



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

LA EXPERIENCIA MUSICAL COMO PARTE DEL PROCESO DE REPARACIÓN EN MUJERES VÍCTIMAS DE AGRESIÓN SEXUAL

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología

Daniela Banderas Grandela

Profesor Guía: Rodrigo Torres Alvarado

**Santiago, Chile
2006**

*Para quienes abrieron sus vidas, confiaron
y narraron sus experiencias,
siendo las verdaderas creadoras de este trabajo.*

AGRADECIMIENTOS

Simplemente gracias...

A Rodrigo, por sus sabias palabras, por ayudarme a encontrar el camino y por su confianza.

A mi madre, por el apoyo y por la incalculable ayuda en esos días de intenso trabajo.

A Fabio, por no dejarme renunciar y por su inmensa paciencia.

INDICE

PRÓLOGO	5
PRIMERA PARTE: CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA. UN ACERCAMIENTO A TEMAS DE INTERÉS.	15
I. Música y sociedad	16
1. Música, contexto y sociedad	16
2. Conceptos de uso y función	19
3. La música entendida como proceso y cultura	27
4. La llamada música popular: algunas consideraciones	31
II. Agresión sexual, trauma y reparación	40
1. Agresión sexual	40
2. Trauma	43
3. El concepto de reparación	56
III. La recepción de la música y su participación en la construcción de los individuos y de la realidad	59
1. Estudios sobre recepción	60
2. La construcción de la realidad	72
3. El uso musicoterapéutico	78
SEGUNDA PARTE: FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA. EL RELATO COMO FUENTE Y ACTIVADOR DE CAMBIO	90
I. El estudio exploratorio	91
1. La pregunta y los objetivos	91
2. Nuestras informantes	92
3. Aspectos generales sobre las entrevistas	93
4. Sobre lo que entendemos por "estudio exploratorio"	95
II. Modelos utilizados	96

III. Metodología	101
1. La metodología: Metodología cualitativa	101
2. El paradigma: Paradigma crítico-constructivista	104
3. El enfoque: Enfoque biográfico	105
4. La técnica: El relato de vida	108
TERCERA PARTE: ESTUDIO EXPLORATORIO. FUNCIONES, SIGNIFICACIONES Y VALORACIONES DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN MUJERES VÍCTIMAS DE AGRESIÓN SEXUAL	119
I. Camelia	120
La experiencia de la música y la corporalidad. El baile y el reencuentro con el cuerpo.	124
II. Sonia	145
El pop, el baile y la sexualidad. Danzando con eros.	150
III. Ángela	162
El canto y la reivindicación social. El fin del dolor invisible.	166
IV. Constanza	183
La música y el amor. De la pérdida de la confianza a la apertura de la comunicación amorosa.	187
La canción pop, identidad y pertenencia. La búsqueda del sí mismo y de los otros.	199
V. Karin	211
Emoción y música. En la búsqueda del placer.	215
REFLEXIONES Y PROYECCIONES	230
BIBLIOGRAFÍA	239

PRÓLOGO

“... Orfeo sabía entonar cantos tan dulces que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos”
(Grimal, 1981: 391).

“Me gusta la Myriam Hernández. Pimpinela en su tiempo también. Soy una mujer que se mete en la música romántica: Camilo Sesto, Sin bandera, Ricardo Montaner, me relaja, me hace bien. Escucho radio, casetes, CD. En casete tengo onda disco, años 80, años 80 en inglés, como Michael Jackson, que es de mi época como Madonna, Cyndi Lauper. En CD Alex Ubago (¡que me hace acordar de Luis!), Renacer, Garras de amor, La rosa. Es que esta música me hace sentir que estoy viva”.
(Sonia)

La presente tesis surge desde la experiencia, de la necesidad de unir mis vivencias y mis intereses al desarrollo de una investigación y posterior confección de una tesis. Surge como un desafío y una necesidad. De ahí nacen las preguntas y el objeto de estudio; ahí encuentro el caso, el método, los libros, y recién ahí la energía y las ganas de embarcarme en un proyecto como éste.

Al empezar me planteo la necesidad de entender la música no sólo como un producto musical, sino también haciendo parte de ella al contexto y a todos aquellos mecanismos socio-culturales que la hacen posible y con los que interactúa.

Entiendo la música como un sistema complejo: complejo en su producción, en su locución, en su recepción. Sistema intrincado e inseparable de los seres humanos y de los sistemas sociales. No obstante, dadas las características de este trabajo, las que explicaré a continuación, me centro en una parte del sistema, la que tiene que ver con la recepción. En esta investigación me veo en la necesidad de abordar la música haciendo énfasis en el proceso de escucha, tal vez uno de los más abandonados comparado con los procesos de creación y de interpretación o performance.

Al concebir la música como un proceso, más allá de su calidad de producto, resulta inevitable el introducirnos en mundos interdisciplinarios que permiten comprender mejor la música en conexión con la sociedad y sus individuos. Es por esto que, en innumerables ocasiones, ciencias como la antropología, la sociología, la estética o la psicología se tornan disciplinas auxiliares o de apoyo a la musicología en su estudio de "la música" (si es que se pudiese hablar de "una" música, más allá de la distinción de géneros). Este trabajo no es la excepción, y será la psicología la disciplina que me convalidará su propio marco de conocimientos y conceptos, y la que me ayudará a entender una serie de mecanismos y procesos, tanto sociales como individuales. La utilizaré como disciplina auxiliar a la etnomusicología, para responder a las preguntas de mi investigación. Ambas me llevarán a comprender la música en su calidad de vivencia y experiencia vital, ineludible, inevitable, impostergable.

Las preguntas que intento responder (aunque serán muchas las ocasiones en que veces cada vez que creo haber respondido alguna se vuelve a abrir una nueva interrogante), vinculan música y sociedad urbana, música e individuos habitantes de la ciudad, música y personas marginadas, música y personas dañadas. La problemática es la relación acaecida entre la vivencia musical y personas, mujeres en este caso, que han sido agredidas sexualmente. Mi pregunta es qué relación existe entre las experiencias musicales de personas víctimas de violencia sexual y su proceso de recuperación y cómo opera esta relación. De esta forma, el objetivo central es poner en relieve el hecho que para ciertos individuos que han sido violentados sexualmente, la experiencia musical constituye uno de los elementos activos en la reparación, entendiendo por reparación el proceso transcurrido desde el aplacamiento de los síntomas hasta el momento en el que el trauma vivido se integra a la experiencia vital, pasando a constituir parte de la vida y la personalidad.

La experiencia me dice que son múltiples los factores y vivencias involucrados en el proceso de reparación. Los casos con los que trabajé son cinco mujeres de la comuna de El Bosque, quienes me mostraron que dentro de estos factores y vivencias también se encuentra la música. La música de la radio en la cocina, la música de la fiesta o discoteque, la música en la soledad de la habitación, la música compartida con amigos y la pareja. Aquella música de todos los días, aquella música popular que se escucha en la radio, la televisión, el centro

comercial, la micro, la calle. Aquella música que la industria produce en forma masiva y que las personas consumen masivamente también, es la que se ofrecerá como parte de las experiencias reparatorias de personas profundamente dañadas. Y será fundamentalmente la audición de aquellas músicas la que ocupará un rol principal. Esto, porque en los casos estudiados me encuentro que gran parte de las experiencias musicales de las entrevistadas tienen relación con la recepción de la música, es decir con los procesos de escucha, como parte de la sanación, como parte de la construcción de una realidad distinta, como parte en la reconstrucción de un individuo dañado.

Es por esto que llego a visualizar la recepción musical no como un fenómeno pasivo, sino que al contrario, como un fenómeno activo en la producción de sentido y en la resignificación, en este caso, de las vivencias traumáticas. Es la acción de escuchar música la que se transforma en el centro de interés. De esta forma, no son los aspectos descriptivos, estructurales y estilísticos de un discurso musical lo que aquí me importa, sino que su "aspecto receptivo" y su cualidad de generar valores o significados cognitivos y emotivos en quien lo escucha.

Subyacente a lo anterior, asumo entonces que en la definición de música debe incluirse también el ámbito de la recepción. Por tanto, el objeto de estudio se amplía a la música en su condición de "objeto escuchado", y al cómo se vivencia la experiencia musical, incluyendo el plano de la sensación, la percepción, la

integración cognitiva y emotiva, el evento o momento de la audición, el espacio en que ésta ocurre, el uso y la función que se le otorga.

Junto a ello, me voy dando cuenta que el proceso de escucha está íntimamente conectado a las experiencias emocionales y corporales, y me voy encontrando con comportamientos musicales derivados de la audición, como son el canto espontáneo y el baile, los cuales operarán como mecanismos involucrados en la reparación del trauma vivido.

A partir de la experiencia, las mujeres usan la música que escuchan, otorgándole una función y un significado que trasciende al objeto sonoro y a la audición, colaborando en el engranaje que llevará a que esa joven, esa mujer, sane las heridas que han alterado su equilibrio vital. Por tanto, el foco está puesto en la relación del individuo con la música. Nuevamente, este hecho explica el que el foco de esta investigación no se encuentre en las características de un repertorio, de un producto. No pretendo encontrar *en* la música los elementos que llevan a tal o cual efecto en el receptor (ese objetivo puede ser tema de otra investigación); sino que lo que quiero es conocer el impacto, el uso, la función, los significados que la música posee en receptores. ¿Y cómo? A través de las narraciones que ellas mismas hacen. Es decir, que son las propias mujeres las que relatan cómo la música es parte de su proceso reparatorio y reconstructivo luego de haber sido víctimas de violencia sexual.

En definitiva, el objetivo del trabajo es realizar una aproximación al proceso de reparación de un trauma por violencia sexual en cinco mujeres de sectores marginales de Santiago, colocando el foco en los significados atribuidos a las experiencias musicales, a partir del relato producido por los actores sociales que han vivido dichas experiencias.

Cabe aclarar que no trato de plantear una especie de técnica musicoterapéutica, aunque de sus experiencias y de lo que ella nos relatan, sea posible extraer elementos que efectivamente pueden servir en la confección de una psicoterapia o musicoterapia. Primero, porque no utilizo música en el espacio terapéutico, sino que lo que hago es indagar en cómo ésta es experienciada en el espacio natural, cotidiano. Y segundo, porque es la propia persona la que encuentra en su propio medio, facilitadores o herramientas de reparación, dentro de las cuales, en conjunto con otras, encuentra la música. De esta forma, la mujer otorga una función a la música que en forma consciente o inconsciente servirá como estímulo para provocar cambios, en este caso beneficiosos para ella, en el espacio cognitivo, emocional y conductual.

Ahora bien, este estudio no busca dar respuestas universales, ni llegar a generalizaciones (por lo común llenas de excepciones), ni plantear cuestionarios eternos, con puntajes tabulables, ni encontrar muestras representativas en la población. Este es un trabajo de índole exploratorio. Lo que hice fue

compenetrarme en la vida de cinco mujeres, dañadas, agredidas sexualmente y en sus largos procesos de recuperación. Mediante el diálogo y la conversación profunda, pausada, sin apremios, me fui adentrando en sus mundos, en sus vivencias, en sus percepciones.

Como ya dije antes, estas mujeres habitan en la comuna de El Bosque, comuna ubicada en la zona sur de la ciudad de Santiago de Chile, sector de mucha pobreza y de riesgo social, caracterizado por la alta ocurrencia de delitos violentos y por la percepción, por parte de la población, de una alta vulnerabilidad y victimización. Yo las contacto luego de que ellas llegan a la municipalidad buscando un abogado que las oriente e inicie las acciones legales. En ese momento se les ofrece un apoyo psicológico, como forma de contener y acompañar el largo proceso judicial que se inicia. Ellas además inician una psicoterapia. Ya pasado un tiempo, variable en los distintos casos, empiezo a constatar una notoria recuperación en ellas. En ese momento comienzo a indagar en cuáles han sido los factores que ellas perciben han sido parte de su proceso de recuperación. Para eso, dejo el espacio abierto a que ellas hablen y relaten. Ahí fue entonces donde apareció la música.

Encontrar el rol de la música en el proceso de reparación y los mecanismos de cómo entonces ésta opera, fue a través de los relatos de las mujeres, de modo de rescatar sus propias percepciones, sus propias maneras de percibir la realidad

en la que se insertan, las valoraciones que ellas otorgan a los hechos. Entonces son sus relatos, sus voces, los que impulsan todo el trabajo que se presenta a continuación.

Desde esta línea asumo un punto de vista *emic*, donde lo que me interesa es la perspectiva del investigado. No obstante, es inevitable conjugarlo con el punto de vista *etic*, al ser el investigador quien hace una lectura de lo encontrado a partir de su propio marco conceptual.

De esta forma, los hechos son fruto de la interpretación, interpretación que hacen las mujeres de lo que les ha ocurrido, y luego del investigador, quien debe volver a interpretar lo que sus informantes le relatan.

La tesis se organiza en tres partes. En la primera parte (*"Conceptualización teórica. Un acercamiento a temas de interés"*) expongo algunos conceptos y supuestos básicos, que sirven de marco al estudio exploratorio. Éstos abarcan, en primer lugar, el concepto de música a utilizar y su relación con la sociedad y los individuos. También incluyo algunas consideraciones respecto a la música popular, ya que ésta es la que escuchan las mujeres con las que trabajo. En segundo lugar, explico conceptos y procesos involucrados en la agresión sexual, dado que si lo que se quiere es comprender cómo la experiencia musical participa en la reparación del trauma por violencia sexual en cinco mujeres, debemos, por

ejemplo, ponernos de acuerdo en qué entendemos por trauma, cuáles son las consecuencias de una agresión sexual, qué es reparación, etc. En tercer lugar, busco ligar las experiencias musicales, principalmente las experiencias vinculadas a la recepción musical, con el cómo las personas construyen sus realidades y van generando cambios en sus vivencias. Este hecho es fundamental, ya que se encuentra a la base de los procesos que describo posteriormente.

En la segunda parte (*"Fundamentación metodológica. El relato como fuente y activador de cambio"*), desarrollo el marco metodológico. Describo el tipo de estudio que llevo a cabo, un estudio exploratorio, cuáles son las preguntas y objetivos, las características de las mujeres con las que trabajo, los modelos utilizados, la metodología y la técnica utilizada.

En la tercera parte (*"Estudio exploratorio. Funciones, significaciones y valoraciones de la experiencia musical en mujeres víctimas de agresiones sexuales"*) expongo la forma en que la experiencia musical fue parte del proceso de reparación en cinco mujeres. Me introduzco en el modo en que esta experiencia fue operando y en cómo se transformó en un factor de recuperación. Esta búsqueda me lleva a la interacción ocurrida entre música y cuatro aspectos involucrados en la dinámica de la personalidad: las emociones, las cogniciones, las conductas y el cuerpo. Y me conduce directamente a la problemática de la significación de la música.

La tercera parte constituye el núcleo central del trabajo. Las dos secciones anteriores conforman la fundamentación para el estudio realizado, el que se expone en la tercera parte. Es allí donde se vinculan las ideas y conceptos planteados en la primera parte, con los casos estudiados. Es allí donde se muestra la puesta en marcha de las ideas, supuestos y técnicas planteados en la segunda parte, nuevamente, en virtud de los casos estudiados. Es por esto que la tercera parte, sin duda, es el segmento más importante de esta tesis.

Al final incluyo una muy breve sección de "*Reflexiones y proyecciones*" en la que desarrollo las conclusiones, una síntesis y me pregunto respecto a la importancia de un estudio como éste. Pienso en cuáles serían las tareas pendientes y los desafíos futuros y aprovecho la ocasión para reflexionar respecto al rol de la musicología en nuestra sociedad actual, parte de estos desafíos futuros.

La presente tesis surge desde la experiencia, de la necesidad de unir mis vivencias y mis intereses al desarrollo de una investigación y posterior confección de una tesis. Surge como un desafío y una necesidad. Y creo que finalmente no sólo satisface esa necesidad, sino que, más que contestar preguntas de investigación, me deja abiertas otras tantas, motivada a seguir buscando, a seguir investigando.

PRIMERA PARTE

CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA: UN ACERCAMIENTO A TEMAS DE INTERÉS

A continuación veremos de forma general algunos aspectos que sirven de marco conceptual para la investigación. Estos son fundamentos y supuestos que se encuentran en la base de la temática que desarrollaremos en la tercera parte.

I. Música y sociedad

1. Música, contexto y sociedad

Al momento de estudiar un fenómeno musical, mucho es lo que se ha hablado en el ámbito musicológico, y aún con mayor énfasis en el etnomusicológico, de la inseparable relación existente entre música y cultura, o música y sociedad (Hood, 1954; Kolinsky, 1970; Zemp, 1971; Blacking, 1973; Nettl, 1975; Merriam, 1964; entre varios otros).

De hecho planteamos que no es posible conocer un fenómeno musical dado aislado de su contexto social y cultural. En este sentido Blacking afirma que la música es producto de procesos cognitivos individuales y sociales, y que por esta razón, ésta es capaz de expresar aspectos de la experiencia de los individuos y su sociedad. Por lo tanto, si queremos conocer y comprender una música dada, va a ser necesario referirnos a hechos considerados por lo general como no estrictamente musicales, como pueden ser determinantes históricas, políticas, filosóficas u otras, no siendo suficiente sólo la consideración de los "*sonidos organizados*"; es decir lo que oímos o lo que vemos en una partitura o transcripción. En este sentido el mismo Blacking plantea que muchos análisis del fenómeno sonoro que se quedan sólo en explicaciones *estrictamente musicales* (aludiendo a que sólo se centran en la estructura sonora), entran en contradicción

entre sí, dejando de lado información que puede resultar sumamente valiosa (2006).

Considerando esta postura a veces puede resultar fácil caer en una sumatoria simple de música y sociedad, olvidando los complejos procesos de interacción permanente que ocurren entre ellos en la realidad (Grebe, 1976). En esta misma línea, en muchas ocasiones esta interacción se ha planteado como una búsqueda que establezca cómo una determinada música refleja o muestra diversos aspectos del contexto social en que se encuentra inserto; o bien, en interpretar o incluir en el análisis de la estructura musical aspectos culturales o de contexto y de qué modo éstos se encuentran presentes en la obra musical. Sin embargo, ésta es solamente una de las caras del proceso o una visión parcial de la interacción ocurrida entre música y sociedad, ya que sólo fija la atención en el "efecto" que el contexto ejerce en la música (mirada unidireccional y lineal).

En este sentido, no debemos olvidar que la relación producida entre música y cultura no es sólo una relación unilateral, en donde la música, y el arte en general es, como vemos, reflejo de diversos aspectos del contexto en el que se halla, y por ende, de la cultura que la produce. Sino que la relación existente es una relación dialéctica, lo que significa que dicha manifestación artística es obviamente afectada por los procesos de contexto, pero que también genera y moviliza ideas y acciones en un sistema humano, grupo social e individuos. Por lo

tanto, los hechos musicales serían capaces de afectar, en el sentido de movilizar, por ejemplo, la relación que existe entre los individuos y su entorno provocando determinadas conductas o estados que producirán finalmente un cambio en la realidad.

Si llevamos más lejos esta formulación, no sólo podemos analizar una música ayudados por los aspectos de contexto para comprenderla mejor, sino que podemos incluso interpretar y analizar a individuos y grupos sociales en función de, o tomando en consideración la música que éstos producen o escuchan. De este modo el objeto a estudiar se amplía o se traslada del hecho musical a los actores sociales que participan de él.

Ahora bien, estos actores sociales que participan del proceso musical no son sólo quienes la “producen”, entendiendo por éstos a compositores o creadores e intérpretes, sino que también quienes la escuchan o reciben, y en el caso de sociedades más complejas, también son parte de este complejo musical todo el aparato industrial y comercial creado para la producción y difusión.

Planteada entonces la compleja interacción ocurrida entre fenómeno musical, individuos y sociedad es que en el caso del presente estudio nos centramos en una de las aristas de este proceso. Ésta será el ámbito de los receptores, es decir el mundo de aquellos que escuchan música, receptores que en

nuestro estudio poseen ciertas características y condiciones particulares, como ya hemos visto, siendo ellos los que guían el objetivo del trabajo. Siendo más estrictos aún, serán el uso, función y valoración que otorga este grupo particular a su experiencia como receptores de música nuestro foco de interés.

2. Conceptos de uso y función

En el presente estudio entendemos que la música no es sólo un objeto estético o de arte, sino que también son parte de ella las significaciones, usos y funciones que le otorgamos, lo que nos explica su innegable importancia social (Martí, 2000).

Comenzaremos aclarando los conceptos de *uso* y *función*. Riesman plantea que las personas utilizamos los materiales de la cultura popular, dentro de los cuales se encuentra la música, de diferentes maneras y para diferentes propósitos. Las maneras tendrían que ver con los *usos* y los propósitos con las *funciones* (1950).

Al hablar de los *usos* de la música, nos referimos a los modos en que la música es empleada por un grupo humano como práctica habitual, similar a cuando hablamos del *rol* que ésta desempeña. La música entonces, es *usada* por los individuos de una cierta manera, *uso* que es accesible directamente a la labor

de observación del investigador que lleva a cabo la evaluación del fenómeno (Merriam, 1997).

“Cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las formas en que se emplea la música en las sociedades humanas, a la práctica habitual o ejercicio de costumbre de la música como algo en sí mismo o en conjunción con otras actividades... La música puede utilizarse en varias situaciones, tiene varios usos, que pueden tener o no una función social más profunda.” (Merriam, 1997, en Martín Herrero, 1997: 131 – 132).

La *función* en cambio, si bien es un concepto complementario al de *uso*, implica una comprensión más profunda, menos evidente del fenómeno musical estudiado. La *función* posee relación con la *finalidad*, es decir, con el *para qué* de algo, en este caso, de la utilización de la música. Los individuos no siempre son conscientes de las funciones que los distintos elementos de la cultura poseen, pudiendo ser manifiestas o latentes, conocidas o desconocidas, voluntarias o involuntarias, deseadas o no. Por tanto, el estudiar la *función* que un fenómeno musical posee implica incluir el análisis que quien investiga hace, de modo de aumentar el rango de comprensión de los fenómenos que estudia.

“Así pues, la palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; ‘función’ hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam, 1997, en Cruces, 2001: 277).

En cierta forma podríamos decir que el *uso* tiene que ver con la ocasión, y la *función* con el propósito, con el *dónde* y el *por qué* respectivamente de la utilización de la música. De esta forma, por ejemplo, dos sociedades diferentes pueden otorgarle un mismo *uso* a una música determinada, pero no la misma *función*. Merriam da un ejemplo que ilustra esta situación. Un enamorado puede cantarle una canción a su amada. El amante *usa* la canción para cortejar a su amada, no obstante la *función* otorgada a esa música puede ser interpretada como la perpetuación de la especie (Merriam, 1997).

Por lo general, cuando se relaciona una determinada música con diversas actividades humanas, se está hablando más bien del *uso* de la música, más que de su *función*. De esta forma es posible distinguir diversos *usos* que se han dado a la música en las diferentes culturas, cruzando todos los aspectos de estas culturas. En este sentido Herskovits (en Merriam, 1997) establece un set de categorías, de elementos e instituciones de la sociedad en los que se puede observar el uso que se hace de la música. De este modo plantea el uso de la música en relación con la Cultura Material (tecnología y economía), con las Instituciones Sociales (organización social, educación, estructuras políticas), con el Hombre y su Universo (haciendo referencia a su sistema de creencias y al control del poder), con la Estética (artes gráficas y plásticas, folklore, drama y danza), y con el Lenguaje.

En cambio, se habla de *función* cuando se hace alusión a un objetivo intencionado, no casual de cualquier hecho; se habla de *función* en el sentido que se utiliza en la física, es decir, como la interdependencia entre los elementos que conforman un sistema; se habla de *función* cuando se refiere a la efectividad que tiene un elemento en respuesta a los requerimientos de una situación o de un propósito objetivamente definido. Así como Herskovits define áreas en las cuales la música es utilizada (en el sentido de *uso*), Merriam define diez funciones de la música para ejemplificar el concepto de función y contrastarlo con el de uso: la función de expresar emociones, de provocar un placer estético, de entretener y divertir, de comunicar, de representar simbólicamente, de provocar una respuesta física, de mostrar y hacer respetar las normas sociales, de validar las instituciones sociales y religiosas, de contribuir a la continuidad y estabilidad de la cultura y de contribuir a la integración de la sociedad (Merriam, 1997).

En síntesis, el *uso* es más evidente a los ojos del observador y se encuentra relacionado con la utilidad que puede tener la música. La *función* se relaciona con motivaciones y con objetivos más profundos que los individuos y las sociedades le otorgan. Ambos se complementan, siendo dos caras de un mismo hecho y constituyendo dos niveles de estudio de un mismo fenómeno.

“Los usos y funciones de la música constituyen uno de los aspectos más importantes de la etnomusicología, ya que para estudiar la música como un aspecto más del comportamiento humano, no basta con hacer un estudio descriptivo de los acontecimientos relacionados con la música, sino que hay

que investigar además su significación. Es preciso investigar no sólo lo que es la música, sino además qué significa para las personas y de qué formas las afecta" (Martín Herrero, 1997: 131).

Los conceptos de *uso* y de *función* se vinculan cercanamente con el de *valoración*. Hablamos del "valor" de algo cuando nos referimos a la "estima" que un objeto o persona posee para alguien. Por esto, la valoración tiene que ver con estimación, reconocimiento, objeto de interés o de deseo. En ese sentido tomamos la definición dada por Rowell:

"Al decir *valor*, quiero decir 'digno, merecedor'. Cuando le atribuimos valor a una obra musical o a una de sus propiedades, decimos que tiene, a nuestro juicio, dignidad, merecimiento, que *debería* ser valorada porque es hermosa, agradable, buena o verdadera. Semejante definición es coherente con el uso general de la expresión *valor estético*, la propiedad inherente a una obra de arte de producir una experiencia buena o placentera en los que la contemplan" (2005: 148).

