esas canciones son una bajeza, grosería, solo tienen éxito porque es lo que piensa el pueblo. Las creencias forman parte de las letras brasileñas, ya que Brasil es tan grande y con tantas culturas”

gustan. Como dijeron, lo que alimenta ese mercado industrial son las creencias compartidas por las personas sobre las cosas importantes en la vida: cerveza, fútbol y mujeres, asociadas con los chistes y tonterías. De esto modo, el éxito de las canciones y la adquisición de ese producto industrial, el CD, sería el elemento fortalecedor del sistema cultural (hegemónico) y viceversa, en una relación causal lineal, un elemento es causa del otro. No obstante, desde la perspectiva sistémica, en un análisis sobre y entre las estructuras sociales, las personas y sus prácticas, se reconoce que, cada uno/una no es un elemento pasivo en esa estructura social y sí coparticipante. Además, las relaciones establecidas entre el sistema cultural y sus elementos (las personas u otros subsistemas) son dinámicas, complejas, asimétricas, desiguales y de causalidad circular, en las cuales participan otras variables, no siempre observables, como la ideología, la clase social y la edad, entre otras. Esto implica que la aceptación de esas canciones con contenidos de desvalorización y prejuicios coincide con los valores y formas que tiene un colectivo de personas de autoperibirse, lo que corresponde a la forma de mantenimiento de la hegemonía, es decir, a la autoidentificación con los fundamentos de lo hegemónico que son reafirmados en las prácticas. La desvalorización conceptual mantiene la asimetría y las desigualdades de género, socioeconómicas y culturales, en un proceso socializador que reproduciría la continuidad y no el cambio (del Valle et al., 2002).

En los resultados obtenidos en pequeños grupos, cabe resaltar el hecho de que en un grupo de chicos, se dieron cuenta de que las letras hablaban de mujeres, pero sin ningún análisis crítico de los mensajes. Otro grupo, también de chicos de la misma clase no consiguió llegar a una síntesis. La mitad entendieron los contenidos como algo negativo, mientras la otra mitad los vieron como contenidos positivos, por lo que optaron por el no consenso:

“Alguns do grupo acham que este tipo de música traz mensagens negativas. Outra parte acha que traz mensagens positivas... Cada um pensa diferente, pois não somos iguais. Mas são músicas que representam diferentes opiniões”³⁷⁶. (grupo de chicos del 2º año de la enseñanza media/secundaria, escuela pública).

³⁷⁶ “Algunos componentes del grupo creen que este tipo de música contiene mensajes negativos. Otros que traen mensajes positivos... Cada uno piensa diferente, pues no somos iguales. Pero son canciones que representan distintas opiniones”.

Estos datos solo refuerzan el análisis efectuado en los párrafos anteriores sobre el efecto de la cultura genérica, sesgando la percepción y, consecuentemente, los análisis críticos. Las “opiniones diferentes” es una explicación que revalida, de manera diferente, ese fenómeno (la música misógina), dentro del sistema conceptual de cada persona del grupo, pero como si fuera algo desvinculado de la experiencia personal, como si la cosa de “fuera”, es decir, el estímulo recibido, pudiese quedar separado de la experiencia que legitima la acción. Podemos así decir que los *arbitrarios culturales*, como los denomina Juliano (1998), limitan la capacidad para percibirlos y desentrañarlos en ese sistema de desigualdades y diferenciación, enraizados en el inconsciente. Sin capacidad crítica no existe la posibilidad de contestación, ni de rebelión, se continúan *naturalizando* determinadas prácticas, situaciones existenciales y cotidianas (Covas, 2005) que, sin “plena consciencia, ni se detecta que son impuestas, injustas y dañinas” (p. 136). En la medida en que los contextos socioculturales toleran la perversión, se permite que ésta continúe su desarrollo, aunque los vestigios no sean visibles (Hirigoyen, 2005). La devaluación y la agresión perversa, como prácticas *naturales*, se transforman en una emoción que va a fundamentar las actitudes en los que cada uno opera en la vida cotidiana, pensando que se está actuando *racionalmente* y no en base a premisas aceptadas a priori (Maturana, 2001, 2002).

En Brasil, la música se ha convertido tanto en objeto cultural de consumo masivo como en formas estéticas de expresión, de mediación y de elaboración de identidades, principalmente para la juventud. Asimismo, si la música misógina extiende violencia de manera tanto encubierta como explícita, ello no es importante para la industria cultural y para los medios de comunicación que la vehiculan, pues el principal objetivo es de orden económico y cualquier argumento contrario es depreciado y rechazado. La influencia de los *mass media*, con la imposición de canciones misóginas en ambientes de socialización para adolescentes, no debe ser concebida solamente como influencia intelectual o moral, sino como imposición de un “instrumento de entretenimiento” que conlleva a la *violencia simbólica* en palabras de Bourdieu (2007) o a la *violencia perversa*, como la ha denominado Hirigoyen (2005). En este sentido, es importante analizar esta frase de un grupo de chicas:

“este mundo é vivido na base da falsidade”³⁷⁷ (grupo de chicas de la enseñanza fundamental, escuela pública).

Una elaboración teórica que suena casi como un desahogo, y donde se observa la sensación de impotencia para intentar cambiar el orden de las imposiciones culturales. Basándonos en Hirigoyen (2005), podríamos decir que, imponer cualquier cosa por presión o coacción, como en el caso de promover el que suenen canciones que devalúan, menosprecian y que conllevan prejuicio hacia las mujeres en ambientes de socialización y diversión de adolescentes y jóvenes, es reconocer que hay una relación desigual, jerarquizada, en la cual no se reconoce al otro como igual. Asimismo, esa práctica con música misógina puede ser considerada como parte de la violencia estructural y una más de las estrategias de la ideología androcéntrica que, de manera subyacente, avala los estereotipos sexuales y la violencia de género. Como señala Ochoa (2002), a la hora de movilizar a las “masas”, la sensación de identificación y de magia puede ser vital, pero la magia no solo libera, sino que también atrapa.

Por otro lado, desde una aportación distinta, queremos remarcar que no los consideramos “víctimas” (en el sentido pasivo) del sistema social a los/las jóvenes participantes, aunque estén en una franja de desarrollo físico y socio-psico-cultural, sino como agentes sociales en transformación. Y como agentes sociales, al “aceptar” la violencia simbólica, una “prescripción social” de la misoginia sin reflexión crítica estarían, según el análisis de Freire (2011)³⁷⁸, convirtiéndose en una “consciencia hospedera” de la opresión. Para Freire, un sistema opresor sería una “consciencia opresora”, ya que “toda prescrição é uma imposição da opção de uma consciência a outra”³⁷⁹ (p. 46). Lo que el autor nombra de *prescrição social*, puede ser también

³⁷⁷ “Este mundo es vivido en la base de la falsedad”.

³⁷⁸ Paulo Freire (1921-1997), educador y filósofo brasileño, por sus ideas y actuaciones políticas, fue exiliado en el periodo de la dictadura militar, y en el 13/04/2012 fue declarado (ley 12.612) Patrón de la Educación Brasileña. En la obra *Pedagogia do Oprimido*, el autor expone su método de alfabetización, en el cual el alumno (alfabetizado) aprende no solo a leer, sino también a tener consciencia reflexiva (crítica) de la cultura y a decir su propia palabra, así como a expresar juicios sobre el mundo circundante. La toma de consciencia de la cultura hegemónica por parte de los oprimidos les posibilitaría a los/as oprimidos/as constituirse como sujetos de su propia opresión, insertarse en la historia y comprometerse en la lucha por la liberación de la estructura opresora.

³⁷⁹ “Toda prescripción es una imposición de la opción de una consciencia u otra”.

comprendida como: condicionamiento, mandato, regla, o como Juliano (1998) utiliza, un arbitrario cultural. Un ejemplo de prescripción social puesta en acción y legitimada por siglos en diferentes contextos culturales, es el rol genérico atribuido a las mujeres de frágiles, sumisas, cuidadoras, etc. Una identidad genérica (Esteban, 2004) que ha favorecido el mantenimiento de las mujeres en situación de opresión y de desventaja en relación a los varones. Pero, para que haya liberación de una situación opresora, se exige del/la oprimido/a el reconocimiento de la situación en que se encuentra (consciencia crítica) y el movimiento personal rumbo a la liberación. No es un proyecto fácil, ya que, en general, las prescripciones o los arbitrarios culturales son difusos, inconscientes (apoyados en el sistema emocional), por lo tanto, justificados por el esquema perceptivo, además de exigir la actitud de nadar contra la corriente. Sin embargo, al dejar de identificarse con el sistema opresor, es el camino para dejar de tener una *consciencia hospedera* y convertirse (Silva, 2003; Freire, 2011) en un actor o en actriz social.

En este sentido, Aparicio (1998) resalta que, en su investigación sobre la *salsa*, encontró resistencia de las personas entrevistadas por ella para reflexionar sobre la música, ya que decían que el razonamiento crítico era como una violación de los potenciales de placer, usufructuando el espacio de entretenimiento y “escape” que es la *salsa*. Observó esta autora que el nivel de consentimiento inconsciente de los discursos presentes en canciones de *salsa* es mayor de lo que lo es en otros contextos culturales y sociales, señalando que “estas mujeres latinas no asocian experiencias personales o íntimas significantes con la canción” (p. 230). La conclusión de esta autora estaría en relación con lo observado en nuestra investigación, al ver a los/las jóvenes de Brasil convertidos en *hospederos/as* de la consciencia opresora y perversa.

Hemos mencionado ya, a lo largo de este estudio, que la violencia perversa, una vez interiorizada como parte de sí mismos/as, influye en que los/las jóvenes, conscientes o no, “acepten” o “permitan” participar en eventos recreativos en los que suenan mensajes despreciativos hacia las mujeres. Sabemos que el exceso de permisividad no contribuye a la madurez emocional y tampoco a la autonomía (Gikovate, 2001), una tarea de las personas en desarrollo. La burla, el menosprecio y el sarcasmo imbuido y disfrazado en las prácticas sociales (aspectos ampliamente tratados en este capítulo y en los dos anteriores), pueden ser considerados “antivalores”. Esos atributos negativos

heterodesignados, cuando son interiorizados, producen una alienación casi imperceptible y que es opuesta al deseo que la mayoría de los seres humanos alimenta o aspira, como es el de ser amado, admirado y valorado. Conscientemente, no existe ninguna persona a la que le guste la compañía de alguien que la maltrate, que la insulte, que la cause daño, por lo tanto, si uno o una recibe estos tipos de agresiones como parte de una interacción “normal” es porque está dañado/a, es decir, está psicológica, emocional y relacionalmente enfermo/a, con el autoconcepto y la autoestima disminuidos. Esta premisa sirve tanto para las interacciones en el micronivel (el de las interacciones personales, familiares y de pequeños grupos) como para las interacciones en el nivel intermedio (nivel institucional y de las relaciones de redes), y también en el macronivel. Las consecuencias de la violencia perversa, principalmente, en el autoconcepto³⁸⁰ y en la autoestima³⁸¹ serán más desarrolladas en el próximo capítulo.

³⁸⁰ Autoconcepto: Ver nota anterior (331).

³⁸¹ Autoestima: es también considerada un proceso psicológico. Mientras que el autoconcepto se refiere a la manera en la que el sujeto se ve a sí mismo, la autoestima se refiere al aspecto afectivo de esta auto-percepción, resultado de su interacción con el ambiente, de cómo es percibido por los otros. Sería como un *feedback* afectivo del sujeto de sus relaciones afectivas con los demás (Ribeiro, 1987; Rodrigues, 2003).

CAPÍTULO VIII - VIOLENCIA PERVERSA, AUTOCONCEPTO Y AUTOESTIMA

Distintos estudios basados en el análisis de síntomas y de diagnósticos diferenciados (disturbios de ansiedad, depresión, miedo generalizado y alcoholismo, entre otras enfermedades psíquicas y emocionales) (Lerner, 1990; Tubert, 1992; Laird, 1994; Sanders, 1994, Hartman, 1994, Papp, 2002; Greenspun, 2002) concluyen que los procesos de socialización, la condición de sumisión, la violencia y los roles coercitivos que se espera que cumplan en la familia y en las redes sociales tienen un alto coste en la salud física y mental de las mujeres. Como subraya Tubert (1992), “la alienación a través de las distintas formaciones sintomáticas” (p. 206) es el precio que se paga por las contradicciones psíquicas y sociales. Las “víctimas” de la violencia simbólica, poco a poco, van interiorizando los malos tratos y el discurso despreciativo proyectado sobre ellas, distorsionando su autoimagen y dañando su salud mental, sin que las mismas se den cuenta de lo que pasa. Así, la violencia y la dominación simbólica (Bourdieu, 2000) se instituyen no por la fuerza física, sino a través de la adhesión, del consentimiento y de la sumisión libre y deliberada, prácticamente calculada, así como sucede con las adolescentes cuando participan en un baile con música y coreografía misóginas.

Hemos remarcado que el uso de la violencia simbólica y perversa por la cultura dominante tiene la función de mantener un poder jerárquico sobre los grupos dominados y lograr la asimilación de su cosmovisión (Juliano, 1992); en nuestro caso, el colectivo en cuestión son las/los adolescentes. No es extraño que estos/as jóvenes no reconozcan los efectos perniciosos de la misoginia sobre la subjetividad, pues la violencia/dominación simbólica se produce a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos, no se sustentan en la lógica de consciencias concedoras, sino en una relación de conocimiento oscura para sí misma (Bourdieu, 2000). Nuestros hábitos y actitudes están configurados en la emoción que aceptamos y conservamos como manera de vivir (Maturana, 2001, 2002, 2009). Además, de la misma manera que en siglos pasados las sociedades toleraban la violación sexual y otros actos brutales (Vigarello, 1998), nuestro contexto sociocultural en la actualidad tolera la violencia perversa (Hirigoyen, 2005), y con eso permite que se desarrolle en los distintos niveles de los sistemas sociales.

8.1 - LA “VÍCTIMA”

Las personas que sufren los efectos de la violencia perversa, imperceptiblemente, van fundamentando un modelo “aceptable”, ensanchando los límites de la permisividad, dificultando el juicio crítico y abriendo espacios para interacciones abusivas, hostiles y asimétricas basadas en la dominación. La aparente insensibilidad a la violencia perversa contribuye al proceso de alienación de la persona, debido a la incorporación de esos “anti-valores” como algo “natural”. En el caso de las mujeres, el riesgo de esta alienación se amplifica mediante la pérdida de sensibilidad para garantizar el autorespeto, y la dignidad personal y social, ya que esto se añade al adiestramiento sociocultural para cuidar, aguantar las frustraciones, perdonar, comprender y justificar las actitudes del otro en nombre del “amor”. Estas circunstancias convierten a las mujeres en “víctimas” potenciales. La descalificación fragiliza la subjetividad y, además de perjudicar el autoconcepto y la autoestima, reduce la autoconfianza y la capacidad crítica y creativa, entre otros síntomas que interfieren en la capacidad de realizar juicios basados en principios de justicia e igualdad.

Aunque la persona no reconozca la incidencia de la violencia invisible en esos malestares (que son subjetivos), la violencia “naturalizada”, aceptada apenas como “jugueteo”, afectará también a la capacidad para obtener un buen grado de autonomía. Ese tipo de violencia no enmarca ni provoca dolor en los cuerpos de las “víctimas” o de los/las “receptores/as”, el dolor no es físico. Este tipo de violencia, de manera invisible e insidiosa, ejerce una acción transformadora en la subjetividad y en los cuerpos, como por arte de magia, al margen de cualquiera coacción física (Bourdieu, 2000; Hirigoyen, 2005). Pero esa magia sucede a partir de disposiciones registradas en los cuerpos, familiarizadas con interacciones precoces y prolongadas en las estructuras de dominación. Además de no dejar marcas visibles, la violencia simbólica/perversa no facilita que su “víctima” se dé cuenta de la relación que existe entre ella y los problemas psíquicos y emocionales que se pueden desarrollar en consecuencia. Sin percibir el dolor y los daños causados a su subjetividad, las “víctimas” no acceden a la frustración y al malestar originados por el desprecio y los prejuicios, porque su sensibilidad fue “adaptada” a un esquema y manera de pensar que banaliza y justifica ese tipo de violencia. Con el pasar del tiempo, la violencia psicológica superada puede dejar a la persona con incapacidad para ejercer sus potencialidades y para reaccionar coherentemente consigo misma, pues la violencia perversa altera el psiquismo de

manera más o menos duradera. Es también posible que se convierta en una persona que reproduce ese tipo de violencia en las relaciones de cotidianidad.

8.2 - LOS/AS ADOLESCENTES Y LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

Los síntomas asociados a las consecuencias de la violencia simbólica no se detectan inmediatamente, ya que, en general, se los relaciona con génesis diversas y no a ese tipo de malos tratos originados en las relaciones sociales. Por esta razón, cuando se trata de adolescentes, la prevención de ese tipo de violencia perversa sería un compromiso no solo de orden personal, sino especialmente de orden social y político, ya que se trata de los/las ciudadanos/as del futuro. Este es un aspecto que debe ser repensado con criterio, principalmente por un país de dimensiones continentales como Brasil, donde se estimaba en 2010 que los jóvenes entre 12 – 24 años representaban un 27,6% (52.709.682) de la población total (190.977.109)³⁸².

Basándose en la aportación de Erik Erikson (1987) sobre la adolescencia, podemos afirmar que cualquier sociedad que estimule el completo desarrollo de los/las futuros/as ciudadanos/as debería prestar atención a los mecanismos sociales que conlleven estrategias de mantenimiento de las desigualdades bajo la violencia simbólica o perversa. Erikson considera que, para que el individuo sea apto en esta nueva etapa del ciclo vital (adolescencia), tendrá que desarrollar y hacer uso de algunos componentes de su universo interior y mental para mediar con el universo exterior: la autoconfianza, la voluntad o el deseo de seguir rumbo a la autonomía y la iniciativa. En esa etapa de la vida son tantos los estímulos que impulsan el flujo de reevaluaciones, cambios y nuevas experiencias del/de la joven adolescente que ni aun los procesos mentales de autoconcepto y autoestima dejan de sufrir significativas transformaciones, ya que estos resultan de la interacción social. Marshall (1995), Díaz Martínez (1996) y Campos (2002), entre otros teóricos, concuerdan en que es en la adolescencia cuando ocurre la transición a un esquema adulto de percepción de la realidad. Es cuando los/las jóvenes dejan de seguir las rutas predestinadas por otros y diseñan sus propios caminos.

En ese ciclo de la vida, como señala Marshall (1995), la acción de pensar y el raciocinio se convierten en una de las más importantes actividades del proceso de madurez. En esta etapa de transición, en la que los/las jóvenes están entrenando la autopercepción,

³⁸² Ver Tabla de la población joven brasileña proyectada por sexo y edad (anexo I).

uno de los conflictos que puede surgir es cuando perciben el *yo real* distinto de lo que les gustaría ser, el *yo ideal*. Un ejemplo de esa divergencia sería el de aquellas adolescentes que declararon sentirse avergonzadas al oír este tipo de música, pero, incluso así, bailan porque son canciones que suenan en las fiestas en las que se encuentran con los/las amigos/as. Es decir, según sus ideales, no les gustaría oír o bailar esas canciones por el contenido expresado, pero lo hacen para interactuar, por la demanda de estar con el grupo de socialización; de este modo, no se enfrentan al sistema que les impone una práctica que conlleva música y baile despreciativas hacia las mujeres. Las respuestas de estas chicas demuestran que su adhesión a estas prácticas no ocurre a través de un acto consciente, libre y deliberado, de un “sujeto” aislado y autónomo, sino como efecto de un poder “inscrito de manera duradera en el cuerpo de los dominados...”, como subraya Bourdieu (2000, pp. 56/57). La frase de una chica de enseñanza fundamental (educación primaria) evidencia muy bien esa frustración:

“Estas letras me causam revolta, ao ver como os brasileiros estão se desvalorizando, embora a maioria destas músicas me dê vontade de dançar”³⁸³ (chica de enseñanza fundamental, escuela privada).

Esta divergencia puede dejarlas muy frustradas y en conflicto debido a la dificultad de defender lo que piensan (ideal) y, al mismo tiempo, a la “casi” imposibilidad para mantenerse alejadas de ambientes en los que suenan esas canciones (acción). Esta discrepancia entre lo que piensan y las actitudes (necesidades, intereses, deseos y consciencia del contenido prejuicioso) puede causarles la sensación de estar divididas, como si el cuerpo y ciertas partes de la vida psíquica (pensamientos, sentimientos) fuesen ajenos al *Yo* (Freud, 2010b), un proceso de escisión que afectará su autoestima (Lagarde y de los Ríos, 2001) y las hará vulnerables a otras enfermedades psíquicas. Asimismo, como afirma Gikovate (2001), la autoestima “sempre se beneficia quando agimos coerentemente com os nossos valores e convicções”³⁸⁴ (p. 15). La sensación agradable de sentir orgullo de sí misma y la actuación en coherencia con los propios valores y creencias aumentan la autoestima, del mismo modo en que la autoestima tiende a disminuir cuando actuamos según valores exógenos, impuestos (Gikovate,

³⁸³ “Estas letras me causan indignación al ver que los brasileños se están devaluando, aunque la mayoría de estas canciones me da ganas de bailar”.

³⁸⁴ “la autoestima siempre se beneficia cuando actuamos coherentemente con nuestros valores y convicciones”.

2001) por los otros o por la cultura dominante. Es evidente que si actuamos en desacuerdo con nuestras creencias y valores, en disonancia con aquello que deseamos para nuestra vida, no hay razón para la sensación de bienestar íntimo y de orgullo de sí misma.