Por tanto, asumimos que usamos la música y le otorgamos una función, porque la valoramos. O mejor aún, la valoramos, porque se deja usar y se presta para ciertas funciones que deseamos y podemos otorgarle.

Para Simon Frith, la música que escuchamos constituye algo muy especial para cada uno de nosotros, porque de alguna forma nos provee de una experiencia que trasciende la cotidianidad, que nos libera de la rutina y que nos permite "salirnos de nosotros mismos". Estas particularidades de la experiencia musical son las que se relacionan con la valoración que damos a la música.

Un buen ejemplo para entender la funcionalidad de la música es el caso de lo que ocurre con los jóvenes en nuestra sociedad occidental. El papel de la música durante el período de la adolescencia y juventud resulta no sólo interesante al estudiar la música, sino que resulta fundamental al momento de comprender esta etapa del ciclo vital. Y es que los jóvenes incorporan a la música a su espacio vital, haciéndola parte constitutiva de sus vivencias, tanto como auditores y en algunos casos también como ejecutores de música.

Por otra parte, el ejemplo tiene interés en el contexto de nuestro estudio, ya que cuatro de los cinco casos estudiados corresponden precisamente a mujeres ubicadas en esta etapa del ciclo vital. De forma similar a cómo los jóvenes otorgan parte importante de su tiempo a escuchar música, nos vamos a centrar en la audición de la música de un grupo particular de auditores, sin olvidar que como auditores, la experiencia musical puede limitarse sólo a la *escucha*, o bien, puede acompañarse del canto espontáneo o del baile. Y que también puede generarse un canto espontáneo al recordar una música que fue escuchada con anterioridad.

Siguiendo la línea de la audición, el *uso* de la música puede ser, por ejemplo, el de acompañar una situación social o la realización de alguna actividad (estudio, lectura, ejercicio físico, etc.), como "música de fondo"; o bien la audición en la privacidad de la habitación como acompañante o algo así como la "música

incidental" de un conjunto de ensueños característicos de los jóvenes; o también para bailar en la discoteque o en una fiesta, etc.

Si ahora nos centramos en la *función* vemos que los jóvenes no sólo disfrutan del momento de la audición, sino que se apropian de las formas y estilos musicales como parte de su identidad. Además, los músicos intérpretes, estos verdaderos ídolos musicales, le "convidan" al adolescente parte de su identidad en este período de moratoria, de búsqueda de la identidad, mientras va definiendo la propia. Por otra parte, le permiten al adolescente obtener un grupo de referencia, aquel que comparte los mismos gustos musicales, satisfaciendo así la necesidad de pertenencia. Por último, a través de la música que el joven escucha, éste es capaz de expresar sentimientos e ideas que él todavía no puede expresar – ya que afectiva y cognitivamente aún no es capaz de hacerlo – otorgándole herramientas y medios de expresión y comunicación, configurando muchas veces también una ideología y modo de pensar (Frith, 1987).

Como vemos, al hablar de la funcionalidad de la música debemos profundizar un poco más allá del uso para llegar a descubrir significados que están operando como parte de las vivencias del joven en este caso.

"Sabemos que la música tiene una gran importancia entre los adolescentes, porque al margen de su uso como fuente de goce estético, la música ejerce algunas funciones sociales que son determinantes para ellos. Dada la marcada función identificatoria de la música, ésta tiene un papel básico en

la configuración de las identidades de los adolescentes. No es solamente que los jóvenes necesiten la música, es que la música también define lo que es ser joven y muchas de las diferentes identidades que son asimiladas a través de la adolescencia, entre ellas los importantes roles de masculinidad y feminidad, tal como nos los demuestran los estudios sobre música y género” (Martí, 2000: 276).

Ahora bien, la valoración que el joven otorga a la música que a él le gusta va a depender de sus propias experiencias, de rasgos de su personalidad, de su género, de su grupo de pares, del hogar, de su entorno social, etc. En resumen, de rasgos individuales y de la realidad social en que éste se encuentra inserto. Por esto es que evidentemente observamos variaciones entre los jóvenes, no siendo posible trazar una pauta o normativa general para todos.

Por último, los conceptos antes vistos van a estar estrechamente ligados al de *significado* y *significación*. Se habla de significado cuando a una cosa se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma; de esta forma implica asociación entre intrínseco y extrínseco. Cuando se habla del posible significado que pueda tener una música para la sociedad, para un determinado grupo humano o para un individuo particular, hablamos de asociaciones que le son otorgadas socialmente. Hablamos, entonces, de “significado de una música” cuando es posible establecer un nexo de identidad entre ella y una categoría cognitiva de orden social¹. Obviamente toda música es polisémica y el significado está siempre sujeto a las variables del ámbito de recepción y de tiempo (Martí, 2000).

¹ En nuestro estudio veremos que también la categoría cognitiva asociada puede ser de orden individual.

Este planteamiento nos lleva a que el significado de una música en particular tiene relación con el contexto en el que ésta ocurre. Al respecto Peter Wicke plantea lo siguiente:

“La música no tiene significaciones que se hallen adscritas a su estructura, sino que la música recibe significaciones, las asimila, en cuanto sus parámetros internos se encuentran en una relación estructural nomológica con los patrones axiológicos y semánticos de una cultura” (Wicke, 1990: 254).

Vinculado a esto mismo, Lucy Green plantea lo siguiente:

“Tanto las experiencias de la música como los significados de la música cambian en cuanto a complejidad en relación con la competencia estilística [del auditor], y la situación social en la cual ocurre...la música nunca puede ser tocada u oída fuera de una situación, y cada situación afectará el significado de la música” (en Frith, 1996: 250, traducción libre de la autora)².

3. La música entendida como proceso y cultura

Habiendo visto la relación que posee la música con la sociedad que la produce, y los conceptos de *uso* y *función*, nos queda claro entonces que estamos concibiendo la música no sólo como la estructura sonora o como un producto estático, sino que como un proceso dinámico donde se hallan inmersos una serie de elementos que también son considerados *música*: estructura sonora, creador,

² “Both experience of the music and the music’s meaning themselves change complexly in relation to the style-competence of the listener, and to the social situation, and every situation will affect the music’s meaning” (citado por Frith, 1996: 250).

productor o emisor, canal (o el medio a través del cual se transmite), receptor, contexto socio-cultural, etc. Resulta útil entonces referirnos a los conceptos descritos por Martínez en su escrito "La música como espacio semiótico: los mapuches urbanos entre identificación y comunicación", éstos son los de *texto* y *contexto*. Entendemos por *contexto* los signos, que pueden ser semánticas o gramáticas musicales, teorías, capacidades, aptitudes, conocimientos, comportamientos, percepciones, etc. sobre el quehacer musical. Este espacio es el que define al *texto*, lo específico, el hecho musical como hecho único e individual. Si a éstos les sumamos el concepto de *pre-texto*, o las motivaciones y funciones sociales por la que la música es producida, entonces tenemos un cuadro completo de la música como un proceso o sistema complejo y dinámico (Martínez, 2001).

Tanto *texto*, *contexto* y *pretexto* los concebimos como parte del sistema musical, inseparables entre sí. Entendemos que el contexto no es "lo que rodea" a "la música", sino una parte de ella misma. Y entendemos que el considerar el *pretexto* nos da luces sobre la existencia misma de los otros dos.

Siendo éste el concepto de música con el cual vamos a trabajar, entonces al focalizarnos en algún elemento del *texto*, *contexto* o *pre-texto* nos focalizamos en un segmento del fenómeno musical, de igual importancia que cualquier otro. Decimos esto, porque en nuestro trabajo el foco está puesto en ciertos receptores de música (en este caso de música popular, el texto); en receptores que hacen

parte de un contexto y que poseen un *pretexto*, una motivación, a la hora de hacer uso y otorgarle una función a la música que escuchan.

En nuestro estudio suponemos que el hecho de hablar de la recepción y de la función que ésta cumple en determinados individuos, es también parte del estudio de la música, entendida como proceso y sistema complejo. Si bien dejamos fuera otros aspectos de la música, hacemos conciente y explícita dicha segmentación y asumimos la parcialidad, en virtud de profundizar en el objetivo de nuestro trabajo y en las personas receptoras que constituyen nuestro caso.

Es por esto que hablamos de “experiencia musical.” El cómo escuchamos música y los elementos asociados a dicha audición, hacen parte de una rica experiencia, que es vivenciada profundamente y de distintos modos, y que finalmente son constituyentes del fenómeno que llamamos *Música*.

En esta línea y tal como plantea Martí, consideramos la música como algo que va más allá de ser un lujo o una entretención de la cual se puede prescindir. La música no es tan sólo *estética* sino que también *ética* en relación al mensaje que ésta carga, al efecto capaz de producir y al grado de compenetración que logra con quien la escucha (Martí, 2000).

Al asumir a la música como proceso y como sistema, en relación inseparable con aspectos que son sociales, la estamos considerando como cultura, como algo más que una serie de sonidos estructurados; planteamos que el hecho musical conlleva entonces determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que vinculan los sonidos con el entramado social que los produce y los cobija (Martí, 2000).

Aún más, Feld plantea que la pregunta respecto a cómo es que los sonidos comunican y se encarnan tan profundamente, debería ser el cuestionamiento a la base de todo interés etnográfico, humanístico o científico-social por la música. Señala además que sólo recientemente la etnomusicología ha comenzado a desentrañar cuestiones relativas al signo musical, a las relaciones entre forma simbólica y significado social y a la ejecución o performance de los sonidos en tanto acción comunicativa. De esta forma el autor se centra en el modo en que un tipo de sonido es estructurado socialmente para vehicular significado (Feld, 1991).

“... el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esa medida tal estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y cultural” (Feld 1991, en Cruces, 2001: 332).

4. La llamada música popular: algunas consideraciones

“Me gusta, me encanta. Lo que más me gusta es Sin Bandera. También me gusta Luis Fonsi... Chayanne también me gusta. Y también Ricky Martin... Tengo hartos CDs de Sin Bandera, Luis Miguel, Alex Ubago, Luis Fonsi, Chayanne, Ricky Martin... De las mujeres que cantan, la que más me gusta es Laura Pausini. Tiene canciones bien bonitas. También me gusta la Shakira, la Oreja de van Gogh... De la música en inglés me gusta la Britney Spears, la Cristina Aguilera, la Jennifer López... Lo que más me gusta es la música romántica... El metal no me gusta, hay unas pocas canciones que me gustan, pero en general no...”

(Constanza)

En los relatos de las mujeres entrevistadas, aparece coincidentemente que toda la música que ellas escuchan, y que hace parte del repertorio que cumple un rol en la función de reparación del trauma vivido, corresponde a la llamada música popular, y principalmente lo que se conoce como música *pop*. Por esta razón, decidimos tratar muy brevemente algunos aspectos generales de este tipo de música, de modo de comprender mejor los procesos involucrados en la reparación en interacción con la experiencia musical.

Muy comúnmente los teóricos de la investigación musical han distinguido tres grandes categorías de músicas: música docta, popular y tradicional. Respecto a estas categorías de especies de músicas, ya Seeger, en 1940, distinguía tres grandes categorías, adoptando como criterio básico de diferenciación su medio de transmisión: la escrita, que correspondería a la docta, la oral, que correspondería a la tradicional, y la popular híbrida (Grebe, 1976: 9).

Independiente de los problemas que después haya presentado esta clasificación, la verdad es que en la práctica se sigue utilizando. Para Grebe la música popular tendría además, un autor conocido, una duración efímera, una difusión masiva, una dispersión geográfica internacional y un valor comercial (Ibid.: 10).

Tagg, en "Analysing popular music", caracteriza a la música popular en función de su modo de distribución, el cual sería habitualmente masivo y a través del sonido grabado, a diferencia de la música "folk", cuya distribución sería oral, y de la música de "arte", cuya distribución sería a través de la notación musical. Además, agrega que el tipo de sociedad en la cual este tipo de música se cultiva con mayor frecuencia sería de tipo industrial, poseería una estética y una teoría musical propia, y habría un relativo anonimato de sus compositores (1982).

Por otra parte, Shepherd, plantea que es cuestionable que existan tales categorías de música (popular, docta, folclórica o tradicional), dado que lo que existe corresponde más bien a discursos contruidos alrededor de prácticas musicales concretas; esos discursos agrupan dichas prácticas en categorías que someten a la música a formas de control político, social y económico (1993).

Independiente de la existencia real de tales categorías o de los discursos contruidos en torno a la práctica musical, existen consideraciones que a nosotros

nos resultan útiles a la hora de hablar de esta música a la cual se refieren nuestras entrevistadas.

Son distintos los autores que hablan de música popular. Entre éstos destacamos a Middleton, Hamm, Tagg y Stefani. A pesar de los estudios existentes, intentar definir la *música popular* sigue presentando varias dificultades. Para empezar, la música popular no puede ser definida como un género musical o como un grupo de géneros. Esto, porque difícilmente encontramos en el aspecto formal nexos que unan esa cantidad de músicas diversas que más bien intuitivamente catalogamos como *populares*. Al parecer es en el ámbito del contexto sociocultural, en el de las significaciones y en el de las funciones donde se encuentra lo que la va a definir como tal (Tagg, en Martí, 2000).

En términos muy generales Hamm señala:

“La música popular, tal como la entendemos hoy día, fue un producto de la época moderna, que se extiende desde el siglo XVIII tardío a través de los primeros dos tercios del siglo XX, o desde la revolución industrial a través del capitalismo tardío” (1995:1, traducción libre de la autora)³.

Lo que nos interesa destacar de la música popular es, por un lado, su impacto masivo, popular, su carácter colectivo y de fácil accesibilidad; por otro, su condición de narración, de discurso con sentido, de signo, que si bien podríamos

³ “Popular music, as we understand the term today, was a product of the modern era, extending from the late eighteenth century through the first two-thirds of the twentieth, or from the industrial revolution through late capitalism” (Hamm, 1995: 1).

pensar posee cualquier hecho musical, en este caso y para nuestros propósitos, adquiere especial interés. Se encuentra mediatizada a través de la industria y la tecnología, llenando un espacio en el presente, fundamental para la audiencia juvenil (González, 2001).

Relacionado con lo anterior, nos interesa más que nada las connotaciones que como signo adquiere, es decir, los significados paralelos, esa serie de significados "parásitos", que porta como significante (Eco, 1972) y su cualidad de constituirse en información, en el sentido que genera en el receptor ciertas imágenes, representaciones o ideas⁴.

Usando palabras de Simon Frith, no estamos en búsqueda de qué es la música popular (definición que resultaría de todas formas amplia e imprecisa), ni qué es lo que ella revela, ni qué es lo que ella expresa, sino cómo articula en el auditor la experiencia popular (1987).

Si bien podríamos definir y analizar los distintos géneros musicales contenidos dentro de la llamada música popular, dicha empresa no tiene ningún sentido para nuestros fines. Sí nos interesan dos cosas: una, hablar de la existencia de un "pop", o cierta música popular dentro del gran ámbito llamado

⁴ En el sentido otorgado por la Teoría del procesamiento de la Información (López, Parada y Simonetti, 1991).

música popular, porque tiene relación con gran parte de la música que escuchan las mujeres con quienes conversamos⁵.

“Durante el pasado medio siglo (el pop) ha sido un metagénero, frecuentemente mezclado y equiparado a ‘popular’ ... La abreviatura ‘pop’ no se usó como término genérico hasta los años cincuenta del siglo XX, cuando se adoptó como denominación genérica para una clase especial de producto musical dirigido al mercado adolescente” (Shuker, 2005: 234).

Y lo segundo que nos interesa, es plantear la existencia de ciertas funciones y significaciones que los auditores le otorgan y que los analistas observan.

Tal vez pueden resultarnos atractivos los resultados de una encuesta realizada durante el otoño de 1995 a jóvenes barceloneses de entre 17 y 23 años en relación con los géneros musicales populares, porque pone en relieve una taxonomía hecha por los propios auditores. Algunos jóvenes se referían a géneros musicales como el *heavy*, *makina* o *rap*. Otros, en cambio, clasificaban en base a características de la música: romántica, lenta,ailable. Interesante es que las mujeres tendían a hacer alusión a estas “características” de la música (cuestión que también observamos en nuestro estudio), y los hombres más bien a un ámbito determinado más o menos definible por criterios formales. Por otra parte la figura

⁵ A finales de los 50 el término pop comenzó a utilizarse en un sentido opuesto, incluso antagónico, al de rock: el primero tendería a ser menos profundo, más complaciente y conformista, a diferencia del rock, el que además es autosuficiente e inteligente. De esa música es de la que nos van a hablar, no exclusivamente, pero sí en su gran mayoría. Nos estamos refiriendo a la música más desdeñada por la academia.

del cantante, del llamado *pop star*, es mucho más importante a la hora de caracterizar los gustos femeninos que los masculinos (Martí, 2000).

Volviendo a la idea de las funciones y significaciones, si usamos estos parámetros como medio para categorizar "las músicas", según Martí habría una tripartición:

"A cada uno de los ámbitos⁶ le corresponden unos elementos formales, unas significaciones, unos actores, unas funciones sociales y unos valores determinados. Pero esta subdivisión de nuestras músicas en los tres ámbitos diferentes no se fundamenta en criterios estrictamente musicales referentes a la materia sonora, sino en criterios contextuales de tipo sociocultural" (Martí, 2000: 223).

¿Cuáles serían estas funciones? Eco, en *Apocalípticos e integrados*, se refiere a algunas de las funciones del arte aplicada a la "música ligera", entre las que se encuentran invitación a la relajación, estímulo psico-fisiológico, idealización de pasiones y ocasión para considerar los problemas de la vida (1977).

Martí agrega como funciones la expresión emocional, el disfrute estético, el entretenimiento y la representación simbólica (1995).

⁶ Martí se está refiriendo a la música docta, la música folklórica o de tradición oral y la música popular.

También se encuentra la cualidad de la música popular para verse sometida a la apropiación por parte de los auditores, lo que permite que los individuos pongan en acción funciones muy particulares por los individuos.

“De acuerdo con Simon Frith la música sería particularmente poderosa en su capacidad interpeladora, ya que trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Esto es así porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras formas de cultura popular –televisión, telenovelas, etc.” (Vila, 1996: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>).

Siguiendo este enfoque, es muy relevante agregar el que si bien podemos distinguir funciones compartidas, por ejemplo, por un grupo etario en particular o una comunidad dada, existen funciones que son otorgadas por los individuos en forma personal, dependiendo de las experiencias particulares que a cada uno le haya tocado vivir.

En cuanto a las temáticas tratadas en la canción popular, éstas son variadas, no obstante existe una predilección hacia la temática amorosa.

“Con rarísimas excepciones de signo político o de denuncia social, la canción popular urbana tiene como protagonistas esenciales el amor, en su tópico formulario de ‘corazón atormentado’, y el sexo en el irónico doble sentido que trasciende de su equívoco vocabulario” (Valls, 1982: 85).

La música popular posee una presencia constante en nuestra sociedad. En los hogares (música en la radio, en la televisión), la música del vecino, en la calle

(tal vez el caso más llamativo es el de los parlantes ubicados en todo el Paseo Ahumada, calle peatonal de álgido comercio del centro de Santiago), en el cine, en el metro, en las micros. Desde antes de nacer nuestras madres nos cantan, porque se dice que así se estimula al feto, luego las canciones para guaguas y niños, en fin, vivimos rodeados de música, sin poder cerrar nuestros oídos a diferencia de nuestros ojos.

Creemos entonces que no puede pensarse que la música popular no sea parte del proceso mediante el cual nos vamos constituyendo como personas.

Es esta última idea la que nos motiva a hablar de quienes escuchan música popular. Sabemos que es difícil, sobretodo, por la tendencia a dejar de lado, por parte de la investigación académica, a los auditores, como si no fuesen parte del sistema musical, y por la desvalorización que con frecuencia se hace de la música popular, al compararla con las "otras" músicas. Esto último, por la ligazón que existe entre música popular e industria. Se ha discutido mucho respecto a si la música popular respondería a necesidades emocionales de la gente o si más bien sería la industria cultural la que explotaría, manipularía o crearía gustos en lugar de responder a éstos, dependiendo más bien de fuerzas del mercado (Cámara, 2003).

Por último, nos vamos a referir a un concepto acuñado por Martí que nos parece tremendamente importante y que justamente rebate los resquemores anteriores. Este es el concepto de *Relevancia Social*, que, aplicado al ámbito musical, hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada y se encuentra estrechamente vinculado al concepto de significación, como categoría para el análisis cultural. Esta vinculación nos conduce a la consideración de que el modo cómo una música es percibida por un grupo humano, implicará determinados usos y ciertas funciones por parte del grupo. La consideración de la significación, de los usos y de las funciones nos sirve como indicadores de relevancia social.

“De esta manera podemos afirmar que, dada una producción musical determinada, su relevancia social para un ámbito sociocultural concreto se pondrá de manifiesto a través de la interacción entre el significado, los usos que se le dan y sus implicaciones funcionales... una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones” (Martí, 1995: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>).

Para nosotros, el que una música posea significados, usos y funciones para un individuo particular la hace *relevante* en el mismo sentido al que hace referencia Martí, aunque en nuestro caso no sea para un grupo humano, sino que para una persona individual.

II. Agresión sexual, trauma y reparación

En esta parte, definiremos los conceptos y estableceremos los supuestos relacionados con la temática de la agresión sexual, del trauma y de la reparación, elementos básicos para luego comprender cómo la experiencia musical vinculada a la recepción se encuentra involucrada en el proceso de recuperación del trauma generado por violencia sexual.

1. Agresión sexual

Al hablar de "agresión sexual" o "violencia sexual" nos referimos a todos aquellos actos de connotación sexual que implican una relación de sometimiento entre un individuo que ejerce poder sobre un otro que rechaza el acto sexual o que bien se encuentra incapacitado para consentir, dada su edad, o algún tipo de limitación o discapacidad. Estos actos incluyen todo tipo de conductas de connotación sexual en las que hay una vulneración de los derechos de la persona agredida. En este sentido tenemos una situación de abuso de poder expresada mediante actos de índole sexual. Estas conductas engloban un catálogo de acciones que son consideradas delitos y sancionadas por nuestra legislación.

Es importante destacar que cuando hablamos de "víctimas" de agresiones sexuales nos referimos no sólo a aquellas personas que recibieron directamente la agresión, sino que también entendemos que son víctimas aquellas personas

cercanas a quienes recibieron la agresión. En este sentido pueden ser víctimas también familiares o personas del entorno inmediato de la persona que sufrió el delito o hecho traumático dentro de la jurisdicción correspondiente, que se hayan visto afectadas por la situación. Al respecto Neuman señala:

“Cabe recordar que víctimas no son sólo aquellas contra quienes se efectuó concretamente una acción delictuosa sino sus parientes más cercanos, padres, madres, hijos, nietos” (Neuman, 1994: 283).

Como ya dijimos antes, no debemos olvidar que la agresión sexual constituye un delito, por lo tanto cuando hablamos de violencia sexual nos estamos refiriendo a un delito sexual. En este sentido nos vamos a centrar en dos términos o dos tipos de agresiones sexuales descritas en la legislación: la *violación* y el *abuso sexual*. Esto, dado que las mujeres que son parte de esta investigación y que compartieron sus experiencias, han sido víctimas de alguno de estos dos delitos.

La violación se refiere al acceso carnal por vía vaginal, anal o bucal a un niño menor de doce años en cualquier circunstancia, o a una persona mayor de doce años en los siguientes casos: cuando se usa la fuerza o intimidación; cuando la víctima se halla privada de sentido o se aprovecha de su incapacidad para oponer resistencia; o bien cuando se abusa de la enajenación o trastorno mental de la víctima (artículos 361 y 362 del Código Penal, 2005).

El abuso sexual, por su parte, se describe como la acción de realizar abusivamente una acción sexual, distinta del acceso carnal. En la norma contenida en el artículo 366 ter de Código Penal, "acción sexual" se define como:

"Cualquier acto de significación sexual y de relevancia realizado mediante contacto corporal con la víctima, o que haya afectado los genitales, el ano o la boca de la víctima, aún cuando no hubiere contacto corporal con ella" (Código Penal, 2005: 109).

Por lo general encontraremos que las víctimas de este delito son niños menores de 14 años. En esta línea, una buena definición, que rescata aspectos interesantes a considerar, es la entregada por Barudy, quien define abuso sexual como la:

"Implicación de un niño o de un adolescente menor en actividades sexuales ejercidas por los adultos que buscan principalmente la satisfacción de estos últimos, siendo los menores de edad inmaduros y dependientes, por lo tanto incapaces de comprender el sentido radical de estas actividades ni de dar su consentimiento real. Estas actividades son inapropiadas a su edad y a su nivel de desarrollo psicosexual y son impuestas bajo presión (por la violencia o la seducción) y transgreden tabúes sociales en lo que concierne a los roles familiares" (Barudy, 1989: 161).

Sea abuso sexual o violación, el daño generado en la víctima es inconmensurable, pudiendo inhabilitar, durante un tiempo variado según los casos, a la persona víctima en distintos ámbitos de su vida: afectivo, laboral, social, etc. Al respecto Fietz señala lo siguiente:

“Todas las formas de abuso sexual representan un maltrato grave, que perjudica a la persona afectada en su experiencia psíquica y física, la amenaza y daña gravemente. También afecta a la dignidad, a la integridad, a la autoestima y a la propia identidad, lo que representa un delito fundamental. La experiencia traumática puede traer consecuencias a corto y a largo plazo en el desarrollo de la personalidad. Los posibles síntomas postraumáticos dependen de muchos factores (edad, intensidad de la agresión, lapso afectado, etc.)” (Fietz, 2002: 14).

2.Trauma

2.1 Concepto general de trauma

Cuando hablamos de trauma nos referimos a aquella herida, tomando su origen etimológico, o huella dejada por algún evento intenso en nuestro aparato psíquico. Para el psicoanálisis el trauma psíquico va a obrar, va a accionar, como un cuerpo extraño que se instala en el aparato psíquico, que no puede ser elaborado, que genera un aumento de energía o de excitación que va a afectar el funcionamiento de la psiquis. Además, este cuerpo extraño que ha ingresado violentamente en la mente, ha dejado en su paso un agujero (imagen de la herida) que demora en volver a cerrar (Freud, 1920).

El trauma sobrepasa los recursos naturales de la persona para aliviar el dolor generado por el estímulo traumático (Sepúlveda, 2000). Un trauma puede ser generado por diversas experiencias: experiencias de abandono, pérdidas, ataques violentos, guerras, accidentes, etc.

Laplanche y Pontalis definen "trauma" de la siguiente manera:

"Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica" (Laplanche y Pontalis, 1981: 447).

El trauma designa un acontecimiento personal de la historia del individuo. La profundidad de la herida, o gravedad del trauma, y su cronicidad va a depender de diversos elementos. Entre ellos se encuentra la naturaleza y las características del evento o estímulo traumático, es decir el "evento mismo" que genera el trauma (el tiempo a través del cual se prolonga dicho estímulo, la situación, etc.), el estado psíquico al momento de producirse el trauma, las experiencias previas, las circunstancias sociales y las redes de apoyo.

Esta huella, mientras no es cicatrizada, genera una serie de excitaciones excesivas en relación a la tolerancia del aparato psíquico, éstas se expresan en emociones, cogniciones y conductas que la persona no experimentaba antes de ocurrido el evento traumático. Estas emociones, cogniciones y conductas resultan molestas, afectando el funcionamiento que hasta antes del trauma la persona tenía, por ejemplo, en términos laborales y sociales.

La literatura psicológica y psiquiátrica distingue un trastorno producido a raíz de este trauma, trastorno característico padecido por personas que han sufrido

un fuerte impacto emocional, en el que incluso se ha puesto en juego la integridad física de las personas, como ocurre en la mayoría de los casos de agresiones sexuales. Este cuadro es conocido como *trastorno por estrés postraumático*.

El trastorno por estrés postraumático se caracteriza por la aparición de una serie de síntomas característicos que siguen a un acontecimiento extremadamente traumático y estresante. Puede ser que el individuo perciba este acontecimiento como una amenaza para su integridad física, o que sea testigo de una amenaza para la vida de otras personas, o bien conocer, a través de otra persona, acontecimientos que involucran muerte, violencia o daños graves a otros. En términos generales, estos síntomas aparecidos son temor, desesperanza, reexperimentación del suceso traumático (por ejemplo la ocurrencia de pesadillas), evitación de estímulos relacionados o que recuerdan el suceso traumático (el exponerse a estímulos que recuerdan o simbolizan el acontecimiento traumático genera un malestar psicológico y fisiológico intenso, ocurriendo en muchos casos que los individuos suelen hacer esfuerzos deliberados para eludir el recuerdo), el embotamiento de la capacidad de respuesta (o disminución de reactividad frente al mundo exterior), síntomas de ansiedad, disminución del interés en actividades que antes resultaban gratificantes, una sensación de alejamiento de los demás, una disminución en la capacidad de sentir emociones, especialmente de aquellas relacionadas con la intimidad y la sexualidad, en general, todos síntomas que

provocan un malestar significativo y que alteran áreas importantes de la vida del individuo (López-Ibor, 1995: 434 - 440).

Entre los acontecimientos traumáticos que pueden generar este estrés postraumático se encuentran, entre otros, la participación en guerras o combates, ataques personales violentos como agresiones físicas o sexuales, atracos, ser secuestrado, ser torturado, desastres naturales o provocados por el hombre, accidentes graves, diagnóstico de enfermedades potencialmente mortales. En los niños y púberes experiencias sexuales inapropiadas para la edad, aun carentes de violencia o daño físico, pueden provocar un trastorno por estrés postraumático (Loc. Cit).

Las reacciones de víctimas de algún delito en general pueden ser en muchos aspectos similares a las encontradas en víctimas de otras experiencias traumáticas o hechos estresantes de la vida, como son desastres naturales o enfermedades, sin embargo existen también importantes diferencias. Una de las más importantes es que las víctimas de delitos, deben enfrentarse al hecho de que su sufrimiento es producto de la conducta intencionada de otra persona que la ha escogido para cometer la acción delictual (Marianetti, Mejía y Moles, 2001).

El trastorno puede llegar a ser especialmente grave y crónico cuando el agente estresante es obra de otros seres humanos, como en los casos de torturas y ataques sexuales (López-Ibor, 1995).

2.2 Consecuencias y trauma por violencia sexual

La agresión sexual constituye de todas formas un hecho traumático, así como el ser víctimas de otras agresiones (López-Ibor, 1995: 435).

En esta línea, y en relación a las víctimas de cualquier delito, Hilda Marchiori sostiene que:

“Toda victimización produce una disminución del sentimiento de seguridad individual y colectivo porque el delito afecta profundamente a la víctima, a su familia y su comunidad social y cultural. La transgresión del sentimiento de inviolabilidad –porque la mayoría de las personas tienden a vivenciarse inmunes a los ataques delictivos- crea una situación traumática que altera definitivamente a la víctima y a su familia” (Marchiori, 1996: 14).

Las consecuencias de una agresión sexual son múltiples, variadas y ocurren en niveles diferentes. En primer lugar, podemos observar que las consecuencias ocurren tanto en la víctima directa de la agresión como también pueden ocurrir en aquellas personas cercanas a la víctima. Un caso es el de la madre de niños que han sido agredidos sexualmente. En el caso de que ésta reconozca la agresión, puede verse muy perturbada, sobretodo si quien ha agredido a sus hijos ha sido una persona conocida, familiar o incluso su propia pareja. En este sentido es el

espacio femenino el que ha sido vulnerado, espacio que habitan, por lo general, los niños en nuestra sociedad.

En otro ámbito de análisis podemos hablar de consecuencias primarias y de consecuencias secundarias. Las consecuencias primarias (llamada por la literatura *victimización primaria*) hacen referencia a la experiencia individual de la propia víctima y las consecuencias perjudiciales que se originan de la acción directa de la agresión. En este sentido reúnen los efectos directos que presenta un niño, niña o adulto cuando ha sido víctima de una agresión sexual. Es la experiencia inmediata después de la agresión, que incluye la respuesta del organismo expresada sintomatológicamente, al a cual nos referiremos más adelante (Trujillo et al., 2001).

Las consecuencias secundarias (llamada por la literatura *victimización secundaria*) se refieren al sufrimiento que experimenta la víctima como consecuencia de las respuestas de su entorno social, ya sea el sistema jurídico-penal, policías, médicos, o su entorno inmediato como es su propia familia. Resultan del significado atribuido a la experiencia por parte de quienes toman conocimiento de lo sucedido (personas e instituciones que rodean a la víctima). En ocasiones esta experiencia se torna más negativa para la persona que la agresión misma (Trujillo et al., 2001).

Por ejemplo, y en relación a esta victimización secundaria, si la persona cuenta que ha sido víctima de una agresión sexual, pero el receptor le resta importancia a lo sucedido, o bien la culpa aduciendo que fue ella quien provocó la situación, esta persona no sólo ha sido víctima por parte de quien la agredió directamente, sino que también por quien no la acogió en su relato. Este hecho es muy frecuente, dada las características de nuestra sociedad "adultista" y masculinizada, dados los mitos que rodean la sexualidad, dados los temores y miedos generados. Este tipo de consecuencias negativas se refiere, por tanto, al impacto y reacción que tiene el entorno (familia, colegio, consultorios, policías, tribunales, etc.), que a veces puede ser incluso más traumatizante que la agresión en sí misma.

En esta línea Herrero Alonso y Garrido Marín dicen que:

"Las actitudes negativas hacia la víctima, especialmente aquellas que reflejan cierta incredulidad o desconfianza respecto a su denuncia, que trivializan la seriedad del delito o tienden a responsabilizar a la víctima por su propia victimización, pueden contribuir a que las personas afectadas por el delito no encuentren el apoyo social deseado y sufran una segunda victimización producto de las reacciones con las que interaccionan (familiares, amigos, conocidos, policías, jueces, terapeutas, etc.)" (Herrero Alonso y Garrido Marín, 1993: 205).

Así, se observan dos niveles que van dando forma a la vivencia traumática de la persona agredida: en primer lugar el haber sido dañada corporalmente, el miedo intenso y la culpabilización; en segundo término la reacción negativa que

muchas veces adopta la familia y el entorno social después de la divulgación. Ambos hechos socavan la identidad y la autoestima de la persona agredida, quien se siente impotente y va perdiendo progresivamente la confianza en sí misma.

La agresión sexual genera en quien ha sido víctima de ella, una serie de efectos y trastornos. A las consecuencias generadas por el trauma en términos generales (incluyendo la sintomatología presente en el trastorno por estrés postraumático), se agregan una serie de consecuencias específicas a la agresión sexual. En esta línea, la repercusión es abrumadora y es sentida como irredimible. Pueden verse perturbados el psiquismo, los deseos, la proyección como ser humano y social. La soledad, las tensiones y angustias, las heridas morales, los daños materiales se acentúan con la desprotección marcada por sentimientos de humillación y de miedo.

Si bien va a depender de las características de cada individuo (como por ejemplo, de la edad de la víctima y del enfrentamiento que se haga de lo ocurrido) y de factores asociados a la duración e intensidad del trauma, es posible nombrar algunos trastornos, consecuencias físicas y cambios conductuales, emocionales y cognitivos, que se generan como resultado de una agresión sexual⁷.

⁷ Las consecuencias que se enumeran a continuación son principalmente extraídas de la propia experiencia psicoterapéutica con víctimas de agresiones sexuales, en complemento con lo que la literatura plantea al respecto. Entre otros, la bibliografía utilizada fue: LÓPEZ-IBOR, *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM IV*, 1995; MALACREA, *Trauma y reparación. El tratamiento del abuso sexual en la infancia*, 2000; GIL, *The healing powers of play: working with abused children*, 1991.

- Daños físicos. Pueden ser magulladuras o lesiones genitales y/o anales, dolor, sangramiento, hinchazón o irritación del área genital o anal, infecciones urinarias, enfermedades venéreas o de transmisión sexual, lesiones bucales, etc. Puede encontrarse también desnutrición, deshidratación, fracturas, quemaduras, alteración de conciencia, retraso en el desarrollo (psicomotor), higiene y arreglo deficiente, negligencia. Por otro lado puede impresionar un aspecto triste y retraído, la mirada apagada, la voz baja, y el comportarse en forma temerosa u hostil.
- Impacto económico. Dado los gastos médicos en los que se debe incurrir, hospitalizaciones, rehabilitación, etc. Por otro lado en ocasiones implica a largo plazo, delincuencia juvenil y adulta, con todo el impacto social y económico de éstas.
- Cambios conductuales. Éstos pueden ser hiperactividad o hipoactividad, desganado, fatiga, aislamiento, conductas evitativas y negadoras, comportamiento agresivo y/o autodestructivo, conductas hipersexualizadas o erotizadas (masturbación excesiva, juego sexualizado), o por el contrario fobia relacionada a la sexualidad.
- Tendencia a experimentar sentimientos de culpa. La persona que es agredida sexualmente suele culpabilizarse por lo ocurrido. Esta tendencia es tremendamente dañina para quien lo experimenta, ya que a todos los daños causados directamente por la agresión sexual, se suma la idea de que lo

ocurrido es por culpa de quien padece el daño. Este hecho se ve potenciado por la tendencia de la sociedad a culpabilizar a los niños y mujeres (las más frecuentes víctimas de violencia sexual), y liberar de responsabilidad a los hombres adultos (los más frecuentes agresores). Esta situación dificulta enormemente la reparación, sumiendo a la víctima en una profunda depresión o bien en una hipersexualización inadecuada.

- Sentimientos de vergüenza. En términos generales, una persona que ha experimentado algún tipo de agresión sexual experimenta mucha vergüenza por lo ocurrido, lo que por lo general lleva a ocultar el hecho y a no denunciar ni pedir ayuda.
- Sensación de suciedad. Luego de que la persona ha sido víctima de una agresión sexual, siente que su cuerpo ha sido no sólo dañado, sino que también “manchado” y “ensuciado”. Muchas personas agredidas sexualmente relatan el tener que bañarse una y otra vez para “sacarse” la suciedad que se les ha instalado sobre la piel.
- Autodesprecio. Éste, ligado a la culpa y la vergüenza, que incluso puede llevar a comportamientos autodestructivos. En relación con esto, se ha observado como muchas víctimas se describen de forma peyorativa o tienen comportamientos agresivos, de seducción y/o de promiscuidad sexual para probarse a sí mismas que tienen un valor para los demás y que son deseables.

- Alteración de la relación con la propia corporalidad. Dado que en muchos casos el cuerpo se siente sucio y manchado, el individuo desea negar su corporeidad, buscando “no sentir”, “no verse”, o bien creando un concepto negativo del propio cuerpo. Junto con ello, las mujeres vulneradas sexualmente tienden a negar su feminidad, sus movimientos femeninos, sus rasgos de mujer; es decir, se instala la idea de suciedad y de vergüenza, junto al afán de negar las formas femeninas.
- Disfunciones sexuales. Puede afectarse la percepción de la propia sexualidad y la intimidad con la pareja. En esta línea puede ocurrir una inhibición de la sexualidad en alguna de sus etapas (deseo, excitación y/o orgasmo) o bien una hipersexualización.
- Incapacidad para experimentar placer. Este factor puede venir de dos vertientes. Una, en relación al punto anterior, como una secuela fruto del desánimo o del estado depresivo, lo cual constituye lo que llamamos “anhedonia”. O bien, puede venir desde la prohibición consciente que hace la propia persona agredida de experimentar placer; esto es, ella se niega a sí misma la posibilidad de experimentar situaciones que generan agrado y placer, lo cual se encuentra estrechamente relacionado con los sentimientos de culpa.
- Miedo. Esta emoción es una de las principales secuelas de la agresión sexual. El problema radica en que el miedo inmoviliza, produce la evitación de cualquier estímulo que recuerde al estímulo violento, traumático. Por

esto, en muchos casos, vamos a ver que mujeres jóvenes agredidas evitan el contacto con personas del género masculino por algún tiempo. O bien, evitan el salir a la calle o a lugares que le parecen desprotegidos.

- Imágenes recurrentes del hecho violento. Esta es una consecuencia típica del estrés producido posterior al evento traumático. Sin desearlo, incluso en los sueños, la imagen del hecho, en este caso violento, se vuelve una y otra vez a la mente de la persona agredida, acompañada de toda la carga emocional que el hecho produce, siendo sumamente molesto para quien lo sufre; es como volver a experimentar el hecho una y otra vez.
- Alteración del equilibrio afectivo, hipersensibilidad o dureza afectiva. Puede aparecer irritabilidad, rabia, labilidad emocional y cambios de humor.
- Desánimo. Esto quiere decir que la persona experimenta un decaimiento en su estado anímico, lo que redundará en una cierta lentitud en las acciones realizadas, en una dificultad para concentrarse, una incapacidad para disfrutar de las experiencias, una tendencia al llanto, puede aislarse afectivamente e incluso puede llegar a constituirse un cuadro depresivo.
- Trastornos del sueño. Estos pueden ser insomnio (imposibilidad de conciliar o de mantener el sueño), hipersomnia (tendencia a quedarse dormido en contra de la propia voluntad), presencia de pesadillas o sueños recurrentes, "enuresis" (tendencia a orinarse mientras duerme) especialmente en el caso de las niñas.

- Trastornos alimenticios. Estos se traducen en la tendencia a comer excesivamente (sumado a síntomas de ansiedad), o bien a comer en forma insuficiente, dada la pérdida de apetito.
- Alteración en las relaciones interpersonales. Las personas que han sufrido algún tipo de agresión sexual, tienden a aislarse de quienes le rodean, evitando el contacto interpersonal. En el caso de algunos niños, éstos incluso se vuelven agresivos frente a quienes les rodean.

Hemos tratado de enumerar de forma sencilla y clara los efectos psicológicos, emocionales y cognitivos, que puede producir una agresión sexual. Sin embargo, es importante señalar que los signos y síntomas que una persona presenta ante una agresión sexual son variables, ya que dependen de la variabilidad individual y de la significación que ella dé al evento.

Junto a estas consecuencias es posible encontrar también efectos físicos, sociales, económicos, financieros, etc. Asimismo, pueden surgir en distintos momentos luego de transcurrida la agresión, de forma inmediata así como también a mediano y largo plazo. El conjunto de efectos y tomando en consideración la victimización primaria y secundaria, constituyen el daño psico-social producido por el impacto del delito sexual (Marianetti, Mejía y Moles, 2001).

3. El concepto de reparación

Por reparación entendemos aquel proceso mediante el cual esta herida de la que hablábamos anteriormente, producida en el aparato psíquico, comienza a sanar, lo que se traduce en una recuperación del estado alterado. La persona es capaz, lentamente, de retomar su nivel de funcionamiento anterior, adecuándose nuevamente a las exigencias y requerimientos del diario vivir.

“La reparación se logra cuando la víctima se transforma en el sobreviviente capaz de integrar la catástrofe a su historia de vida pudiendo usarla como un recurso” (Sepúlveda, 2000).

La reparación involucra principalmente una reducción en los síntomas generados por la acción violenta, un cambio en la percepción del hecho junto a una resignificación de él (lo cual conlleva el integrar el hecho traumático a la vida, pudiendo utilizarlo incluso como un recurso), la toma de medidas preventivas frente a la posibilidad de una nueva experiencia traumática y el poder recobrar la calidad de los vínculos cercanos.

Cuánto tiempo transcurra entre la ocurrencia del evento traumático y la recuperación variará según una serie de factores involucrados en el proceso. Éstos son características propias de personalidad, el cómo haya sido percibido el evento traumático por la propia víctima (lo que a su vez se relaciona con las experiencias anteriores, con las expectativas, con el medio, etc.), la cantidad y calidad del apoyo brindado por personas e instituciones, el paso del tiempo, entre otros.

“La víctima puede reconstruir su mundo y reconstruirse del impacto y consecuencias del hecho lesivo que se abatió contra ella” (Neuman, 1994: 283).

La experiencia ha mostrado que el ser humano posee una gran capacidad para adaptarse y encontrar sentido a las experiencias traumáticas más terribles. Si bien la experiencia traumática puede acarrear una serie de síntomas o reacciones disfuncionales de estrés, con el paso del tiempo éstos se desvanecen. En el proceso de lucha por la recuperación que las personas deben emprender, muchos encuentran recursos latentes y de los cuales no sospechaban su existencia, pudiendo incluso obtener beneficios de su lucha contra el suceso traumático, rehaciéndose a sí mismos.

De hecho, se ha planteado que el surgimiento de emociones positivas junto a las negativas (tristeza, rabia, culpa) puede ser sumamente útil. Investigaciones recientes han puesto de manifiesto que las emociones positivas pueden coexistir con las negativas durante circunstancias estresantes y adversas, ayudando a reducir los niveles de angustia generados por la situación traumática. Por tanto, las emociones positivas poseen efectos beneficiosos cuando surgen en contextos de adversidad (Vera, Carbelo y Vecina, 2006).

En los casos específicos de personas agredidas sexualmente, Gil (1991) plantea que parte de los objetivos a lograr mediante un proceso reparatorio, serían los siguientes:

- Desarrollar seguridad, confianza y bienestar.
- Desarrollar sentimientos de respeto, en los ámbitos físicos y emocionales.
- Desarrollar sentimientos de aceptación, lo que conlleva el derecho a realizar elecciones y decisiones.
- Desarrollar la capacidad de mantener relaciones interpersonales apropiadas y confiables.

Junto a lo anterior, el proceso reparatorio debe conllevar:

- Facilitar la expresión de sentimientos.
- Recuperar el control del cuerpo y el ambiente.
- Reinterpretar los "flash back".
- Aumentar la autoestima.
- Desarrollar técnicas protectoras y preventivas.

III. La recepción de la música y su participación en la construcción de los individuos y de la realidad

“Mi música tiene por meta enseñar a la gente a amarse a sí misma y a situarla cara a cara con la Verdad. Las vibraciones musicales son como las olas del océano. El océano de nuestro inconsciente por donde penetran para crear la unión espiritual de todos los hombres en una especie de catarsis general... Un músico si verdaderamente es un mensajero, debe ser como un chiquillo que todavía no ha sido estropeado por demasiados contactos con los hombres. Un músico es puro. Es por ello que nuestra música debe purificar el alma”

(Hendrix, J., *Electric Church*, citado por Skoff Torgue, 1977: 86)

Dadas las características de la investigación que llevamos a cabo, nos resulta necesario exponer ciertas creencias y fundamentos desde los cuales construimos nuestro estudio. En esta sección hablaremos de tres aspectos fundamentales, todos ellos unidos por el papel de la música en la modificación de diversos aspectos de los individuos, cognitivos y emotivos, y su percepción de la realidad.

El primero dice relación con la “recepción de la música”. Esto, porque al evaluar cómo las mujeres con las que se trabajó asocian su recuperación a su experiencia musical, nos centramos principalmente en el ámbito de la “escucha”. Son ellas mismas las que nos muestran que el hecho de escuchar música y las conductas asociadas a esta actividad, poseen un rol en su proceso de reparación.

El segundo relata en términos muy generales cómo la música es capaz de ir generando cambios en los individuos y en la sociedad, transformando de esta forma la realidad.

Por último, el tercer aspecto corresponde a una pequeña síntesis de la disciplina conocida como musicoterapia, la que se ha centrado en la manipulación terapéutica de la música con el objetivo de producir cambios en los individuos.

1. Estudios sobre recepción

“... el poeta imaginaba que Orfeo atraía a los árboles, a las piedras y a las olas, pues no hay cosa tan estúpida, tan dura, tan llena de cólera, que la música, en un instante, no le haga cambiar su naturaleza.

El hombre que no tiene música en sí ni se emociona con la armonía de los dulces sonidos es apto para las traiciones, las estratagemas y las malignidades; los movimientos de su alma son sordos como la noche, y sus sentimientos, tenebrosos como el Erebo.

No os fiéis jamás de un hombre así. Escuchad la música”.

(William Shakespeare, “El Mercader de Venecia”

Acto V, escena I).

Para nosotros será sumamente importante colocar en un lugar especial el tema de la recepción de la música. Esto, porque en el estudio de casos llevado a cabo es el proceso de escuchar música el que principalmente aparece una y otra vez en los relatos de las mujeres con quienes se trabajó. Por esto nos vamos a

centrar en el receptor, colocando el interés en los rasgos funcionales y valóricos y en la vivencia de la música por sobre los estéticos.

Si queremos abordar la figura del receptor, debemos hablar brevemente de la comunicación. Y sin duda son muchas y variadas las perspectivas que han afrontado la temática de la comunicación. De esta forma la "teoría de la comunicación" se ha ido construyendo desde disciplinas y miradas muy diferentes. Una de ellas, por ejemplo, es la teoría físico-matemática de Shannon y Weaver, conocida como "Teoría matemática de la información". También existen teorías psicológicas que se basan en el fenómeno de la percepción (como la de Moles), teorías sociales con base en la lengua (el caso de Saussure), con base en la antropología cognitiva (Levi Strauss) o con base en la interacción (Bateson, Watzlawick, Goffman). Por otra parte existen aportes en el campo de los efectos de la comunicación de masas, y las teorías críticas de la comunicación, promovidas desde la Escuela de Frankfurt por intelectuales como Adorno, Horkheimer y Marcuse.

Según el modelo comunicacional desarrollado por Shannon y Weaver, el receptor sería quien "decodifica o vuelve a transformar la señal transmitida en el mensaje original o en una aproximación de éste haciéndolo llegar a su destino" (López, Parada y Simonetti, 1991: 63). Junto al receptor se encuentra el

destinatario, que en muchas ocasiones se corresponde con el receptor, como en el caso de la recepción musical mediatizada.

En esta línea, el receptor o decodificador puede ser definido como el punto (persona, organización) que recibe el mensaje, y que realiza el proceso inverso al del emisor: descifrar e interpretar lo que el emisor quiere dar a conocer.

Ahora, si sumamos los aportes de los autores que estudian la comunicación desde la interacción, podemos agregar que el descifrar lo que el emisor quiere dar a conocer no siempre es tan sencillo (por lo general es bastante difícil). Entre otras cosas, porque la fidelidad del mensaje va a depender de la presencia de otros factores que pueden interferir en alguna de las fases del proceso de la comunicación, desde que nace en el emisor hasta que llega al receptor. De este modo es posible que se generen perturbaciones o distorsiones que no permiten que el mensaje sea captado en forma fiel, como por ejemplo la distorsión de la imagen de la televisión no permite que el mensaje llegue en forma completa o correcta al receptor; o bien la sordera de un oyente, o la escritura defectuosa, o la fotocopia borrosa de un texto; también la distracción del receptor o las interpretaciones que éste último pueda hacer de lo que recibe de acuerdo a sus expectativas, que muchas veces no tienen relación con las intenciones del emisor (de ahí los múltiples problemas que se pueden generar en el proceso comunicativo).