8.3 - AUTOESTIMA Y AUTOCONCEPTO

Aunque sepamos que cada persona es única en su manera de ser y de reaccionar a los estímulos recibidos, hay una regla que se aplica a las personas de manera general: para que una persona crezca, desarrolle su potencial (heredado) y se convierta en un individuo autónomo, son necesarias ciertas condiciones ambientales, como la presencia de estímulos variados y el soporte para ese desarrollo, no solamente en el campo físico, sino también en el campo mental, social y psicológico. Y, para alcanzar una autoestima equilibrada, es necesario sentir la sensación de pertenencia y de ser importante para su entorno social, la familia, los amigos y la comunidad (Jackson, Haley y Satir, 1990; Bowlby, 1997; Miller, 1997). Para Marshall (1995), “a sensação de aceitação como pessoa dá aos jovens a confiança para que desenvolvam bons relacionamentos e assumam novos desafios e tarefas”³⁸⁵ (p.78). Si el entorno refuerza la desconsideración, la devaluación, es decir, la violencia, en cualquiera de sus niveles, desde la violencia simbólica hasta la física, estará generando personas con baja autoestima y con pocas posibilidades para afrontar los desafíos de la vida adulta.

Los estudiosos sobre el asunto señalan que la impresión positiva de uno/a mismo/a y la sensación de autovaloración deben estar fundamentadas, prioritariamente, en la familia y en el entorno más próximo, pero el resultado obtenido por cada sujeto en particular no es de causalidad lineal, sino de causalidad circular recursiva; es decir, los vínculos son construidos y reconstruidos en las múltiples interacciones con los sistemas sociales. Los flujos de informaciones e interacciones son dinámicos y constantes, incluyendo las informaciones y prescripciones para la distribución de la violencia. En un estudio desde la perspectiva feminista, no podemos dejar de remarcar que en una sociedad de cultura patriarcal, como consecuencia de los procesos de socialización y construcción de identidades distintos para hombres y para mujeres, la fundamentación de la autoestima también se procesa de manera diferenciada. La autoestima femenina aún está construida

³⁸⁵ “La sensación de aceptación como persona ofrece a los jóvenes la confianza para desarrollar buenas interacciones y para que asuman nuevos desafíos y tareas”.

en la capacidad de “se relacionar e se vincular afetivamente tanto na vida profissional quanto na vida doméstica”³⁸⁶ (Papp, 2002, p. 150), mientras que la autoestima masculina está basada en el desempeño, el poder y el estatus, experiencias de valor social.

El autoconcepto y la autoestima son dos constructos psicológicos y sobre ellos hay diversas teorías. Sin embargo, como nuestro interés es tan solo demostrar como la música misógina puede ser una de las fuentes causantes de disturbios en esas áreas, haremos una síntesis de cómo son comprendidos por la psicología. Los estudiosos de estos procesos mentales - autoconcepto y autoestima – afirman que los dos son resultado de la percepción que el individuo tiene de los estímulos de naturaleza afectiva, de las expectativas en relación a uno mismo y del intercambio afectivo-emocional, principalmente entre grupos de iguales y otros grupos de participación, relaciones de parejas y modelos de liderazgo. La idea básica de la formación de esos procesos psicológicos es que el sujeto no se constituye como psique aislada, porque es parte de un todo mayor (los sistemas de interacción), del lugar o de los lugares que ocupa/n en la sociedad y por lo que las personas y la sociedad esperan de él/ella (Rodrigues, 2001). Los dos procesos “están íntimamente ligados ya que los dos coinciden en dar un modelo de sí mismo y además en valorar el modelo que se tiene sobre uno mismo como positivo o negativo” Azúa García (2007, p. 41). No obstante, el autoconcepto es el resultado del conocimiento perceptivo y cognitivo que cada uno/a tiene de sí mismo/a en términos de autoimagen, habilidades y limitaciones, mientras que la autoestima está más relacionada al valor que la persona se atribuye. Así, la autoestima es el aspecto afectivo del autoconcepto (Ribeiro, 1987; Azúa García, 2007).

Para Tamayo y Cunha (citados en Ribeiro, 1987),

“o autoconceito é um processo psicológico cujo conteúdo e dinamismo são determinados socialmente. A interação e os papéis sociais constituem o contexto no qual tem lugar a

³⁸⁶ “de relacionarse y vincularse afectivamente tanto en la vida profesional como en la vida doméstica”. Papp (2002) subraya que la construcción de la autoestima de los hombres y de las mujeres, en los sistemas de género, están fundamentadas en principios distintos. La autoestima masculina, en general, es determinada por el desempeño, el éxito laboral, el dinero, el estatus, el poder, el desempeño sexual, etc., experiencias de valoración social. Mientras que la autoestima femenina, aún se basa en la capacidad de “relacionarse y vincularse afectivamente tanto en la vida profesional como en la vida doméstica” (p. 150), es decir, en interacciones más íntimas.

*troca de sentimentos e no qual emergem as percepções sociais e as expectativas que modelam progressivamente o autoconceito”*³⁸⁷ (pp. 61-62).

Basándose en Ramirez y Herrera, Azúa García (2007) señala que la autopercepción actúa en tres áreas del conocimiento: la *cognitiva* (pensamientos), relacionada con el *autoconceito*; la *afectiva* (sentimientos), relacionada con la *autoestima*; y la *conativa* (comportamiento, acción), relacionada con la *autoeficacia*. Por lo tanto, como señala Díaz Martínez (1996), los sistemas de autopercepción forman parte de la realidad que sostiene el individuo en la toma de decisiones y en sus acciones en lo social. Por otro lado, investigaciones sobre el desarrollo infantil (Spitz, 1996; Bowlby, 1997) han demostrado que el bebé humano tiene capacidad para reaccionar a estímulos de naturaleza afectiva desde temprano y la autoestima, según Leonardi (2007), es una de las primeras necesidades del individuo hombre o mujer.

Los estudiosos de ese ciclo vital señalan que, en general, en la adolescencia, el autoconceito pasa por una revaloración debido a todas las transformaciones y al surgimiento de nuevas necesidades; por otro lado, la autoestima del/la adolescente y la valoración de su rol en la sociedad afecta a su percepción. En ese sentido, el grupo, como principal *locus* de interacción social del / de la adolescente, adquiere una importancia fundamental para su desarrollo como espacio para el ejercicio de la subjetividad, también por la oportunidad que ofrece de nuevas socializaciones y, consecuentemente, de nuevas identificaciones. En la formación de esos procesos se produce la adhesión de alianzas y la absorción de normas y nuevas reglas morales y sociales. En este periodo de transición, el ejercicio grupal ofrece a los/las adolescentes la posibilidad de reevaluar, contestar y transformar valores, creencias, reglas y símbolos familiares, sociales y religiosos internalizados; lo que, no raramente, los/las conduce a una visión del mundo idealizada y son, por lo tanto, propensos/as a realizar acciones de fondo ideológico (Erikson, 1998; Rodrigues, 2003). Marshall (1995) señala que innumerables investigaciones han demostrado que los ideales y los valores políticos, morales y sociales desarrollados en la adolescencia pueden permanecer estables por largos periodos de la vida, o incluso podrán mantenerse durante toda la vida adulta.

³⁸⁷ “El autoconceito es un proceso psicológico cuyo contenido y dinamismo son determinados socialmente. La interacción y los roles sociales constituyen el contexto por medio del cual ocurre el cambio de sentimientos y en el cual emergen las percepciones sociales y las expectativas que modelan progresivamente el autoconceito”.

Para Brener, Dayrel y Carrano (2008), el grupo de amigos/as cumple un papel significativo en la construcción de subjetividades. Aunque las relaciones de amistad, en principio, sean de naturaleza privada entre sujetos particulares, los espacios de convivencia pública son indispensables para la creación de condiciones sociales favorables al establecimiento de redes de amistad. Los autores subrayan que la investigación realizada a nivel nacional muestra que, en términos de la juventud brasileña, hacer amistades no es el mero resultado de elecciones personales, sino que también está relacionado a condiciones de ubicación en la comunidad y de inserción en la estructura social, es decir, las interacciones personales no son tan personales, ya que también son *inducidas* por las condiciones objetivas determinadas por los diferentes sistemas de interacción (género, clase, religión etc.), e incluso por el macrosistema. Este aspecto es muy significativo para nuestra reflexión, pues la aparente autonomía en las elecciones de ocio y en las interrelaciones, en la práctica, están siguiendo el flujo informacional advenido desde la cultura hegemónica, con mensajes que conllevan la asimetría y la desigualdad de género emparejada con la violencia simbólica.

Ribeiro (1987) describe varias investigaciones realizadas sobre el autoconcepto y la autoestima relacionadas con otras variables. Entre esos estudios citados por la autora, están los estudios de Ellis y Davis, donde los autores afirman que los cambios ocurridos en la vida de los/as jóvenes representan una oportunidad de expansión de la consciencia del *self*, o del *yo*, y del mundo, por lo tanto la calidad de las experiencias y de las relaciones vividas en esta fase será de mucha importancia para la formación de ciudadanos/as conscientes. Un autoconcepto y una autoestima bien delineados desde la niñez y reestructurados en la adolescencia van a influir en la calidad de las relaciones futuras y en la calidad de vida, aunque se puedan seguir experimentando nuevas socializaciones. Otras investigaciones muestran que los sujetos más orientados hacia el éxito son quienes poseen una opinión positiva sobre sí mismos/as y que son optimistas en relación al futuro. Además, los sujetos con mayor autoestima son menos influenciados por controles externos.

En el sentido opuesto, los individuos con baja autoestima serían más vulnerables a someterse a procesos de dominación y violencia (Nunes, 2006). Sobre la autoestima femenina, Leonardi (2007) opina que debido a su posición desvalorizada y sumisa en las sociedades de estructura patriarcal, las mujeres han alimentado su confianza y

seguridad a partir del otro (la familia, el grupo, el compañero, etc.), por lo que, para tener una autoestima equilibrada, han de pasar por un largo proceso de re-construcción o de “curación”. La consciencia de que tenemos derecho a soñar, a desear y a elegir los rumbos de nuestras vidas, que por encima de todo podemos contar con nosotras mismas, porque nos aceptamos y somos dignas de ser valoradas, solo pudo emerger a partir del feminismo y de los cambios del orden social. Por su parte, en el análisis de la autoestima femenina, Lagarde y de los Ríos (2001) son contundentes al afirmar que “para hacer consciencia de sí y crear sus propias claves de autoestima, cada mujer necesita revisar su autoidentidad desde una perspectiva de género feminista” (p. 66). Teniendo todo esto en cuenta, podemos afirmar que las terapias que no conducen al desarrollo de una consciencia de sí mismo/a y de la cultura de género solo pueden contribuir a mejorar el estado de ánimo, ya que el resultado se basa en proveer formas de adaptación funcional al mundo y no en cambiar las bases de los sistemas de género.

Para el psicoanálisis, el cuerpo femenino se ha convertido en el amplificador de un malestar y de algunos conflictos psíquicos que pueden llegar hasta las psicopatologías, como recurrencia de la historia vivida por las mujeres en el ámbito de lo social y de lo privado (Chávez Fernández, 1993; Tubert, 1992, 1993). De manera superficial se ha de pensar que la igualdad de actitudes masculinas y femeninas en relación a la libertad de expresión erótica y sexual en esos encuentros de diversión y también en la intimidad ha de promover la salud emocional y psíquica de estas jóvenes en el futuro. Sin embargo, si emprendemos un análisis un poco más profundo, podemos decir que difícilmente sea esto lo que va a ocurrir, pues las relaciones que no aceptan al otro como un par legítimo, que lo usan solo como su instrumento de placer, no pueden ser consideradas una verdadera interacción, ya que están en el nivel de la sensación, que es efímera y pasajera. Como la subjetividad femenina ha sido configurada durante siglos para suministrar afecto a los demás, para apoyar y acoger, está profundamente influida por las normas y exigencias sociales relativas al comportamiento esperado de las mujeres (así como el de los hombres), y resulta en configuraciones psíquicas muy duraderas.

Aunque las nuevas generaciones de mujeres se hayan beneficiado de los logros de los movimientos sociales, principalmente del feminismo, los cambios, para ser consistentes, deben comprender tanto el nivel micro (personal y las diferentes relaciones) como el nivel intermedio (las redes, donde circulan los recursos materiales y simbólicos) e

incluso las estructuras macro sociales (Connell, 1987, 1997; Moore, 1999; Lagarde, 1996; Maquieira, 2001). Además, el tiempo en el que se está procesando ese tipo de cambio social, como subraya Rubin (en Rubin y Butler, 2003) es difícil de alcanzar. Requiere tiempo, trabajo, flexibilidad y compromiso de los diversos sistemas sociales para configurar un nuevo aprendizaje cultural. En el nivel micro, una nueva manera de relacionarse exige de cada persona la consciencia de sí misma, de los sistemas de interacción, de la estructura y del funcionamiento de la cultura dominante. También se necesita contar con autonomía y libertad obtenidas a partir de una posición de “verdadera igualdad y respeto mutuo” (Lerner, 1990, p. 74) para que cada sujeto (hombre o mujer) pueda relacionarse consigo mismo/a (como un ser separado, diferente y único) y con los demás (respetando las diferencias individuales y la igualdad humana). Es decir, a partir de una autoestima equilibrada (Lerner, 1990; Lagarde y de los Ríos, 2001), cada uno/a puede expresar el amor y también las respuestas a la violación de sus derechos.

8.4 - LAS CONSECUENCIAS DE INTERACCIONES ABUSIVAS

La elección por parte de las jóvenes del tipo de interacción social que acompaña la escucha de música misógina evidencia que no es tan consciente y racional como pudiera parecer. También es perceptible la manipulación de la industria cultural y los medios de comunicación cuando imponen la música misógina como estímulo para la práctica de socialización y de recreo, lo que resulta en una estrategia social para el mantenimiento de las diferencias genéricas. Tubert (1993) nos recuerda que:

“la imagen que tenemos de nosotras mismas no es una función psicológica aislada, sino que se modela en función de un ideal que corresponde a emblemas culturalmente propuestos para cada sexo, mediatizados por los personajes de nuestro entorno con los que nos identificamos” (p. 55).

De esto se deduce que ese tipo de relaciones superficiales y no placenteras en su continuidad conduce al consumo cada vez mayor de la búsqueda del objetivo pretendido, la interacción afectiva/emocional, promoviendo “decepciones” que, a largo plazo, suelen producir sentimientos de incompetencia y de fracaso en el ámbito de las interacciones personales; sentimientos que afectan al autoconcepto, a la autoestima y, consecuentemente, a la salud de la persona. Como ejemplo tenemos la depresión, hoy considerada el mal del siglo, que antes de ser resultado del desequilibrio químico cerebral, en la mayoría de los casos es “uma resposta idiossincrásica às desilusões, às

falhas, às frustrações e às perdas da vida”³⁸⁸ (Papp, 2002, p. 29). En la práctica médica, es una enfermedad considerada como un trastorno del humor, pero, psicológicamente, también está relacionada con la imagen negativa de uno/a mismo/a y con la baja autoestima. En la vida es imposible separar la imagen de uno/a mismo/a de la identidad genérica, la cual determina cómo deben comportarse los hombres y las mujeres. Es decir, el *self*, o el *yo*, existe en un contexto social, histórico y relacional. El hecho de no lograr afrontar las demandas sociales puede ser muy perjudicial para la autoestima de cualquier persona.

Las emociones ligadas a la autoestima son aquellas cuyos determinantes esenciales son percibidos y valorados por la persona como propios de su comportamiento y están relacionadas con varios patrones de conducta influidos moral y socialmente (familia, religión, política, etc.). Esos patrones internalizados resultan en sentimientos de éxito, fracaso, vergüenza, orgullo, culpa, autoevaluación, inseguridad y miedo, entre otros. El miedo y la inseguridad en las interacciones funcionan como estímulos inhibidores de una interacción abierta, fluida y honesta. En relación a la culpa³⁸⁹, distintos estudios (Marshall, 1995; Gikovate, 2001; Silva, 2008; Simon, 2009, y otros) muestran que este sentimiento es resultado de uno de los tipos de control que se ejerce sobre el otro (sobre aquél/aquella que es culpabilizado/a). Respecto al sentimiento de culpa, Marshall (1995, p. 44) subraya que “es un tipo de guerra psicológica” cuya intención es minar la

³⁸⁸ Para Papp (2002), en la actualidad, la visión médica de la depresión, cuya etiología está, principalmente, en el desequilibrio bioquímico y debe ser tratada con medicamentos, es una visión lineal, como mero defecto genético; una solución fácil para un problema tan complejo, que incluye las dimensiones emocionales, psicológicas, biológicas y culturales. Es una enfermedad que no está aislada de los hechos de la vida, ya que hay otras relaciones involucradas y no solo la dinámica de la química cerebral. Las creencias individuales, las expectativas, los modelos habituales de actitudes, las relaciones interpersonales y las interpretaciones de los hechos de la vida, son ejemplos de relaciones involucradas en la depresión. Para esta autora, “la depresión es, en la gran mayoría de los casos, una respuesta idiosincrática a las desilusiones, a las imperfecciones, a las frustraciones y a las pérdidas de la vida” (p.29) hechos que, en general, son imprevisibles y no diagnosticables de la personalidad, del carácter y de las experiencias del ser humano.

³⁸⁹ Creemos importante señalar que, estudios psiquiátricos y psicológicos, muestran que no todas las personas conocen o desarrollan el *sentimiento de culpa*. Este sentimiento, puede ser considerado positivo cuando se caracteriza por un freno sutil e interno que se impone como una barrera que *impide* o *dificulta* la actuación contra el otro, es decir, que evita la violación de la integridad de otra persona (Gikovate, 2001; Silva, 2008; Simon, 2009). Pero, en este sentido, es más próximo al sentimiento de empatía, que propiamente a un sentimiento de culpa.

autoconfianza del otro y bloquear su voluntad personal. En ese tipo de control la persona piensa que ejerce la libertad para escoger, pero, en realidad, es “controlada” o “amenazada” por la posibilidad de pérdida de la/s interacción/es que es/son importante/s para ella a través de la metacomunicación, es decir, del lenguaje no verbal. La culpa asociada al mecanismo de depreciación del otro, en relación a su cultura de pertenencia, a sus actitudes y a sus prácticas sociales, ha sido una de las estrategias más eficaces para dominar el otro. Con frecuencia ha sido utilizada en las guerras, en las interacciones personales por personas perversas y por sistemas socioculturales que se auto-erigen como dueños o con derecho a tener poder (Juliano, 1992; Hirigoyen, 2005). La culpa ha sido uno de los principales mecanismos de dominación utilizados por la cultura dominante en los sistemas de género para mantener a las mujeres en posición sumisa y controlable, como muestran las numerosas investigaciones feministas.

En relación con la culpa, es interesante señalar que, tras oír las canciones, aun sin una clara consciencia de la dinámica y de la estructura de los sistemas de género, algunos grupos de participantes reflejaron y llegaron a la conclusión de que las mujeres han sido las culpabilizadas por las dificultades sociales, como muestran estas frases:

“O conteúdo das letras falam sobre a desigualdade entre o homem e a mulher, falam como se o homem fosse dono da mulher e que tem o direito de falar mal dela. Só falam dos defeitos da mulher e nenhum do homem”³⁹⁰ (grupo de chicos de la enseñanza fundamental/ primaria, escuela privada).

“Esta música fala que a mulher é discriminada, culpada por tudo que acontecia antigamente. Os homens se aproveitavam muito delas e diziam que elas eram inferiores”³⁹¹ (grupo de chicos de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“A letra da música diz que a mulher brasileira sempre leva a culpa pelos erros da sociedade. Para acabar com isso as mulheres devem mostrar seu valor”³⁹² (grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

³⁹⁰ “El contenido de las letras habla de la desigualdad entre el hombre y la mujer, hablan como si el hombre fuese su dueño, por eso tiene el derecho de maldecirla. Solo profieren las imperfecciones de la mujer y ninguna del hombre”.

³⁹¹ “Esta canción dice que la mujer es discriminada, culpada por todo lo que pasaba en la antigüedad. Los hombres se aprovechaban de ellas y decían que ellas eran inferiores”.

³⁹² “La letra de la canción dice que la mujer brasileña siempre tiene la culpa por los errores de la sociedad. Para acabar con esto, las mujeres deben mostrar su valor”.

Aunque estas conclusiones se parezcan entre sí, porque las tres reconocen que el sistema hegemónico ha rebajado a las mujeres y les ha impuesto la culpa por las dificultades sociales, hay algunas diferencias que creemos importante señalar. La conclusión de los dos últimos grupos (uno de chicos y otro de chicas, ambos de la misma escuela) se realizó en un segundo momento de discusión grupal, y el tema del debate era la última canción, que valora y resalta la importancia de las mujeres. No fueron capaces de reconocer que los mensajes misóginos hasta que no escucharon la última canción utilizada en la investigación, en la que se destacan las cualidades de las mujeres en el mundo. Solo entonces reflexionaron sobre la capacidad de las canciones misóginas de reforzar las desigualdades entre hombres y mujeres, donde se culpabiliza a las mujeres por las injusticias y errores del mundo. Siguiendo el modelo propuesto por Maturana y Varela (1995), podemos afirmar que estos/as adolescentes llegaron a esta conclusión porque la comunicación fue recibida por ellos según sus determinaciones estructurales. Es decir, la *escucharon* y la interpretaron de esta manera porque sus dinámicas estructurales así los permitieron. Posiblemente, la respuesta para este distintivo está en su contexto de vida, el cual les ofrece oportunidades para expandir conocimiento y reflexionar sobre otros modelos de hombres y de mujeres (distintos de los roles genéricos), sobre otras culturas y experiencias de vida variadas. Así, sus respuestas muestran que paradigmas más complejos influyen en sus filtros perceptivos, permitiéndoles una sensibilidad ampliada, lo que les permitió un análisis crítico de la violencia perversa dirigida hacia las mujeres.