Cercano al concepto de receptor se encuentra la noción de "público" en el caso del proceso de transmisión de la música. No obstante pensamos que ha existido una tendencia a pensar o a concebir un público pasivo, que sólo "recibe" el mensaje, sin tener la necesidad de participar activamente en el proceso. En el caso de la recepción de la música, un modelo alternativo pensamos debiera considerar el cómo ésta funciona en combinación con el público, incluyendo el cómo éste último utiliza y transforma la música que escucha.

En esta línea es que creemos en un modelo que no es lineal, sino dialéctico, interaccional y circular. Un modelo en que el concepto de audición se plantea como una actividad, como una acción no pasiva y en la que el oyente posee un poder en la interpretación de lo que recibe, en la creación de significados y en la generación de actitudes a partir del estímulo musical.

En general creemos que ha habido poca investigación respecto a la recepción de la música (por ejemplo, en lo que se refiere al destino de las producciones discográficas o en relación al público que asiste a un evento de música en vivo), y a los significados que el auditor otorga a lo sonoro.

"En 1989 el historiador inglés James Obelkevitch se preguntaba: ¿Se puede decir que existe la música sin alguien que la escuche? Cualquiera que lea el trabajo de los musicólogos –e incluso de los historiadores sociales de la música- puede olvidarse de pensar en ello. Los oyentes no tienen espacio en el programa original de Guido Adler para la musicología y han tenido muy poca atención desde entonces... Hemos aprendido mucho sobre los

productores de música, pero los oyentes siguen siendo grandes desconocidos" (Obelkevitch, citado por Finnegan, 2003: *Revista Transcultural de Música* 7).

Según Ruth Finnegan esta situación no ha cambiado mucho hasta el día de hoy. Para ella, las audiencias y los receptores de música reciben escasa atención por parte de la musicología, existiendo una inclinación hacia los productores de música y la composición o bien hacia el producto musical mismo y la partitura, en desmedro de aspectos como las experiencias emocionales y corporales de la audiencia. Y cuando aparece la figura del oyente, más bien se les trata como personas a las que hay que instruir y enseñar a escuchar, por sobre mostrar preocupación por los diversos significados que la gente podría encontrar en lo que escucha. Para Finnegan, incluso el destacado Leonard Meyer, en su influyente libro *Emotion and Meaning in Music (Emoción y significado en la música)*, se concentra en la sintaxis de las obras musicales y en las opiniones que de ellas realizan compositores, intérpretes, teóricos y críticos. La investigadora señala además que si bien la etnomusicología ha sido más abierta, igualmente ha estado más centrada en las estructuras musicales, en la composición, en los intérpretes, en los instrumentos, que en las audiencias. Cuando los estudiosos de la música popular moderna han tomado en cuenta a los receptores, igualmente se han centrado en los intérpretes, con escaso interés en las experiencias de los oyentes como objeto de estudio en sí mismo. Lo más preocupante es que cuando los mencionan, es para explicar sus experiencias en términos de alienación, mercantilización y otros similares (2003).

O bien, se han centrado en el proceso mental e intelectual de la audición, dejando de lado la experiencia emocional y corpórea, como si fuesen aspectos inferiores del ser humano.

Respecto al posible valor de una pieza musical y aludiendo a la música popular, Charles Hamm plantea que éste se ha colocado en la música en sí misma, en el objeto sonoro, y no en su recepción y uso. Siguiendo esta línea de pensamiento, la música popular sería "artísticamente" inferior al repertorio clásico, por lo que no merecería atención seria por parte de los académicos (1995).

Tal vez en su fascinante libro *Sound and sentiment (Sonido y sentimiento)*, Feld nos brinda un hermoso ejemplo de lo que queremos rescatar y colocar en un sitio de importancia dentro del discurso musicológico. Al analizar la música de los Kaluli en Nueva Guinea, ésta es tratada no como un producto estático, sino que como parte de todo el entretejido asociativo y emocional de los Kaluli. Las poderosas canciones conmueven hasta el llanto a su audiencia, transformándose en un medio expresivo para articular emociones y sentimientos compartidos por la comunidad (1990).

Por otro lado, Gilbert y Pearson plantean que los oyentes de música popular se han visto menospreciados por los discursos de las clases dominantes, quienes los consideran simples consumidores, pasivos e inertes (2003). Pensadores de la

escuela de Frankfurt, como Adorno y Horkheimer, acuñan la expresión "industria de la cultura", la que se relaciona con el "sinsentido bárbaro", la evasión de la realidad y el hombre atomizado (Giberti, 1996). Critican la cultura de masas en general, sosteniendo que la cultura, bajo un sistema de producción capitalista, se habría convertido en un objeto más de la industria (de ahí el término "industria cultural"), viéndose desprovista de pensamiento crítico. Plantean además que el público de productos culturales masivos, como es la música popular urbana, se encuentra condicionado desde el punto de vista psicosocial, por lo que no requiere mayor esfuerzo ni actividad en el proceso de recepción, siendo incapaz de pensar con independencia.

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt plantearon la mercantilización de las manifestaciones de la cultura popular, en un contexto de producción capitalista de constante búsqueda de beneficio de unos pocos. En el centro de la crítica de Adorno principalmente, se encontraría la explotación despiadada y la estandarización a la que se vio sometida la música popular vinculada al sistema capitalista de producción de mercancías (Shuker, 2005).

Sin entrar a discutir la veracidad o realidad de ideas como éstas, el punto es que han contribuido a menospreciar y a tildar negativamente ciertas manifestaciones populares, como por ejemplo la música popular, generadas en el contexto del mercado y consumidas en forma masiva.

En esta misma línea, en nuestro país el compositor Alejandro Guarello plantea algo similar en su escrito "La negación sistemática de arte musical contemporáneo..." con respecto a la situación del arte musical actual. El autor toma la idea de los teóricos de la Gestalt respecto a que un objeto proporcionaría placer al ser percibido cuando se cumplen los requerimientos de una buena gestalt, es decir, cuando ese objeto es percibido de la forma más coherente posible, apareciendo en forma definida y clara una figura sobre un fondo. Cuando el objeto resulta débil como figura, la mente entonces debe esforzarse por otorgar coherencia a lo que percibe. Esta debilidad resultaría desagradable desde un criterio comercial, siendo más satisfactorios los elementos simples y conocidos. Para Guarello este hecho explicaría en parte la industrialización del arte musical, de su masificación y producción en serie (1999).

De esta forma se ligan aspectos como "facilidad" en la percepción, tendencia a la simplicidad, ausencia de necesidad de pensamiento, masificación e industria, con la música pop.

Sumadas a las críticas anteriores, ha habido una doble consideración de la audición de la música popular: como una especie de narcótico, que no deja al sujeto percibir su condición de alienación (Adorno y otros); o bien (y en especial haciendo referencia al *rock*) se le ha considerado un estimulante, capaz de sembrar la violencia e incitar a la revolución, a la criminalidad y a la pérdida de la

moral (Gilbert y Pearson, 2003). No obstante, ambas concepciones colocan al individuo oyente en una situación indefensa y de total pasividad, dando por supuesta su falta de participación en el proceso receptivo.

En el caso de la recepción de la música clásica en muchos casos se ha exaltado una suerte de "actitud contemplativa". Por esto, se han creado espacios que favorecen ese tipo de experiencia musical: espacios sin ruidos y sin ningún tipo de "interferencia", como son las salas de concierto y las salas de los conservatorios. Esta postura y estos espacios han contribuido a separar la experiencia mental (propia de esta actitud contemplativa) de la experiencia corporal. Richard Leppert plantea que en este contexto la contemplación va ligada al control del cuerpo y a la inmovilidad, transformándose la audición en una actividad pasiva en la que el oyente se mantiene estático físicamente contra la voluntad de los deseos del cuerpo (1993).

Qué es entonces lo que nos interesa de la audición de la música. Muy sucintamente, nos interesa el hecho que frente a los sonidos y ruidos del mundo circundante las personas reaccionamos tanto fisiológica como psicológicamente, y que frente a los sonidos organizados, o música, también reaccionamos en ambos niveles. Por lo tanto, a la hora de hablar del cómo escuchamos música, de todas formas nos vamos a encontrar con estos dos efectos o niveles de reacción.

En cuanto a las reacciones físicas frente a la música, a nivel bioquímico, biológico y sistémico, simplemente nos va a interesar el hecho de que el impacto inicial de la música es físico, generándose una respuesta fisiológica inmediata frente a las vibraciones sonoras. Además sabemos que el sonido es captado por nuestro aparato auditivo, el cual, a través de nervios especializados, transmite la información recibida a nuestro cerebro. En ese momento nos encontramos con el fenómeno perceptivo, es decir, con el proceso de organización y configuración de la información sensorial que hemos recibido.

Evidentemente, la explicación de la recepción de la música sólo haciendo mención al proceso auditivo es incompleta, dado que pareciera que es el cuerpo completo el que recibe las vibraciones sonoras.

“... la audición no se realiza solamente por el oído, sino también por el vientre y todo el tronco, la vibración de cada sonido es sentida como un choque” (Skoff Torgue, 1977: 87).

Para enfrentar la problemática de la experiencia auditiva, Rowell propone separar los siguientes aspectos referentes a ella: primero se encuentran todos aquellos aspectos de la música misma (alturas, timbres, ritmos y sus relaciones, etc.); luego la capacidad del oyente para oír estas frecuencias, intensidades y duraciones; en tercer lugar, las formas de la audición musical: pasiva, sensual, formación de imágenes; en cuarto lugar, las actividades incluídas en la audición: atención, apreciación, conmoción, recuerdo, predicción, sorpresa, respuesta física,

tensión, relajación; en quinto lugar estarían los valores que se le adjudican a determinadas propiedades percibidas en la música, como climas, simplicidad, lirismo, color, crecimiento, densidad, saturación, entre otras; en sexto lugar están los juicios que hacemos, en forma conciente o inconciente, basados en criterios personales o comunes de excelencia; en séptimo lugar está el contexto de la música misma, incluyendo tanto el contexto de la composición como de la audición; en octavo lugar se encuentran los obstáculos del oyente (prejuicios, experiencias pasadas negativas relacionadas con la música, incapacidad para concentrarse o facilidad para distraerse, u otros por el estilo), o bien hechos que predisponen para una experiencia placentera o favorable; y finalmente, en noveno lugar, se encuentra la forma en que la música afecta la conducta del oyente: su expresión facial, sus gestos, su respiración, la excitación sexual, la práctica futura (Rowell, 2005).

Desde esta propuesta, nos podemos centrar en cualquiera de estos puntos al aproximarnos a la experiencia auditiva. Así, por ejemplo, existen variadas investigaciones respecto a las sensaciones producidas por el estímulo musical: en relación a los efectos sobre la piel, o los reflejos de las pupilas involuntarios durante una experiencia musical, o sobre el efecto que produce la música directamente en nuestro sistema nervioso (Alvin, 1997: 125).

Luego, el impacto emocional de la música (al que nos referiremos a continuación) puede generar a su vez cambios físicos en nuestro organismo, como por ejemplo en la actividad cardíaca o en el proceso respiratorio.

En cuanto a las reacciones psicológicas, aspecto de nuestro interés en este trabajo, vamos a plantear que éstas dependen más de características de quien las experimenta (del receptor) que de la fuente emisora, hecho que no deja de ser sumamente interesante, sobretodo porque, como ya decíamos antes, la tendencia de los investigadores ha sido a centrarse en quien produce música o en la "música misma", por sobre quien la recibe. Por tanto planteamos que el cómo se experimenta la música, es decir, el cómo finalmente es "oída" va a estar tremendamente determinada por las características del receptor, la figura del sistema más abandonada por parte de los investigadores.

De hecho, para muchos auditores la música, con mucha facilidad, se transforma en un telón de fondo sobre el cual se proyectan una cadena de imágenes personales muy subjetivas (Rowell, 2005).

"Las repuestas psicológicas a una experiencia musical dependen de la capacidad del oyente o del ejecutante para comunicarse o identificarse con ella. Esto no depende necesariamente de la calidad de la música ni del nivel de la ejecución. La fantasía, las asociaciones o la autoexpresión encontradas en la música provienen de lo que ya existe en el individuo: tenemos que descubrirlo y suele sernos revelado por la propia experiencia" (Alvin, 1997: 107).

Lo que ocurre es que cuando el ser humano escucha música, tiende a asociarla con estados de ánimo o bien con experiencias pasadas (hechos, estados de ánimo, sensaciones).

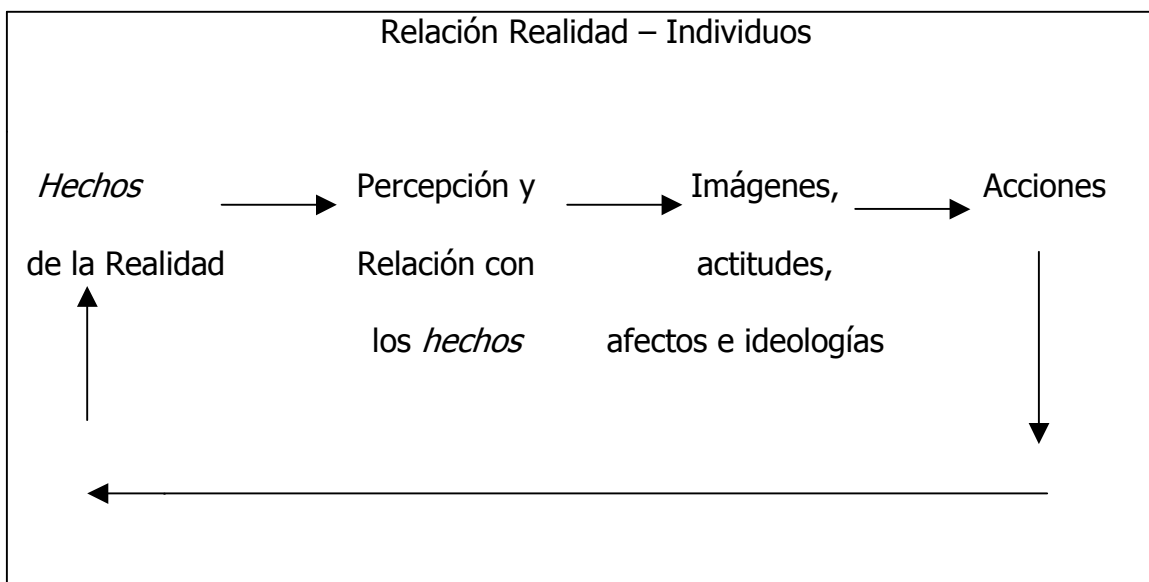
Alvin pone en relieve el poder asociativo de la música, haciendo alusión a la serie de entrevistas realizadas a diversas personas por el programa de la BBC, titulado "Los discos de la isla desierta". Al respecto comenta:

"Muchos de los efectos emocionales (producidos por la música) se deben a asociación con gentes amigas o con la familia, y diferentes experiencias vividas. Es raro que el entrevistado afirme que su elección obedezca a razones estrictamente musicales" (Ibíd.: 112 - 113).

2. La construcción de la realidad

En nuestro trabajamos vamos a asumir que la "*realidad*" corresponde más bien a "*realidades*" que son construidas por los individuos. Esto, porque asumimos que la realidad es una construcción social, que está en permanente creación por parte de los individuos sociales y que posee un carácter subjetivo, dependiendo de los individuos que la definen. Esta construcción e interacción con la realidad implica un proceso que dará origen a ciertas actitudes, pensamientos, afectos e ideologías, los que a su vez originarán conductas y acciones que producirán un cambio en la realidad del individuo y del sistema del que forma parte.

Si la realidad implica un fenómeno construido, dicha construcción implica ciertos *estados* (imágenes, ideas, emociones) o ciertos *movimientos* (conductas o acciones) por parte de las personas que edifican dicha realidad. Por tanto, cuando proponemos que un hecho determinado, en este caso la música, participa en la construcción de una realidad, estamos hablando que éste provoca en el medio y en las personas que conforman ese medio determinados estados o determinadas conductas que a su vez van a afectar el orden del sistema para llegar a uno nuevo (es causa y fruto de lo mismo).



Existen innumerables ejemplos o casos que muestran cómo la música ha jugado un rol no despreciable en la configuración de ideas y en las acciones de determinadas personas, convirtiéndose en un elemento que permite a los individuos construir sus propias realidades individuales y colectivas. En primer

lugar, se encuentran aquellos que de algún modo han planteado la poderosa influencia de la música en la conducta de las personas. En este caso tenemos desde la teoría platónica, Aristóteles, San Agustín, los postulados eclesiásticos medievales, hasta los usos actuales que se han dado a la música para provocar alguna reacción o bien para transmitir algún tipo de información.

El caso de la teoría griega del ethos es particularmente importante, dado que se configura como el antecedente y precursor de teorías posteriores. Los griegos fueron los primeros en señalar de un modo científico el que la música puede influir en el los seres humanos, generando determinados estados de ánimo y determinadas conductas. En *La República* de Platón se encuentra una conceptualización respecto al peculiar poder que la música tendría. Para el autor, ésta sería capaz de provocar emociones en forma directa, pudiendo incluso alterar significados y órdenes preestablecidos. En esta línea es que Platón, a través de la voz de Sócrates, propone prohibir, en su estado ideal, todas las expresiones musicales asociadas con el placer físico o el éxtasis, surgiendo entonces la idea de que las músicas asociadas con la fiesta y los placeres del cuerpo serían perjudiciales para el hombre (Platón, 1997).

También es posible que recordemos aquellos ejemplos en que ha habido una manipulación consciente de la música para provocar algún efecto sobre la

salud del individuo, como el caso del uso de la música en prácticas chamánicas o el de la musicoterapia en la sociedad actual (de esta última hablaremos luego).

En esta misma línea podemos hacer mención al efecto catártico planteado por Aristóteles, y más tarde, por Freud y Vigotsky. Para ellos, la música puede facilitar la liberación de tensiones afectivas reprimidas e incluso ayudar a la solución de ciertos problemas de personalidad y al descubrimiento de una verdad humana de los fenómenos y situaciones de vida (Vigotski 1972).

Otro ejemplo, es cómo se ha utilizado la música para crear estados o conductas determinadas, como por ejemplo por medio del lanzamiento de ciertos discos, como el famoso y cuestionado "Efecto Mozart"⁸, o su uso en la publicidad y en los poderosos medios audiovisuales, o en las empresas (las famosas "músicas invisibles"). Más allá de la veracidad, credibilidad y sentido ético-moral de estos métodos, es importante destacar, no la posible manipulación, sino la creencia en la existencia del efecto musical.

Por otra parte, y sumado a lo anterior, se encuentra la histórica censura que ha habido a ciertas músicas en los sistemas totalitarios y dictatoriales, dado no sólo por lo que ésta pueda "decir", sino por como ésta puede "influenciar" a

⁸ Efecto que plantea que, específicamente, la música de Mozart tendría cualidades terapéuticas excepcionales en distintos niveles del bienestar humano, tanto físico como psicológico.

quienes la escuchan, y alterar por tanto el orden establecido. Es así también como se promueven otras músicas, utilizándolas como medio de transmisión propagandístico e ideológico.

Ligado a los hechos anteriores, es importante mencionar también cómo la música puede ser asociada con determinados contextos y medios, configurándose como parte de la "escena social" - determinadas músicas para determinadas ocasiones - llegando a ser parte del proceso definitorio de esa situación. Es decir, la música estaría ayudando a dar una identidad a ese contexto o situación y a predisponer a las personas a actuar de la forma que dicha ocasión (con dicha música) lo requiere.

Otro ejemplo de la música como constructora de realidad es el papel que desempeña ésta al dar forma a sentimientos e ideas inexpresables socialmente, permitiendo una liberación o resolución de la conflictiva en la fantasía. Es lo que llamamos comunicación simbólica (Nanda, 1987).

En este sentido los textos (las letras) de ciertas músicas, reforzado por la enorme carga afectiva que le dan las melodías, ritmos y armonía, cumple un rol similar al del cuento popular o al de los mitos o leyendas populares, en el sentido que configura una historia o una problemática en común que posee un grupo, brindando una especie de resolución, no en la "realidad objetiva", pero sí en el

imaginario de las personas, transformándose en válvula de escape de la tensión provocada por la problemática en cuestión.

Sumando todos los ejemplos antes citados es importante señalar tres aspectos importantes que debemos tener en cuenta como premisas de trabajo:

- La música es capaz de producir y crear estados afectivos y emotivos, disposiciones anímicas, estados cognitivos y reacciones conductuales. En este sentido, la música es capaz de comunicar y generar una conmoción en el receptor
- La música se transforma en agente de socialización o de endoculturación.
- La música se constituye como forma de conocimiento, al ser estímulo generador de ideas y modelos de conocimiento.

Llevando lo antes expuesto al tema de nuestro interés, el reparar el daño causado por la experiencia violenta involucra necesariamente la resignificación de dicha experiencia. Esta resignificación involucra un cambio paulatino en la percepción de lo ocurrido, lo que va generando un nuevo modo de relación con la realidad. El modo como cada persona se relacione con la realidad determina el cómo se vive dicha realidad y por lo tanto las características que ésta asume. Es decir, que contamos con *realidades*, más que una sola realidad, marcadas por las individualidades y la subjetividad. El asumir la existencia de realidades disímiles según el modo de relación permite entonces transformar esa realidad a partir de la

representación que de ella se construya. Y es en esta construcción que los diferentes estímulos, experiencias, personas, etc. constituirán un *input* de transformación.

En esta línea es que podemos plantear que la experiencia musical, en conjunto con otras vivencias, se convierte en un elemento transformador de la realidad a partir del uso y de la función, consciente o inconsciente, que la persona haga y otorgue a la música que forma parte de sus vivencias. Y es por esto entonces que la transformación o construcción de una nueva realidad ocurrida en el proceso de reparación va a encontrarse determinada por una serie de factores, entre los cuales se encuentra la música. Esta idea constituye el eje de nuestro trabajo.

3. El uso musicoterapéutico

Cuando hablamos de musicoterapia o terapia musical, hablamos de una disciplina que, partiendo de la base de que la música cumple diversas funciones en las sociedades, la utiliza con un fin terapéutico. Si no existieran las funciones antes descritas que le otorgamos a la música⁹, gran parte de esta tan antigua práctica y tan joven disciplina no se sostendría. De ahí que casi pudiésemos decir que la musicoterapia corresponde a una de las aplicaciones de la etnomusicología, una “etnomusicología aplicada”, como dice Martín Herrero (1997).

⁹ Véase capítulo “Música, individuos y sociedad”, punto 2 “Conceptos de uso y función”, p. 19.

Sin duda que la música ha sido utilizada por distintas culturas y en tiempos diversos como elemento curativo para las más variadas perturbaciones. Desde el uso chamánico hasta la cada vez más difundida disciplina musicoterapéutica a la que haremos mención a continuación.

Para la National Association for Music Therapy, la musicoterapia es:

“El uso de la música en la consecución de objetivos terapéuticos: la restauración, el mantenimiento y el acrecentamiento de la salud tanto física como mental. Es también la aplicación científica de la música, dirigida por el terapeuta en un contexto terapéutico para provocar cambios en el comportamiento. Dichos cambios facilitan a la persona el tratamiento que debe recibir a fin que pueda comprenderse mejor a sí misma y a su mundo para poder ajustarse mejor y más adecuadamente a la sociedad” (Poch Blasco, 2002: 40).

Bruscia señala que la musicoterapia es un proceso dirigido a un fin o un objetivo, en el que el terapeuta ayuda al paciente a recuperar, acrecentar o bien mantener un estado de bienestar, utilizando, para esto, experiencias musicales. Además plantea que es un proceso sistemático que supone una relación entre terapeuta y paciente (Bruscia, 1997).

Lo importante aquí es el uso y la función que a la música se le asigna: no siendo ésta un fin en sí misma, su valor terapéutico no se encuentra necesariamente en relación con su calidad ni con la perfección de los ejecutantes,

sino que en la interacción con los individuos involucrados en el proceso terapéutico.

El ámbito de aplicación de la musicoterapia es vastísimo, incluyendo el campo de la curación y el de la prevención, tanto en afecciones físicas como psíquicas, pudiendo incorporarse a los ámbitos de la salud, de la educación, al ámbito comunitario, etc.

En el ámbito curativo se ha utilizado, por ejemplo, como ayuda en el diagnóstico clínico, en casos de retraso mental, en drogodependencia, en trastornos de la alimentación, en minusvalías de origen neurológico como parálisis y lesiones cerebrales, en cirugía y odontología como ayuda a la recuperación, en oncología, en rehabilitación social, entre otros.

En el ámbito preventivo la musicoterapia se ha practicado a nivel individual, a nivel familiar, en guarderías infantiles, en educación preescolar y escolar, en centros de acción social, en centros para el adolescente o para la tercera edad, a nivel comunitario, etc.

Las bases de la musicoterapia se encuentran en la creencia proveniente de tiempos inmemoriales de que la música es capaz de afectar al hombre y de que posee efectos sobre la mente y el cuerpo. Como prolongación de esta idea, se ha

atribuido poderes curativos a la música, de acuerdo a las costumbres y creencias de cada época.

Por ejemplo, para el hombre primitivo el universo era mágico y se encontraba regido por fuerzas sobrenaturales. Creía que la enfermedad se debía a causas mágicas y que, por tanto, requería remedios mágicos, entre los cuales se encontraba la música.

“La música, los ritmos, los cantos y las danzas desempeñaban un papel vital en los ritos curativos mágicos... El sonido y la música, por su origen mágico, eran empleados para comunicarse directamente con el espíritu. Sus poderes mágicos podían ayudar a penetrar o vencer la resistencia del espíritu de la enfermedad” (Alvin, 1997: 33).

La idea de la posesión del espíritu a la hora de explicar alguna patología persistió por bastante tiempo, sobretodo para explicar los trastornos mentales. No obstante, la explicación de las enfermedades físicas comenzó a transformarse: si bien se siguió creyendo en una influencia sobrenatural, se comenzó a pensar que la enfermedad había sido enviada por un dios en castigo por un pecado o alguna trasgresión a las normas. En este contexto la música se vuelve en un medio de comunicación con la deidad. Si en la concepción mágica se buscaba amenazar, obligar o dominar a las fuerzas naturales responsables de la enfermedad a través de la música, ahora se utiliza como medio persuasivo.

Si nos trasladamos a la era cristiana, el hombre replantea el inmenso poder que la música posee sobre su estado psicológico y espiritual, pues piensa que “es capaz de exaltar lo mejor de sí mismo, armonizar y purificar sus emociones y aun sublimar sus apremios instintivos” (Ibíd.: 50).

Junto con estas explicaciones existen actitudes más “racionales” hacia la enfermedad. Ya en Babilonia, Egipto, Grecia y Roma existieron concepciones científicas frente a las dolencias y a la salud. Los griegos, por ejemplo, defendían una aplicación de la música, como medio preventivo y curativo, en forma dosificada, dado que conocían los efectos a nivel psicológico y fisiológico que ésta poseía. Más tarde, durante el Renacimiento, muchos médicos investigaron y observaron los efectos de la música sobre el hombre. En el siglo XVII estos efectos empezaron a ser estudiados contemplando su valor terapéutico tanto en términos fisiológicos como psicológicos, por ejemplo existen estudios en los que se evidencia los efectos favorables de la música en aquellas afecciones relacionadas con la bilis amarilla. Del siglo XVIII contamos con material de investigación sobre los efectos fisiológicos de la música sobre la presión sanguínea, el pulso o la digestión. En este mismo siglo también hubo investigación sobre los efectos de la música sobre los trastornos psíquicos. Y lo que es más importante, hacia finales del XVIII, se plantea la necesidad de un conocimiento específico de la música para su empleo y dosificación en el ámbito terapéutico.

Ya hacia el siglo XIX son diferentes los autores, especialmente médicos, que plantean las ventajas de la aplicación de la música en el tratamiento de distintas enfermedades (Alvin, 1997) y el poder que ésta posee para hacer olvidar las dolencias, aún cuando no pueda suprimir las causas de los males (Benenzon, 1995). Luego, durante los primeros años del siglo XX, las experiencias particulares de músicos y educadores en distintos países, en el trabajo con música y personas con distintas patologías, atrajo la atención de los médicos, gestándose la necesidad de un entrenamiento específico para hacer de un músico un terapeuta (Benenzon, 1995).

Sin embargo el surgimiento de la musicoterapia como disciplina organizada tiene lugar recién a mediados del siglo XX. Durante los años cincuenta surgen las primeras asociaciones profesionales, en Estados Unidos, Austria e Inglaterra. De ahí en adelante comienzan a proliferar estas organizaciones en distintas naciones, creciendo en forma sostenida.

Uno de los fundamentos de la musicoterapia es la capacidad que posee la música para generar reacciones, movimientos, en los seres humanos, a nivel biológico, fisiológico, psicológico, intelectual, social y espiritual (Poch Blasco, 2002).

Ahora, a la base de las teorías que plantean la acción terapéutica de la música se encuentra, como denominador común, la emoción. Lo que verdaderamente cura o ayuda a una persona es la emoción que provoca la música, sea ésta clásica, folclórica o popular, actual o del pasado. Para el musicoterapeuta la música es el lenguaje emocional por excelencia.

La música nos hace experimentar y vivenciar emociones y sentimientos de las más diversas índoles. Por esto mismo, la música puede además revelarnos la naturaleza de las emociones, ayudándonos a comprender mejor nuestro complejo mundo interior.

Según Katherine A. Lindberg, los objetivos de la musicoterapia en el trabajo con niños y adolescentes víctimas de abuso sexual, serían mejorar la autoestima, mejorar la expresión de los sentimientos y emociones, el crear un estilo de vida no abusivo, disminuir el estrés y la ansiedad, disminuir el miedo, promover la independencia, facilitar la comunicación, desarrollar habilidades de enfrentamiento durante los períodos de estrés y mejorar las habilidades sociales. Para estos objetivos la música actuaría como un agente de relajación, como un estímulo para la discusión de las emociones, como un medio de comunicación y como forma de proveer estructuras (1997).

Pasemos ahora a otro punto que tiene que ver directamente con nuestro trabajo exploratorio. Pensamos que existe todavía mucho por hacer en cuanto a la investigación respecto del uso de la musicoterapia en el tratamiento de víctimas de agresiones sexuales. Hemos encontrado una pequeña cantidad de bibliografía, entre la cual se encuentran escritos del uso de la musicoterapia en los casos en los que existe algún tipo de trauma. Entre ellos destaca el libro *Music, music therapy and trauma (Música, musicoterapia y trauma)* editado por Julie Sutton. En éste se plantea que la música es el medio ideal para trabajar con aquellas personas que han sufrido un trauma psicológico, como por ejemplo traumas producto de experiencias en la guerra, dado que la música es capaz de comunicar justo ahí donde las palabras fallan.

En concordancia con esto Serafina Poch Blasco plantea lo siguiente:

“Toda situación traumática desde el punto de vista psicológico implica trastornos en todas las áreas del ser humano, pero en especial desórdenes de apreciación espacio-temporal, de pensamiento y de la afectividad. En todos estos casos, la música tiene algo muy valioso que aportar” (2002: 82).

Destacamos también la publicación *Music Therapy Perspectives*, la que en su volumen 22, No. 2, incluye un artículo titulado “Giving trauma a voice: the role of improvisational music therapy in exposing, dealing with and healing a traumatic experience of sexual abuse” (“Dándole una voz al trauma: el rol de la improvisación en musicoterapia en la revelación, tratamiento y cicatrización de la

experiencia traumática por abuso sexual”) escrito por Dorit Amir. Este escrito ya hace referencia explícita a los casos de trauma provocados por abuso sexual. El propósito de éste es entender el rol de la improvisación en el trabajo musicoterapéutico, trabajando con personas que sufrieron abuso sexual en su niñez.

Especialmente interesante es el escrito titulado *Introduzindo a musicoterapia no programa de atendimento jurídico e psicossocial*, de Josenilda Ferreira Costa. Éste relata brevemente la experiencia musicoterapéutica llevada a cabo en el “Centro de defensa da crianza e do adolescente da Bahia” (CEDECA-BA) en Brasil y responde a la pregunta de por qué utilizar la musicoterapia con víctimas de violencia sexual. En primer lugar, se refiere a la necesidad del trabajo interdisciplinario en esta área, dada la complejidad temática y a la obligatoriedad de atender integralmente al sujeto. Este estudio plantea que la música, los sonidos y la expresión corporal facilitan el trabajo con víctimas de violencia sexual. Esto, porque la víctimas tienden a adoptar el silencio como forma de protección, escondiendo así el miedo, la vergüenza y la sensación de suciedad. La música, por tanto, permite que el individuo “hable” de su trauma, utilizando lenguajes no verbales, sin sentirse invadido, para posteriormente promover cambios de comportamientos significativos. Al adoptar el silencio como forma de defensa, la persona suele alejarse de los grupos sociales habituales y presentar muchas dificultades para hacer nuevas amistades. En esta línea es que la herramienta

musicoterapéutica puede ser utilizada para la reinserción social, en la medida que gran parte de este trabajo es grupal, lo que permite el contacto con otros, en primera instancia, de manera no verbal. De esta forma se van reconstruyendo las relaciones sociales en cada sesión.

Este logro es sumamente importante, ya que para el CEDECA y para cualquier tipo de terapia, el tratamiento con víctimas de violencia sexual tiene como principal meta la reinserción social, el recobrar la autoestima, el contacto con el propio cuerpo, el escuchar, el establecimiento de límites dentro del grupo, y un cambio en los comportamientos y actitudes. Para que estos objetivos sean alcanzados entonces se utiliza la música y sus elementos (ritmos, melodías, armonías), en la medida que ofrece a las víctimas la oportunidad de expresar lo que están viviendo. El sujeto tiene la oportunidad de crear música, de improvisar, de interpretar, de escuchar, transformando sensaciones corporales, sentimientos e ideas en formas sonoras externas, que pueden ser oídas. Pensemos que muchas víctimas demoran mucho tiempo en hablar y revelar lo que les ha ocurrido, pudiendo pasar incluso años. El momento de la revelación es un momento extremadamente doloroso y de mucha soledad. Por esto que el decir, el narrar, el contar lo que se siente y piensa es de suma importancia en la recuperación.

Bruscia (1997) afirma que la auto-expresión musical lleva naturalmente a otras formas de expresión. El "jugar" musical permite hablar de la violencia, rescatando la infancia que fue momentáneamente interrumpida por la violencia

sufrida. El hacer y crear música brinda posibilidades de auto-expresión. El cantar o tocar un instrumento puede dar forma a los impulsos y externalizar ideas que son impronunciables para la víctima, y así transformar las emociones en formas sonoras. En musicoterapia muchas veces el individuo utiliza las palabras de otro (por ejemplo, las del compositor de una música dada) para verbalizar lo que siente, lo que le resulta mucho más fácil que utilizar sus propias palabras. Al oír o reproducir una música las personas se expresan a través del compositor o del intérprete. Este tipo de expresión es muy importante para niños y adolescentes que han sufrido violencia sexual, dada la dificultad que sienten para expresar sus sentimientos, echando fuera aquello que no quieren cargar. Al escuchar al intérprete la persona pasa a identificarse con él y a apropiarse de sus palabras para hablar y experimentar una liberación de sentimientos que son suyos.

Es por esto que al analizar canciones escogidas y las expresiones de su paciente, el musicoterapeuta puede observar todo lo gestual, toda la emoción del paciente impregnada en la interpretación de la canción.

Veremos más adelante, en la tercera sección de este escrito, que lo planteado por Ferreira Costa se encuentra estrechamente ligado a la explicación que podemos dar de lo que hacen las mujeres víctimas de violencia sexual con la música popular que escuchan en su propio medio, que no es un medio enmarcado en lo terapéutico, sino su ambiente natural. De ahí el aporte que puede hacer la

Musicología a otras disciplinas, como son las del área de la salud y de promoción del bienestar.

SEGUNDA PARTE

FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA.

EL RELATO COMO FUENTE Y ACTIVADOR DE CAMBIO

A continuación veremos algunos hechos relacionados con la metodología utilizada en nuestro estudio, la perspectiva y modelos usados y otras consideraciones de interés relacionadas con la obtención de información relevante y el análisis de los contenidos encontrados.

I. El estudio exploratorio

1. La pregunta y los objetivos

Nuestra pregunta central es cuál es la relación que existe entre las experiencias musicales y el proceso de reparación en cinco mujeres que han sido víctimas de agresión sexual, y cómo ocurre esta relación.

Dicha relación es analizada a partir de lo que ellas nos relatan, es decir, a partir de la percepción que ellas mismas poseen de los hechos y de la construcción de relatos de las propias mujeres; por tanto, no hacemos observación directa de los "hechos", sino que nuestra realidad **es** el relato en sí mismo.

Los objetivos de un estudio como éste se encuentran en dos niveles distintos. Lo más evidente e importante es mostrar, a partir de un estudio de casos, cómo la música, evidentemente en conjunto con otros factores (no pretendemos aislar su efecto) es capaz de generar un cambio, en este caso beneficioso, para cinco mujeres. Y cómo ese cambio es generado a partir de las significaciones que esas mujeres otorgan a la música que escuchan.

En otro nivel, más amplio y ambicioso tal vez, queremos reflexionar respecto al hecho que "la música" puede ser concebida como un sistema que abarca más allá de los sonidos. La música son los sonidos organizados, pero

también son parte de ella las valoraciones y significaciones que le otorgamos. Si bien podemos obtener los significados de la música en su organización (los sonidos combinados, relacionados), sin hacer alusión a aspectos referenciales (conceptuales, emocionales), tal como plantea Meyer (2001) en su libro *Emoción y significado en la música*, esto no quiere decir que estos aspectos referenciales no existan. Todo lo contrario. El mismo Meyer plantea que la música puede comunicar significados referenciales, aunque él no elige centrarse en ellos.

En este sentido la reflexión se ubica dentro del área de estudios de la etnomusicología, al buscar poner sobre la mesa el hecho de que la música sería un proceso cultural, resultado de un comportamiento humano, y que por tanto, se encuentra configurada por valores, actitudes y creencias culturales y sociales.

2. Nuestras informantes

La investigación exploratoria fue realizada como un estudio de casos, en el que se realizaron una serie de entrevistas individuales. Fueron cinco mujeres las que participaron en las entrevistas: Angela, Constanza, Camelia, Karin y Sonia¹⁰. Todas ellas pertenecen a la comuna de El Bosque. Todas ellas, además, han sido víctimas de algún tipo de violencia sexual (abuso sexual o violación), y todas ellas comparten el hecho de que en su proceso de reparación estuvieron presentes experiencias musicales.

¹⁰ Cabe señalar que los nombres han sido cambiados, para conservar la privacidad de las informantes.

La comuna de El Bosque se encuentra ubicada en la periferia sur de la ciudad de Santiago de Chile, y se caracteriza por ser una zona de mucha pobreza, de riesgo social y de altas tasas de criminalidad. Existe una alta ocurrencia de delitos violentos, entre los que se encuentran los tipificados como delitos sexuales, y existe la percepción, por parte de la población, de una alta vulnerabilidad y victimización.

Las experiencias musicales que las mujeres nos relatan son vivenciadas en espacios distintos como son la discoteque, la peña, la fiesta, el propio hogar. No obstante, en todos los casos el repertorio musical corresponde a la llamada música popular, especialmente balada latinoamericana y pop en español y en inglés y música para ser bailada (techno, reggaeton, salsa, merengue, cumbia, onda disco). (En un caso fue importante la música del movimiento Nueva Canción).

Y no es extraño que así sea, ya que la balada y el pop en especial, se encuentran estrechamente ligadas al mundo femenino, mundo que, tal como plantea Frith y McRobbie (1990), es tan natural para las mujeres, al simbolizar el ámbito de las emociones, el cariño, los sentimientos, el amor y el sacrificio.

3. Aspectos generales de las entrevistas

Sobre la metodología y la técnica vamos a referirnos en detalle luego. Por el momento diremos que:

- Para contestar nuestra pregunta utilizamos como técnica el relato de vida.
- El proceso de recopilación de la información es realizado a partir de las entrevistas individuales, no estructuradas, en las que la entrevistada relata y reflexiona respecto a la vivencia traumática y a sus experiencias musicales.
- El lugar de las entrevistas es una grata y privada sala perteneciente a la Unidad de Atención a Víctima de Delitos Violentos de la Corporación de asistencia Judicial de la comuna de El Bosque, ubicada al interior del recinto municipal de esta comuna.
- Como entrevistador vamos tomando nota, en algunas ocasiones grabamos la conversación y dialogamos con nuestra entrevistada. La actitud del entrevistador es abierta, contando con una pauta amplia y una actitud de atención flotante. Es la entrevistada la que relata, siendo el entrevistador un guía del relato.
- Los datos obtenidos son analizados y reinterpretados a la luz de lo que las propias entrevistadas nos muestran y a partir de los conocimientos e ideas que nosotros mismos traemos y nos formamos.
- Luego hacemos una reconstrucción y presentamos las conclusiones.
- En paralelo, hemos ido reflejando a las entrevistadas lo que vamos entendiendo de lo que ellas nos relatan, para finalmente mostrarles el total de lo reconstruido.

4. Sobre lo que entendemos por "estudio exploratorio"

Al realizar a cabo un proyecto de investigación, debemos escoger entre distintos tipos de estudios, los que varían en cuanto al método utilizado (por ejemplo, cuantitativo o cualitativo), y a las características mismas del estudio, el que puede ser exploratorio, como en nuestro caso, o bien descriptivo, correlacional, explicativo u otro.

El estudio exploratorio se efectúa cuando el objeto a examinar es un tema o problema de investigación poco estructurado o que no ha sido abordado antes, como es nuestro caso. Es útil para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos. Generalmente son primeros acercamientos frente a un tema que luego derivará en investigaciones más rigurosas. Se caracterizan por ser más flexible en su metodología y por ser más amplios y dispersos.

En un estudio exploratorio no se establecen hipótesis, sólo se formulan conjeturas iniciales. Estamos frente a un diseño preexperimental.

II. Modelos utilizados

Para configurar nuestro marco disciplinario nos hemos beneficiado de distintas disciplinas, las que nos convidan su marco teórico y conceptual para entender el fenómeno estudiado. De éstas, serán dos las disciplinas centrales: una es la etnomusicología y la otra la psicología.

La investigación llevada a cabo se enmarca dentro del modelo planteado por la etnomusicología, en la medida que consideramos a esta disciplina como la ciencia que estudia la música como cultura y la concibe como proceso. Martí señala que en cierto momento del desarrollo histórico de la disciplina etnomusicológica, ésta comienza a hablar de la música entendida como cultura, fijando el lente por sobre las meras estructuras sonoras. Esta mirada correspondería al llamado segundo paradigma de la etnomusicología. De esta forma los investigadores pierden el interés prioritario por el producto musical escrito y centran su atención en los aspectos dinámicos de la cultura relativos al fenómeno musical (Martí, 2000).

“Esta segunda línea de investigación se ocupará, por tanto, de la problemática de la función, del simbolismo, de la enculturación, del cambio, de actitudes y valores, dará mucha más importancia al ámbito de los actores (portadores activos y pasivos de la tradición) que los estudios más tradicionales, y, dentro de los presupuestos de la etnociencia, también se ocupará de la conceptualización de los fenómenos sonoros desde el punto de vista *emic*” (Martí, 2000: 45).

En este sentido va perdiendo importancia la distinción entre los tipos o géneros musicales - generalmente llamados música "tradicional", "cultura" o "popular" - distinción que refleja un interés por los productos musicales más que por los procesos dinámicos del hacer musical.

En nuestro caso, no estamos estudiando un determinado género musical (aunque nos encontremos tratando con la música popular), sino el cómo las personas vivencian y otorgan valor a la música que escuchan; tomamos como objetos iniciales a los sujetos, no al producto, y son ellos quienes nos muestran su música, que en nuestro caso es música popular. Es decir, no definimos previamente un género musical a estudiar, sino que definimos a los sujetos y su relación con la música. En ese sentido nos abocamos a un trabajo etnomusicológico en el que la música se define como proceso.

Esta perspectiva de estudio se encuentra emparentada con el concepto de antropología definido por Nettl:

"... el concepto de antropología cultural entendida no tanto como el estudio de los que los humanos hacen y de los artefactos que producen, sino como el estudio del modo en que usan esos objetos y piensan sobre ellos..." (Nettl, 1992 en Cruces, 2001: 135).

En esta línea es que el estudio etnomusicológico no está aportando sólo conocimiento sobre las músicas de sociedades remotas, sino también sobre

nuestra misma sociedad, siendo ésta también motivo de reflexión (Martí, 2000: 262).

Siguiendo con los planteamientos de Martí, éste propone la existencia de tres niveles de análisis al aproximarnos a un sistema musical dado. Un primer nivel sería el que él llama el "fenomenal". Éste incluye aquellos fenómenos que resultan claramente perceptibles por el investigador, y que para ser constatados no requieren más que la observación. Aquí se encuentra la observación de las conductas de los actores sociales involucrados en la creación, (re) creación y recepción de la música. También se encuentran las creaciones musicales y los instrumentos musicales. Las instituciones, los actos de ejecución, el aprendizaje y la finalidad o el uso que se le da a la materia musical. Un aspecto importante los constituye el *evento musical*, unidad de referencia que puede ser definida como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados (algo así como la actualización de cualquier tipo de música). En este sentido también se incluye el *consumo* de música además de la producción.

Un segundo nivel es el "ideacional". Este nivel no resulta accesible sólo por la observación, sino que requiere la indagación por parte del investigador. Está compuesto por el conjunto de ideas del sistema estudiado, que desde una perspectiva *emic* se encuentran justificando la existencia de los fenómenos observables del primer nivel. Aquí se encuentran la significación, el simbolismo, el

conjunto de normas y valores que configuran el mundo musical. También la teoría musical y la conceptualización musical. Aquí ocupa un espacio central la idea de *narrativa*: es el discurso narrativo uno de los sistemas que usamos para dotar de sentido la realidad. Luego, los actores sociales construyen sus narrativas dependiendo de su propia experiencia, valores e intereses.

El último nivel es el "estructural", en el que se incluye el proceso de deducción, por tanto incluye un tratamiento *etic*. Esto, mediante la elaboración de las informaciones conseguidas de los dos niveles anteriores y las relaciones que se puedan establecer con el sistema sociocultural general. Corresponde a aquellos elementos sistémicos, de los cuales los actores involucrados pueden ser o no concientes, como la enculturación, los aspectos funcionales, las relaciones con los medios de producción económica o simbólica, con las estructuras de poder, etc.

Principalmente será la consideración del nivel "ideacional" el que centrará nuestra atención en este trabajo.

Por su parte, la psicología se torna una disciplina auxiliar de la primera, dado que ésta nos permitirá comprender una serie de mecanismos y procesos involucrados en el estudio. A su vez nos proporciona conceptos básicos que son manejados en la investigación y que fueron explicados en la primera parte de este trabajo.

Ambas disciplinas proveen al investigador una serie de conocimientos previos que son los que el observador trae consigo, y los cuales no pueden ser obviados, al contrario, deben ser explicitados de modo tal de generar una interacción entre los conocimientos previos, las evidencias, el análisis y las conclusiones. En este sentido, trabajamos desde una perspectiva *emic* con la idea de presentar la realidad tal y como es vista desde los individuos estudiados, conjugada con una mirada *etic* dada la necesidad de establecer relaciones, sacar conclusiones y presentar los resultados al mundo académico.

III. Metodología

1. La metodología: Metodología cualitativa

En la investigación llevada a cabo se utilizó como método la llamada metodología cualitativa. A este tipo de metodología se le ha dado el nombre de "cualitativa" precisamente porque se refiere a cualidades o características de los objetos estudiados, siendo la descripción de las cualidades realizada a través de conceptos y de relaciones entre conceptos. Por lo general prescinde del registro de cantidades, frecuencias de aparición o de cualquier otro dato que sea reducible a número. Se encuentra orientada al descubrimiento, por tanto, es exploratoria, sin buscar la comprobación confirmatoria, a diferencia de las metodologías cuantitativas. Es por esto que en nuestro estudio no nos interesa aplicar cuestionarios cuyas respuestas puedan ser traducidas a números, sino que nuestra intención es explorar las significaciones que nuestras entrevistadas dan en su relato a la música que las circunda, en conexión con la experiencia traumática vivida.

Hay cuatro aspectos de la metodología cualitativa que nos resultaron claves a la hora de realizar nuestro estudio. En primer lugar, el que ésta busca comprender el fenómeno desde el interior mismo. Luego, que cada caso es estudiado en profundidad antes de compararlo con otros. En tercer lugar el que la realidad es concebida como una realidad construida por diferentes actores, y no

como una realidad única. Y por último, que el texto es la base para la reconstrucción y la interpretación.

Uno de los rasgos importantes del uso de este tipo de metodología en ciencias humanas es que se encuentra interesada en comprender la conducta humana desde el propio marco de referencia de quien actúa, prestando atención a estados subjetivos de los individuos. En este sentido, el investigador debe tratar de comprender a las personas a partir del marco de referencia de ellas mismas.

En cuanto a la figura del investigador, éste se constituye en el instrumento principal de recolección y análisis de datos. Por esto es que debe intentar apartar las propias creencias, perspectivas y disposiciones o bien estar conciente de ellas, y debe ser sensible a los efectos que él mismo causa sobre las personas que son su objeto de estudio.

Los estudios cualitativos comienzan con una pregunta amplia, que se va delimitando a medida que avanza la investigación. Esta pregunta es esencialmente una pregunta que identifica el fenómeno que se estudiará, y debe tener una amplitud que garantice la flexibilidad y libertad necesarias para explorar el fenómeno en profundidad. Subyace el supuesto que no todos los aspectos del fenómeno a estudiar son conocidos al comenzar la investigación, por lo que las definiciones iniciales deberán dejar espacio para resultados no previstos. Luego la

pregunta inicial se va desglosando en preguntas más específicas que se transformarán en las preguntas directrices que guían el desarrollo del estudio.

En cuanto al muestreo, los estudios cualitativos pueden utilizar muestras aleatorias, intencionadas, "muestreo teórico" (en donde los conceptos e hipótesis obtenidas del análisis de los datos obtenidos de los primeros sujetos son utilizados para generar criterios mediante los cuales se seleccionan los sujetos siguientes que se integrarán a la muestra) o realizar estudios de caso único. En nuestro caso, trabajamos con cinco casos como casos únicos.

En relación a las técnicas de recolección de datos, las más utilizadas son:

- la observación.
- las entrevistas, que pueden ser narrativas, semi-estructuradas con temas predefinidos o focalizadas en alguna problemática específica; individuales o grupales. En términos generales las entrevistas no presentan una estructura estándar, sino que se manejan en forma flexible, asemejándose en lo posible a una situación de la vida cotidiana.
- la revisión de documentos, tales como cartas, artículos de diario, biografías, libros, etc.

En nuestro caso utilizamos la técnica de la entrevista individual.