Además, con la percepción ampliada, sensible a las cuestiones genéricas y a la violencia simbólica y perversa, con una nueva manera de pensar sobre esos aspectos, el grupo de chicas propuso una alternativa para cambiar la situación percibida, diciendo que *las mujeres deben mostrar su valor personal*. Pero, como venimos demostrando, para que esto ocurra, el autoconcepto y la autoestima han de estar equilibradas, principalmente la autoestima, pues conlleva la dimensión afectiva que cada quien tiene de sí mismo/a, además de encontrar resonancia en el contexto cultural, ya que las interacciones reciben y emiten información en los distintos niveles de la estructura social.

El impacto de la multiplicidad de factores intrapsíquicos, familiares, institucionales y socioculturales que afectan a las mujeres puede resultar en un sufrimiento psíquico que, de manera disimulada, aparece como ataque de ansiedad, fobia, depresión u otros tipos

diferentes de perturbaciones psicosomáticas que afectarán al proceso de madurez y autonomía (Lerner, 1990; Tubert, 1992; Cashdan, 2000). Especialmente, sobre los efectos de la violencia perversa sobre la salud, Hirigoyen (2005) sostiene que hay personas que pueden seguir con una vida social prácticamente normal, con la apariencia de que permanecieron psíquicamente ilesas. Sin embargo, las agresiones sufridas pueden dejar huellas disfrazadas como: ansiedades generalizadas, fatiga, depresión, insomnio, dolores de cabeza, disturbios psicosomáticos y conductas de dependencia, entre otros, además, síntomas no relacionados con los hechos y las circunstancias que los han favorecido, como hemos señalado. Un aspecto muy significativo de la violencia simbólica, oculta y perversa, es que, por un lado, nadie se responsabiliza por ella, sigue negada, disimulada e impune; por otro lado, nos encontramos con que la persona que estuvo bajo su influencia o que sufrió una violencia oculta en las interacciones parentales tendrá dificultades para identificar la violencia oculta en la relación. En ese proceso de liberación de la violencia oculta/perversa, Hirigoyen (2005) subraya que uno de los pasos importantes es cuando la “víctima” aprende a “proteger sua autonomía, a fugir da violencia verbal, a recusar tudo que atenta contra sua autoestima”³⁹³ (p. 210). Es decir, para lograr afrontar y no permitir la agresión así como para manejar situaciones que conllevan a frustraciones y fracasos, la persona necesita tener buena autovaloración (Marshall, 1995) y un aprendizaje de reelaboración de esos aspectos y de otros relativos al desarrollo y a las interacciones humanas durante el periodo de la adolescencia.

8.5 - MASS MEDIA Y CAPACIDAD REFLEXIVA

A pesar todos los indicios de que la violencia disimulada y “naturalizada” presente en el lenguaje de la música destinada al consumo de la juventud puede interferir en la percepción, en la capacidad de juicio y en la salud, la música misógina es un producto de la industria cultural diseminado por los *mass media* para el consumo de las/los adolescentes brasileñas/os. Las manifestaciones de los/as participantes en nuestra investigación en torno a la última canción elegida para nuestro trabajo de campo, “Mulheres do Brasil”³⁹⁴, nos lo confirman contundentemente. Tras escuchar esta

³⁹³ “proteger la autonomía, escapar de la violencia verbal y rechazar todo que atenta contra su autoestima”.

³⁹⁴ “Mulheres do Brasil” es una canción compuesta por Joyce y grabada por Maria Bethania. Aunque sea parte del cancionero popular brasileño, la letra musical presenta contenido opuesto al de las otras músicas

canción, los grupos (separados por sexo) realizaron la síntesis de sus percepciones sobre ella. Nueve de entre los diez grupos femeninos concluyeron, en líneas generales, que es una canción que valora a las mujeres, independientemente de quiénes son, pero también nos dijeron que no es una canción muy escuchada por el público joven porque no suena en las fiestas y baladas, ni tiene un ritmo para bailar.

“Esta música valoriza e “defende” as mulheres, é diferente de todas as outras, todavia não é muito ouvida pelo público jovem, porque não tem nenhum ritmo”³⁹⁵ (grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Esta música fala das mulheres brasileiras, valorizando-as, independentemente do seu estilo de vida”³⁹⁶ (grupo de chicas de la enseñanza media/secundaria, escuela pública).

Entre los ocho grupos de chicos, dos hicieron un análisis general, sin llegar al contenido específico de la letra, mientras que los otros seis también llegaron a la conclusión de que esa canción valora la diversidad, los colectivos de mujeres, independientemente de la profesión, del color, de la etnia o de la religión, como muestran estos ejemplos:

“Nesta música, a letra cita todas as qualidades e a importância da mulher no mundo, é ela quem cria a vida. Defende a mulher, diz que ela é culpada por muitas coisas injustas que acontece no mundo”³⁹⁷ (grupo de chicos de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

“Esta música ressalta a diversidade das mulheres brasileiras mostrando que, apesar das diferenças de profissão, seja prostituta ou estrela de Hollywood, elas têm sua beleza. E

utilizadas. Vale mencionar que Joyce es una de las compositoras que ha roto con la lógica de género del discurso masculino, en la música popular brasileña. Como mencionamos en la metodología, esta canción fue seleccionada por el contenido de la letra después de ser ‘elegida’ por el grupo auxiliar. Es la canción nº 6, con la letra descrita en nuestra metodología.

³⁹⁵ “Esta canción valora y ‘defiende’ a las mujeres, es distinta de las demás, sin embargo, no es muy oída por el público joven, porque no tiene ningún ritmo”.

³⁹⁶ “Esta canción habla de las mujeres brasileñas, valorizándolas, independientemente de su estilo de vida”.

³⁹⁷ “En esta música, la letra cita todas las cualidades e importancia de la mujer en el mundo, es ella quien genera la vida. Defiende a la mujer, diciendo que ella es culpabilizada por muchas cosas injustas que suceden en ese mundo”.

que as mulheres são fortes e cada uma com sua beleza, porém todas são mulheres”³⁹⁸ (grupo de chicos de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

La comprensión y explicación ofrecidas por esos grupos de alumnos/as sobre los contenidos de las canciones utilizadas en nuestra investigación muestran que sus percepciones y su sensibilidad crítica se ampliaron, ya que fueron capaces de percibir y valorar la diversidad humana. La última frase, en especial, muestra la ausencia de prejuicios y la aceptación del otro como un *legítimo otro*, con sus peculiaridades y sus elecciones. A lo largo de esta investigación hemos evidenciado que nuestra percepción, en general, queda sesgada por la visión del mundo de nuestro sistema cultural. Es decir, lo que vemos, sentimos y pensamos forman parte del paquete de creencias que aceptamos y que fundamentan nuestra acciones e interacciones sociales (Maturana y Varela, 1995; Vasconcelos, 2009).

De manera general, todos los/las participantes concordaron en que, aunque sea una canción bonita, una *samba* que valora a todos los colectivos de mujeres, no forma parte del repertorio musical de la juventud. Sin embargo, todos/as reconocieron las otras canciones presentadas con alto contenido misógino al tratarse de estilos musicales que suenan en distintos lugares, incluso en fiestas y *baladas*. Estas respuestas muestran lo que hemos subrayado: la adhesión a entretenimientos que conllevan violencia simbólica no depende de la elección personal, sino del marketing efectuado por la industria cultural (al igual que cualquier otro producto destinado al consumo³⁹⁹) y fomentado por una cultura nada comprometida con las consecuencias que puedan advenir en las subjetividades y en las interacciones sociales. Por otro lado, como el contenido misógino queda enmascarado por la diversión, es difícil que afloren actitudes de confrontación y rechazo en los/as jóvenes. Así, a través del consentimiento no informado o alienado, las adolescentes cierran los ojos, como subraya Puleo (2007),

³⁹⁸ “Esta música resalta la diversidad de las mujeres brasileñas, mostrando que, a pesar de las diferencias de profesión, sea prostituta o estrella de Hollywood, tienen su belleza. Que las mujeres son fuertes, cada una con su belleza, pero todas son mujeres”.

³⁹⁹ Queremos subrayar que el éxito de las canciones despreciativas que movilizan a las masas y que producen efectos en el público oyente, como producto de consumo, tiene un tiempo limitado, y, aunque pueda persistir en la memoria del público y dejar una huella en la subjetividad, rápidamente dejan de ser el centro de las atenciones. Suenan exhaustivamente en los medio de comunicación de masa y luego son dejadas de lado y otras asumen su lugar.

“ante las desventajas del modelo preconizado por los medios de comunicación” (p. 38) y mantienen un esquema perceptivo que tolera, naturaliza y justifica prácticas e interacciones jerarquizadas. Los/las jóvenes, inmersos/as como están en un proceso de estructuración de la autoconfianza y de la autoimagen, abiertos/as a experimentaciones y a interacciones sociales, no están en condiciones de rechazar prácticas sociales, incluso aquellas que conllevan mensajes de violencia simbólica, cuyos contenidos perversos les afecta al autoconcepto y a la autoestima. La dificultad para liberarse del condicionamiento psíquico que entrelaza diversos sistemas sociales para el mantenimiento de las desigualdades de género, fue demostrada en el capítulo III (final del apartado 3.1.5). Las cinco mujeres (adultas) entrevistadas respondieron que, cuando eran adolescentes, cantaban las canciones de éxito por el ritmo y las rimas, sin darse cuenta de que la *aceptación ingenua* de los mensajes misóginos pudiese tener efectos sobre sus subjetividades. Hoy, se dan cuenta de que aquellas canciones eran el reflejo de las estructuras genéricas.

Un dato sumamente importante obtenido en nuestra investigación sobre el papel que juega la reflexión y el debate para el aprendizaje de la consciencia crítica fue obtenido tras los momentos de reflexión grupal con los/as participantes, y que confirma nuestra hipótesis sobre la importancia de estas prácticas para el cambio perceptivo. A partir del intercambio de experiencias y de la discusión crítica y reflexión grupal, el índice de percepción de los contenidos misóginos casi llegó a la totalidad de los grupos de participantes. Sabemos que la consciencia de ese mecanismo social de mantenimiento de los estereotipos y de la violencia de género no garantiza que los/as adolescentes consigan afrontar la estructura dominante, pero es el primer paso para la expresión de la insatisfacción social. Por otro lado, solamente tres grupos de chicas presentaron ideas o sugerencias para cambiar la situación percibida, como evidencian las frases abajo citadas,

“Para mudar essa situação, é preciso que haja igualdade entre homens e mulheres e não desvalorização um do outro”⁴⁰⁰ (grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria, escuela pública).

⁴⁰⁰ “Para cambiar esa situación es necesario que haya igualdad entre hombres y mujeres y no desvalorización de uno hacia el otro”.

“É preciso ter coragem para enfrentar a vida de cabeça erguida em meio a tanto preconceito”⁴⁰¹ (grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria, escuela pública).

“Para acabar com isso, as mulheres devem mostrar seu valor”⁴⁰² (grupo de chicas de la enseñanza fundamental/primaria, escuela privada).

Se nota que estas sugerencias fueron presentadas solamente por grupos de chicas y que dos de los tres grupos procedían de alumnas de la enseñanza fundamental (educación primaria) de la escuela pública. Hemos subrayado que las/los alumnas/os de la escuela pública pertenecen a la clase popular, lo que las mantiene vulnerables a diversos tipos de violencia, incluyendo la estructural. Así, la violencia simbólica y la desigualdad genérica, enmascaradas en las prácticas sociales (música y baile), se juntan a las desigualdades socioeconómica y cultural experimentadas en la cotidianidad, que también son formas de opresión y violencia. En la segunda frase se ve la sensación de impotencia de estas chicas para cambiar las cosas, lo que las hace recoger sus fuerzas internas para lograr afrontar las dificultades de la vida. Solo cuando la persona se encuentra limitada por una situación de opresión o de violencia (aunque sea simbólica), podrá empezar a luchar por su liberación. Por otro lado, la lucha feminista nos muestra que la liberación de una estructura y dinámica opresora, como es el proceso de la liberación femenina, no es nada fácil de ser alcanzada, a la vez que en ese camino hay avances y retrocesos, con movimientos de contestación y de asimilación. En el caso de las chicas de enseñanza pública, observamos que se da una articulación de género y clase social que aumenta los efectos de la violencia perversa sobre su autoestima, ya que cuentan con menos recursos - tanto materiales, como simbólicos - para desarrollar sus potencialidades rumbo a la autonomía. En ese sentido, Lagarde y de los Ríos (2001) son enfáticas al destacar el efecto negativo de la misoginia y del machismo sobre la autoestima de las mujeres.

Respecto a las propuestas de las adolescentes para posibles cambios de prácticas sociales con música misógina, observamos diferencias entre las sugerencias ofrecidas por el grupo de chicas de la escuela particular y las ofrecidas por los grupos de chicas del mismo nivel de enseñanza, pero de la escuela pública. Las alumnas de la escuela particular mostraron tener cierta consciencia del mecanismo social e imaginaron

⁴⁰¹ “Es necesario tener coraje para enfrentar la vida con la cabeza erguida en medio de tantos prejuicios”.

⁴⁰² “Para acabar con esa situación es necesario que las mujeres muestren su valor”.

alternativas de liberación, colocándose como actrices, en actitudes de contestación a la cultura desvalorativa y asimétrica. Demostraron poseer autoconfianza para enfrentar los desafíos y movilizar los cambios externos, incluso para afrontar los efectos de la violencia perversa en las prácticas musicales. Estos aspectos también evidencian que cuentan con un autoconcepto positivo y una buena autoestima, procesos psicológicos que dependen de la calidad de las relaciones sociales, principalmente del entorno próximo (la familia), pero también de socializaciones que les posibilitan visualizar alternativas para el cambio, experiencias que no les dejan con la sensación de inmovilidad, ya que esos dos constructos psíquicos son importantes para que los/las jóvenes desarrollen interacciones saludables, que asuman nuevos desafíos y las consecuencias de sus elecciones.

Si bien en el cómputo general la reflexión crítica haya sucedido con un número relativamente pequeño de adolescentes (79) reunidos en dieciocho grupos, y aunque la consciencia crítica sobre el contenido misógino y las sugerencias puedan parecer insignificantes ante el contingente de jóvenes en nuestro país, la consideramos altamente valiosa. Su valor se basa, entre otros aspectos, en que estas sugerencias están relacionadas, en cierta manera, con tres de las trece *reglas de oro* citadas por Leonardi (2007) para desarrollar la autoestima femenina y que son válidas tanto para las mujeres como para los hombres si deseamos una sociedad más igualitaria en términos de estructura y de relaciones de género. Dichas reglas son:

“frequentare persone che ci fanno stare bene, scegliere luoghi e attività che ci danno benessere e buon nutrimento fisico, mentale, spirituale”;

“evitare relazioni tossiche con uomini (ma anche donne) narcisi, egocentrici”;

*“Valorizzare la differenza sessuale”.*⁴⁰³ (p. 22).

8.6 - ENTRE RECONOCER LA VIOLENCIA Y RESPONSABILIZARSE POR LA “CURA”

El proceso entre el paso de identificar los efectos de la violencia perversa sobre la subjetividad hacia el prójimo y el de transformar el malestar en bienestar es laborioso,

⁴⁰³ Paola Leonardi (2007) propuso trece reglas para el desarrollo de una autoestima saludable, entre esas están estas tres: (1) “visitar a las personas que nos hacen sentir bien, elegir lugares que nos promuevan bienestar y una buena nutrición física, mental y espiritual”; (2) “evitar interacciones tóxicas con hombres (narcisistas y egocéntricos)”; (3) “valorar las diferencias sexuales”.

lleva tiempo, necesita personas que funcionen como base de apoyo y “requiere un lenguaje, un discurso, ciertos valores y una ética” (Lagarde y de los Ríos, 2001, p. 39) para que la persona consiga abrirse a una visión de mundo alternativa. En este sentido quiero destacar que en mi profesión trabajé con varios grupos: chicos/as en la Justicia del menor (niñez y de la adolescencia); víctimas de las diversas facetas de la violencia grupos de mujeres (de distintas edades y clase social); mujeres bien situadas profesionalmente, principalmente, en mi consultorio particular; y mujeres “víctimas” de violencia perversa durante los últimos tres años como supervisora de casos tratados por dos colegas psicólogas. Aunque todas esas experiencias sean distintas, hay un núcleo común a todas ellas que es el reflejo de la violencia perversa en la autopercepción y en la autoestima de las víctimas, principalmente de las mujeres cuyo proceso de curación es difícil y que exige involucración y compromiso personal.

Voy a destacar solamente mi trabajo con mujeres bien situadas profesionalmente, con autonomía financiera, pero emocionalmente dependientes en las relaciones afectivas y oprimidas por la violencia perversa, y, en muchos casos, “víctimas” de violencia física. Son mujeres con autoestima fragilizada y, cuando el proceso terapéutico entra a un nivel más profundo, se ve que son personas que experimentaron largos años de violencia perversa en sus sistemas familiares de origen y en sus relaciones afectivas. Los efectos psicológicos de esta violencia favorecen la instalación de un ciclo de repetición sin que se den cuenta de que su sufrimiento psíquico está relacionado con ese tipo de interacción abusiva. Ese sufrimiento aparece como ansiedad, síntomas depresivos o en la vivencia de sucesivas relaciones de abuso, con el agravante de que, generalmente, no hay una percepción de que estos síntomas se relacionen con la violencia psicológica al estar naturalizada como parte de las interacciones sociales. En general, son mujeres competentes, racionalmente capaces de gestionar sus vidas, pero en la emocionalidad (base de las creencias) siguen eligiendo relaciones con hombres de poca o ninguna capacidad para interactuar afectivamente en la reciprocidad. En muchos casos, la violencia simbólica fue la puerta de entrada para la violencia física. La violencia oculta está disfrazada en los “celos por amor”, en expresiones de devaluación, ridiculización y hostilidad en lo que se refiere a la manera de vestirse, de maquillarse, de comportarse con las amistades, etc., que, poco a poco, de manera imperceptible, se convierten acciones aceptables, *naturales* en la interacción. Muchas de esas mujeres, aun en búsqueda de terapia, encuentran muchas dificultades a la hora de profundizar en el

proceso terapéutico (que, en general, es largo debido al daño en la autopercepción y en la autoestima) y tampoco llegan a pedir la separación o el divorcio. No son excepcionales los casos en los que la justicia no consigue evitar el daño final, es decir, la muerte. Las mujeres con la autoestima reducida aceptan “la súplica de perdón” del marido o compañero que fue apartado (en muchos casos) legalmente y lo reciben de vuelta, pero la calidad de la interacción todavía no ha cambiado y así se reinicia el ciclo de la violencia.

La extensión del “aguante” en interacciones abusivas puede llegar hasta el límite de la muerte, como muestran las tasas de asesinato de género. Este “aguante” se fomenta por el hecho de que las relaciones de pareja (heterosexual) siguen estando muy valoradas, valoración que se mantiene a pesar de que la calidad de la relación se degrade. Además, es importante subrayar que la construcción emocional de las personas continúa minusvalorada en relación a otras demandas de la convivencia social. En ese sentido, Maturana y Varela (1995) señalan que, en general, las sociedades no nos han enseñado a reflexionar sobre la base emocional en la que están basadas nuestras conductas e interacciones, por lo que seguimos ciegos a las prácticas y las relaciones. Basándonos en Sau (1993), creemos importante remarcar que, si las sociedades quieren combatir la violencia (competitividad, tortura, terror, guerra, etc.), no basta con enseñar a controlar las emociones y las acciones, o a encarcelar a quienes ejercen la violencia, sino que es necesario enseñar, desde el nivel individual, a comprender las emociones y los sentimientos, pues son factores de gran influencia en la vida social.

Antes de cerrar este capítulo, y para finalizar el análisis de los datos obtenidos en esta investigación, queremos compartir algunas evidencias de la importancia de la música en la vida de las personas y en las relaciones sociales, pero resaltando ahora su poder coadyuvante en el proceso de rescate del respeto y de la estima.

8.7 - LA OTRA CARA DE LA MONEDA: LA MÚSICA COMO RESCATE DE LA AUTOESTIMA

Aunque prácticamente no existan investigaciones que relacionen la música peyorativa, prejuiciosa y misógina con la salud psíquica y emocional de las personas, sí que existen estudios que estudian el efecto contrario. Hay diversos estudios y ejemplos que han demostrado el poder de la música para influir de manera positiva en males de orden emocional o psíquico. Aquello que en principio puede parecer únicamente personal, puede también reflejar el grado de salud o enfermedad del sistema en cuestión que

fomenta determinado tipo de música. Citaremos algunos ejemplos que muestran esto: las investigaciones realizadas por Dayrell (2002)⁴⁰⁴ en la periferia de Belo Horizonte, con grupos musicales juveniles; la película *The Christmas Choir*⁴⁰⁵ (*El coro de navidad*) dirigida por Peter Sueth, del 2008, inspirada en un hecho real, que muestra que la música puede tener el poder de curar y de transformar a las personas; las orquestas venezolanas⁴⁰⁶ compuestas por niños/as pobres y niños/as de la calle, que han utilizado la cultura musical para despertar su sensibilidad, su inteligencia y su humanidad; el documental producido por Dr. Nurit Jugend, *A documentary film about music & survival*⁴⁰⁷ sobre el poder de la música para la supervivencia de los/las judíos/as,

⁴⁰⁴ Las investigaciones realizadas por este autor en la periferia de Belo Horizonte, con grupos musicales juveniles, muestra que aquellos jóvenes despuntan como nuevos actores sociales, producto de una sociedad en mutación de sus cuadros de referencias (familia, escuela, religión, ocupación). Cuando los individuos pierden sus marcos tradicionales de referencias, la salida es construir y reconstruir a partir de sus propias experiencias y para eso la música ha sido un instrumento eficaz. Sin ninguna institución social capaz de ofrecerles una base de referencias segura, a excepción de la familia (que continúa siendo una referencia formativa), con pocas posibilidades de movilidad social, carentes de recursos materiales, como también de recursos simbólicos, los jóvenes se agarran al sueño de producir, cantar y obtener éxito en el mundo musical, otorgando significado a sus acciones cotidianas y asumiéndose como sujeto de sus propias experiencias (Dayrell, 2002).