En cuanto al análisis de datos, lo que hemos hecho es trabajar con categorías emergentes, es decir, no preconcebidas, maximizando las posibilidades de descubrir aspectos nuevos sobre el objeto de estudio. Para el análisis lo primero que hacemos es codificar los datos obtenidos. La codificación incluye todas aquellas operaciones a través de las cuales los datos son fragmentados, conceptualizados y articulados analíticamente de un modo nuevo. Luego establecemos las relaciones, deducimos, interpretamos y ordenamos la información. Las técnicas interpretativas utilizadas por la metodología cualitativa tratan de describir y decodificar un fenómeno de ocurrencia natural. Por tanto no existe manipulación de variables, encontrándose más orientada a determinar el significado del fenómeno que su cuantificación. De esta forma permite conocer la percepción que los sujetos tienen de su propia realidad.

2. El paradigma: Paradigma crítico-constructivista

Al llevar a cabo una investigación manejamos ciertos supuestos previos que determinan la manera que tenemos de aprehender la realidad. Estos supuestos o creencias que guían la acción son los que llamamos paradigmas. En nuestro caso será el llamado paradigma crítico-constructivista el que servirá de plataforma a la investigación que realizamos.

Estamos asumiendo que la realidad existe en forma de múltiples construcciones, las que dependen de las personas que las poseen. Estamos

hablando entonces de realidades construidas y subjetivas. Se opta por la subjetividad no solamente porque es inevitable, sino porque es justamente allí donde se descubren las construcciones de los individuos. Dado que la realidad es construida subjetivamente, será entonces la interacción subjetiva, la intersubjetividad, la forma más indicada para acceder a ella. De este modo es el proceso de interacción entre investigador e investigado el que va a generar los resultados de la investigación; es el investigador quien debe sumergirse en el discurso de quienes investiga, para poder luego co-construir sus resultados de la investigación con ellos.

Sin embargo, no sólo estamos mirando la realidad desde la construcción subjetiva de ella, sino que incluimos en nuestra investigación la guía de un paradigma crítico, por tanto estamos hablando de investigaciones guiadas ideológicamente, donde la meta es la transformación social. Hay una opción valórica explícita y que participa activamente del proceso de investigación. En esta línea es que no nos olvidamos de los defectos de nuestra sociedad, ni de la necesidad de promover la acción en pro de una sociedad más justa.

3. El enfoque: Enfoque biográfico

El enfoque utilizado en nuestra investigación fue el enfoque biográfico, estrategia de conocimiento que busca comprender el sentido que los narradores dan a sus actos. Lo que busca este enfoque entonces son las significaciones

construidas por los mismos narradores. De este modo, nuestro interés está colocado en la significación que las entrevistadas dan a la música y no en los hechos mismos como podrían ser vistos por el investigador por medio de la observación etnográfica. Donde sí actúa el investigador es en relacionar dicha significación con el hecho traumático vivido, el que también es narrado. En este sentido podemos decir que en muchas ocasiones son las mismas entrevistadas las que establecen la relación entre su situación y su experiencia musical y en otras es el investigador quien realiza la vinculación, haciendo una reinterpretación (esto tiene que ver con cómo vamos analizando lo relatado).

El sujeto es concebido como capaz de interpretar el mundo, de tener un punto de vista; es cierto que es heredero de una historia, pero también es un constructor de historias y posee la capacidad de producir relatos. De esta forma, el objeto de estudio es la articulación de lo estructural y lo simbólico, de lo social y lo psíquico, en el relato.

El producto que obtenemos muestra cómo es vivida por el sujeto tal o cual situación. Luego, es sumamente importante que los resultados puedan volver a los narradores, para favorecer su formación y desarrollo personal, y potenciar el cambio.

Esto último se liga con el rol del investigador, que en última instancia debería ser el promover la resignificación personal y la transformación social. La implicancia del investigador se suma a lo que se ha llamado la acción emancipadora, ya que induce precisamente a la acción. Por esto, es que nuestro enfoque no sólo nos está permitiendo explorar un tema y saber de él, sino que también moviliza al propio narrador, el que va a generar cambios en su realidad. Es por esto también que si vamos a utilizar el enfoque biográfico, debemos tener muy claro que al seleccionar a los informantes debemos considerar en particular aquellos marginados de modo de generar cambios en la estructura de la sociedad.

En este enfoque se establece una relación de implicación entre observador y observado, entre investigador y sujeto. Se produce una relación dialéctica entre el narrador, que es quien relata, y el investigador que re-construye. Se diferencia de la etnometodología en que si bien hay una interacción con el informante, en ésta última se pretende mantener la neutralidad. O de la etnografía, en que el observador se hace parte del grupo. En el enfoque biográfico el observador toma el relato del individuo para re-interpretar (intrepretación de la interpretación).

La elección de este enfoque trae ciertas consideraciones metodológicas. Una de ellas es que la selección "muestral" es intencionada, no pretendemos aleatoriedad. Por otra parte, podemos utilizar diversos narradores y la recolección de información finaliza cuando el sujeto ya no tiene más que contar o bien cuando

el investigador siente que ha comprendido al otro. En cuanto al rol del investigador, éste debe moverse entre lo directivo y lo no directivo. Su actitud es de atención flotante, de escucha activa. Los relatos no se corrigen, el investigador no interviene en el relato, aunque puede preguntar, acotar, reafirmar o reflejar si lo considera necesario.

4. La técnica: El relato de vida

La técnica que utilizamos es el relato de vida, una de las técnicas de investigación utilizadas en las ciencias sociales y humanas. Ésta es coherente con el enfoque y el paradigma antes descritos.

No es fácil encontrar una definición precisa del relato de vida con la cual podamos estar todos de acuerdo, no obstante, en nuestro caso, vamos a entender que el relato de vida es una narración, un discurso de tipo autobiográfico que realiza un actor social (un individuo pensante, que actúa y que pertenece a un grupo social definido), en el marco de una interacción determinada.

Un relato de vida es una articulación narrativa de hechos temporales sin ser una cronología de eventos vividos por el narrador. De lo que se trata es de, a través del relato, dotar de sentido al pasado y al presente y de hacer emanar de esta construcción proyectos para el futuro. El narrador no recita su vida, sino que desarrolla un proceso de reflexión al mismo tiempo que la relata. Él cuenta los

aspectos del pasado que, al momento de la entrevista, son significativos para él, por tanto no existe la intención de contar su vida entera. De alguna u otra forma, los contenidos contados tienen alguna relación con las acciones desarrolladas en el presente. Es por esto, que en nuestro caso, nuestras entrevistadas relatan principalmente hechos y situaciones que se encuentran vinculados a la vivencia traumática: ésta ha sido tan poderosa que ha marcado al acontecer de su presente y teñido todo su pasado y futuro.

Resulta evidente entonces que los relatos de vida no son el conjunto de todos los hechos acontecidos en el pasado del narrador. Hay una selección y una reconstrucción, a partir del presente. Luego, al resignificar ciertos hechos del pasado en el presente se es capaz de tomar en cuenta sus proyectos de futuro.

Como condición el interlocutor o relator debe desear contar sobre su vida y adueñarse de la conducción de la conversación. Evidentemente los relatos nunca son completos, porque estamos explorando significaciones y relaciones socio-estructurales; lo importante es lo que el individuo ve en el seno de esas significaciones y relaciones.

La amplitud de los contenidos de un relato de vida puede ser muy diversa, de la totalidad de una vida hasta la focalización sobre un tema particular. Es por esto que incluimos una salvedad. Si bien la presencia del hecho traumático

aparecía una y otra vez en los relatos, debíamos de alguna forma “provocar” el relato de la experiencia musical. Por esto, cuando ésta aparecía, se insistía en el tema. En este sentido asumimos que la focalización para el relato de vida es una forma de delimitación y un requisito para el diseño de la investigación. Esto, porque el investigador debe dirigir el relato hacia las temáticas consideradas en los objetivos de la investigación, aunque sin pretender agotarlas, ya que siempre habrá olvidos y silencios, temas negados.

Lo que consideramos son las narraciones tal como lo cuenta la persona que la ha vivido. Es distinto a una “historia de vida”, técnica en la que se incluye no sólo el propio relato, sino también otra clase de documentos que completan y/o corroboran la información. En el relato de vida hay una re-construcción interpretativa del pasado desde el presente por parte de quien relata.

En esta línea es que el relato de vida es importante no como una historia personal, sino en la medida que es un pretexto para describir un universo de relaciones y significaciones desconocidas. En nuestro caso, la orientación de la técnica se encuentra hacia los fenómenos subjetivos, relacionados con la significación y valoración. El relato sirve para determinar los complejos de valores, representaciones y emociones. Lo que los sujetos relatan sobre sí mismos tiene que ver más con una relectura de sí, que con la reconstrucción acuciosa de circunstancias y de hechos acontecidos a lo largo de su vida.

El relato no debe ser analizado bajo la ilusión que estamos sobre el pasado, no estamos frente a una historia que se ha disuelto, sino frente a retazos que sobreviven o acuden a la memoria y que el relato estructura y significa desde la actualidad. El relato de vida es el ejercicio de otorga sentido al propio pasado, recapitulándolo sobre algunos recuerdos, reflexionando en torno a ellos, creando un texto con estructura dramática que tiende a producir un sí mismo en términos de un personaje.

El relato de vida implica que el narrador seleccione, combine y establezca secuencias y causalidades que se cuentan desde el presente. El hecho de seleccionar acontecimientos por sobre otros que permanecen en el olvido, implica que aquellos se tornan significativos. La persona al seleccionar estas vivencias, las significa desde la actualidad. Ahora, las significaciones no son perdurables necesariamente, varían según una serie de factores propios de la situación biográfica. Interpreto y significo mi pasado según cómo signifique mi presente y proyecte mi futuro.

Resulta interesante que el "contar" la vida, significa articular y dar sentido a eventos, convirtiendo la vida en experiencia, dejando al individuo en condición de efectuar una reevaluación de su pasado y mostrándole la necesidad de diseñar el futuro. Este hecho implica que el individuo se revela como un sujeto histórico. Se da origen a un espacio donde cada elemento toma un sentido particular que, al

mismo tiempo, se diferencia de otros elementos. Por otra parte, después de este acto, el narrador tendrá la posibilidad de elaborar la significación de su vida entera o parte de ella, cumpliendo ya el sólo hecho de narrar una función de cambio individual que redundará finalmente en un cambio social.

Para que el relato ocurra, es necesario que el narrador haya interiorizado la postura autobiográfica. Qué quiere decir esto, que el sujeto se tome como objeto, con distancia reflexiva y que trabaje con el recuerdo. El informante no sólo va "contando" aspectos de su vida, sino que va reflexionando en torno a ellos.

Los relatos de vida permiten dar cuenta de cómo la vida es vivida, de las contradicciones, de las dudas y vacilaciones, de las vergüenzas, arrepentimientos, correcciones, oportunidades. Una detallada cronología de hechos y un exhaustivo inventario de acciones no constituyen la vida de una persona.

Existen ciertas consideraciones éticas para la práctica del relato de vida. Todas ellas se fundan sobre el respeto por la persona lo que implica un compromiso con el narrador, el limitar las intervenciones y el reconocer al autor del relato como responsable, en última instancia, de eso que él elabora, analiza y comunica. Por su parte, el investigador trabaja con las resonancias personales que tienen en él las palabras y actitudes del narrador.

El relato de vida debe ser entendido como una interacción social compleja, que comprende un sistema de roles, expectativas, exhortaciones, normas y valores implícitos. Y como en toda interacción social, engendra tensiones, conflictos, jerarquías de poder y provoca reacciones de diferente naturaleza, entre ellas, de defensa. El narrador no le habla a una grabadora, sino a un interlocutor, a un investigador. Por tanto se sitúa en el marco de una comunicación social, en la cual sus formas y contenidos varían según los actores que intervienen. El investigador no puede negar su influencia. Toda ilusión de objetividad debería ser negada desde el comienzo de la investigación, porque ella no tiene lugar en el marco de la interacción social.

Por consecuencia este tipo de entrevista no se concibe en el marco de una relación sujeto/objeto, sino que se comprende como una situación excepcional de comunicación y de confrontación entre dos individuos, que como tales son portadores de sentido. Corresponde a un diálogo entre narrador e investigador donde la relación es establecida como igualitaria; igualitaria en un sentido de actitud de situarse frente a otro, sin desconocer las diferentes posiciones sociales que cada uno de estos actores mantiene en la sociedad.

En este diálogo el investigador no es ni neutro ni pasivo. Debe combinar la exploración temática con el cuestionamiento del discurso del narrador. Y al mismo tiempo debe practicar la escucha y generar una relación de confianza. Es esta

relación la que origina una relación de igualdad, porque ella no cuestiona a la persona ni tampoco su saber.

Tenemos que el narrador produce un enunciado. Sin embargo, este enunciado jamás puede ser transparente; existen distorsiones, habrán partes que no serán dichas y filtros por los que pasa todo lo que va a relatar el narrador. Luego, el narrador enuncia una serie de hechos que le conciernen y los articula para darles significación para él mismo y para su interlocutor.

En el momento de la entrevista, el narrador se sumerge en su propia vida, y al mismo tiempo se distancia, para llegar a tener una visión comprensiva de ella. Mientras que el investigador se aproxima al narrador, a su vida, para llegar también a su comprensión. Cada uno necesita del otro. Se produce un juego de aproximación y de alejamiento recíproco, lo que permite al narrador distanciarse de su vida, aproximarse a sistemas de comprensión, y al investigador salir de sus sistemas conceptuales para aproximarse a la vida del narrador. De esta dinámica surgirán conocimientos que no son producidos por el trabajo intelectual, sino por un tipo particular de relación establecida entre narrador e investigador.

Finalmente el autor de los relatos son dos personas: el narrador y el investigador. El relato de vida es un proceso dialógico que se crea entre el que relata y el que escucha, en una posición de igualdad y de colaboración. Es por esto

que la relación entre el investigador y el sujeto no sólo debe ser metodológicamente correcta, sino que humanamente significativa.

Nunca se recopila, mejor hablamos de "inventar": inventa el que cuenta y reinventa el que escucha; ambos interpretan. Quien habla de sí mismo construye una imagen, seleccionando y desechando ideas y recuerdos. Siempre estamos frente a fragmentos de vida, siendo siempre más lo que se escapa e ignora que lo que permanece y es contado.

Por último, es posible afirmar que el relato de vida puede transformarse en un método clínico en tanto es un proyecto de investigación intrapsíquica; una actualización de la interacción entre lo social y lo psicológico en la trayectoria de la vida de una persona; un reforzamiento de la identidad subjetiva por la reapropiación de la historia de su vida.

Es cierto que las narraciones producidas actualizan las vivencias; el narrador, a través del relato, resignifica su historia en función de su presente. Es por esto que la misma acción de relatar puede generar cambios en la percepción que el individuo posee de los hechos, generando a su vez cambios en su realidad, íntima e interaccional.

Relacionado con lo anterior, Vila nos recuerda lo siguiente:

“De acuerdo con Ricoeur (1984) la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos” (Vila, 1996 <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/vila.htm>).

A través de la acción de relatar, las mujeres le van otorgando un “nombre” a los hechos ocurridos y a las emociones vividas, haciéndolos en cierta forma “tangibles”. En ese sentido, el interlocutor se transforma en un depositario de las emociones ahora cristalizadas en un concepto. Por tanto el método puede ser complementado por la acción de “devolver” al informante lo que éste ha depositado en él, cumpliendo una cierta función especular, ayudando a la objetivación de la sensación o emoción, facilitando el cambio.

De esta forma, el relato de vida nos permite acceder al individuo en forma investigativa, pero también va generando cambios en el individuo, transformándose en una herramienta de intervención. Como herramienta de investigación cualitativa, nos permite conocer fenómenos desde la dimensión subjetiva del individuo. Como herramienta de intervención, el relato de vida contribuye al desarrollo personal, a la revisión de las propias vivencias y a reflexionar respecto a sufrimientos, carencias, etc.

Focalizándonos en nuestro estudio, son los relatos hechos por cada una de las mujeres que han sido parte de este trabajo nuestro objeto último de interés.

Son sus propias narraciones la fuente que nutre nuestro conocimiento. En sus relatos se encuentra la forma particular de cada una de ellas de ver el mundo que le circunda y de relacionarse con los que le rodean. Y dado que lo que nos interesa es la percepción y la valoración que cada una tenga y haga de sus experiencias musicales en relación a la violencia sufrida, es que el relato mismo es nuestro objeto de análisis. En sus palabras, están ellas. Son ellas las que colocan un nombre a lo vivido y lo hacen real; son ellas quienes re-vivencian sus experiencias al expresarla en modo verbal; son ellas las que nos hacen partícipes a nosotros de sus creencias, acciones, hechos, emociones a través de sus palabras. Por esto, es el relato, la narración lo estudiado, entendido como una construcción de la realidad vivida.

Todo esto trae dos consideraciones. La primera, es que nos bastará, en este caso, con las entrevistas en profundidad, de donde se obtendrá el relato. La realidad está en la reconstrucción que hace cada mujer en el diálogo, por lo tanto, esa es la realidad que buscamos conocer. Este hecho implica el tomar ciertas decisiones metodológicas, como por ejemplo, el no realizar más trabajo de terreno que el que implica juntarse en un lugar tranquilo, sin interrupciones y dialogar. La posibilidad de que el investigador asista a la discoteque, o a la peña o al recital, o a alguno de los lugares nombrados por la entrevistada, no se considera. Es el investigador quién extrae sus conclusiones a partir de lo que el entrevistado ve. Estamos hablando de procesos íntimos, en muchos casos muy personales, que

ocurren en la psiquis de la persona en camino de la reparación. La forma que hemos escogido de acceder a esos procesos es mediante lo que las mujeres nos dan a conocer a través del relato. No existe nada que debamos contrastar con la realidad.

La segunda consideración es que necesitamos un modo de analizar el relato, la información recopilada, un modelo con el cual aproximarnos a ella. ¿Cómo lo hacemos? A través del montaje del relato y la lectura hermenéutica y del análisis estructural. Es decir, tomamos los relatos y vamos marcando aquellos aspectos que nos parecen significativos, a modo de categorías: representaciones, ideas, dichos, etc. Luego, los relacionamos entre sí para finalmente hacer interpretaciones de lo que nos ha mostrado la entrevistada. Las interpretaciones las hacemos a la luz de nuestros conocimientos previos y a partir de las propias relaciones establecidas por las entrevistadas. Lo que hacemos es una reconstrucción y una reinterpretación de los relatos.

TERCERA PARTE

ESTUDIO EXPLORATORIO:

FUNCIONES, SIGNIFICACIONES Y VALORACIONES DE LA EXPERIENCIA

MUSICAL EN MUJERES VÍCTIMAS DE AGRESIÓN SEXUAL

En esta sección expondremos cómo la música fue parte del proceso de reparación de cinco personas agredidas sexualmente. Y explicaremos cuáles fueron los mecanismos a través de los cuales la música fue siendo parte de la acción reparadora.

Con este fin, hemos reescrito brevemente cada caso, los que van siendo intercalado con los capítulos que forman parte de esta sección.

(FRAGILIDAD)

Dormí y dormí. Me escondí bajo las sábanas y dormí y dormí. Era primero de enero, por lo que no fui la única que durmió y durmió. Eso sí, yo deseaba que ojalá fuera para siempre. No quería sentir, hasta el latido de mi corazón se me hacía insoportable; no quería verme, olerme, escuchar mi llanto y el sonido de mis espasmos incontrollables. Por eso dormí y dormí. Cuando desperté, me bañé, me lavé, quería sacar la inmundicia que tenía sobre mí. Mi cuerpo estaba dañado, herido, sucio, podrido, avergonzado, culpable. Si no hubiese sido por Soledad, mi niñita hermosa, ay, no sé que hubiese sido de mí sin Soledad.

La esperada fiesta de año nuevo terminó transformándose en la peor pesadilla. La música, el alcohol, el humo del cigarrillo, todo era confuso. Manos, piernas, rostros, vientres. No recuerdo bien quién era quién, no sé bien cuál de todos me tocaba, cuál miraba, quién alentaba a quién. Y no es que quiera recordar, ojalá olvidarlo todo y no pensar, no pensar, no pensar. Pero las imágenes recurrentes se me aparecen una y otra vez. Si ni en mis sueños estoy a salvo.

Ya no quería salir a la calle. No quería que me vieran. Eché a la basura mis faldas, mis petos ajustados y quemé mis vestidos de verano. Me corté el pelo, no

quería que nadie se diera cuenta que alguna vez fui mujer. Tenía el miedo pegado en el cuerpo. Sentía pánico frente a la posibilidad de volver a vivir lo mismo otra vez. Estaba segura que me observaban, que me seguían, y en mis sueños veía cómo me miraban por la apertura de la puerta.

Me preguntaba una y otra vez por qué recibí ese castigo.

Y mi madre... mi madre me refriega en la cara que nada de esto hubiese ocurrido si yo no fuera tan buena para las fiestas, para salir, para el copete; que si yo me preocupara más por mi hija y no anduviera por allí, quien sabe dónde y metida con quién, no me andaría lamentado por los rincones. ¡Quién lo diría! Cuando era ella la que se acostaba con quién sabe quién delante de mí, niña, sin querer entender lo que observaba. Dice que me va a quitar a la Soledad, me quiere dejar sin siquiera la amortiguada soledad que me da mi niña hermosa.

Con el paso de los días de comienzo de año, las personas se fueron alejando de mí. Se corrió la noticia en el barrio de lo que había pasado la noche de año nuevo. Me miraban de arriba abajo, como si tuviera el cuerpo marcado, como si las heridas fueran visibles. Habrán pensado que eso me pasó por puta. Mis pocos amigos tampoco estaban, ino sé dónde se fueron!, se escondieron de mí. Me dejaron más sola de lo que ya estaba. Y *ellos*, paseándose por ahí, riéndose en mi cara, parados en la esquina fumándose un cigarrillo con sus pololas y amigos.

Recibía llamados telefónicos, y aunque no se atrevían a decir quiénes eran, yo sabía que eran *ellos*. Me decían que me iban a cortar con un cuchillo y que me iban a sacar las tripas para fuera. Estaba aterrada.

Estaba aterrada y estábamos Soledad y yo. Ni siquiera podía pedirle ayuda al papá de mi niña hermosa, al que no veo desde que la Sole tenía un mes. Lo conocí el año 96, yo estaba parada afuera de la disco y este chiquillo estaba apoyado en un auto. Empezamos a conversar, entramos, bailamos. Por él, empecé a ir todos los sábados a la misma disco. Hasta que un día me llevó a su casa. Cuando supe que estaba embarazada, él me dijo con voz fuerte y fingiendo seguridad "no es mío". No lo volví a ver hasta que la Sole tenía un mes. Esa fue la última vez que lo vi. Tampoco volví a ir a esa disco. Fui a otras, a muchas otras. No quería un hijo, menos así, sola, me gustaba salir, bailar hasta la madrugada. Pero sus ojitos brillantes, sus manitos tibias me hicieron cambiar de idea, y la amé con todo mi ser. Y aunque mi madre diga que no, que es mentira, que no la quiero, que la dejo sola, que prefiero salir al carrete en vez de acostarla en las noches y contarle el cuento de La Bella Durmiente. ¡Qué se mete!, tenía 27 años, todavía era joven, dueña de la fiesta.

Ya llegado el invierno, empezaron a haber días que me sentía bien, aunque alternaban con otros oscuros y tristes. Cada vez los días buenos les fueron ganando a los malos. Al tiempo del terror, de la angustia y la tristeza profundas,

empecé a sentir que volvía a la vida. Mi pelo comenzó a crecer y lo peinaba frente al espejo. Fue como volver a nacer, luego de pasar lento, muy lento por un túnel oscuro y frío, pero que al final me condujo al sol otra vez. Fue el destino, ya qué más, no puedo hacer más. Ya no siento pena, estoy curtida, sí siento rabia, una inmensa rabia que me toma entera, pero que no me deja entrar al túnel oscuro otra vez.

Ahora mi conciencia está tranquila. Empecé a escribir. Me compré un cuaderno y escribo historias, distintas historias. De una revista recorté la mitad de la cara de una niña y la mitad de la cara de una mujer ya adulta, y las pegué en mi cuaderno una al lado de la otra, formando un solo rostro. Buscaba mi propio reflejo del espejo, y me sentí mejor. Colocaba música que me relajara, escribía y me fumaba un cigarrillo. Y en cada hoja hacía un dibujo de cómo me sentía.

Ahora, he vuelto a salir, volví a la disco. Me voy sola y bailo sin parar. Siento mi cuerpo otra vez, mi cuerpo que se mueve, mi cuerpo ya sano, o por lo menos en camino a la sanación, un cuerpo que he ido volviendo a sentir. Siento mis piernas, mis brazos, mi boca que canta. Y aunque me siento cansada, incluso agotada, a veces fracasada, me muevo y bailo sola, entre el humo, el alcohol y la música, otro humo, otro copete, otra música.

La experiencia de la música y la corporalidad

El baile y el reencuentro con el cuerpo

“¿CÓMO SE LLAMA LA DISCO A LA QUE VAS? *Ab, esa picante que está ahí, La Furia, ahí en el 30 de Gran Avenida. ¿VAS SOLA O CON ALGUIEN? Mira el otro mes íbamos a ir con la Carola, una amiga que yo tengo que es gordita, ‘vamos, vamos, vamos, junta plata y vamos’. Yo dije ‘ya, si vendo algo de pintura, vamos’.*

Y me dijo ‘¿tenis ánimo de ir?’. ‘Sí’ le dije yo ‘tengo hartas ganas, así que vamos no más’.

(Camelia)

“... Nuestra subjetividad, nuestro sentido del yo – y en especial, nuestros cuerpos – se configuran por medio de multitud de prácticas en las que nos vemos involucrados desde nuestro nacimiento. Entre estas prácticas, las más importantes son la de escuchar y bailar música. Escuchar y bailar música pueden ofrecer una experiencia del cuerpo que estabilice y reafirme, o que altere y modifique nuestras experiencias anteriores”

(Gilbert y Pearson, 2003: 108)

“Verdaderamente, la música es una poderosa práctica social, porque, al hacer uso de metáforas de cualidades físicas, puede llevar a los auditores a experimentar sus cuerpos de maneras nuevas – aparentemente sin mediación alguna”

(Mc Clary, 1999: 25, traducción libre de la autora)¹¹

“*La primera vez que llegué aquí andaba con el pelo corto, al cero, me veía horrible, con un buzo ancho, había botado mi ropa. Me empecé a maquillar, fue todo como nacer de nuevo, como si me hubiesen hecho de nuevo (...)*”. Luego de ocurrido el violento hecho del que Camelia fue víctima - el ser acosada y violada por un grupo de jóvenes la noche de

¹¹ “Indeed, music is powerful social and political practice precisely because in drawing on metaphors of physicality, it can cause listeners to experience their bodies in new ways – again, seemingly without mediation” (Mc Clary, 1999: 25).

la fiesta de año nuevo - la joven prefirió negar su condición física de mujer, rechazando sus formas, su cuerpo, su belleza femenina. Por miedo: "si ya no soy mujer, o por lo menos no lo parezco, no seré víctima otra vez". Por culpa: "mi cuerpo provocador generó lo que me ocurrió". Por negación: "mi cuerpo manchado ya no existe". Por vergüenza: "no quiero que me vean, que me miren, que me señalen, que me juzguen, que me recriminen".

"Yo no quería nada, no quería vivir". Camelia deseaba no sentir más, no respirar, no oír el propio corazón palpar, no sentir el roce de la ropa contra el cuerpo y el roce con los otros cuerpos. Parte del trauma generado por el acto violento se materializó entonces en una negación del propio cuerpo, hecho que es frecuentemente señalado por mujeres que han sido víctimas de agresiones sexuales. *"No me bañaba, no me pintaba, estaba llena de piojos, como si me hubieran botado a la calle, hedionda, ni tú te habrías acercado a mí a saludarme"*. Camelia negó su cuerpo, porque dejó de quererlo; dejó de cuidarlo y prefirió abandonarlo.

Lentamente, en un proceso que dura casi tres años, Camelia va reencontrándose con este cuerpo, con esa parte rechazada de su propio ser. En este proceso fue que jugó un rol importantísimo el volver a bailar. Luego de la violación, la joven dejó de realizar una de sus actividades favoritas, el ir a la discoteque y bailar. No tenía el ánimo de hacerlo, tenía miedo, y además, su cuerpo ya le resultaba ajeno. Ese hecho fue cambiando poco a poco. *"Ahora he*

vuelto a ir a la disco. He vuelto a salir. Ya llevo saliendo más de un año... me subo a veces arriba del escenario y bailo sola”.

Lo que nosotros plantearemos en este capítulo es que el volver a la discoteque, y con ello el volver a bailar, fue parte de su proceso de reparación. Traduciendo sus propias palabras, proponemos que esta actividad significó un acto de reconstrucción de su propia imagen. A través del baile Camelia va reencontrándose y recontactándose con el cuerpo que odió y negó. Al mover sus piernas, sus caderas, sus brazos, la joven va reexperimentando su cuerpo otra vez; junto a ello lo va limpiando, regenerando, reviviendo. A su vez, va reconceptualizando la imagen negativa de su cuerpo.

Marcia Loo plantea que “el cuerpo y los sentidos no son objetos *per se*, son objetos contraídos socialmente y, por tanto, sus significados varían y cambian a través del tiempo, de una sociedad a otra, de una persona a otra” (2000: 1). Por tanto, es posible que el concepto del propio cuerpo, que se vio afectado luego de la violación, cambie, otra vez, en este caso, a través del baile.

“Mi mamá tenía miedo que yo saliera a la disco sola. Me decía ‘¿vas a ir sola? No tenés miedo?’ Y yo le decía ‘sí, sí tengo miedo, pero tengo que hacerlo’. Un día me arreglé, le pedí plata a ella, no era plata para entrar porque las mujeres entran gratis. Dije voy a ir, voy a ir, voy a ir. Algo que se me metió en la cabeza y lo hice”. Volver a la discoteque significó

para ella, comenzar a perder el miedo: el miedo a la calle, a la gente, a bailar, a sentir el cuerpo. Cuando le pregunté cómo se sintió la primera vez que volvió a la discoteque me dijo: “Adentro... un poco asustada, asustada de volver a nacer de nuevo, de hacer cosas de nuevo”. Luego, al preguntarle cómo se sintió bailando, ella contesta: “Me liberé, liberé el espíritu mío. Porque lo tenía amarrado. Me liberé yo misma, me liberé bailando sola, gritando, porque ahí uno puede gritar y nadie te va a decir ‘cállate’. Y yo gritaba, bailaba”. Para Camelia el acto de bailar fue cumpliendo una función de reconstrucción y de liberación, para así nacer de nuevo, como ella misma lo relata. A través del movimiento corporal no sólo suelta las amarras que había colocado a su cuerpo, sino que siente que junto a ello libera su alma y su mente. En cierta forma son cuerpo y espíritu los que se vuelven a unir a través del baile, a la vez que vuelve a encontrarse con los otros que le rodean.

En esta línea es que lo que podemos observar en la joven, se conecta con lo señalado por Gilbert y Pearson (2003), respecto a que la liberación extáltica, la difusión del yo y el encuentro con el otro son características que se han atribuido al baile, y que en este caso ocurren en dirección a la reparación. Citando a John Gill (1995, *Queer noises*, Londres: Cassell. Pág. 134) Gilbert y Pearson señalan respecto a la experiencia del baile y a la música *dance*¹² lo siguiente:

¹² Gran parte de la música que se baila en la disco a la que Camelia acude es música *dance*. Se entiende por ésta aquella música hecha para bailar, y que contiene a otros géneros, como el *House*, el *Trance*, el *Techno* y sus variantes. Es una forma de música *instrumental*, realizada principalmente por sintetizadores, y que si bien no posee texto, puede presentar elementos vocales, que se utilizan más como efecto sonoro que como frases con significado. En esta música es el fenómeno del ritmo

“... oleadas de indistinto placer físico y emocional; la sensación de estar inmerso en un momento colectivo, en el que los parámetros de la individualidad de cada uno desaparecen en la vibración compartida de los golpes de bombo; una experiencia profunda de la música en toda su sensualidad, sus brillantes arpegios, el galopante batir de las cuerdas, los ásperos traqueteos, los crujidos y los estallidos; un incesante movimiento hacia delante, en todas direcciones, hacia ninguna parte; el cuerpo irresistible al son del *funk*; las sonrisas atractivas de los desconocidos, la formidable familiaridad de los amigos; el sentimiento infantil de protección al borde de la inconsciencia; una deliciosa rendición al tópico” (Gilbert y Pearson, 2003: 126-127).

En este sentido es que la experiencia del baile va mucho más allá que la mera actividad física, sino que se conecta con conceptos como el placer y la sensualidad y el reencuentro con la colectividad, experiencias que se encontraban hasta hace muy poco dormidas en Camelia.

En cuanto a lo que plantea la literatura respecto al baile, Gilbert y Pearson señalan que existen distintas interpretaciones. Aquellas más racionalistas se encuentran orientadas a una concepción funcional del baile, es decir, como hecho portador de una función o de un objetivo. Las interpretaciones que van en esta línea plantean que el bailar posee un propósito más allá del placer corporal inmediato. En este sentido, escritos principalmente antropológicos y sociológicos intentan interpretar la semiótica del baile como si fuese un sistema lingüístico

el que posee el principal valor. Es fundamental la figura del DJ que es el encargado de colocar la música. Además, Shuker plantea que estas músicas de bailes se caracterizan por lo general por el uso de la última tecnología, amplia utilización de samples, el eclecticismo musical, y su vinculación a escenas de bailes o a clubes (2005).

sistemático y coherente, con el fin de otorgarle una significación. Otras, rescatan el valor intrínseco del baile como manifestación de arte en sí misma, como un fin en sí, más allá de la funcionalidad (Gilbert y Pearson, 2003).

“Spencer ya ha señalado que el baile puede considerarse una válvula de seguridad cuya utilidad consiste en liberar a los participantes de preocupaciones como el feudalismo, las epidemias, la guerra, el capitalismo industrial, la marginación social o la angustia del milenio. En contraste, escritores como Suzanne Langer, perciben el baile como un arte elevado, como una representación artística de las emociones, distante e interpretativa...” (Gilbert y Pearson, 2003: 47).

Los mismos Gilbert y Pearson plantean, entre otras cosas, que el baile es capaz de liberar al individuo de la presión de impulsos libidinosos, lo que homologaría al baile a un ritual de cortejo. Luego, lo placentero que pudiese generar el baile generaría una liberación de una carga social, pudiendo incluso sublimar un deseo libidinoso. En este sentido tendría una función colectiva o bien ritual, pudiendo alterar o consolidar una estructura social (Gilbert y Pearson, 2003).

Si bien de todas formas podemos considerar al baile como un acto con fin en sí mismo, dicha consideración no cierra la puerta a la idea de la funcionalidad y la significación que el observador puede ver en él. En nuestro caso, es la joven misma quien relata cómo el baile va generando en ella condiciones nuevas, ligadas a la sanación y a recobrar un estado anterior: liberación, pérdida del miedo y de la vergüenza, re-conexión con el cuerpo: *“sentí mi cuerpo otra vez”*.

Asumimos entonces una visión "funcional" del baile. Dado que no podemos olvidar la función que éste cumple en los jóvenes, en nuestro caso observamos funciones adicionales, que se complementan y que son de enorme trascendencia en la vida de Camelia.

"El baile es central en la experiencia adolescente (especialmente para los escolares) y para los jóvenes adultos en su tiempo libre (fiestas, discoteques y pubs). Permite a los participantes del baile liberar sus cuerpos en una combinación de 'placeres sociales y deseos individuales'... El baile también acarrea connotaciones más bien ligadas al placer físico que a la mente, al tiempo que la enseñanza sexual asociada ha provocado cierta ansiedad, de modo de regular la danza, o al menos, controlar quién está bailando con quién" (Shuker, 1994: 202, traducción libre de la autora)¹³.

Si bien es cierto que el baile y los espacios de baile están ligados a necesidades como la de identidad y pertenencia, entre otras, tema que ha ocupado un lugar en los discursos sociológicos y antropológicos actuales, no podemos dejar de lado, entonces, lo auditivo, lo sensitivo, corporal, placentero, en sí mismos, que en nuestro caso cumplen un rol esencial.

Ya vimos entonces que en Camelia el daño causado interfiere en la relación con su cuerpo: sensación de suciedad, de fealdad, de compresión, de rechazo. Ahora, el baile no sólo le otorga la sensación de liberación y de placer, como ya

¹³ "Dance is central to the general experience of adolescence (especially school dances) and to the leisure lives of young adults (parties, discos, and pub 'rave ups'). It enables the participants in the dance to break free of their bodies in a combination of 'socialised pleasures and individualized desires'... Dance also carries connotations as a pleasure of the physical rather than the mind, and at times the associated sexual display has aroused anxiety to regulate dance, or at least control who is dancing with who" (Shuker, 1994: 202).

vimos, sino que también, y más básico aún, de reexperimentar el cuerpo. Y es porque la música, si bien es muchas veces considerada la más espiritual de las artes, puede pensarse también como la más arraigada al cuerpo (Bordieu, 1980). Ya Platón había hablado de la misteriosa cualidad de la música para inspirar el movimiento del cuerpo. En concordancia con este planteamiento tenemos lo señalado por Susan Mc Clary (1999), quien plantea que en muchas culturas música y movimiento son actividades inseparables. No obstante, no podemos no mencionar que en contraste, nuestra cultura occidental a lo largo de su historia, y con su concepción puritana del cuerpo, ha tratado de enmascarar esta relación, lo que de algún modo según la misma Mc Clary ha tenido relación con la fuerte tendencia a definir la música como "el sonido en sí mismo", exaltando la notación, exacerbando lo cerebral, lo racional, borrando los componentes físicos envueltos en el hacer y recibir música.

Precisamente es el baile y este arraigo que la música posee con el cuerpo, y que nuestra cultura intenta tantas veces evitar, lo que permite el volver a experimentar una cuestión tan básica como es sentir lo corporal (movimiento y sensaciones), para luego quererlo y valorarlo.

Volvamos a la agresión misma: cuando una persona es violentada sexualmente, ésta es sometida a un acto sexual en contra de su voluntad. A este respecto Marcia Loo comenta que "siempre que se priva a los cuerpos de su

libertad y pasan a ser posesión de otro yo diferente, los cuerpos luchan por su liberación” (2000: 1). Y es este el proceso en el que ingresa Camelia, el de la lucha por su liberación. La violación misma y el sometimiento del cuerpo se prolongan a través del tiempo, no dura sólo los minutos en que acontece el acto, sino que permanecen vivos en la persona agredida, a través de recuerdos recurrentes, de la sensación de suciedad, de la negación de la corporalidad, en fin, todos aquellos aspectos que ya nombramos en la primera parte de este escrito¹⁴. Y precisamente el poder liberarse de estos hechos consume la energía de la joven durante mucho tiempo. Y en parte de esta liberación juega un rol importante el acto de bailar. “*Me liberé yo misma, me liberé bailando*”. La paradoja está en que la liberación pasa por una recuperación de la posesión, del control sobre ella misma. Es ella quien danza bajo las luces, sin existir otro que la controle y la prive de su libertad en contra de su voluntad.

En nuestro estudio hemos ido otorgando un valor positivo al cuerpo y a las experiencias corporales, cuestión que, en forma conciente o inconsciente, también debió ir realizando la joven. Ahora, el realizar este camino fue difícil para Camelia, no sólo porque el acto físico violento de por sí impone una barrera con la corporalidad, sino que también, porque vivimos en una sociedad en la que predomina la idea de la tradición judeocristiana del cuerpo pecaminoso. Esta idea plantea que la joven debe reconceptualizar positivamente la imagen de su cuerpo,

¹⁴ Véase Capítulo “Agresión sexual, trauma y reparación”, p. 40.

inserta en un medio que tiende a ver al cuerpo, por lo general, en forma negativa, lo que de todas formas dificulta el proceso.

Esta dificultad la podemos asociar, en otro plano, con el hecho de que incluso entre los estudiosos "académicos" de la música, el cuerpo no ha sido un tema de estudio muy "prestigioso" (Mc Clary y Walser, 1997).

Hablemos ahora de la relación del cuerpo con la mente. Si bien podemos hablar sólo de "el cuerpo" y centrarnos en él como objeto de atención, no podemos concebirlo separado de la mente o de lo psíquico, como propondría el dualismo cartesiano, sino que por lo contrario, se nos hace evidente como lo uno y lo otro resultan uno solo. Asumimos, como dice Merleau Ponty, que la unión de ambos "se consuma a cada instante en el movimiento de la existencia" (1997:107).

Por diversas razones, la dicotomía cuerpo/mente ha sido una problemática de discusión permanente en la filosofía y las ciencias. Si bien el intentar distinguir entre una experiencia física y una mental resulta casi imposible, por diversas razones la tradición dominante de nuestra cultura occidental ha mantenido esta distinción. Si asumimos la inseparabilidad de ambos aspectos de la personalidad, el problema de distinguir entre la emoción musical (o lo ligado al cuerpo) y el significado musical (atribuido desde la actividad mental) desaparece. De esta

forma la emoción musical es la que adquiere un significado, siendo inseparables. De ahí nuevamente que reafirmamos la funcionalidad del baile en momentos particulares de la vida de los individuos.

El doctor Ira Althuler plantea que el organismo humano es una entidad compacta en la que mente y cuerpo son inseparables y poseen un propósito común. Ambos se influyen recíprocamente, cuestión básica asumida por la medicina psicosomática y también por la musicoterapia. La música mueve al organismo en su totalidad (en Poch Blasco, 2002).

Es por esto también que si bien el daño fue inferido concretamente en el cuerpo, es todo su ser el que se ve dañado. Pero lo que vemos es que a través de la recuperación de la experiencia corporal todo su ser empezará a sanar. Al bailar vuelve a sentir, se reencuentra y comienza a disfrutar otra vez. La música es usada para bailar y cumple una función de reparación.

Movámonos ahora al espacio de baile: la discotheque, o simplemente "la disco", como la llama Camelia. Shuker señala que entre los modos de consumo musical se encuentran el comprar grabaciones, ver videos, escuchar la radio, y grabar en la casa. Y que a estos se agregan niveles secundarios de consumo como son la prensa musical, el bailar, el asistir a conciertos, el club o la disco (1994).

Como ya lo señalamos con anterioridad, creemos que es un hecho el que nuestra cultura occidental, ligada a la iglesia católica y a otras iglesias cristianas, tienda a ver el cuerpo como el aspecto pecaminoso de la personalidad. Junto con ello, no es extraño el que se vea el bailar y el asistir a la discoteque como mecanismos de evasión puestos en marcha por los jóvenes, para escapar del malestar que les genera la sociedad. Sin embargo, esta idea nos parece una reflexión que se queda sólo en una de las posibles motivaciones y que es avalada por una cultura que suele denigrar lo corporal y exaltar lo intelectual, y que tiende a negativizar todos los aspectos ligados a lo corporal, al placer, etc. Por esto, para muchos, la conducta "correcta" y esperable que deberían asumir los jóvenes pasa por abandonar la discoteque, el baile, y por dejar atrás comportamientos "adolescentes"; a cambio, asumir aquellos del mundo adulto, en donde no está incluido ni el baile ni la discoteque.

Tal vez por esta razón la madre de Camelia mostró tanta oposición a que la joven volviese a salir por las noches, y sobretodo a que asistiera a la disco. Incluso, en muchas ocasiones le enrostró que actitudes como esas eran las causantes de lo que a ella le había ocurrido, culpándola por los hechos violentos ocurridos (no olvidemos que la violación ocurre no en una discoteque, pero sí en un espacio de fiesta, la de año nuevo). *“Mi mamá me dice ‘tú tenís la culpa, porque tú te juntabas con ellos, tú te la pasabas saliendo’. Un día le dije ‘ya, qué tanta buevá, si la cuestión ya pasó!’. Por qué no me dice ‘hija, qué fome lo que te pasó’, por qué no me dice eso. Se quedó*

callada, me miró y lloró. Y yo le dije ‘¿qué saca con llorar?, ¿saca algo con llorar?’ Es que me daba rabia que me dijera que yo tuve la culpa.”

Quizás es cierto que Camelia debió dejar de lado por un tiempo sus actividades placenteras, como el salir de noche y el ir a la disco, porque también era parte de su recuperación el vivenciar intensamente el dolor. No obstante, en un momento resultó necesario y tremendamente significativo para ella el retomar la actividad de bailar en la disco, con todas las consecuencias positivas que aquello acarreó. En este retomar, el baile en el espacio de la discotheque adquirió un significado nuevo. En este espacio comenzó a reconstruirse el lazo con una parte de su personalidad que es precisamente su cuerpo.

Desde otro punto de vista, el espacio de la discotheque no sólo es el espacio de baile: *“Abí uno puede gritar y nadie te va a decir ‘cállate’”*. Para ella resulta un espacio sin censura, sin culpa, en donde la vergüenza da lugar al poder mostrarse sin temor frente a los demás.

La discotheque o simplemente “disco” designa a un club en el que se baila al son de discos. De hecho, el término llegó a convertirse en la etiqueta de un estilo de música de baile correspondiente al período entre 1977 – 83 (Shuker, 2005). En la actualidad, para muchos jóvenes la discotheque es un espacio de encuentro y

de diversión. El espacio de la discoteca es heterogéneo, además de ser un lugar de integración.

“En la discoteca se baila, se encuentra a los amigos, se está junto a ellos, se conoce a otra gente, se pasa una tarde distinta. Aun para quien no baila, la música hace ambiente. La música es indispensable, es la base” (Stefani, 1987: 24).

“La música es indispensable”... y su fin último, aunque además ayude a crear una atmósfera, es hacer bailar. Y principalmente son sus características rítmicas las que motivan al baile.

“Un ritmo constante que se repite sin cambiar nunca, un *beat* martillante; las pulsaciones se suceden como una serie infinita y única, donde cada golpe es totalmente previsible, anticipable sin esfuerzo. La atención, por o tanto, es completamente libre para concentrarse e inventar formas siempre nuevas de apropiarse de este tiempo ‘libre’, ‘vacío’, siempre igual, y de llenarlo y animarlo con gestos, movimientos, posiciones e intervenciones sonoras siempre diferentes... Todo gira y gravita en torno a la pulsación de base, intensa, profunda. No se trata de llamar la atención, sino de penetrar en el cuerpo y comprometerlo” (Ibid.: 24).

Para Stefani es el fenómeno pulsativo y rítmico el que motiva el movimiento del baile. Siendo el alto volumen de la discoteca el que permite que la música penetre en el cuerpo. Los demás fenómenos musicales, como el aspecto melódico, serían secundarios, de hecho el autor los llama “ingredientes de relleno”. Y justamente las pequeñas y sencillas frases melódicas, repetidas una y otra vez, desaniman la atención y facilitan la confluencia con el *beat*.

Para Camelia, ese espacio de la disco, importante para muchos jóvenes, adquiere una nueva connotación, en la medida que es capaz de atraer nuevas significaciones: la inmersión física y la participación activa significa poder conectarse con el cuerpo a través del baile motivado por la ritmicidad de la música que ingresa en ella potenciada por el alto volumen, las luces, el compromiso polisensorial, los otros seres bailando.

Díaz plantea que en el espacio del recital de rock ocurre un efecto de disolución momentánea de la individualidad, logrado mediante el efecto del alto volumen de la música, del contacto con los cuerpos de los demás, de las luces, las drogas, el canto y el baile colectivo (2000). Algo parecido podríamos decir ocurre en el espacio de la discoteca, en donde se observan ciertas similitudes. También se encuentra esta "disolución momentánea" de la que habla Díaz, no obstante, creemos que no debemos entenderla como un acto de evasión, sino todo lo contrario, como un acto de reencuentro, con el propio cuerpo y con los demás cuerpos.

El mismo autor afirma que en el recital existe toda una ritualización del cuerpo, habiendo zonas que se remarcan o se esconden para seducir, para diferenciarse o para poner distancias (Díaz, 2000). Nuevamente, existen semejanzas con el espacio de la discoteca, en donde el cuerpo adquiere un uso distinto al de la cotidianidad. Todo su carácter sensual se acentúa y su inherente

ligazón con la sexualidad se hace evidente. En este sentido el baile permite el reencuentro con el "cuerpo sexual", como ya veíamos antes, precisamente el área más dañada luego de que una persona es agredida sexualmente.

Ese mismo espacio de liberación que Camelia halla en la discoteque, lo encuentra en otro lugar: el baño de su casa. Cuando se le pregunta en qué otros lugares, aparte de la disco, ella experimenta las sensaciones antes descritas con la música, ella contesta: *"En mi casa, cuando me estoy bañando, también coloco la radio. Vas a decir que estoy loca, pero yo tengo que saber tener una radio en el baño. Me baño con música. Mi mamá se enoja a veces '¡baja la radio!' Para mi es mi tiempo top. Yo en el baño estoy sola, yo hago lo que a mi se me antoja en el baño. Si quiero fumo, si no quiero no fumo, si quiero me baño al tiro, si no, no. Mi tiempo, el que yo tengo de verdad, es en el baño. Me demoro dos horas en salir del baño"*. De esta forma descubrimos este otro espacio, el baño, el baño con la radio encendida. *"Coloco la Pudahuel, ahí tocan de todo un poco. Tocaban a los Bee Gees, que me encantan, tocan de todo, música romántica, hasta la más fuerte. Yo coloco la radio a todo chancho en el baño, mi vecina sabe cuando me estoy bañando porque está la radio a todo chancho. Me dice 'ya te estas bañándote ya!'. Sí, le digo, esto es con música... bailo en la ducha, sí, me coloco a bailar"*. Pareciera que la joven logra limpiarse de la suciedad que ella siente impregnada en la piel luego de la agresión; logra limpiarse con agua y música. La música como una metáfora del agua que limpia y arrastra

consigo la suciedad. Agua y música se potencian permitiendo el ir sanando las heridas.

A Camelia no le importa qué música escucha dentro del baño; eso sí, toda se enmarca dentro de la llamada música popular. *“Música romántica hasta la más fuerte”*.

Al preguntarle qué música prefiere escuchar, dice que le gusta escuchar Luis Miguel, Chayanne, Ricky Martin, *“hasta me gusta Charly Saa”*, en general, música que ella misma define como “romántica”, perteneciente al género balada hispanoamericana, aunque para bailar en la disco prefiere salsa, cumbia y principalmente el techno. *“Me gusta bailar cumbia, merengue, salsa, no sé bailar la salsa, pero hago el intento; y techno sobretodo”*. De la música techno le gusta el *“que es alocado, así como era yo antes, esa onda, que me libero, bailo, hasta bailo con la niña, con la Sole bailo techno. Me animo, me encanta bailar con la Sole... La música techno es para mí como la liberación de mi alma, porque yo me libero, me vuelvo loca...”*

El baile constituye uno de los principales usos sociales de la música popular y ha sido asociado a muchos géneros de música popular distintos (Shepherd, 2003). Entre éstos la joven destaca el *techno*, estilo de música electrónicaailable, creado a mediados de los 80, caracterizado por un ritmo monótono, constante yailable, estructurado de manera repetitiva para potenciar el efectoailable de la

música. Utiliza instrumentos electrónicos, como sintetizadores y samplers. Cabe considerar que si bien la música *techno* posee una historia propia, comenzando como una vertiente del *house* de Chicago, suele utilizarse el término *techno* de forma indiscriminada para describir cualquier disco pop que incluya un componente de dance áspero o mecánico (Gilbert y Pearson, 2003).