⁴⁰⁵ La película *The Christmas Choir* (*El coro de navidad*) muestra que la música puede tener el poder de curar y de transformar a las personas. La iniciativa de Peter al crear un coro con los hombres que “viven en la calle” y que frecuentan un albergue muestra el poder de la música para el rescate de la autoestima. Uno de los participantes del coro, rememorando una frase de su madre, “*la música hace que las personas se sientan mejor*”, decide crear un coro aprovechando sus voces y dando algún sentido a sus vidas. La iniciativa termina aportado un nuevo sentido para cada uno de ellos. La película muestra diferentes efectos de la música sobre la salud mental y relacional de los participantes del coro.

⁴⁰⁶ El maestro Abreu y la pianista Rosa Banús crearon el Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas hace más de veinticinco años. Hasta el trece de agosto de 2001, fecha de la entrevista para Sanchís (2004), eran ciento setenta y tres orquestas formadas por doscientos mil niños y jóvenes de bajos o nulos recursos, que recurren al mundo con la música. “La idea era sembrar, a través de la música, un movimiento social y cultural que hiciera mejores a las personas y que diera oportunidades a niños y jóvenes con un futuro difícil” (p. 50).

⁴⁰⁷ El documental *A documentary film about music & survival, an extraordinary documentary film about the power of music to save peoples's lives*, fue producido por Dr. Nurit Jugend. Esa película muestra la importancia que ha tenido la música como nexo con la salud psíquica, emocional y como esperanza de vida para los/las judíos/as durante el holocausto. El referido documental fue exhibido en una conferencia en Curitiba/Paraná/Brasil, el veintisiete de junio de 2010 bajo el título *Musical Diaries From the Ghetto* y es accesible por Internet en www.theyplayedfortheirlives.com o a través del contacto con Dr. Nurit Jugend jugend@nuritjugend.com

durante el holocausto. También contamos con la opinión del gran maestro Isaac Karabchevsky⁴⁰⁸ sobre el poder de influencia de la música para la formación de valores que actúan en la formación del carácter. Por consiguiente, estas son otras evidencias que muestran que si la música puede tener el poder para curar, también puede tener el poder para enfermar, pues, sistémicamente, el mismo objeto puede accionar tanto uno como otro lado de la misma moneda, dependiendo de cómo son agenciados los procesos de subjetivación.

Además, cada sistema, sea individual, grupal o social, debe asumir la responsabilidad de las consecuencias de las elecciones que hace, del querer conservar o cambiar, pues, como subraya Simon (2009), toda acción repetida genera un hábito, el hábito cambia el carácter y el carácter cambia la existencia. Este verso de autoría anónima citado por este autor (2009, p. 307) muestra la estrecha unión que existe entre pensamiento, acción, hábito, carácter y manera de dirigir la vida: “Cultive um pensamento, e colha m hábito/ Cultive um hábito, e colha um caráter/ Cultive um caráter, e colha um destino”⁴⁰⁹.

Por su parte, los/as adolescentes que participaron en nuestra investigación también nos dejaron muy clara la importancia de la música en sus vidas, tal y como muestra una de sus frases: “não sei o que eu seria sem a música. Ela é minha vida, tudo para mim”⁴¹⁰. *Sin duda, la música es tan importante para estos/as jóvenes que algunos/as llegan a atribuirle un valor vital.*

⁴⁰⁸ Para el maestro Isaac Karabchevsky (entrevista, Tam, 2011), el poder de la música actuaría como coadyuvante en la formación del carácter. Para él, en la producción de música clásica, se emiten mensajes subliminales cargados de valores. Tales valores actúan en la formación del carácter (como el trabajo colectivo, respecto a la jerarquía, respecto al colega), trabaja la interacción en todos los niveles, sea el psicológico o el cultural. Y añade que, para él, la música favorece el desarrollo y el perfeccionamiento de la sensibilidad y, cuando habla de sensibilidad, habla de un ser humano más cualificado y preparado para la vida. En esta entrevista, refiriéndose al trabajo ejecutado en Venezuela con niños y jóvenes pobres, el maestro dijo: “cuando estuve en Venezuela, me quedé emocionado al ver el naipe completo de cuerdas saliendo de la *favela*, y pensé: Dios mío, no todo está perdido” (Tam, 2011, p. 116) (el original está en portugués e inglés, la traducción es mía).

⁴⁰⁹ “Cultive un pensamiento, y recoja un hábito/ Cultive una acción, y recoja un carácter/ Cultive un carácter, y recoja un destino” (Autor desconocido, citado en Simon, 2009,

⁴¹⁰ “No sé lo que yo sería sin la música, ella es mi vida, todo para mí”

A pesar del gran papel que juega la música en la vida de estos/as jóvenes, comprobamos que las chicas se pueden encontrar con serios obstáculos a la hora de desarrollar o de confesar un gusto autónomo que no concuerde con el estilo dominante, es decir, con una música que desprecia y vulgariza a las mujeres. Omiten, ocultan o marginan sus preferencias para poder participar de las experiencias relativas a su ciclo vital, muy relacionado con la socialización y la integración en el grupo. De este modo, siguiendo el análisis de Bourdieu (2000), las chicas terminan compartiendo el mismo capital simbólico androcéntrico para evitar el rechazo, o para ser atractivas para los chicos, reafirmando así *el carácter sumiso de la disposición femenina*.

En ese sentido, se requiere una toma de consciencia de que, en una sociedad que valora la depreciación y la vulgarización de las mujeres a través de las prácticas sociales (música y baile/danza) destinadas al consumo de la juventud, y dado que lo femenino aún forma parte del grupo minusvalorado, el gusto y las preferencias musicales de las jóvenes deben ser ocultados, ya que no son aceptados o valorados por quienes dictan la “norma”, es decir, la cultura hegemónica.

CAPÍTULO IX - CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS

La principal conclusión de este estudio es que la música misógina es un mecanismo más de mantenimiento de los estereotipos y de las desigualdades de género; un recurso basado en el entretenimiento y la socialización que disimula, oculta y retroalimenta la ideología genérica en el imaginario social.

A continuación, pasamos a desglosar las conclusiones de este estudio. Finalizaremos este último capítulo con algunas sugerencias.

9.1 - CONCLUSIONES

- La música popular, comúnmente, se acerca a la sensibilidad de las personas: sus narrativas hablan de las experiencias, de lo cotidiano, de las creencias, de los valores, de los juicios y de los sentimientos; cantando se difunden los anhelos, las dificultades y el carácter problemático de las relaciones afectivas y sexuales. Aunque el lenguaje propuesto sea expresar de manera recreativa estos temas, **mediante los mensajes de las canciones misóginas se están favoreciendo los procesos de identificación, tanto de hombres como de mujeres, con el discurso político e ideológico implícito.**
- Las canciones que suenan en las *baladas* son previa y exhaustivamente difundidas por los canales de comunicación (TV, radio y otros lugares públicos), masificando los gustos, generando *habitus* en los/las consumidores/as y sesgando la capacidad de discernimiento. Las/los participantes en nuestra investigación se mostraron unánimes al afirmar que estas canciones no son para oír, es decir, para el deleite, sino para bailar, pues tienen un buen ritmo y, como dijeron, no se las escuchan “sentadas o acostadas”, sino con amigos/as y se bailan en fiestas y baladas. **Esta música les produce sensaciones corporales y emocionales que los/las impulsan a cantar y a bailar sin darse cuenta de que los contenidos de desprecio y prejuicios en los mensajes afectan a la construcción de lo femenino.** Aunque el contenido semántico de las letras sea misógino, las canciones tienen ritmos movilizadores de bailes, lo que estimula la participación de las chicas en esos eventos sociales. Estos eventos conllevan la prescripción de reglas y valores abusivos relacionados a la sensualidad, a la sexualidad y al amor, lo que contribuye a la reelaboración de identidades genéricas que involucran a los cuerpos como activos jugadores de la vida social

(Connell, 1987, 1997, 1998; Diez, 1996; del Valle, et al., 2002; Esteban, 2004; y otros) sin que los/las adolescentes tengan consciencia todo ello. Así se valida nuestra **hipótesis principal**:

“Las chicas reciben de manera positiva los estímulos emitidos por las canciones misóginas cuando se encuentran en ambientes de entretenimiento y socialización, y esta sensación positiva encubre la imagen devaluada de las mujeres en las letras musicales.”

- La sinergia generada entre la combinación de los elementos sonoros y verbales de la comunicación musical y el contexto de su apreciación producen efectos emocionales y respuestas significativas en los/las agentes sociales, aunque uno/a no lo quiera. Motivados/as a compartir el espacio de sociabilidad, **la percepción de la ideología vehiculada en la comunicación verbal queda inhibida por los efectos de las sensaciones de placer provocadas en el cuerpo**, que les hace reír y bailar. Esto es posible porque la reacción sensorial de placer a la estimulación sonora prevalece sobre la reflexión crítica de los mensajes. Es decir, lo que parece un truco de magia es, en realidad, la emoción (disposición corporal) enmarcada por disposiciones registradas, familiarizadas y simbólicamente estructurada en los cuerpos; una emoción que les restringe la percepción y les da coherencia racionalizada a estas prácticas a través de una escisión entre el cuerpo (movido por el ritmo) y la cabeza/mente pensante.
- Las informaciones vehiculadas y propagadas a través de las canciones populares son fácilmente decodificables. Los mensajes de las músicas misóginas contemporáneas no escapan a esta regla, ya que sus letras son simples y el ritmo es pegadizo. Racionalmente, el contenido semántico es fácilmente identificable. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que estos estilos de música son mediáticamente trabajados y presentados al público por el/la artista en una performance erotizada que une melodía, timbre y estilo. **Esta performance se convierte en una coreografía escenificada por el público joven en fiestas y baladas juveniles que se asemeja a un ritual que consigue dejar en un segundo plano los mensajes de las canciones.** La percepción, la sensación y la emoción se quedan en el nivel básico, un nivel de consciencia denominado por Capra (2005) *consciencia primaria*, debido a la disposición corporal fundamentada en la emoción y no en lo racional, como comúnmente se piensa

(Maturana, 2001, 2002). Es decir, la “libre elección” se centra en la acción y no en la reflexión, sin que el contenido de los mensajes pueda llegar a una consciencia de orden superior. Sin una reflexión sobre sus experiencias en la diversión con bailes y música misóginos, estos/as jóvenes seguirán “ciegos” a las prácticas y a los condicionamientos subyacentes.

- Si los estímulos originados desde las músicas misóginas fomentan la distracción de las adolescentes es porque provocan sensaciones agradables en el cuerpo (son chistosas, hacen reír, cantar y bailar); **lo que parece ser una “libre elección” para divertirse y pertenecer es, en realidad, una acción fundamentada en la disposición emocional sin articulación con lo racional (mensajes misóginos de las canciones)**. Esta es una reacción claramente observada en el momento en el que los/las participantes oyeron las canciones seleccionadas y no identificaron los contenidos de desprecio, prejuicios y hostilidad hacia las mujeres, pero liberaron la sensación de risa, alegría y diversión, lo que encuentra una explicación en las teorías sobre el humor hostil (Flugel citado en Krech y Crutschfield, 1971; Freud, 2006b; Corrêa Filho, 2008). Esta escisión entre la sensación corporal y la reflexión crítica es una incongruencia entre la acción y el conocimiento, el distintivo humano de las otras especies (Maturana, 2002)⁴¹¹. Esto dificulta que las/os jóvenes desvelen los elementos cognitivos de los mensajes de ironía, desprecio y prejuicio hacia las mujeres, relegándolos al inconsciente, sin percibirlos como amenaza para la construcción de lo femenino.
- Los mensajes misóginos son reconocidos por lo cómico, de la misma manera que los chistes tendenciosos (obscenos y agresivos), que disminuyen y hostilizan a la persona o al colectivo de personas, sobornan las defensas y hacen a los oyentes reír. En las músicas y en los bailes misóginos, el punto de mira del humor hostil se dirige a las mujeres, ya que los mensajes las convierten en inferiores, las devalúan y las ridiculizan, mientras que, como en los chistes, burlan las restricciones y abren fuentes de placer hasta entonces reprimidas. **Con la gracia, la broma y la diversión, el censor crítico, inhibidor interno de la acción agresiva, es vencido o suspendido por factores endógenos y exógenos**. Si estas expresiones agresivas y violentas fuesen dichas clara y directamente en otros contextos, sería posible la punición social y legal al emisor de los

⁴¹¹ “El humano se constituye en el entrecruce de lo emocional con lo racional” (Maturana, 2002, p. 18).

mensajes. Pero, la música misógina, a través del humor, además de sobornar la reflexión crítica de las/os jóvenes, también transgrede la prohibición o los obstáculos externos contenidos en las normas culturales y legales.

- La música popular misógina ha sido un canal de comunicación con mensajes codificados de menosprecio hacia las mujeres, cuya variante está en el contexto histórico, social y político de la época. **Nuestra investigación muestra la estrecha relación entre la música popular misógina y los movimientos de asimilación, identificación y/o de resistencia a la cultura dominante;** movimientos que pueden ser visualizados tanto en compositores/as y en cantantes (hombres y/o mujeres) como en el público en general. Un ejemplo de cómo la música popular puede ejercer tanto procesos de identificación y pertenencia como movimientos de resistencia a la cultura dominante nos fue ofrecido por Juliano (1998) en su trabajo sobre la fuerza interpeladora que tuvo el tango (música y baile) para los migrantes europeos a partir de 1870 en Argentina.
- La música despreciativa hacia las mujeres de la actualidad y dirigida hacia el consumo de los/las jóvenes muestra una realidad distinta de la observada por Juliano. Nuestro estudio demuestra que para este grupo, **oír canciones misóginas y participar de entretenimientos animados con ese tipo de música no es una cuestión de estética o de elección personal.** Las canciones misóginas de la actualidad son producidas por la industria cultural, cuyo principal objetivo es económico. La selección musical de las fiestas y las *baladas* juveniles, donde se escuchan las canciones misóginas, no se realiza por los/as propios/as jóvenes. Sin embargo, estos lugares de ocio les garantizan dos funciones de gran importancia en esta etapa de la vida: entretenimiento (estímulos sensoriales para distraerse y para bailar) e integración (símbolo de pertenencia, de socialización, para bailar con los/as amigos/as). Esta conclusión confirma nuestra **primera hipótesis secundaria:**

“Oír músicas misóginas y participar de entretenimientos animados con ese tipo de música no es una cuestión de elección personal para las/os jóvenes y adolescentes”.

- Si las prácticas sociales con música misógina no son resultado de elección personal, ¿quién selecciona y direcciona este tipo de música? ¿Quién detenta el

control de la información y la distribuye? ¿Qué objetivo, no explícito, se puede inferir de esta estrategia? La industria cultural utiliza canciones producidas por compositores y cantantes de un determinado contexto sociocultural y las convierte en producto para el consumo de masas. **La ideología neoliberal estaría imponiendo una moda y un estilo de vida que favorece el mantenimiento del sistema de género a través de una tendencia homogeneizadora de los colectivos juveniles, sin importar la clase, la etnia, o cualquier otra categoría distintiva.** En este caso, la música misógina para consumo de estos colectivos impulsa procesos de identificación que no están relacionados con el contexto de vida o el sentido de pertenencia, sino con un estilo de vida vendido por la industria cultural, cuya finalidad es obtener lucro sin tener en cuenta el coste que supone. Se promueve así una moda o estilo venal que sirve como pasaporte de pertenencia a los colectivos de jóvenes (una subcultura dominada) y que conlleva el código genérico.

- A través de esta práctica, **los cuerpos juveniles están expresando sensaciones, sentimientos, emociones y significados que refuerzan la construcción devaluada de lo femenino, además de retroalimentar interacciones afectivas basadas en el desprecio y en la asimetría.** Así, podemos afirmar que la socialización ofrecida no está dirigida hacia el cambio, sino hacia la continuidad (Diez, citada en del Valle et al., 2002). Como ya subrayamos, la adhesión o el consentimiento a una idea o práctica puede ser lograda de distintas maneras diferentes a la fuerza; la persona se engaña con la idea de que su vida se rige por la elección personal, resultado de su libertad, de su autonomía, de su consciencia. Y aquí no cabe duda de que la industria cultural y los medios de comunicación masivos han jugado un papel importante en la producción de subjetividades y en fomentar una visión del mundo que reproduce y mantiene la desvalorización de las mujeres. Este aspecto está relacionado con nuestra segunda **hipótesis secundaria:**

“Vehicular o favorecer la propagación de músicas populares con letras de contenido despreciativo y ridiculizante de las mujeres en ambientes de entretenimiento juvenil es una forma, aunque inconsciente, de favorecer la socialización para la continuidad de un sistema que desvaloriza a las mujeres, y perpetúa la cultura y el poder hegemónico.”.

- En una relación de conocimiento oscura, alejadas de ellas mismas, **las chicas (sin pretenderlo) acaban compartiendo los valores y los códigos del sistema dominante**, aplicados en las prácticas y en las interacciones. Inmersas en el sistema de desigualdades y diferenciación entre los sexos, **su capacidad para percibir los mandatos culturales está limitada**, pues estos aparecen naturalizados y, en consecuencia, no se cuestionan. De este modo, dichos arbitrarios culturales quedan enraizados en el inconsciente. Este aspecto está relacionado con nuestra *tercera hipótesis secundaria*:

“Las chicas que comparten el contenido de los mismos marcos culturales que las marginan tienen dificultad para relacionar el contenido de los mensajes de desprecio con los estereotipos y con las desigualdades de género”.

- Por más que en esa etapa de su vida los/las jóvenes sean capaces de concienciarse de sus propios pensamientos, de reflexionar sobre ellos y de hacer juicios lógicos, que sean capaces de formarse un juicio moral autónomo y criterios congruentes de ética va a depender de otras variables de orden individual, familiar, cultural, económico, moral, político, etc., ya que, en la adolescencia y primera juventud, su personalidad social, es decir, los roles (Morin, 2005), todavía no han cristalizado en su subjetividad ni en sus cuerpos. Es por ello que un trabajo reflexivo se hace necesario para posibilitar la toma de consciencia de las estructuras, las prácticas, las relaciones y los condicionamientos de género. **Sin una reflexión en torno a los significados contenidos en los discursos, en los conceptos, en las actitudes y en las prácticas, nuestra versión de vivir en este mundo se queda “ciega”** (Maturana, 2001, 2002) y sesga nuestra percepción al estructurarse en experiencias pasadas y convertirse en *habitus* (Bourdieu, 1998, 2007). La reflexión como un fenómeno subjetivo es imprescindible, tanto a nivel individual como colectivo, para la formación de individuos interesados, participativos, con buena percepción de la realidad y de uno/a mismo/a, y cuestionadores/as de los fundamentos de la estructura social, de las prácticas y de las interacciones. No es suficiente tener estructuras cerebrales que posibiliten la abstracción de conceptos según la lógica de operaciones mentales, ya que la flexibilidad de pensamiento es entrenada en la relación dialógica, donde el ser

humano se vea como actor/actriz, como partícipe que influye y es influido/a, que se construye y se reconstruye dinámicamente en las prácticas y en las relaciones sociales (Connell, 1987, 1997; Rappaport, 1981; del Valle et al., 2002; D'Aurea Tardele, 2007). Maturana (2001) considera que, como seres reflexivos que somos, podemos hacernos conscientes de nuestras preferencias estéticas, de la manera en que vivimos y del tipo de ser humano en el que estamos transformándonos, así como de la identidad que conservamos o que deseamos transformar.

- Ese ejercicio reflexivo sería un papel a ser asumido por la escuela, ya que es la institución social que se propone el entrenamiento de las habilidades reflexivas de sus integrantes. Sin embargo, observamos que la **omisión en proponer reflexiones críticas en la escuela muestra cierta alienación de las instituciones de enseñanza en la lucha por la igualdad, lo que las mantiene como reproductoras del sistema de género**. La dominación masculina, antes de imponerse por la fuerza, se ha impuesto por las prácticas sociales que conllevan la pedagogía del silencio, que explicita los esquemas transmitidos y los medios de su propagación, sin utilizar la expresión verbal. No hay separación o escisión entre fuera y dentro de la escuela, porque, en realidad, en los sistemas de relaciones hay una continuidad de interacciones entre el sistema escolar, el sistema familiar y los diversos sistemas de la sociedad, con un flujo continuo de informaciones. Así, la ausencia de discusión crítica en instituciones de enseñanza sobre las músicas despreciativas hacia las mujeres acaba por garantizar la desvalorización de lo que se entiende como femenino, y mantiene la norma y las reglas del sistema de género considerado correcto. La música popular involucra emoción, sentimientos, percepción, cognición, consciencia y corporalidad, pero algunas de esas experiencias tienden a ser negadas o reflexionadas por la cultura escolar, como el estudio de las emociones, los sentimientos y la corporalidad como factores de influencia en la vida personal y social. Esto se debe a la distancia y al descompás entre las culturas juveniles (que es la emergencia del presente) y la escuela (que enfatiza el pasado y el futuro), donde se ve al/a la adolescente y al/ a la joven únicamente como alumno/a, fuera del alcance de las miradas del adulto.
- Las/os jóvenes, en un ciclo de vida ubicado entre la dependencia de la niñez y la autoafirmación como personas adultas, **no perciben críticamente que el**

contenido de las letras musicales tiene relación con los estereotipos y las desigualdades de género; en consecuencia no lo perciben como una violencia simbólica. Además, por ser invisible y formar parte del estímulo de entretenimiento y socialización, **esa violencia no puede ser percibida como riesgo para la salud emocional y psíquica de las mujeres**, lo que responde a la *cuarta hipótesis secundaria*:

“Al no percibir críticamente que el contenido misógino de las letras musicales tiene relación con los estereotipos y las desigualdades de género, las chicas tampoco lo perciben como una forma de violencia simbólica, ya que, al ser invisible y ser un estímulo de entretenimiento y de socialización, no se percibe como riesgo para la salud emocional y psíquica de las mujeres”.

- **Una vez instaurado este tipo de violencia en el inconsciente, se convierte en una puerta para otros tipos de violencia** más visibles e identificables por las marcas dejadas en los cuerpos. Esa violencia psicológica o perversa no solo puede herir y dañar la subjetividad, sino también desequilibrar a una persona. **La descalificación fragiliza la subjetividad: mantiene el autoconcepto, la autoestima, la autoconfianza y la capacidad crítica y creativa rebajadas**, entre otros síntomas, los cuales van a interferir en la capacidad de realizar juicios basados en principios de justicia e igualdad (incluyendo hacia ella misma). Personas con baja autoestima tienen pocas posibilidades para afrontar los desafíos de la vida adulta. Como subraya Díaz Martínez (1996), los sistemas de autopercepción son la realidad que sostiene el individuo en la toma de decisiones y acciones en lo social.
- **Las consecuencias invisibles de la violencia perversa son difíciles de ser identificadas, tanto por las “víctimas” como por el entorno, ya que fueron admitidas y toleradas como una forma natural de relacionarse.** Asimismo, cuando los síntomas aparecen (el autoconcepto y la autoestima rebajados, y ansiedad, depresión u otras enfermedades emocionales), las víctimas no los relacionan inmediatamente con su historia de violencia psicológica, porque los síntomas están alejados del origen que los causaron, o quedan enmascarados y emparejados con otras posibles causas. En la adolescencia y juventud, el desarrollo de interacciones de amistad y afectivas fundamentadas en desvalorización, ridiculización u otras agresiones verbales, disfrazadas en las

prácticas sociales, por supuesto dejará sus marcas en la subjetividad y en los cuerpos tanto de las chicas como de los chicos. Al funcionar los cuerpos como cuerpos reflexivos, estos/as adolescentes seguirán reproduciendo las mismas dinámicas en sus prácticas sociales de relacionales genéricas.

- Los **síntomas de sufrimiento psíquico como consecuencia de la violencia simbólica no aparecen a corto plazo**, incluso pueden no aparecer jamás; también es posible que, cuando surjan, sean asociados a otras causas. Así, la enfermedad emocional se disemina de manera silenciosa y dañina, y suele ser comparada con el efecto de un virus, que no se ve a simple vista, pero del que nadie niega sus consecuencias para la salud. **Esa invasión silenciosa de la violencia simbólica, que poco a poco se instala en nuestra subjetividad mediante la búsqueda del placer y del encuentro con el otro y la socialización, favorece el alejamiento de uno/a mismo/a en función del llamamiento colectivo, es decir, en función de los valores recreados por el sistema social que aliena y esclaviza.** Ese mecanismo de las prácticas sociales con músicas misóginas no es distinto de otros utilizados por los sistemas de género que a lo largo de la historia han subyugado la subjetividad y los cuerpos femeninos al poder androcéntrico.
- El cuerpo y la subjetividad no actúan según principios distintos, ya que los estudios sobre el cuerpo evidencian la consciencia sociocultural e histórica en el cuerpo y en la subjetividad como productos de las estructuras y de las dinámicas vividas. Nuestra corporalidad es producto del aprendizaje de la forma en la que vivimos nuestra historia en los contextos de interacciones. Cuando actuamos en disonancia con aquello que deseamos para nuestra vida, la sensación de bienestar íntimo, de orgullo de uno/a mismo/a y la autoconfianza desaparecen en razón de las contradicciones psíquicas y sociales. Pero para que haya un auto-respeto y una aceptación de sí mismo/a, es necesaria la congruencia entre las actitudes y la manera de pensar y de vivir; es también condición necesaria para que exista la aceptación del otro como legítimo en la convivencia social.
- Uno de los factores que contribuye a la aceptación de la misoginia presente en las músicas y bailes es **la familiaridad con el código prescrito y asimilado en las disposiciones corporales en la identidad nacional. En el imaginario social, la representación sensual y erotizada de las brasileñas corresponde al mito de la identidad de un pueblo, principalmente de las mujeres, las cuales**

tendrían una sexualidad libre, fogosa y desinhibida. La escala de valores legitimadora de desigualdades, incluso genérica, generada por ciertos escritores en representación de la identidad brasileña (considerados la élite y cuyos análisis hasta hoy son reconocidos como canon de la literatura), continúa retroalimentada e incentivada por la cultura dominante a través de la industria del turismo, entretenimiento, etc.

- **Los/as jóvenes tienen dificultad en identificar la lógica de lazos opresivos en el sistema social.** Las/los adolescentes y jóvenes de hoy, insertos en una sociedad que defiende formalmente los principios de la igualdad entre los sexos, tienen dificultades en percibir los mandatos culturales genéricos subyacentes tanto a las prácticas como a las relaciones. Esta dificultad se debe, en gran medida, al alejamiento de las luchas por la ruptura del modelo hegemónico, ya que son herederas/os de los logros obtenidos por los movimientos sociales, principalmente del feminismo y de otros de renovación pedagógica.
- **A diferencia de las mujeres de generaciones pasadas, que han participado del patriarcado coercitivo, las chicas ahora participan del patriarcado de consentimiento,** es decir, del mito de la igualdad, preconizado por la industria cultural y por los medios de comunicación. Lo que les parece libertad de elección, en realidad, resulta ser un esfuerzo para intentar cumplir metas prefijadas por el sistema y preconizadas por los medios de comunicación. Una coerción mecánica y una sumisión voluntaria, libre, pero calculada, proveniente de la dominación/violencia simbólica.
- Dentro del repertorio del cancionero brasileño, las canciones actuales, además de reflejar misoginia, describen un modelo de interacciones afectivo-sexuales basadas en la liberación sexual, incluso con la aceptación de actitudes consideradas violentas. Esto indica que se está reproduciendo un determinado sistema que articula la socialización, una nueva construcción emocional de las relaciones y el entretenimiento juvenil. Las adolescentes y jóvenes brasileñas se encuentran ante una paradoja: desean la liberación sexual y afectiva, pero anhelan construir interacciones íntimas que lleguen a ser relaciones de pareja, a partir del ejercicio de la sexualidad. Por otro lado, los chicos demuestran que su subjetividad continúa siendo muy semejante a la de generaciones anteriores, es decir, piensan que una relación sexual no está ligada a una interacción afectiva. Así, **las interacciones afectivo-sexuales de las adolescentes en la actualidad,**

cuyo modelo parece ser de transgresión y de resistencia a los modelos anteriores, donde existe una aparente equidad en el ejercicio del amor y de la sexualidad, en realidad no son sino una nueva prescripción de la hegemonía en su carácter consumista neoliberal. Así se explica la recursividad y el acogimiento positivo de las canciones y de los bailes misóginos de la actualidad.

- Comprender por qué hay tan pocas críticas feministas a las canciones populares despreciativas hacia las mujeres y que no hayan conseguido afrontar su producción y éxito fue una de las principales preguntas de nuestra investigación que nos ha desafiado desde el primer estudio (Rodrigues, 2006). La respuesta a esta indagación no podría ser simple, pues la música misógina es un mecanismo difuso, disfrazado y resistente, como cualquiera de los mecanismos de mantenimiento de los estereotipos y de las desigualdades de género. El sistema de género, como otros sistemas humanos, es abierto, y las interacciones son complejas, inestables y reflexivas. Esto exige que dejemos de pensar en relaciones causales lineales, y que consideremos que las relaciones forman parte de una causalidad circular recursiva que retroalimenta el sistema. En este sentido, **es fundamental que tengamos en cuenta las creencias y las expectativas que, en Brasil, apoyan el paradigma que favorece la recepción positiva de las músicas misóginas y, consecuentemente, impiden a las críticas feministas encontrar resonancia en la población** en general (hombres y mujeres), incluso entre intelectuales, músicos/as (compositores/as y cantantes) y en la política. Entre estas creencias enumeramos las siguientes:

1. Los prejuicios, la sensualidad, la erotización y la vulgarización de las mujeres en la música brasileña forma parte de la cultura brasileña (el mito de la identidad nacional).
2. La música misógina forma parte de la (supuesta) identidad nacional, y agrada al público.
3. La misoginia en la música popular es solo una *brincadeira*, es decir, un juego o un chiste cuyo único fin es la diversión.
4. El foco de los jugueteos/chistes no es ninguna mujer en concreto, por lo

que no causa daño a nadie.

- Sobre la falta de repercusión de las críticas feministas ante al público, hay otros dos aspectos importantes que se añaden a esas creencias, convertidas en valores, y que apoyan la disposición emocional de las personas para aceptar la misoginia en la música como un jugueteo/chiste. El primer aspecto es que, en el sentido común, para una gran mayoría de las personas, un tema de **debate feminista se percibe como un asunto intelectual alejado de la vida ordinaria**. Y el segundo es que, **cuando alguna reacción feminista llega a los medios de comunicación** (cuya principal función es informar al público lo que ocurre en la sociedad), en general, **su propuesta es recoger opiniones de las personas por medio de una encuesta (los pros y los contras) y no la de promover la reflexión o el debate crítico**. De este modo, no se favorece el cambio de percepción sobre el tema tratado, sino que incluso se debilita la propuesta de cambio y refuerza la estructura y la dinámica del sistema de género. **Sin la consciencia reflexiva no se pueden promover cambios de percepción y de actitudes**.

9.2 - SUGERENCIAS

La neurociencia nos muestra que **la música oída en la juventud es codificada en la memoria** junto al contexto de la experiencia; del mismo modo, los hechos significativos son relacionados en la memoria con la música. Es decir, nuestro cerebro aprende una especie de gramática musical específica de nuestra cultura, exactamente como sucede con el lenguaje. Una música escuchada en la juventud afectará las creencias que mantendremos en el futuro. Esta es una información muy relevante para un país de proporciones continentales como Brasil y con un contingente enorme de jóvenes: **si pensamos en los/as ciudadanos/as que esperamos para el futuro, la prevención de este tipo de violencia perversa tendría que pasar por un compromiso de trabajar desde el nivel micro (de orden personal) hasta el nivel macro (especialmente de orden social y político)**. Solamente una estructura social no saludable favorece la postura de desprecio, de hostilidad y de ironía hacia un colectivo de personas. Para eso no hay soluciones mágicas, por lo que han de ser utilizadas diferentes estrategias en los diferentes niveles sociales.

Respecto a las canciones peyorativas hacia las mujeres, hacemos hincapié en que lo más **importante no es la prohibición de su producción y reproducción**, ya que debemos evitar actitudes conservadoras, porque la historia nos ha demostrado la ineficacia de ese tipo de acción. **Lo más importante es garantizar la libertad de expresión, la libertad cultural, pero con la recíproca libertad de reflexión, de poder cuestionar y criticar** de manera razonada, considerando otras opciones como alternativas; un ejercicio lógico, sin constreñimiento para que, por medio de la consciencia reflexiva, cada uno/a pueda conocerse y concienciarse de sus actitudes y de sus prácticas cotidianas.

Desde otra perspectiva, hace tiempo, el psicoanálisis (Freud, 2006a) demostró que la omisión, **la negación o el rechazo de una idea o comportamiento no es capaz de producir su extinción**. De esta manera, cualquiera de esas actitudes no consigue afrontar la producción y éxito de estas canciones misóginas. Además, en algunas circunstancias, puede reforzar ese mecanismo y el efecto producido puede ser de propaganda del producto, pues en la adolescencia y juventud hay una tendencia a romper con los patrones establecidos. Las críticas a este mecanismo no tienen comparación ante el inmenso poder económico que comanda por detrás y que, en general, forma parte del sistema hegemónico.

La música misógina aún no es percibida como una representación de la violencia simbólica/perversa y de género, aunque deba ser considerada como parte de la violencia estructural. Sin embargo, este reconocimiento es el primer paso para erosionar más ese mecanismo de estereotipos y desigualdades de género. Hasta que la música misógina no sea reconocida como una manifestación de la violencia hacia a las mujeres y como parte de la estructura genérica, no será posible generar una nueva sensibilidad que rechace los actos brutales incluyendo los simbólicos implícitos en las actividades de ocio y de socialización. Y así, las jóvenes podrán reaccionar coherentemente entre lo que piensan y lo que sienten, es decir, podrán entrelazar el sistema emocional con el racional. Para esto, la autoestima tiene que estar más equilibrada, con repercusiones en la seguridad y el respeto por sí misma. En la vida humana, entrañada en las cuestiones socioculturales, la percepción y la sensibilidad no son naturales, necesitan ser aprendidas y ejercitadas. Y los procesos de aprender a ver, percibir y reflexionar críticamente son tareas que corresponden a la educación para la libertad, la autonomía y la responsabilidad.

Un dato importante en la discusión de culturas subalternas, subordinadas, es el hecho de que los/las oprimidos/as (Juliano, 1992; Freire, 2011), en general, alimentan una creencia difusa y mágica acerca de lo que es la invulnerabilidad del opresor, por lo que se hace muy difícil imaginar un proceso de liberación. En el caso de la música misógina, ¿quién es el opresor?, ¿el sistema cultural? ¿Cómo afrontar ese monstruo que no muestra la cara? ¿Cuál es su vulnerabilidad? No son preguntas fáciles de responder porque sus respuestas están encubiertas en los diferentes niveles del sistema social. Sabemos que la vulnerabilidad fundamental de ese sistema es “comercial” y que su “moneda de cambio” es financiera y, consecuentemente, las acciones aisladas no consiguen hacer una diferencia ni cambiar los hechos. **Para una verdadera transformación**, como subraya Covas (2005), **es imprescindible la legitimación para hacerlo, tanto a nivel personal como social, por lo tanto, para empezar necesitamos ayudantes en el proceso de reflexión crítica**. Teóricamente, las familias son las bases para la formación de una mente cuestionadora, pero insertas en un sistema opresivo, no siempre cumplen esta función. **La escuela**, responsable del sistema educativo, en su sentido general, además de cumplir la función de transmitir conocimientos, **debe asumir la función de generar mentes cuestionadoras y ciudadanos/as autoconscientes y autónomos/as**.

Quizás podamos sugerir la sorpresa como estrategia en la escuela. La presentación de canciones misóginas en las escuelas obtuvo como primera reacción la sorpresa, ya que les parecía inconcebible que ese tipo de música se escuchara en el aula. A este primer momento le siguió una reflexión individual y en grupo que, posiblemente, haya tenido algún impacto en la consciencia crítica de aquellos/as alumnos/as, al igual que lo tuvo en los/as jóvenes del grupos auxiliar. Freire (2011) y Teodoro (2007) postulan que la sorpresa favorece la relación entre sensación, percepción y razón, algo importante para la construcción del pensamiento. A través del elemento sorpresa, la mente se abre a la experiencia y al desafío de la comprensión **ante la actitud crítica y reflexiva**; y es la reflexión la que posibilita el análisis del fundamento emocional que dirige nuestras elecciones, decisiones y actitudes en lo cotidiano.

Quedan aún muchas preguntas por contestar que no han podido ser abordadas en este trabajo, entre las que destacamos las siguientes:

- ¿Qué tipo de sociedad se está diseñando para el futuro cuando la industria cultural incita al consumo de productos con contenidos de violencia perversa, favoreciendo identificaciones con la misoginia y el mantenimiento del autoconcepto y de la autoestima rebajados?
- ¿Qué otras variables podrían estar influyendo para que las personas, no solo los/las adolescentes y jóvenes, se permitan participar de esas vivencias? ¿Será el resultado de falta de credibilidad de las instituciones sociales? ¿O será la falta de otras experiencias, otros proyectos u otras ideas imaginativas con los que identificarse?
- Sabiendo que la música es una actividad de recreo, que condiciona y genera *habitus*, y que dejará una huella que condicionará su manera de ver el mundo, otra pregunta nos viene a la mente, ¿qué tipo de recuerdos o mensajes se generan y cómo quedarán en la experiencia subjetiva de cada uno de esos/as jóvenes?

Nuestro objetivo en este estudio fue investigar e identificar cómo el contenido despreciativo hacia las mujeres en la música popular contribuye al mantenimiento de las desigualdades de género. Consideramos que el objetivo fue alcanzado, a la vez que los resultados nos permitieron desvelar algunos aspectos de ese mecanismo, respondiendo a nuestras preguntas, que, de cierta manera, **confirman nuestras hipótesis**. Por otro lado, además de evidenciar otros aspectos anteriormente no suscitados, esta investigación también nos ha permitido **formular nuevas preguntas, las cuales podrán servir de punto de partida para futuras investigaciones**. Así, sugerimos que otras investigaciones sean realizadas, incluso utilizando acompañamiento y reevaluación con algunas participantes, sí es posible, hasta la edad adulta, con la finalidad de recoger el análisis de sus percepciones de esas prácticas en la adolescencia y el efecto tanto de las músicas misóginas como de las reflexiones críticas en sus vidas.

Además, creemos que los datos y **las conclusiones aquí presentadas pueden ofrecer puntos significativos para incentivar debates en escuelas** (profesores/as, alumnos/as y quizás, familias) y en otras instituciones que desarrollan actividades con jóvenes. Estos debates pueden facilitar y promover la reflexión crítica, con la finalidad de proporcionarles modelos alternativos y nuevas prácticas sociales, así como favorecer interacciones más simétricas y placenteras.

Asimismo, los datos también podrán subsidiar debates feministas en relación a la música despreciativa hacia las mujeres, incluyendo, si es posible, a los medios de comunicación masiva, y así contribuir al avance para la equidad entre los sexos y la reducción de la violencia de género desde su origen. Si la violencia simbólica/perversa o psicológica no es identificada y eliminada, la insensibilidad que tolera y justifica ese tipo violencia, naturalizándola en las interacciones, puede evolucionar en su aceptación hasta que llegue a la violencia física y, quizás, la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABONG – Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais. (2001, 15-21 Marzo). *Informes*, 127. São Paulo. Extraído el 06 de Diciembre de 2005 desde <http://www.abong.org.br/informes.php?p=40>
- Abramo, H.W. (2008). Condição Juvenil no Brasil contemporâneo. En H.W. Abramo y P.P.M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 37–72). São Paulo: Fundação Perseu Abramo
- Abramo, H.W. y Branco, P.P.M. (2008). Apresentação. En H. Abramo y P.P.M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 9–22). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Abramo, H.W. y Branco, P.P.M. (comps.). (2008). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Abramovay, M., Waiselfisz, J.J., Andrade, C.C.de y Rua, M.G. (2002). *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Abril, G. (2004). So much trouble: notas sobre la música popular y el contexto mediático contemporâneo. *Revista Ghrebh*, 6. São Paulo. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde http://revista.cisc.org.br/ghrebh6/artigos/06gonzalo_esp.htm
- Aguiar, I. (2012, 20 de Junio). *Significado histórico da música Paraíba, gravada por Luiz Gonzaga*. Extraído el 01 de Marzo de 2015 desde <http://profisabelaguiar.blogspot.com.br/2012/06/significado-historico-da-musica-paraiba.html>
- Alves, C.A., Stacheira, C.R., Delek, F., Silva, J.E.A. da, Silva, J.G. y Menezes, V.O. (2004). Entretenimento e adolescência em Curitiba: uma abordagem direta das tendências atuais e das novas oportunidades para empreender. En *Gestão: Revista Científica de Administração, Sistemas de Informação e Turismo / Unidade de Ensino Superior Expoente*, 3(3), 7-17. Curitiba.

- Alves, R. (2004, 26 de Octubre). A complicada arte de ver. *Folha de São Paulo: Sinapse*. São Paulo. Extraído el 21 de Abril de 2013 desde <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>
- Ameno, A. (1999). *A Função social dos amantes: na preservação do casamento monogâmico*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Amorós, C. (2007). Feminismo y Multiculturalismo. En C. Amorós, y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, 3, 215-264. Madrid: Minerva.
- Amorós, C. y de Miguel Álvarez, A. (2007). Introducción: teoría feminista y movimientos feministas. En C. Amorós, y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, 1, 13-89. Madrid: Minerva.
- Andrade, I. P. de (2005). *A mulher negra na MPB: um abalo na identidade racial*. Extraído el 30 de Noviembre de 2005 desde http://antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=306
- Andrade, J. P. (2007). Imagens da Juventude: uma leitura da mídia da canção popular. *IV Seminário Práticas de Leitura, Gênero e Exclusão*. Seção 5. 16º COLE UNICAMP, Faculdade de Educação. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem05pdf/sm05ss12_08.pdf
- Andréani, É. (2012). A música e suas relações com o universo político. En E. Morin, *A religião dos saberes: o desafio do século XXI / jornadas temáticas idealizadas e dirigidas por Morin* (pp. 331–351). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Aparicio, F.R. (1998). *Listening to salsa: gender, latin popular music, and puerto rican cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Arce, J.M.V. (1997). O funk carioca. En M. Herschmann (comp.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural* (pp. 136-163). Rio de Janeiro: Rocco.
- Archetti, E.P. (2006). Playing football and dancing tango: embodying Argentina in Movement, style and identity. En N. Dyck y E.P. Archetti, *Sport, dance and embodied identities* (pp. 217-229). Oxford/New York: Berg.
- Arduini, J. (2004). *Antropologia: ousar para reinventar a humanidade*. São Paulo: Paulus.
- Ariès, P. (1978). *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Arroyo, M. (2007). Escola, juventude e música: tensões, possibilidades e paradoxos. *Em Pauta*, 18(30), 05-39. Porto Alegre. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde <http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7465>
- Arruda, R. (2013, 26 de Junio). PSDB isola pastor e diz que ‘cura gay’ é retrocesso. *Jornal o Estado de São Paulo [Estadão]: política*. São Paulo. Extraído el 11 de Julio de 2013 desde <http://blogs.estadao.com.br/roldao-arruda/psdb-isola-pastor-e-diz-que-cura-gay-e-retrocesso>
- Azúa García, S.R. de (2007). *El autoconcepto físico: estructura interna, medida y variabilidad*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad del País Vasco.
- Badinter, E. (1985). *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baker, F.A., Gleadhill, L.M. y Dingle, G.A. (2007). Music therapy and emotional exploration: Exposing substance abuse clients to the experiences of no-drug-induced emotions. *The arts in psychotherapy: an international Journal*, 34(4), 321-330. Elsevier. Extraído el 10 de Marzo de 2008 desde <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0197455607000469>

- Barbosa, M. (2005). Movimento Negro unificado: 27 anos de luta. Extraído el 26 de Agosto de 2015 desde <http://afrodescendentes1.blogspot.com.br/p/afromundos.html>
- Barry, K. (2007). Teoría del feminismo radical. En C. Amorós, y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, 2, 189–210. Madrid: Minerva.
- Beauvoir, S. de. (2005). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Belhadj, M. (2000). Mulheres francesas de origem argelina. Conquista da autonomia e reelaboração dos modelos familiares tradicionais. En C.E. Peixoto, F. Singly y V. Cicchelli (comps.), *Família e Individuação* pp. 63-78. Rio de Janeiro: FGV Editora.
- Benlloch, M., Campos, A.B., Sánchez, L.G. y Bayot, A. (2008). Identidad de género y afectividad en la adolescencia: asimetrías relacionales y violencia simbólica. *Anuario de Psicología*, 39(1), 109-118. Universidad de Barcelona, Facultad de Psicología.
- Bergson, H. (2010). *Matéria y memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardi, M. (1985). A deseducação sexual. *Novas buscas em educação*, 21. São Paulo: Summus.
- Birenbaun Quintero, M. (2006). La música pacífica al Pacífico violento: música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 10(30). [Consultado 16 de agosto de 2007].
- Blos, P. (1994). *Adolescência: uma interpretação psicanalítica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bloustien, G. (2003). *Girl making: a cross-cultural ethnography on the processes of growing up female*. New York: Berghahn Books.

- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterios y base sociales del gusto* Madrid: Taurus.
- (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bowlby, J. (1997). *Formação e rompimento dos laços afetivos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bozon, M. y Heilborn, M.L. (2006). Iniciação à sexualidade: modos de socialização, interações de gênero e trajetórias individuais”. En M.L. Heilborn, E.M.L. Aquino, M. Bozon y D.R. Knauth (comps.), *O aprendizado da sexualidade: reprodução e trajetórias sociais de jovens brasileiros* (pp. 155–206). Rio de Janeiro: Fiocruz y Garamond Editoras.
- Breinbauer, C. y Maddaleno, M. (comps.), (2008). Teoria da busca de sensação. En *Jovens: escolhas e mudanças: promovendo comportamentos saudáveis em adolescentes* (pp. 82-88). São Paulo: Roca.
- Brener, A.K., Dayrell, J. y Carrano, P. (2008). Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. En H.W. Abramo y P.P.M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 175 – 214). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Buffet Metrópole. (2010). *Baile de Debutante, história e tradi o*”. Extraído el 17 de Febrero de 2012 desde <http://www.debutanteeseus15anos.com.br/bailes-de-debutantes.html>
- Bulhões, S.N.R. de (2007). Reinventores da Língua. En *O olhar adolescente: caminhos da cogni o*. *Mente e Cérebro*, 3, 52– 61. São Paulo.
- Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.

- Calazans, G. (2008). Os jovens falam sobre sua sexualidade e saúde reprodutiva: elementos para a reflexão. En H.W. Abramo y P.P.M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 215–241). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Calil, V.L.L. (1987). *Terapia familiar e de casal: introdução às abordagens sistêmica e psicanalítica*. São Paulo: Summus.
- Calligaris, C. (2013). *A adolescência*. São Paulo: Publifolha.
- Calvo, E.G. y Vergara, E.M. (1985). *Ocio y prácticas culturales de los jóvenes*. Barcelona: Publicaciones de Juventud y Sociedad.
- Campos, D.M.S. (2002). *Psicologia da Adolescência: Normalidade e Psicopatologia*. Petrópolis: Vozes.
- Capra, F. (2004). *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix.
- (2005). *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix.
- Cardoso Junior, A. (2006). *Chiquinha Gonzaga: Biografia*. Extraído el 08 de Mayo de 2006 desde <http://www.samba-choro.com.br/artistas/chiquinhagonzaga>
- Carvalho, J.J. (2003). La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 7(5). [Consultado 06 de agosto de 2007].
- Cashdan, S. (2000). *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus.
- Castells, M. (2006). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.

- Castells, M. y Subirats, M. (2007). El amor: la fusión imaginaria. En M. Castells y M. Subirats, *Mujeres y Hombres: ¿un amor imposible?* (pp. 255–287). Madrid: Alianza.
- (2007). Ser mujer. En M. Castells y M. Subirats, *Mujeres y Hombres: ¿un amor imposible?* (pp. 14–47). Madrid: Alianza.
- CEMINA – Comunicação, Educação e Informação em Gênero. Extraído el 06 de Diciembre de 2005 desde <http://www.cemina.org.br>
- Chávez Fernández, M.A.G. de (1993). Conformación de la subjetividad femenina. En M.A.G. de Chávez (comp.), *Cuerpo y subjetividad femenina: salud y género* (pp. 71–122). Madrid: Siglo XXI de España.
- Cobo, R. (2007). Globalización y nuevas servidumbres de las mujeres. En C. Amorós, y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, 3, 265-300. Madrid: Minerva.
- Connell, R.W. (1987). *Gender and power: society, the person and sexual politics*. Stanford: Stanford University Press.
- (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés y J. Olamaría (eds.), *Masculinidades: poder y crisis* (pp. 31–48). Chile: Isis Inkameril.
- (1998). Making gendered people: bodies, identities, sexualities”. En M.M. Ferrer, J. Sorber y B.B. Hess, *Revisioning Gender* (pp. 449–471). London: Sage Publications.
- Coria, C. (2006). *El sexo oculto del dinero: formas de la dependencia femenina*. Buenos Aires: Paidós.
- (2008). *El amor no es como nos contaron... ni como lo inventamos*. Buenos Aires: Paidós.

- Corona, L. C. G. (1977). *Escala Reduzida do Autoconceito (ERA)*. Rio de Janeiro: CEPA.
- Corrêa Filho, C. (2008). Humor, racismo e julgamento: ou sobre como se processa a idéia de racismo no judiciário brasileiro. *Themis: revista da ESMEC*, 6(2), 275-314. Fortaleza. Extraído el 30 de Enero de 2010 desde http://portais.tjce.jus.br/esmec/wp-content/uploads/2009/02/themis-v6-nc2ba2-10_02_20081.pdf
- Correio da Bahia. (2003, 19 Enero). Axé. Extraído el 11 de Mayo de 2006 desde <http://www.correiodabahia.com.br/2003/01/19/noticia.asp?link=not000069488.xml>
- Costa, S.G. (2001). Saúde, gênero e representações sociais. En R. M. Muraro y A.B. Puppim (comps.), *Mulher, gênero e sociedade* (pp. 112 – 123). Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Covas, S. (2005). Los cambios pendientes. En C. Coria, A. Freixas y S. Covas, *Los cambios en la vida de las mujeres: temores, mitos y estrategias* (pp. 133–188). Buenos Aires: Paidós.
- Cragolini, A. (2006). Articulaciones ente violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 10(34). [Consultado 16 de agosto de 2007].
- Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6(5). [Consultado 11 de marzo de 2008].
- Cusick, S. G. (2006). La música como tortura / la música como arma. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 10(40). [Consultado 16 de agosto de 2007].
- D'Aurea-Tardeli, D. (2007). Preceitos e princípios. En *O Olhar Adolescente: espelhos da sociedade. Mente e Cérebro*, 4, 22-29. São Paulo.

- Dadoun, R. (1998). *A violência: ensaio acerca do 'homo violens'*. Rio de Janeiro: Difel.
- Daolio, J. (2007). *Da cultura do corpo*. Campinas: Papirus.
- Davis, C. (1981/1982). Desenvolvimento dos Julgamentos morais. En C. R. Rappaport (comp.), W.R. Fiori y C. Davis, *Psicologia da percepção do desenvolvimento: a idade escolar e a adolescência*, 4, 79-87. São Paulo: EPU.
- Dayrell, J. (2002, Enero/Junio). O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, 28(1), 117-136. São Paulo. Extraído el 20 de Abril de 2010 desde <http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11660>
- (2005). *A música entra em cena – O rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG.
- Del Priore, M. (2007). Adolescentes de Ontem. En *O Olhar Adolescente: espelhos da sociedade. Mente e Cérebro*, 4, 06-13. São Paulo.
- (2011). *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta.
- Del Valle, T. (1992/1993). Mujer y nuevas socializaciones: su relación con el poder y cambio. *Revista Kobie (Serie Antropologia Cultural)*, 6, 5-15. Bizkaia.
- Del Valle, T., Apaolaza J.M., Arbe. F., Cucó, J., Diez, C., Esteban, M.L., Etxeberria, F y Maquieira, V. (2002). Marco teórico y metodología. En T. del Valle (comp.), J. M. Apaolaza, F. Arbe, J. Cucó, C. Diez, M.L. Esteban, F. Etxeberria y V. Maquieira, *Modelos Emergentes en los sistemas y las relaciones de género* (pp. 19–48). Madrid: Narcea.
- Della Manna, T. (2007). Hormônios em ação. En *O Olhar Adolescente: corpos em transição. Scientific American: Mente e Cérebro*, 1, 18-25. São Paulo.

- Dewar, A. (1993). *El cuerpo marcado por el género en la educación física: una perspectiva feminista crítica*. Comunicación presentada en el II encuentro Unisport sobre sociología del deporte: Investigación alternativa en educación física. *Unisport*, 227, 113-125. Málaga.
- Díaz Martínez, C. (1996). *El presente de su futuro: modelos de autopercepción y de vida entre los adolescentes españoles*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Díez Mintegui, C. (1996). Deporte y Construcción de las Relaciones de Género. *Gazeta de Antropología*, 12(10), 1-10. Extraído el 06 de Enero de 2007 desde <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3566>
- (2001/2/3). Conseguir la igualdad. Un proyecto inacabado. *KOBIE (Serie Antropología Cultural*, 10, 41-56. Bizkaia.
- (2002). Nuevos modelos de hombre. Emergencia y contextualización. En *Actas del Congreso Internacional: Los hombres ante el nuevo orden social, EMAKUNDE*, 203-220. Vitoria-Gazteiz..
- (2005). Procesos Culturales. Una aproximación desde la Antropología Social y Cultural. *Norba. Revista de Historia*, 18, 93-116.
- Díez Mintegui, C. y Hernández García, J. (2010). y Cols. (2007/2008). *El Jazzaldia: su público, su potencial*. Informe de Investigación no publicado. UPV/EHU. Dep. Filosofía de los Valores y Antropología Social.
- Dimenstein, G. (2007). *O cidadão de papel: a infância, a adolescência e os direitos humanos no Brasil*. São Paulo: Ática.
- Diniz, G. S. (1999). Condição feminina: fator de risco para a saúde mental? En M.G.T. Paz y A. Tamayo (comps.), *Escola, saúde e trabalho: estudos psicológicos* (pp. 181–197). Brasília: Universidade de Brasília.

- Dubar, C. (2005). *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dupas, G. (2003). *Tensões contemporâneas entre o público e o privado*. São Paulo: Ed. Paz e Terra.
- Durie, B. (2007). Portas da percepção. En *Segredo dos sentidos: como o cérebro decifra o mundo ao redor. Mente e Cérebro*, 12, 6-9. São Paulo.
- Dutra Lima, C. y Lima Sanches, N. P. (2009, Enero/Julio). A construção do eu feminino na música popular brasileira. *Caderno Espaço Feminino*, 21(1), 181-205. Uberlândia.
- Eccles, J.C. (1979). *O conhecimento do cérebro*. São Paulo: Atheneu.
- Eluf, L.N. (2003). *A Paixão no banco dos réus. Casos profissionais célebres: de Pontes Visgueiro a Pimenta Neves*. São Paulo: Saraiva.
- EncBrasil (2001) Extraído el 09 de Abril de 2006 desde <http://br.geocities.com/vinicrashbr/artes/musica/musicasertaneja.htm>
- Erikson, E.H. (1987). *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- (1998). *O ciclo de vida completo*. São Paulo: Artmed.
- Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA. (1990). *Lei n. 8069 de 13/07/1990*. Brasília: Diário Oficial da União [16.07.90].
- Esteban, M.L. (2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- (2007). Algunas ideas para una antropología del amor. *Ankulegi. Revista de Antropologia Social*, 11, 71-86.

— (2008). El amor romántico dentro y fuera de occidente: determinismos, paradojas y visiones alternativas. En L. Suárez, E. Martín y R. Hernández (comps.), *Feminismos en la antropología: nuevas propuestas críticas*. Ankulegi. *Revista de Antropologia Social*. *Actas del XI Congreso de Antropología*, 6(9), 157-172.

— (2011). *Crítica del pensamiento amoroso: temas contemporáneos*. Barcelona: Bellaterra.

Esteban, M.L. y Távora, A. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de Psicología*, 39(1), 59-73. Universitat de Barcelona. Facultat de Psicologia.

FANTÁSTICO, Rede Globo de Televisão (2011). *Letras de músicas maliciosas causam polêmica*. Extraído el 01 de Agosto de 2011 desde <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1668940-15605,00-LETRAS+MALICIOSAS+DE+MUSICAS+BAIANAS+CAUSAM+POLEMICA.html> y <https://www.youtube.com/watch?v=LWKojwPHEfo>

Faour, R. (2006). *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record.

Faria, A. de. (2005). Nobre dama na crise dos 40 é chamada de vagabunda: MPB ou MsPsBs? En F. Schüler y G. Axt (comps.), *4 X Brasil: itinerários da cultura brasileira* (pp. 127-137). Porto Alegre: Artes e Ofícios.

Farias, H. (2010). *Relações amorosas*. São Paulo: Roca.

Faustino, O. (2001). Das ruas ao coração. En J. Rocha, M. Domenich, y P. Casseano, *Hip – hop: a periferia grita* (pp. 09-12) São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Feghali, J. (2001, Julio/Septiembre). Mulher, mídia e movimentos culturais. *Ver. Presença da Mulher*. Extraído el 06 de Diciembre de 2005 desde http://www.ubmulheres.org.br/telas/revista/mlh_mid_mov.asp

- (2013, 04 de Diciembre). Violência de gênero e a AIDS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Extraído el 13 de Marzo de 2014 desde <http://www.jb.com.br/jandira-feghali/noticias/2013/12/04/violencia-de-genero-e-a-aids/>
- Feher, M., Naddaff, R. y Tazi, N. (1990). *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Madrid: Hiperión.
- Feixa, C. y Nilan, P. (2009). ¿Una juventud global? Identidades híbridas, mundos plurales. *Revista d'Educación Social*, 43, 73-87. Barcelona.
- Feixa, C. (comp.) y Porzio, L. (2004, Marzo). Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003). *Revista de Estudios de Juventud. Adolescencia y comportamiento de género*, 64, 3, 9-28. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde <http://www.injuve.es/sites/default/files/64completa.pdf>
- Félez, J.L.A. (2009). Para una antropología del amor. La novela rosa y los productos de la cultura de masas. En *Poder, Poderes y Empoderamiento... ¿Y El amor? ¡Ah, El Amor!* (pp. 100-108). Actas 5º Congreso Estatal Isonomía sobre igualdad entre mujeres y hombres. Universitat Jaume I.
- Fernández, M.L. y Fernández, M.V.C. (2009). El amor en el universo de las mujeres: vínculo e identidad". En *Poder, Poderes y Empoderamiento... ¿Y El amor? ¡Ah, El Amor!* (pp. 74-85). Actas 5º Congreso Estatal Isonomía sobre igualdad entre mujeres y hombres. Universitat Jaume I.
- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6(4). [Consultado 11 de marzo de 2008].
- Fiori, W. R. (1981 -1982). Desenvolvimento Emocional. En C.R. Rappaport (comp.), W.R. Fiori y C. Davis, *Psicologia do Desenvolvimento: a idade escolar e a adolescência*, 4, 01-45. São Paulo: EPU.

- Fize, M. (2001). *¿Adolescencia en Crisis? Por el derecho al reconocimiento social*. México: Siglo XXI.
- Foley, V. (1990). *Introdução à terapia familiar*. Porto Alegre: Artmed.
- Foucault, M. (1998). *O uso dos prazeres*. História da sexualidade, 2. Rio de Janeiro: Graal. [8ª edición].
- (1999). *A vontade do saber*. História da sexualidade, 1. Rio de Janeiro: Graal. [13ª edición].
- (2004 a). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- (2004 b). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- Franco, A.P. (2015, 25 de Mayo). Curitiba é ‘prova de fogo’ para marcas e produtos. En *Jornal Gazeta do Povo: Economia*, Empreendedor/PME. Curitiba. Extraído el 01 de Agosto de 2015 desde <http://www.gazetadopovo.com.br/economia/empreender-pme/curitiba-e-prova-de-fogo-para-marcas-e-produtos-59d4rdpo9gppn9zw4nmlxmyye>
- Freire, C. E. C. (2007). Conquista do Futuro. En *O olhar adolescente: tempos de paixões*. *Mente e Cérebro*, 2, 49-53. São Paulo.
- Freire, P. (2011). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire Filho, J. (2008). Retratos midiáticos da nova geração e a regulação do prazer juvenil. En S. H. S. Borelli, y J. Freire Filho (comps.), *Culturas juvenis no século XXI*, 33 – 57. São Paulo: Educ.
- Freixas, L. (2008, 3 Mayo). La marginación femenina en la cultura. *El País: Sección Opinión*, p. 29.

- Freud, S. (2006a). *Cinco Lições de Psicanálise. Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 11. Rio de Janeiro: Imago.
- (2006b). *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 8. Rio de Janeiro: Imago.
- (2010a). *O futuro de uma ilusão*. Coleção L&PM POCKET, 849. Porto Alegre: L&PM.
- (2010b). *O mal-estar na cultura*. Coleção L&PM POCKET, 850. Porto Alegre: L&PM.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética en la música popular. En F. Cruces y otros, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 413 – 436). Madrid: Trotta.
- Fritzsche, B. (2004). Negociando o feminismo pop na cultura jovem feminina: um estudo empírico com fãs de grupos femininos. *Revista Estudos Feministas*, 12(2), 106-115. Florianópolis.
- Fromm, E. (2000). *A Arte de Amar*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fubini, E. (2004). *Estética de la música* Madrid: La balsa de la medusa.
- Gabeira, F. (2005). Caminhos da Cultura Brasileira. En F. Schüller y G. Axt (comps), *4 X Brasil: itinerários da cultura brasileira* (pp 85 - 90). Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Gade, C. (1998). *Psicologia do consumidor e da propaganda*. São Paulo: EPU.
- García-Bermejo, J. M. F. y Cedillo, A. G. (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza

García Canclini, N. (2008). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ.

García de León, M. A. (2002). *Herederas y heridas: sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid: Cátedra.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. *Informações*. Extraído el 10 de Abril de 2006 desde <http://www.geledes.org.br/questao-racial/artigos-e-reflexoes/>

Germaná, C. (1999). Pierre Bourdieu: la sociología del poder y la violencia simbólica. *Revista de Sociología*, 11(12). Extraído el 17 de Marzo de 2008 desde http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999_n12/art011.htm

Ghirello, M. (2010, 7 Agosto). Lei Maria da Penha completa quatro anos neste sábado. *Consultor Jurídico: notícias*. Extraído el 08 de Febrero de 2011 desde <http://consultor-juridico.jusbrasil.com.br/noticias/2317975/lei-maria-da-penha-completa-quatro-anos-com-sua-efetividade-questionada>

Giddens, A. (1981). *As idéias de Durkheim*. São Paulo: Cultrix.

— (2010). *O Mundo em descontrolo: o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record.

Gikovate, F. (2001). *A arte de educar*. Curitiba: Nova Didática.

Gladwell, M. (2008). *Fora de série: outliers*. Rio de Janeiro: Sextante.

Gómez, A. M. (2006, Junio). Adolescencia y violencia. *Revista de Estudios de Juventud*. 'Adolescencia y comportamiento de género', 73(8), 109-115. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/portal_social/archives/injuve00/71.dir/injuve0071.pdf#page=111

- Goodrich, T. J., Rampage, C., Ellman, B. y Halstead, K. (1990). *Terapia feminista da família*. Porto Alegre: Artmed.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Greenspun, W. (2002). Abraçando a Controvérsia: uma abordagem metassistêmica ao tratamento da violência doméstica. En P. Papp (comp.), *Casais em Perigo: novas diretrizes para terapeutas* (pp. 167-191). Porto Alegre: Artmed.
- Grinspun, M. P. S. Z. (2007). A Razão dos Afetos. En *O Olhar Adolescente: espelhos da sociedade. Mente e Cérebro*, 4, 30-37. São Paulo.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Guereñu, S. M. L. (2009). Poder y sexualidad de las mujeres. En *Poder, Poderes y Empoderamiento... ¿Y El amor? ¡Ah, El Amor!*, 128-134. Actas 5º Congreso Estatal Isonomía sobre igualdad entre mujeres y hombres. Universitat Jaume I.
- Guimarães, M. J. A. (2002). *Música: uma visão interdisciplinar*. Curitiba: CEAPEM.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. L. Sovik (comp.). Belo Horizonte: UFMG. y Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.
- Hanna, J. L. (1988). *Dance, sex and gender: signs of identity, dominance, defiance, and desire*. Chicago/London: The University Chicago Press.
- Haraway, D.J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En D. J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza* (pp. 313 – 346). Madrid: Cátedra.
- Hartman, A.. (1994). Segredos da adoção. En E. Imber-Black (comp.), C. Bepto, L.W. Black, N.Boyd-Franklin, A. Cooklin, R.Diamond, G.G. Barnes, A. Hartman, G. Kaufman, J.A. Krestan, J. Laird, M.J. Mason, D. Miller, J. Nagy, P. Papp, L.G.

Roberto, J. Roberts, S. Roth, G.L. Sanders, J. Schafer, K. Weingarten, R. Welter-Enderlin y I. Wright, *Os segredos na família e na terapia familiar* (pp. 94–106). Porto Alegre: Artmed.

Heidegger, M. (2004). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

Heilborn, M.L. (2006). Entre as tramas da sexualidade brasileira. *Revista Estudos Feministas*, 14(1), 43-59. Florianópolis.

Heilborn, M.L., Cabral, C.S. y Bozon, M. (2006). Valores sobre a sexualidade e elenco de práticas: tensões entre modernização diferencial e lógicas tradicionais. En M.L. Heilborn, E.M.L. Aquino, M. Bozon y D.R. Knauth (comps.), *O aprendizado da sexualidade: reprodução e trajetórias sociais de jovens brasileiros* (pp. 207 – 264). Rio de Janeiro: Fiocruz/Garamond.

Herrera, C.G.M. (2001, Abril). *Conductas de género femenino aprendidas por los adolescentes a través de La televisión*. Guatemala: Universidad de San Carlos. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1256.pdf

Herschmann, M. (1997). Na Trilha do Brasil Contemporâneo. En M. Herschmann (comp), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. (pp. 52 - 85). Rio de Janeiro: Rocco.

— (2000). *O funk e o hip – hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Herschmann, M. y Galvão, T. (2008). Algumas considerações sobre o hip hop no Brasil hoje. En S.H.S. Borelliy y J. Freire Filho (comps.), *Culturas juvenis no século XXI* (pp. 195 – 210). São Paulo: Educ.

Hidalgo P.H. (1991). *Hacia el rescate de la menor afectada por la prostitución: programa de promoción integral de la mujer religiosas adoratrices de Colombia* (pp. 17–27). Santa Fé de Bogotá: UNICEF.

Hirigoyen, M.F. (2005). *Assédio moral: a violência perversa no cotidiano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Hormigos, J. y Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Res*, 4, 259-270. Extraído el 17 de Marzo de 2008 desde <http://www.fes-web.org/res/sumarios/004.php>

Hunnicut G. (2009). Varieties of patriarchy and violence against women: resurrecting 'patriarchy' as a theoretical tool. En *Violence Against Women*, 15(5), 553-573.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2010). População Jovem no Brasil: a dimensão demográfica. En Comentário 1. CNPD – Comissão Nacional de População e Desenvolvimento. Extraído el 31 de Mayo de 2010 desde http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/populacao_jovem_brasil/comentario1.pdf

— (2010). O perfil da mulher jovem de 15 a 24 anos: características diferenciais e desafios. En Comentário 2. CNPD – Comissão Nacional de População e Desenvolvimento. Extraído el 31 de Mayo de 2010 desde http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/populacao_jovem_brasil/comentario2.pdf

— (2010). Dados Gerais . En UNFPA/BRASIL, Fundo de População das Nações Unidas: Sistema de Projeções e Estimativas Populacionais e Indicadores Sóciodemográficos. Extraído el 06 de Junio de 2010 desde http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/criancas_adocescentes/defaulttab.shtm

— (2011). Censo Demográfico 2010. En Comentário sobre os primeiros resultados. Extraído el 21 de Agosto de 2011 desde www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default_sinopse.shtm

IOE. (2013). La juventud ante su inserción en la sociedad. Colección Estudios e Informes. (Colectivo Carlos Pereda, Walter Actis y Miguel Ángel de Prada).

Gobierno de España – Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Edición Secretaría General técnica. CNIIE.

Iokoi, Z. G. (2005). Rebeldes, Bêbados e Equilibristas. En F. Schüler y G. Axt (comps.), *4 X Brasil: itinerários da cultura brasileira* (pp. 69-84). Porto Alegre: Artes e Ofícios.

Ioschpe, G. (2010, 13 de Octubre). Educação de qualidade: de volta ao futuro. *Veja*, 100-102.

Jackson, D., Haley, J. y Satir, V. (1990). Teóricos da Comunicação. En V. Foley, *Introdução à terapia familiar* (pp. 69-100). Porto Alegre: Artmed.

Janaina (2005). O Brasil e funk. *Problemas & Soluções*. Extraído el 06 de Diciembre de 2005 desde <http://www.clementoni.com.br/probsol/funk.htm>

Jónasdóttir, A. (2009). ¿Es la explotación solo algo malo o... Qué tipo de poder es el poder del amor?. En *Poder, poderes y empoderamiento... ¿Y el amor? ¡Ah, el amor!*, 13–28. Actas 5º Congreso Estatal Isonomía sobre igualdad entre mujeres y hombres. Universitat Jaume I.

Jornal-Hoje, Rede Globo de Televisão (2011, Julio). *Projeto de lei quer proibir músicas que desqualificam as mulheres na Bahia*. Extraído el 01 de Agosto de 2011 desde <http://g1.globo.com/videos/jornal-hoje/v/projeto-de-lei-quer-proibir-musicas-que-desqualificam-as-mulheres-na-bahia/1579001> y <https://www.youtube.com/watch?v=9OxZ7XYKTCY>

Juliano, D. (1991). El lenguaje de los tangos: sobre estructuras y culturas subalternas. *Historia y Fuente Oral – Otras Miradas*, 6, 123-141.

— (1992). Cultura Popular. *Cuadernos A de Antropología*; 6. Barcelona: Anthropos.

— (1998). *Las que saben: subculturas de mujeres*. Madrid: Horas y Horas.

- (1998). Las construcciones de género en canciones populares. En D. Juliano, *Las que saben. Subculturas de mujeres*. Madrid: Horas y Horas.
- (2001). *El juego de las astucias: mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y Horas.
- (2003). Cultura y exclusión. *QuAderns: de l'Institut Català d'Antropologia*, 19, 55-67.
- (2010). *Excluidas y marginadas: una aproximación antropológica*. Madrid: Cátedra.
- Karabtchevsky, I. (2011). Mãos à obra. *Entrevista realizada por E. Cotes, Tam nas Nuvens*, 4(38), 113 – 116.
- Kottak, C. P. (2003). *Espejo para la humanidad: introducción a la antropología cultural*. España: Mc Graw Hill/Interamericana.
- Krech, D. y Crutchfield, R.S. (1971). *Elementos de psicología*, 1 y 2. São Paulo: Livraria Pioneira.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2001). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Madrid: Horas y Horas.
- (2005). Claves feministas para la negociación del amor. En *Para mis socias de la vida*. Madrid: Horas y Horas.
- Lage, L. y Nader, M.B. (2012). Da legitimação à condenação social. En C.B. Pinsky, y J.M. Pedro (comps.), *Nova História das mulheres no Brasil* (pp. 286-312). São Paulo: Contexto.

- Laird, J. (1994). Segredos das mulheres: os silêncios das mulheres. In E. En E. Imber-Black (comp.), C. Bepto, L.W. Black, N.Boyd-Franklin, A. Cooklin, R.Diamond, G.G. Barnes, A. Hartman, G. Kaufman, J.A. Krestan, J. Laird, M.J. Mason, D. Miller, J. Nagy, P. Papp, L.G. Roberto, J. Roberts, S. Roth, G.L. Sanders, J. Schafer, K. Weingarten, R. Welter-Enderlin y I. Wright, *Os segredos na família e na terapia familiar* (pp. 245-268). Porto Alegre: Artmed.
- Laqueur, T. (2001). *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Lassance, A. (2008). Brasil: jovens de norte a sul. En H.W, Abramo, y P.P.M. Branco (comp.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 73 – 86). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Leahy-Dios, C. (2001). Cultura, gênero e literatura. En R.M. Muraro y A.B. Puppim (comp.), *Mulher, gênero e sociedade* (pp. 147–154). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Leme, M. (2001). ‘Segure o tchan!’: identidade na ‘axé-music’ dos anos 80 e 90. *Cadernos do Colóquio 2001 – etnografia das práticas musicais*, 4(1), 45–52. Extraído el 27 de Abril de 2012 desde <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/49/18>
- Leonardi, P. (2007). Autoestima. En A. Ribero (comp.), *Glossario Lessico della differenza* (pp. 19–22). Regione Piemonte: Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile.
- Lerner, H.G. (1990). *Mulheres em terapia*. Porto Alegre: Artmed.
- Levitin, D.J. (2010). *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Libence, P. (2013, 13 de Enero). A Vênus negra, a ‘mulata exportação’ e o corpo da mulher negra na sociedade. *Portal Geledés*. Extraído el 13 de Mayo de 2013 desde

<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/16921-a-venus-negra-a-mulata-exportacao-e-o-corpo-da-mulher-negra-na-sociedade-do-espetaculo>

Lins, J.W. (2004). A presença feminina no imaginário dos artistas brasileiros. *Revista Estudos Feministas*, 12(1), 339-342. Florianópolis.

Llari, B. (2007). Em sintonia com o mundo. En *O olhar adolescente: caminhos da cognição. Mente e Cérebro*, 3, 72-79. São Paulo.

Lorenço, M. L. (2002). *Cultura, arte, política & o movimento hip hop*. Curitiba: Chain.

Louro, G.L. (2001). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes.

Lynch, M.J. y Krzycki, L.A. (1998). Popular Culture as Ideological mask: Mass-produced popular Culture and the Remaking of criminal Justice-related imagery. *Journal of Criminal Justice*, 26, 4, 321-336.

Madanes, C. (1997). *Sexo, amor e violência: estratégias para a transformação*. Campinas: Editorial Psy Ltda.

Malboro. (2005). Entrevista con DJ Malboro para el IG música. *BigNotícias*. Extraído el 06 de Diciembre de 2005 desde <http://www2.uol.br/bigmix/noticia7.html>

Mallas Casas, S. (1996). *Rock: veneno para el cerebro*. Barcelona: Oikos-Tau.

Maquieira, V. (2001). Género, diferencia y desigualdades. En E. Beltrán, V. Maquieira, S. Álvarez y C. Sánchez, *Feminismos: debates teóricos contemporáneos* (pp. 127-189). Madrid: Alianza.

Marie, G. de (2006). Minha amada Pagu. Extraído el 13 de Mayo de 2006 desde http://www.oficinadopensamento.com.br/arquivos/literais/ensaios/pagu_gisele_de_marie.htm

- Marshall, P. (1995). *Agora entendo por que os tigres devoram seus filhotes: como sobreviver aos seus filhos adolescentes sem perder o humor*. São Paulo: Loyola.
- Martín, J. Á. B. (2005). *La comunicación sonora: singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martín-Barbero, J. (2008). A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. En S. H. S. Borelli y J. Freire Filho (comps.), *Culturas juvenis no século XXI* (pp. 09 – 32). São Paulo: Educ.
- Martín Casares, A. (2008). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.
- Martins, J.P. (2009, 25 de Marzo). O exigente consumidor. En *Jornal Gazeta do Povo: en línea*. Curitiba. Extraído el 01 de Agosto de 2015 desde <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/retrato-curitiba/habitos/o-exigente-consumidor-bhtwi2g6rbn45467unltfuq8e>
- Matheus, T. C. (2007). Lugar estrangeiro. En *O olhar adolescente: corpos em transição. Mente e Cérebro, 1*, 54 -61. São Paulo.
- Maturana, H. (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG.
- (2002). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte. UFMG.
- (2009). Conversações matrísticas e patriarcais. En H. Maturana y G. Verden-Zöllner, *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano* (pp. 25 – 115). São Paulo: Palas Athena.
- Maturana, H. y Varela, F. (1995). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas de entendimento humano*. Campinas: Editorial Psy II.
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. En M. Mauss, *Sociología y Antropología*, (pp. 335-356). Madrid: Tecnos.

- Mead, M. (1971). *Macho e fêmea: um estudo dos sexos num mundo em transformação*. Petrópolis: Vozes.
- Medeiros, P. T. C. (1992). Mirada antropológica: cumplicidade na MPB. *Inf. & Soc.*, 2(1), 63-71. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde <http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/46/1353>
- Medel, M. Á. V. (2005). Autoría versus teoría: la importancia del espacio sonoro. En J. Á. B. Martín, *La comunicación sonora: singularidad y caracterización de los procesos auditivos* (pp. 13–19). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Megale, B. (2013, 13 Marzo). A mulher virtuosa. *Veja, Perfil*, 100-103.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Conversas - 1945*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merriam, A. P. (2001). Usos y funciones. En F. Cruces Villalobos (comp.) y otros. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 275–296). Madrid: Trotta.
- Miermont, J., Angel P., Angel, S., Cordina, A., Garrigues, P., Gross, M. Errieau, G., Louppe, A., Maruani G.G., Molina-Loza C.A., Neuburger, R. y Segond, P. (1994). *Dicionário de terapias familiares: teoria e prática*. Porto Alegre: Artmed.
- Milan, B. (2007, 04 Abril). Você fala e ela escuta. *Entrevista realizada por Thaís Oyama*. *Veja, Perfil*, 98 -99.
- Miller, A. (1997). *O drama da criança bem dotada: como os pais podem formar (e deformar) a vida emocional dos filhos*. São Paulo: Summus.
- Miller, J. B. (1992). *Hacia una nueva psicología de la mujer*. Barcelona: Paidós.
- Miranda, M. F. (2009). El cuerpo en la educación efectivo-sexual. En *Poder, poderes y empoderamiento... ¿Y el amor? ¡Ah, el amor!* (pp. 63-73). Actas 5º Congreso Estatal Isonomía sobre igualdad entre mujeres y hombres. Universitat Jaume I.

Mokwa, V. M. N. F., Gonini, F. A. C. y Ribeiro, P. R. M. (2008). *O resgate das lembranças da juventude através da música como meio facilitador para apreensão da sexualidade*. Trabajo presentado en el simpósio Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder, ST 33: subjetividade, gênero e sexualidade, Agosto, Florianópolis. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Mokwa-Gonini-Ribeiro_33.pdf

Monteiro, M. P. (1984). *Feminilidade: o perigo do prazer*, (pp.12-33). Petrópolis: Vozes.

Moore, H. L. (1999). *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.

Morin, E. (2002). *Os sete saberes para a educação do futuro*. Lisboa: Instituto Piaget.

— (2005). *O método 5. A humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina.

— (2008). *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand.

— (2011). *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina.

Muñoz-Vélez, E. L. (2003). La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta la verdad del cuerpo. *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, 67/68, 18-32. Extraído el 08 de Abril de 2008 desde <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC167.pdf>

Murgel, A. C. A. T. (2008). *A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas*. Comunicación presentada al simpósio Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder, ST 55: música popular brasileira & relações de gênero. Florianópolis. Extraído el 21 de Agosto de 2008 desde <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/simposios.html>

Narotzki, S. (1995). *Mujer, mujeres, género: una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las ciencias sociales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. R.B. Servicios Editoriales.

- Nilan, P. (2004). Culturas juveniles globales. *Revista de Estudios de Juventud: adolescencia y comportamiento de género*, 64(3), 39-47. Madrid. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde <http://www.injuve.es/sites/default/files/64completa.pdf>
- Ninio, J. (1991). *A impregnação dos sentidos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Nunes, C.G.F. (2006). *Trabalhando a auto-estima*. Extraído el 06 de Enero de 2007 desde <http://www.cfemea.org.br/temasedados/detalhes.asp?IDTemasDados=165>
- O'Hara, G. (2005). *A filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros.
- Ochoa Gautier, A.M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6(10). [Consultado 11 de marzo de 2008].
- (2006). A Manera de Introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 10(29). [Consultado 8 de enero de 2007].
- Orlandi, P. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: UNICAMP.
- Ortega, J.P.A., Vázquez, S.G. y Valera, Á.M. (2009). Sexismo en parejas adolescentes. En *Poder, poderes y empoderamiento... ¿Y el amor? ¡Ah, el amor!* (pp. 261 – 268). Actas 5º Congreso Estatal Isonomía sobre igualdad entre mujeres y hombres. Universitat Jaume I.
- Ortner, S. B. (1984). Theory in Antropology since the Sixties III. *Comparative Studies in Society and History*, 26(1), 126-166.
- (2011, Agosto). Teoria na Antropologia desde os anos 60. *Mana: Estudos de Antropología Social*, 17(2), 419-466. Rio de Janeiro. Extraído el 26 de Enero de 2014 desde <http://www.scielo.br/pdf/mana/v17n2/a07v17n2.pdf>

- Osorio, L.C. (2001). *A violência nossa de cada dia*. Florianópolis: Grupos.
- Paim, I. (1978). *Curso de psicopatologia*. São Paulo: Ciências Humanas.
- Papp, P. (2002). As diferenças de gênero e a depressão: a depressão dele, a depressão dela. En P. Papp (comp.), *Casais em Perigo: novas diretrizes para terapeutas* (pp. 145-166). Porto Alegre: Artmed.
- ParanáOnline – Brasil. (2004, 28 de Octubre). Tati Quebra Barraco faz turnê na Europa. Curitiba. Extraído el 23 de Agosto de 2010 desde <http://www.parana-online.com.br/editoria/policia/news/98205>
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Perrot, M. (2007). *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto.
- Pessoa, F. (2006). *Poemas completos de Alberto Caieiro: heterônimo de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pestaña, J.L.M. (2004). Cuerpo, género y clase en Pierre Bourdieu. En L.E. Alonso, E.M. Criado y J.L. Pestaña (eds.), *Pierre Bourdieu, las herramientas del sociólogo* (pp. 143–183). Madrid: Fundamentos.
- Petit, C.M. (2007). El feminismo socialista estadounidense desde la ‘nueva izquierda’. Las teorías del sistema dual (capitalismo + patriarcado). En C. Amorós y A. de Miguel, (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, 2, 147-187. Madrid: Minerva.
- Petrovsky, .T. N. (2007). *La mujer como co-creadora de la cultura de género*. Suficiencia Investigadora no publicada. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y Universidad Tecnológica Equinoccial.
- Pimentel, C.E., Gouveia, V.V. y Vasconcelos, T.C. (2005). Preferência musical, atitudes e comportamentos anti-sociais entre estudantes: um estudo correlacional.

Estudos de Psicologia, 22(4), 01-11. Campinas. Extraído el 20 de Abril de 2010 desde http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-166X2005000400008&script=sci_arttext

Pimentel, S. (1978). *Evolução dos direitos da mulher: norma, fato, valor*. São Paulo: Revista dos Tribunais.

Pinto, C.R.J. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Porras Blanco, J. (2004). *Negación Punk en la sociedad Vasca: Investigación socioantropológica de un simbolismo liminal*. Tesis de Doctorado no publicada, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Portal Violência Contra a Mulher. (2011). *Dados nacionais sobre a violência contra as mulheres*. Extraído el 09 de Febrero de 2011 desde http://www.r/index.php?option=com_content&view=article&id=id=579:dados

Portolés, A.O. (2007). Debates sobre el género. En C. Amorós y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: de los debates sobre el género al multiculturalismo*, 3, 13-60. Madrid: Minerva.

Prysthon, A. (2008). Martírio juvenil, música e nostalgia no cinema contemporâneo. En S. H. Borelli y J. Freire Filho (comp.), *Culturas juvenis no século XXI*. (pp. 79-92). São Paulo: Educ.

Puleo, A. H. (2007). Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En C. Amorós y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización: Del feminismo liberal a la posmodernidad*, 2, 35-67. Madrid: Minerva. Ediciones.

Quintero-Riviera, Á.G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música 'tropical'*. Madrid: Siglo XXI.

- Rago, M. (2006). Sexualidade e identidade na historiografia Brasileira. *Revista Aulas. Dossiê Identidades Nacionais*, (2), 1-33. Extraído el 18 de Agosto de 2011 desde http://minhateca.com.br/e-laborar/Documentos/Nova+pasta/Livros+Diversos/RAG O*2c+Maragereth.+Sexualidade+e+identidade+na+historiografia+brasileira,264946478.pdf
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Rappaport, C.R. (1981). Modelo Piagetiano. En C.R. Rappaport (comp.), W.R. Fiori y C. Davis, *Psicologia do desenvolvimento: conceitos fundamentais*, 1, 51-75. São Paulo: EPU.
- (2003). Prefácio. En E.A.Q. Simões. y K.B. Tiedemann, *Psicologia da percepção II – Temas básicos de psicologia*, 10/11, IX-X.. São Paulo: EPU.
- Ravindra, M. (2006). Sons: como mantras e rock pesado atuam em você. *Entrevista realizada por A. Medina*. Extraído el 09 de Febrero de 2006 desde http://www2.uol.com.br/vyaestelar/entrevista_meeta.htm
- Reguillo, R. (2004). La performatividad de las culturas juveniles. *Revista de Estudios de Juventud: adolescencia y comportamiento de género*, 64(4), 49-56. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde <http://www.injuve.es/sites/default/files/64completa.pdf>
- Rehder, S. (2006). *Patricia Rehder Galvão: Pagu*. Extraído el 13 de Mayo de 2006 desde <http://www.rehder.com.br/pafn28.htm>
- Renaut, A. (1998). *O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro: Difel.
- Ribeiro, D. (2013). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Ribeiro, M. A. (1987). *O Autoconceito de adolescentes segundo o sexo e a estrutura familiar – estudo exploratório*. Tesis de Maestria no publicada, Universidade de Brasília.
- Ribero, A. (2007). Autocoscienza. En A. Ribero A. (comp.). *Glossario Lessico della differenza* (pp. 14–18). Regione Piemonte: Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile.
- Ricardo, M. M. (2005). Indústria musical brasileira: da paróquia à aldeia global. En F. Schüler y G. Axt (comps.), *4 X Brasil: itinerários da cultura brasileira* (pp. 91-116). Porto Alegre. Artes e Ofícios.
- Richard, B. (2005). *Hip – hop: consciência e atitude*. São Paulo: LivroPronto.
- Ricota, L. (2002). *Quem grita perde a razão: a educação começa em casa e a violência também*. São Paulo: Agora.
- Roberts, K. R., Dimsdale J., East, P. y Friedman, L. (1998). Adolescent emotional response to music and its relationship to risk-taking behaviors. *Journal of Adolescent Health*, 23(1), 49-54. Elsevier.
- Robertson, C. E. (2001). Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres. En F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 383–411). Madrid.: Trotta.
- Rocha, J., Domenich, M. y Casseano, P. (2001). *Hip – hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Rocha, R. de M. y da Silva, J. C. (2008). Cultura juvenil, violência e consumo: representações midiáticas e percepção de si em contextos extremos. En Borelli, S. H. S. y Freire Filho, J. (comps.), *Culturas juvenis no século XXI* (pp. 111–132). São Paulo: Educ.

- Rodrigo, M. y Medina, P. (2008). Juventud y comunicación: el impacto de los medios de comunicación en la transmisión de valores interculturales. *Revista de Estudios de Juventud*, 80(9), 151-167. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde <http://www.injuve.es/sites/default/files/2012/44/publicaciones/revista-80-capitulo-9.pdf>
- Rodrigues, M.H.S. (2001). *Mãe biológica e doação de criança: A institucionalização do abandono – Um estudo de caso*. Tesis de Maestría no publicada. Universidade Católica de Brasília.
- (2003). *Encontro de mulheres: em busca do novo significado de estar mulher*. Monografía no publicada presentada en la conclusion de la disciplina ‘Saúde Mental da Mulher’. Universidade de Brasília.
- (2006) *La música popular despreciativa y el mantenimiento de las desigualdades de género: Un estudio exploratorio*. Suficiencia Investigadora no publicada. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y Universidad Tecnológica Equinoccial.
- Rodrigues, T. y Carvalho, S. (2007). Raça e Gênero na Formação da Nação Brasileira. *IV Seminário Práticas de Leitura, Gênero e Exclusão*. Seção X. 16º COLE Universidade de Campinas, Faculdade de Educação. Extraído el 18 de Agosto de 2011 desde http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss10_05.pdf
- Romo, N. (2004). Tecno y baile. Mitos y realidades de las diferencias de género. *Revista de Estudios de Juventud*, 64(10), 111-116. Madrid. Extraído el 25 de Abril de 2008 desde <http://www.injuve.es/sites/default/files/64completa.pdf>
- Ronsini, V.M. (2008). Representações televisivas e reprodução simbólica da desigualdade: leituras juvenis. En S.H.S. Borelli y J. Freire Filho (comps.), *Culturas juvenis no século XXI*, (pp. 93–109). São Paulo: Educ.

- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo. En *Nueva Antropología. Estudios sobre la mujer: problemas teóricos*, 8(30), 95-145. México. Extraído el 04 de Enero de 2014 desde www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/rubin.pdf
- Rubin, G. and Butler, J. (2003). Tráfico sexual, Entrevista. *Cadernos Pagu*, 21, 157-209. Campinas. Extraído el 04 de Enero de 2014 desde <http://scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a08.pdf>
- Saltzman, J. (1992). *Equidad y género: una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Cátedra.
- Sanchís, I. (2004). *El don de arder – mujeres que están cambiando el mundo*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Sanders, G.L. (1994). O amor que ousa declarar seu nome: do segredo à revelação nas afiliações de gays e lésbicas. En E. En E. Imber-Black (comp.), C. Bepto, L.W. Black, N.Boyd-Franklin, A. Cooklin, R.Diamond, G.G. Barnes, A. Hartman, G. Kaufman, J.A. Krestan, J. Laird, M.J. Mason, D. Miller, J. Nagy, P. Papp, L.G. Roberto, J. Roberts, S. Roth, G.L. Sanders, J. Schafer, K. Weingarten, R. Welter-Enderlin y I. Wright, *Os segredos na família e na terapia familiar* (pp. 219-244). Porto Alegre: Artmed.
- Sansone, L. (1997). Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?. En M. Herschmann, (comp.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural* (pp. 166-187). Rio de Janeiro: Rocco.
- Sant'Anna, A.R. de. (2004). *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark.
- (2005). 4 X Brasil. En F. Schüler y G. Axt (comps.), *4 X Brasil: itinerários da cultura brasileira* (pp. 25-37). Porto Alegre: Artes e Ofícios.

Santa Cruz, M.Á. (1992). *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Santa Monica Clube de Campo. (2011 a). *É Primavera, junto com esta estação chegam as mais lindas flores: as debutantes 2011*.

— (2011 b). *50 Anos : 1961 – 2011 de tradição e muitas histórias*.

Santaella, L. (1998). *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento.

— (2004). *A Teoria Geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira.

Santiago, E. (2015). Política do pão e circo. En InfoEscola : História. Extraído el 27 de Octubre de 2015 desde <http://www.infoescola.com/historia/politica-do-pao-e-circo>

Santos, G., Santos, M.J.P. y Borges, R. (2008). A juventude negra. In H.W. Abramo, y P.P.M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 291–302). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Santos, M.F.S., Alessio, R.L.S. y Silva, J.M.M.N. (2009, Julio/Septiembre). Os adolescentes e a violência na imprensa. *Psicologia: teoria e pesquisa*, 25(3), 447-452. Brasília. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v25n3/a20v25n3.pdf>

Santos, R. A. M. (2004). *Linguagens urbanas de pertencimento: o rap nacional e as práticas identitárias*. Comunicación presentada al V Congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular: sección latinoamericana (IASPM-AL), Rio de Janeiro. Extraído el 30 de Diciembre de 2005 desde <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/RosanaAparecidaMartinsSantos.pdf>

Satir, V. (1988). *Terapia do grupo familiar*. Rio de Janeiro: F. Alves.

- (1995). A mudança no casal. En M. Andolfi, C. Angelo y C. Saccu (comps.), *O casal em crise* (pp. 29-37). São Paulo: Sumus.
- Sau, V. (1993). *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*. Barcelona: Icaria.
- Scarnechia, P. (1998). *Música popular y música culta*. Barcelona: Icaria.
- Schüler, F. y Axt, G. (2005). Introdução. En F. Schüler y G. Axt (comps.), *4 X Brasil: itinerários da cultura brasileira*, (pp 9 - 18). Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Scruggs, T.M. (2006). Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 10(31). [Consultado 06 de agosto de 2007].
- Setton, M.G.J. (2002). Família, escola e mídia: um campo com novas configurações. *Educação e Pesquisa*, 28(1), 107-116. Extraído el 26 de Marzo de 2006 desde <http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11659.pdf>
- Silva, A.B.B. (2008). *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado*. Rio de Janeiro: Fontanar.
- Silva, F.C.T. da. (2005). Viagem no tempo a bordo de uma canção. En F. Schüler, y G. Axt (comps.), *4 X Brasil: Itinerários da cultura brasileira* (pp. 39-68). Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Silva, H. L. (2004). Declarando preferências musicais no espaço escolar: reflexões acerca da construção da identidade de gênero na aula de música. *Revista da ABEM*, 12(11), 75-83. Londrina. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde <http://www.abemeducacaomusical.org.br/revista.html>
- (2006). Gênero, adolescência e música: um estudo de caso no espaço escolar. *Em Pauta*, 17(28), 71-92. Extraído el 21 de Abril de 2010 desde http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista11/revista11_artigo9.pdf

- Silva, R.C. (2003). Cheherazade. En R.C. Silva (comp.), *Feminino: a resolução que marca a diferença* (pp. 61–74). Campinas: Átomo.
- Silveira, R. (2001). Elas ousaram – Chiquinha Gonzaga. *Experta: arte de viver para mulheres inteligentes*. Extraído el 28 de Agosto de 2011 desde http://www.experta.com.br/tariqexperta/nos/elas_ousaram20010115.html
- Simões, E.A.Q. y Tiedemann, K. B. (2003). *Psicologia da percepção II: temas básicos de psicologia, 10/11*. São Paulo: EPU.
- Simon, R.I. (2009). *Homens maus fazem o que homens bons sonham: Um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano*. Porto Alegre: Artmed.
- Simonett, H. (2006). Los gallos valientes: examining violence in mexican popular music. *TRANS-Revista Transcultural de Música, 10(36)*. [Consultado 16 de agosto de 2007].
- Small, C. (2003). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza.
- Soares, L. (2006, 15 de marzo). O Fim do Silêncio. *Veja, 1947*, 76-82.
- Sodré, M. (2006). *Samba e religião*. Extraído el 31 de Marzo de 2006 desde http://www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/resenha_munizsodre.htm
- Soihet, R. (2001). Sutileza, ironia e zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação. En R. M. Muraro y A. B. Puppim (comps.). *Mulher, Género e Sociedade* (pp. 99–111).
- Souza, J. (2007). Vozes da Periferia. En *O Olhar Adolescente: espelhos da sociedade. Mente e Cérebro, 4*, 82-87. São Paulo.
- Spitz, R.A. (1996). *O primeiro ano de vida*. São Paulo: Martins Fontes

- Sposito, M.P. (2008). Algumas reflexões e muitas indagações sobre as relações entre juventude e escola no Brasil. En H.W. Abramo y P.P. M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 87–127). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Stolcke, V. (2006). O enigma das interseções: classe, ‘raça’, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *Revista Estudos Feministas*, 14(1), 15-42. Florianópolis.
- (2010). ¿Qué tiene que ver el género con el parentesco?. En V. Fon, A. Piella y M. Valdés (eds.), *Procreación, crianza y género: aproximaciones antropológicas a la parentalidad*, 319-334. Barcelona: PPU.
- Sua Pesquisa (2011). *Carnaval e História do carnaval*. disponible en URL: <http://www.suapesquisa.com/carnaval/> [consulta 30 de Agosto de 2011].
- (2014). *Salário mínimo*. Extraído el 15 de Marzo de 2014 desde http://www.suapesquisa.com/o_que_e/salario_minimo.htm
- Suárez Briones, B. (2000). Feminismos: qué son y para qué sirven. En I.M. Zavala. (ed.), *Feminismos, cuerpos, escrituras* (pp. 35 – 43). Santa Cruz de Tenerife: La Página.
- Teodoro, M.P. (2007). Curiosidade Intelectual. En *O Olhar Adolescente: caminhos da cognição. Mente e Cérebro*, 3, 06-13. São Paulo.
- Trotta, F. (2009). Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Revista Contracampo*, 20, 132-146.
- Tubert, S. (1992). Mujer: psicopatología y malestar en la cultura. *Acta psiquiátrica y psicológica de América Latina*, 38(3), 205–212.

- (1993). La construcción de la feminidad y el deseo de ser madre. In M.A. Gonzales de Chávez (comp.), *Cuerpo y subjetividad femenina: salud y género* (pp. 45–70). Madrid: Siglo XXI de España.
- Tzu, S. (2007). *A arte da guerra: os treze capítulos originais*. São Paulo: Jardim dos Livros.
- Vasconcellos, M.J.E. (2009). *Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência*. Campinas: Papirus.
- Veciana, A. y Araújo, H. (2015, 4 de Octubre). La musa negra de Rio de Janeiro. En *Revista Magazine*, 29-35 [grupo de noticias/taldea]. España.
- Venâncio, R.P. (2005, 01 de Febrero). Banzo: a melancolia negra. A depressão e o suicídio dos escravos eram fatos corriqueiros. *Revista Aventuras na História: para viajar no tempo*. Extraído el 07 de Abril de 2012 desde <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/banzo-melancolia-negra-434032.shtml>
- Venturi, G. (2008). Introdução Metodológica. En H.W. Abramo y P.P.M. Branco (comps.), *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional* (pp. 23 – 26). São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Vernon, M.D. (1974). *Percepção e experiência*. São Paulo: Perspectiva.
- Vigarello, G. (1998). *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Rio de Janeiro: Zahar
- Vigotski, L.S. (2003). *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2(14). [Consultado 21 de agosto de 2007].

- Vila, P. y Semán, P. (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 10(33). [Consultado 16 de agosto de 2007].
- Viola, D. (2001, 15-21 Marzo). Mulheres iniciam debate sobre letras do funk. In ABONG - Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais. *Informes*, 127. Extraído el 06 de Diciembre de 2005 desde <http://abong.org.br/informes.php?id=2656&it=2658>
- Waiselfisz, J.J. (2013). *Mapa da violência 2013: homicídios e juventude no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (CEBELA). Extraído el 13 de Marzo de 2014 desde http://www.cebela.org.br/site/common/pdf/Mapa_2013_Jovens.pdf
- Walter, N. (2010). *Muñecas vivientes, el regreso del sexismo*. Madrid: Turner libros.
- Watzlawick, P., Beavin, J.H. y Jackson, D. (1967). *Pragmática da comunicação humana: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação*. São Paulo: Cultrix.
- Weil, S. (2001). *O enraizamento*. Bauru: EDUSC.
- Weller, W. (2005). A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, 13(1), 107-126. Florianópolis.
- Wieschialek, H. (2006). Ladies, just follow his lead: *salsa*, gender and identity. En N. Dyck y E.P. Archetti, *Sport, dance and embodied identities* (pp. 115-137). Oxford/New York: Berg.
- Yúdice, G. (2004). *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global* (pp 24 – 260). Belo Horizonte: UFMG.
- (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Yuval-Davis, N. (2004). *Género y nación*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Zagury, T. (2004). *Encurtando a adolescência*. Rio de Janeiro: Record.

Zanetti, J.P. (2008). Jovens Feministas: um estudo sobre a participação juvenil no Feminismo. *Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*. Trabajo presentado en el simpósio Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder, ST 18: Interseccionalidades e produção de diferenças e desigualdades. Extraído el 23 de Agosto de 2010 desde http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST18/Julia_Paiva_Zanetti_18.pdf

Zárate-Rosales, A. (2005). Algunos mensajes misóginos en canciones populares comerciales. En D.C. Menache y F.H. Rojas, (comps.), *Hombres ante la misoginia: miradas crítica* (pp. 227–243). Mexico: D.F: Plaza y Valdes.

ANEXOS

ANEXO I	población joven brasileña proyectada por sexo y edad (decenio de 2000 – 2010)
ANEXO II	Localización de CURITIBA (en BRASIL)
ANEXO III	Termo de Consentimento Informado (
ANEXO IV	Questionário
ANEXO V	1ª Síntese em Grupo
ANEXO VI	Síntese Final em Grupo

ANEXO I

POBLACIÓN JOVEN BRASILEÑA PROYECTADA POR SEXO Y EDAD
(decenio 2000 – 2010)

População projetada por sexo e grupo de idade		
Brasil - 2000 e 2010		
Sexo e Grupo de Mulheres	Projeção 2000	Projeção 2010
12 - 14 anos		
Mulheres	5.104.728	4.875.637
Homens	5.263.843	5.009.057
Sub-total	10.368.571	9.884.694
15 - 24 anos		
Mulheres	16.817.931	16.387.693
Homens	16.954.671	16.689.259
Sub-total	33.772.602	33.076.952
População Total		
12 - 24 anos		
Mulheres	21.922.659	21.263.330
Homens	22.218.514	21.698.316
Total Geral	44.141.173	42.961.946

*Dados preliminares extraídos do IBGE – CNPD, comentários 1 e 2 (2010)

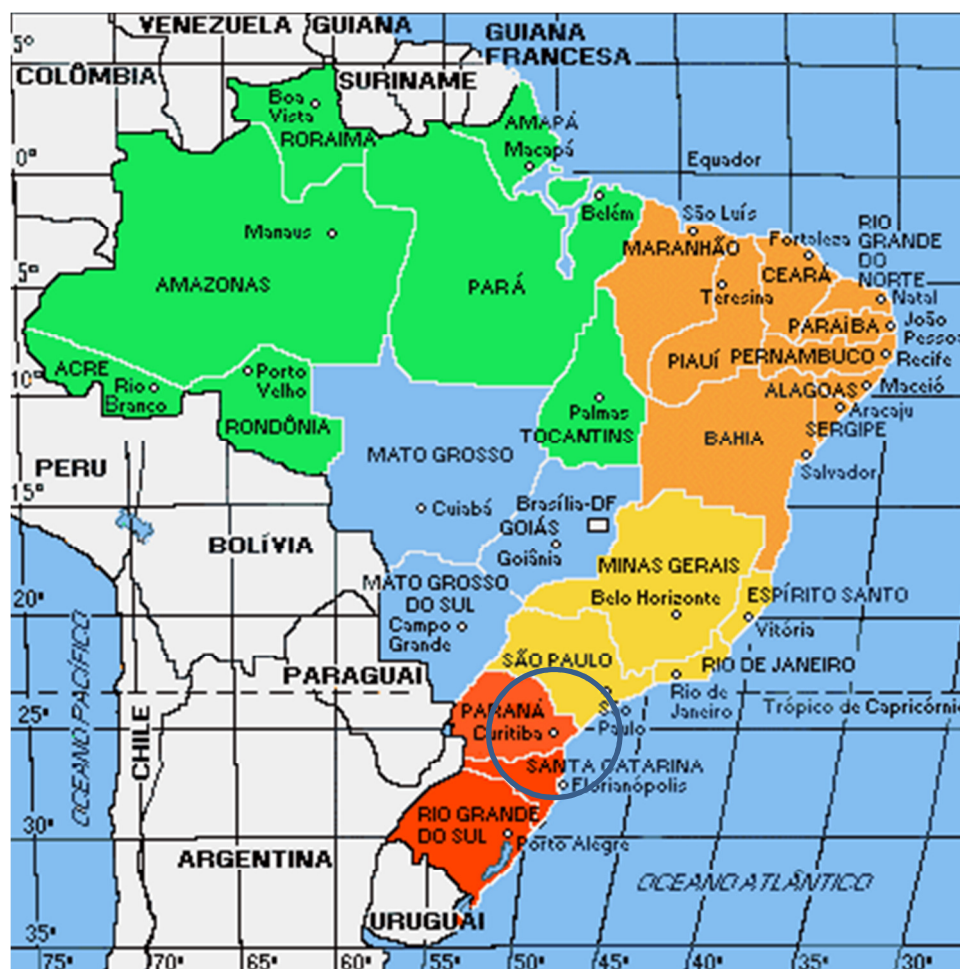
Obs. – El primer grupo (12 – 14 años) – 5, 18%

El segundo grupo (15 – 24 años) – 17, 32%

Total – 22,5% = 190 977 109

ANEXO II

LOCALIZACIÓN DE CURITIBA (EN BRASIL)



ANEXO III

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Departamento/Instituto de Filosofía de los Valores y Antropología Social e Cultural

Programa de Estética, Valores y Cultura

Doctorado en Antropología

Termo de Consentimento Informado

Senhores Diretores e Coordenadores desta Instituição de Ensino:

Com o objetivo de compreender as razões porque determinadas músicas populares com mensagens depreciativas ao ser feminino fazem sucesso não só entre os homens, mas também entre as mulheres é que estamos realizando este estudo com mulheres, especialmente com as jovens (adolescentes entre 13 – 20 anos), período em que a música é de grande importância em suas experiências cotidianas.

A participação é voluntária e contará de um pequeno questionário individual, uma discussão e síntese em grupo, após a audição de algumas músicas previamente selecionadas. Toda a condução do trabalho será executada diretamente pela pesquisadora, que é psicóloga, pedagoga, especialista em casal e família, em psicologia jurídica, mestre em psicologia e doutoranda em Antropologia Cultural pela Universidade do País Vasco - Espanha. O número de participantes não está delimitado e não trará nenhuma despesa financeira para as pessoas que concordarem em colaborar com esta proposta.

Devemos informar também que: este trabalho é de cunho científico, portanto garantirá o anonimato das participantes através da alteração dos nomes e de outros dados que possam identificar os/as colaboradores/as. Os resultados serão apresentados em meio acadêmico e de profissionais que se interessam pelo assunto e que, buscando a fidelidade das informações, o trabalho deverá ser gravado em fita K-7 ou em arquivos mp3/wav, para ajudar na fidedignidade da coleta dos dados.

Havendo a autorização para a execução desta proposta de estudo, agradeceremos profundamente por nos terem ajudado a compreender melhor esse fenômeno, mas se não concordarem em participar, também seremos gratos por terem ouvido nossa proposta de trabalho.

Este trabalho foi aprovado pelo Conselho de Departamento e pela Comissão de Doutorado do Instituto de Filosofia de Valores e Antropologia Social e Cultura da Universidade do País Vasco e, é orientado pela Profa. Dra. Carmen Dièz.

A pesquisadora poderá ser contatada nos telefones abaixo para prestar quaisquer outros esclarecimentos.

Havendo concordância em participar deste estudo, por favor, assine no local indicado.

Maria Helena da S. Rodrigues
CRP 7236 –01

Sim, concordo/amos com a execução desta proposta de pesquisa:

Assinatura

Data

ANEXO IV

QUESTIONÁRIO

Estamos realizando uma pesquisa sobre a música popular brasileira e as mensagens transmitidas a respeito das pessoas. Por isto, necessitamos de sua colaboração, ela é muito importante para nós, por gentileza, responda às seguintes perguntas:

1 - Idade: _____ 2 - Ano escolar: _____

3 - Reside com:
- Ambos os pais () - Com parentes ()
- Com um dos pais () pai () mãe - Com outros ()

4 - Qual é o estilo de música que você mais gosta?

5 - O que a música significa para você?

6 - Que tipo de mensagens são repassadas através das letras destas músicas?

7 - Que sensação, sentimento ou pensamento desperta em você ao ouvir estas músicas?

8 - As mensagens destas músicas contêm algum julgamento sobre pessoas?

Sim () Não () Justifique sua resposta:

9 - Os conteúdos destas letras de músicas têm alguma relação com a igualdade entre homens e mulheres? Sim () Não () Por quê?

- 10 - Você acredita que mensagens iguais a estas podem interferir na saúde das pessoas?
Sim () Não () Justifique sua resposta:
-
-

Obrigada por sua colaboração.
Curitiba: ____/ outubro/2007

ANEXO V

1ª SÍNTESE EM GRUPO

Síntese após a discussão (em grupo) do percebido nos conteúdos das letras musicais ouvidas:

Número do Grupo _____