Si divagamos un poco y nos remontamos a lo dicho por Platón en *La República*¹⁵, éste plantea que la música debe crearse de modo tal que se acople y se ajuste a las palabras, y no al revés. De este modo la idea de una música puramente instrumental ni siquiera es mencionada por el filósofo. Además plantea que existen músicas “buenas” para la sociedad, en las que el don emotivo de la música se encuentra subyugado al significado lingüístico (1997).

Este planteamiento no puede dejar de ser importante para nosotros: recordemos que nuestra cultura occidental, positiva o negativamente, es heredera y continuadora de la cultura griega, repitiendo en gran medida sus discursos, y que en particular la obra de Platón ha marcado el desarrollo posterior de la filosofía occidental. Pensemos que el mismo Rousseau, en el siglo XVIII, distingue entre la música como fuente de significado, es decir, como representación, y la música como emoción, ligada al placer corporal. Junto con esto, la música debía ser simple y por sobretodo vocal. Así mismo para Kant, la música puede aspirar a

¹⁵ Véase un poco más al respecto en capítulo “La recepción de la música y su participación en la construcción de individuos y sociedad”, punto 2 “La construcción de la realidad”, p. 72.

la categoría de "bella" en la medida que adquiriera la cualidad de objeto de contemplación racional, poseedora de significados identificables y analizables, superando la sola capacidad de hacernos sentir bien corporalmente en un plano inaccesible al lenguaje (Neubauer, 1992).

Ahora, hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX la corriente filosófica alemana predominante en Europa se replantea la condición de la música, colocando a la música instrumental pura en una posición de mayor prestigio, precisamente por su condición de asemantividad: la música instrumental puede hablar donde las palabras fallan. Sin embargo, el baile (indicador de la "física" de la música) se debilita en esta época, asociándose a cierto relajamiento moral y transformándose en un obstáculo a la productividad económica. Es así como la música se transforma en objeto de culto, surgiendo los oscuros teatros y auditorios en los que a nadie le es permitido moverse o hablar mientras nos bañamos de música (Neubauer, 1992).

Estos hechos nuevamente nos confirman la elevación que existe, para algunos, de las respuestas intelectuales por sobre las emocionales, principalmente a partir del siglo XIX hasta hoy.

"Para Eduard Hanslick, el defensor más influyente del nuevo enfoque, el valor estético en música significa experimentar una pieza de música como una especie de objeto bello a través de la voluntad y el puro acto de

contemplación el cual por sí mismo es el único método verdadero y artístico de escuchar” (Frith, 1996: 256, traducción libre de la autora)¹⁶.

De esta forma vemos cómo la tradición filosófica ha mostrado una particular posición frente a la música, marcada por cierto rechazo en contra de la asociación que ésta posee con las manifestaciones físicas asociadas al placer y a la emoción física. Y lo importante para nosotros es que es esta posición la que ha cruzado el discurso occidental sobre la música. Son las ideas políticas, estéticas, jurídicas, religiosas, las que siguen construyéndose a partir de esta concepción, así como también nuestras nociones de verdad. De esta forma, la potencialidad de la música de convertirse en fuente de placer físico, como ocurre al ser usada para bailar, la torna problemática y cuestionable.

Pero, volvamos a Camelia, y al techno. Entonces una música insistentemente rítmica, carente de palabras, poco valorada por estudiosos de la música y por la sociedad “adulta” y “cultura”, se vuelve en la indicada para ella en ese momento. No necesita las palabras, necesita simplemente conectarse con los ritmos de su cuerpo a través de los ritmos de la música. De esta forma adquiere un significado particular para ella, no ligado a la palabra ni al texto. Vemos como el significado que ésta adquiere se ve ligado a la función otorgada por una persona

¹⁶ “For Eduard Hanslick, the most influential champion of the new approach, aesthetic value in music meant experiencing a piece of music as a kind of beautiful object through the voluntary and pure act of contemplation which alone is the true and artistic method of listening” (Frith, 1996: 256).

en particular en un momento en particular, lo mismo con respecto al valor que a ésta se le pueda asignar.

Volviendo a Camelia, la chica usa la música mientras realiza labores domésticas, como es, hacer el aseo de su casa. Y ahí también baila. *“Me coloco a bailar, estoy haciendo aseo y bailo, un día me vas a pillar bailando, abí sí me vas a ver. Hago aseo y coloco la música también en el patio. Coloco la música despacio sí, como vive mi tía al otro lado y está enferma, pero cuando no está ella parece disco la casa, porque coloco a todo chancho la radio, a veces no escucho ni el teléfono. Me libero yo misma, es como una descarga que yo digo ‘ya, dejo todo atrás’”*. Y en este caso nuevamente señala el hecho de la liberación, el de lograr dejar todo atrás al bailar. De esta forma Camelia traslada el espacio de la disco a su propia casa, logrando, como ya dijimos antes, ir sanando sus heridas.

“... la música puede evocar y referirse a, dar vida a nuestra existencia corporal” (Shepherd, 1993: 51, traducción libre de la autora)¹⁷.

¹⁷ “... music can evoke and refer to, give life to, our corporal existence” (Shepherd, 1993: 51).

Cuando pillé al Gerardo con los pantalones medio abajo y a la Sofía tendida arriba de la cama, me di cuenta inmediatamente de lo que estaba pasando. En ese mismo instante llamé a los pacos y lo eché de la casa. El problema fue que no había pasado ni una semana cuando me arrepentí. Es que no tenía ni un peso; el Gerardo era el que trabajaba, yo no. Él mantenía la casa. Yo no tenía con qué pagar el arriendo y el refrigerador estaba pelado. Así que lo busqué y le pedí que volviera, pensando siempre que cuando terminara mi curso de peluquería y encontrara trabajo lo echaría otra vez.

Ahora pienso, con el paso de los años, que es raro lo que me pasó, como si hubiese borrado de mi cabeza lo que había visto. Además, como la Sofita no decía nada y parecía no tenerle miedo al Gerardo, pensé que tal vez me había equivocado, que había interpretado mal los hechos. Cuando pasó todo, llevábamos más de dos años viviendo juntos y todo había sido tan bueno, yo sentía que nadie nunca se había portado tan bien conmigo, me cuidaba, me sentía protegida. Por eso me costaba creerlo capaz de andar toqueteando a mi hija.

Pero cuando un día, viendo el "Aló Eli", el José Manuel me dijo que el Gerardo a veces se sacaba los pantalones y lo desnudaba y lo tocaba, me di cuenta lo ciega que estaba siendo. Agarré todas las cosas del degenerado, y las

tiré para fuera. Cuando ese día llegó a la casa después del trabajo, lo primero que hice al abrir la puerta fue pegarle un combo en la cara. Ahí recién empezó todo.

Nadie me creyó, nadie me apoyó, mi mamá tampoco, como siempre nos ha tratado pésimo esa vez no iba a ser la excepción. Me trataban mal en el tribunal, la actuario me decía que era mala madre. La Sofita lloraba por cualquier cosa y me llamaron del colegio de José Manuel para informarme de su mala conducta. Yo empecé a sentirme terrible, ahogada, intranquila, tenía pesadillas, me quería morir, prender el gas y matarme junto a la Sofía y el José Manuel. Me sentía gorda y fea, me cargaba mi cuerpo, mi propio olor, mi manera de moverme y de ser. Me preguntaba por qué estaba recibiendo ese castigo, me decía a mí misma que a lo mejor era porque una vez había engañado a mi marido, ex marido en realidad, el papá de los niños, cuando estaba en Argentina.

Me sentía decepcionada, frustrada. Supuse que el Gerardo nunca me había querido, y que entonces estaba conmigo por los niños, para meterse con ellos. El problema es que, así y todo, no lo podía odiar, era algo como inconsciente. A pesar del tremendo daño que me estaba causando, lo seguía queriendo, lo extrañaba. Pensaba "cómo estará, qué estará pensando, qué estará haciendo".

Y por sobretodo me sentía sola, necesitaba una pareja, pero no podía. Incluso apareció el Francisco, un ex pololo de cuando tenía quince años. Me venía

a ver, me coqueteaba, incluso nos dimos unos besos. Pero yo no podía sentir ni hacer nada, rápidamente se me venían a la cabeza imágenes del Gerardo con la Sofía o con el José Manuel, me dolía la guata. Me imaginaba excitándose con los niños y después acostándose conmigo. Pensaba que a lo mejor mientras estaba conmigo se imaginaba a la Sofita. No, yo no podía tener sexo con nadie más, nunca más.

Más encima tampoco me podía acercar a la Sofía. Era como si de pronto hubiese empezado a sentir un rechazo hacia ella. No podía abrazarla ni menos besarla. Y lo peor de todo es que ella se daba cuenta.

Todo empezó a cambiar ese septiembre cuando el asistente social de la municipalidad me consiguió una pega en una de las fondas del Parque O'Higgins. Ahí sirviendo las mesas y después bailando unas cumbias, conocí al Álvaro. No bailaba hace siglos, pero me insistió tanto que cuando terminé mi turno baile un rato. Nos tomamos un vino, fumamos unos cigarros y me cantó al oído. Esa misma noche tuvimos relaciones. Como que me relajé. Y aunque nunca me ocultó que era casado, no me importó, porque para mi se había prendido una lucecita.

Poco a poco me empecé a sentir viva otra vez, y sobretodo con ganas de disfrutar. Pude terminar mi curso de peluquería, y el Álvaro me consiguió unos pitutos como guardia de seguridad en eventos, como soy alta y grande, era la

guardia ideal. Como que todo se empezó a despejar. Quería pasarlo bien, salir, bailar, tener relaciones.

Con el tiempo me empezó a ir bien como guardia, cada vez me salían más pegas. Es que lo hacía bien. Además, me empecé a dar cuenta que yo resultaba atractiva a otros que trabajaban conmigo. Me miraban, me buscaban, me invitaban a salir. Y yo, me dejé querer. Salí sobretodo con uniformados, carabineros o militares. Y aunque casi todos eran casados, como el Álvaro, a mí no importaba, quería pasarlo bien, sentirme deseada y disfrutar.

Fui recuperando la confianza con la Sofía y nos acercamos otra vez. Volvió a ser mi niñita. José Manuel cambió su conducta en el colegio, e incluso fue el mejor alumno de su curso. Y aunque igual me sentía cansada y no puedo negar que había días en que andaba absolutamente bajoneada y sin ganas de nada, las cosas sin duda habían empezado a cambiar.

El único problema tal vez es que no pude parar; no pude poner frenos a los coqueteos, a las salidas y anduve hasta con tres a la vez. No sé qué me pasó. Me ponía tacos altos, faldas cortas o pantalones apretados, y blusas escotadas. Me lo pasaba bailando. Colocaba la radio, esa canción de la película "Nueve semanas y media" y les bailaba a ellos en forma erótica. Y cuando estaba sola también. Y a todos les juraba amor eterno. Ahora pienso que a lo mejor me estaba desquitando

con los hombres, vengándome por lo que me había pasado. Pero qué más da, yo estaba pasándolo bien, y me refiero a que había logrado empezar a pasarlo bien sexualmente otra vez. Claro, el problema es que no era con uno solo. Era raro, porque yo nunca había sido así.

Con el tiempo me di cuenta que a pesar de los todos los pretendientes, andantes y pololos que tenía, igual sentía un vacío por dentro. Y ahí paré, me miré y me vi. No quería seguir así. Del hoyo más profundo había pasado a la locura más grande. Había recobrado mis ganas de relacionarme, de tener sexo, pero me había ido al extremo ¡A veces tenía sexo con uno un día y al día siguiente con otro! Me di cuenta que tampoco era eso lo que quería, que tenía que frenar.

Y aquí estoy ahora. Ahora le bailo a uno solo. Es carabinero, pero soltero. Vivimos juntos en una casita en Maipú y estoy esperando guagua. La Sofía y El José Manuel parecen contentos, terminó el juicio y afortunadamente todo salió bien. El Gerardo fue condenado, y aunque no le dieron los años de cárcel que creo deberían haberle dado, ya el hecho que el tribunal lo haya encontrado culpable a mí me hace bien. Y es que no le deseo mal a nadie, ni siquiera a él.

¡Uff! Parece que volver a hablar de todo esto me cansó un poco. Me voy a descansar.

El pop, el baile y la sexualidad

Danzando con Eros

*“Bailar... bailo una y otra y otra. Quedo muerta, pero me encanta bailar.
El Techno me gusta bailarlo. Abí uno se salva bailando”.*

(Sonia)

“Para bailar así como me gusta tiene que ser con cierta música. Alguna más tropical o cumbia, para mover las caderas, o el techno y onda disco y música de los ochenta también para bailar como coqueteando”.

(Sonia)

“En los monumentos legados por Grecia y Roma y en las incontables reliquias plásticas (ánforas, vasos, cráteras y pinturas)... es corriente ver a jóvenes músicos que, al son del *aulos*, liras y siringas marcan y acompañan los pasos de una acción coreográfica, subrayados por la pulsación rítmica de crótalos, castañuelas o panderos. Ni músicos, ni danzantes llevan normalmente ropa alguna y muestran, sin rebozo y con toda naturalidad, al sorprendido contemplador su inocente y a la vez maliciosa desnudez, lo cual, para nuestra sensibilidad (teñida de un frustrante puritanismo), representa un primer contacto relativo a la unión entre música y erotismo en la civilización helena”.

(Valls, 1982: 103)

Sonia tiene muy claro que el erotismo es parte constitutiva del baile. *“Me gusta bailar media sexy, media provocativa. Me gusta jugar en el baile, hacer un juego de seducción con la pareja, como coquetearle con el baile. Por eso me gusta la canción de nueve semanas y media. Algunas veces he hecho el show con portaliga y todo... Cuando me pongo a bailar no puedo evitar el tratar de seducir a mi pareja, como de coquetearle, pero así, como*

subido de tono ¿me entiende? Sobretudo si estamos solos aquí en mi casa y los niños durmiendo”.

Esta conexión entre música y erotismo, de las que nos habla Sonia desde la propia experiencia, se encuentra ya relatada en documentos antiguos de diversa índole, no siendo privativa de nuestra sociedad contemporánea. Por ejemplo, en los textos, diálogos y poemas de Safo o de Ovidio, el erotismo tienen un rol central, y éste aparece constantemente asociado a la presencia del sonido de la cítara o del aulos. En *Las mil y una noches* casi no hay narración erótica en la que no aparezca la música. En textos amorosos de autores occidentales como Boccaccio, Shakespeare, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, la alusión a la música es altamente frecuente (Valls, 1982).

Al respecto el mismo Valls señala lo siguiente:

“En el mundo antiguo (Grecia y Roma) y en otras latitudes culturales ajenas a nuestro universo espiritual, la presencia de un ente sonoro en el quehacer erótico queda atestiguada en infinidad de documentos... en pinturas murales, en dibujos, en vasos y cráteras, en frescos y en muestras plásticas de la más diversa índole (...) se hace tangible el trasfondo musical imprescindible para acompañar el juego del amor... En tapices persas, en láminas y grabados chinos, o japoneses, en miniaturas árabes, en estatuillas de civilizaciones primitivas y en los lienzos renacentistas, en suma, en todas épocas y culturas, la imagen del amor, acompañada de un entorno musical, es constante... La música ha sido, y es, el imprescindible cómplice de las caricias que crean la intimidad de los amantes en la consumación del amor” (Valls, 1982: 36).

En el texto anterior observamos cómo en diferentes culturas se ha integrado la música a lo erótico, seguramente conciente de su poder para intensificar y condimentar el juego del amor. En este campo, por ejemplo, se ubican los festivales celebrados en honor a Dionisio o Baco, fiestas conocidas como bacanales, las que se suelen ligar al erotismo. En estas fiestas, música y vino eran capaces de desencadenar la excitación y el desenfreno orgiástico.

En el mismo ámbito griego, para la doctrina del ethos, por ejemplo, el modo frigio regulaba la danza báquica, por ser el catalizador de la instigación amorosa y el animador del impulso erótico. En cuanto a los instrumentos utilizados, si bien el aulos y percusiones eran los instigadores de la danza y de estados de exaltación de trasfondo erótico, la lira y la cítara acompañaban las situaciones amorosas privadas.

“En este sentido, el informe de los poetas eróticos no deja lugar a dudas: rara vez en sus poemas se refieren al *aulos* como ambientador sonoro de la entrega amorosa y, aunque sea por razones de índole estética – y al buen seguro de eficacia funcional – la referencia al empleo de la lira (o de la cítara) es constante” (Ibid.: 111).

Para Sonia la música que incita la entrega erótica y sexual es aquella posible de ser bailada, sobretodo el techno y el pop. En cambio prefiere la balada y la “música suave” para aquellas situaciones románticas o privadas, reales o imaginarias. *“Con la música de Camilo Sesto, Pablo Herrera, Luis Jara, Nino Bravo, Sin Bandera, toda esa música romántica, echo a volar mi imaginación, fantaseo, me imagino con un*

hombre espectacular a mi lado, que me cuida y me protege, como pensé que lo hacía el Gerardo. Es que cuando estábamos juntos regaloneábamos con esa música, juntitos, solitos”.

Volvamos a la relación entre música y erotismo en tiempos pasados de nuestra cultura occidental. Ya avanzada la Edad Media, con la aparición de goliardos, juglares y trovadores, se introduce el tema del amor en la conciencia musical europea, aunque por vías muy distintas a lo ocurrido en la antigüedad clásica. El nacimiento del concepto del amor galante, fino, cortés alrededor del siglo XII se encuentra principalmente en manos de los trovadores y está estrechamente unido a la música, siendo la canción y la poesía los vehículos para expresar esta nueva concepción del sentimiento amoroso. En ella, la mujer es idealizada y, por lo tanto, se ubica en un ámbito inalcanzable que despierta e inflama el anhelo y la pasión amorosa.

Luego, con la desaparición de personajes como los trovadores, la presencia de una música dotada de significación erótica se extinguió por un tiempo, hasta el Renacimiento, momento en el que surge como medio de expresión amorosa un género musical nuevo, el madrigal, junto a otras piezas polifónicas. Éstas muestran un espíritu amoroso lírico, a la vez que expresan situaciones de corte definitivamente erótico. Ahora, es cierto que estos tejidos polifónicos tendían a comunicar más bien afectos profundos, íntimos, más que a traducir ambientes de fiesta popular. En ese sentido, creemos se encuentran más cercanos a la función

de la balada romántica hispanoamericana actual, más ligada a la comunicación amorosa, a los estados de añoranza, nostalgia y/o intimidad amorosa, que a situaciones festivas.

En el contexto actual son evidentes las muestras de esta relación entre música y erotismo. Sólo por nombrar alguna pensemos en las innumerables muestras de las que nos provee el ámbito fílmico y televisivo. Al respecto, Shuker plantea que en las narrativas de los films que tratan sobre el baile, como *Flashdance* o *Dirty dancing*, la música está articulada con el sentido de comunión entre las personas, definiendo los parámetros del deseo sexual (Shuker, 1994).

Otro ejemplo es lo acontecido con los jóvenes de la década del 60', un ejemplo concreto, social, en que sexualidad y música se conectan estrechamente. Esta generación de jóvenes tuvo una nueva actitud, menos reprimida hacia el sexo y el placer, siendo precisamente la música la representante de su liberación. La cultura juvenil que se desarrolló en la década del 60' fue en términos sexuales más rebelde. La familia pasó a ser un sistema bajo ataque. La ideología doméstica fue destruida, la sexualidad separada del matrimonio, el amor romántico contaminado de hedonismo. El concepto de juventud de la década de 1960 fue desarrollado por la música y el rock, los que, junto a otros medios, mostraban que el buen sexo significaba espontaneidad, expresión libre, honestidad y que sólo podía ser juzgado en términos de los sentimientos inmediatos (Frith, 1983).

Si bien es otro el contexto, una realidad ya lejana, de otro tiempo, observamos una nueva y potente ligazón entre música y sexualidad.

Volvamos a Sonia. Ella reconoce que incluso en el ámbito de la fantasía es muy frecuente la conexión entre música, baile y erotismo. *“El bailar, así como me gusta, es una forma de coqueteo, de seducir, de juego también. Cuando bailo sola en la casa también me imagino un ambiente así, también juego así. Al final, en mi casa es donde más bailo; incluso imaginando que estoy con alguien si estoy sola”*.

En su imaginario, el bailar se encuentra necesariamente ligado al juego erótico. Recordemos el caso de Camelia. Para ella el baile tuvo relación con la re-experiencia del cuerpo y del placer. Podemos agregar que para ella la actividad de bailar, en cierto modo, significó una metáfora de la actividad sexual, hecho clave en su recuperación y reparación. No sólo se sintió liberada y reconectada con su cuerpo, no sólo dejó que el placer la inundara, sino que además, ese placer estaba fuertemente ligado a una carga sexual, precisamente el área más dañada en casos como éste. En su proceso de recuperación pudimos ir observando cómo la reconexión con su cuerpo significó también una reconexión con su sexualidad. Por ejemplo, regresaron los deseos de “verse” provocativa: volvió a usar faldas y poleras cortas, volvió a pintarse, a gestualizar coquetamente, a desear una pareja. El “tema” sexual, el hablar de sexualidad, poco a poco, dejó de ser amenazante.

Dado este planteamiento podemos decir que no sólo el baile permite ir re-experimentando un placer sin culpa, sino que también, de un modo conciente o inconsciente, permite ir re-experimentando la sexualidad, área que en la gran mayoría de las ocasiones en las que ha existido algún tipo de agresión sexual, se ve tremendamente dañada. Podemos inferir, que esta experiencia simbólica antecede el camino al acto sexual, actuando en algunos casos, como el de Camelia, como una especie de preparación.

La músicaailable en cierta forma expande la posibilidad de sentir todo el cuerpo erotizado. Factores como la repetición y la intensidad favorecen esta experiencia. Volvamos a Sonia: *“Mientras pasaba por todo ese período de locura, en que lo único que quería era pasarlo bien y pinchar, salí mucho a bailar. Iba a las discos, no sé, a la ‘Inti Perú’, bien picante, pero tocan música buena; o a la ‘Lola lola’ en Vicuña Mackena, y también a la ‘Globo’ que está en Apoquindo, ahí iba después de los eventos. Y bailaba harto techno y harta cumbia, y me sentía mina y que los tenía a todos babeando. Y no es que me crea mina, es que cuando estoy ahí, arregladita y moviéndome y bailando me siento así”*.

Según Frith, el bailar siempre ha sido un placer físico suficientemente intenso para bloquear por un momento todos los otros asuntos de la vida cotidiana. A partir de lo que significó el bailar en la década del 70, Frith plantea que el bailar es una experiencia que permite vivenciar plenamente el presente, una experiencia en que el que baila está simultáneamente centrado completamente en

sí mismo y a la vez desinteresado de sí, completamente sexualizado y no. Esto, según el mismo autor, porque la música disco, la que se bailaba en aquellos años, significaba nada, no hacía reclamos ni demandas explícitas, simplemente ofrecía la experiencia de sí. La música disco ofrecía la posibilidad de una sexualidad, de un amor sin las convencionales distinciones (1983).

Podríamos entender entonces que para Sonia el bailar significó un respiro, un paréntesis, y si bien lo podemos ver como una evasión, un escape de todo lo que estaba pasando, esos momentos limpios de dolor fueron facilitando la reaparición del deseo sexual y de la excitación y reparando parte de la herida. Y si bien ella reconoce que fue excesivo y que se volvió *“medio loca”*, logró finalmente encontrar un equilibrio y establecer una nueva pareja sexual.

“Es que con el baile me vuelvo, me creo una lola de 15, me vuelvo media loca”. Por mucho tiempo, no pudo verse y sentirse como un ser capaz de sentir deseo y placer sexual, dado que la imagen de un ser adulto masculino abusando de sus hijos era demasiado potente. Precisamente el sentirse, a través del baile como una adolescente, permite el renacimiento de la sexualidad. En el baile va reapareciendo su sexualidad.

El pensar el baile ligado estrechamente a la sexualidad es un planteamiento generalizado no sólo en nuestra cultura occidental, sino que en otras también¹⁸.

Shepherd plantea que el baile ofrece un espacio social en donde hombres y mujeres pueden conocerse y socializar, dando pie al cortejo; luego la moda de bailar en pareja se ofrece como una instancia permitida socialmente en la cual las parejas pueden permanecer en un contacto corporal cercano (2003).

“No soy mucho de sentarme y escuchar música. Cuando estoy con ganas lo que escucho es música muy suave. Pero en general, soy más de cumbias, de techno, y sobretodo me ha vuelto a gustar la onda disco”. Para Dyer (1979) no toda la música popular involucra erotismo y la música disco es una de las que sí lo hace, al hacer parte a la totalidad del cuerpo. Cuando las letras de la música popular se construyen sobre una conceptualización del amor y de la pasión que emana desde lo espiritual, se separa de lo rítmico y de lo corporal. En el ámbito occidental, el ritmo es sentido tradicionalmente como “más físico” que otros elementos musicales, como son la melodía, armonía y la instrumentación. Frith plantea que la sexualidad en música está usualmente referida en términos del ritmo, sin negar otros componentes de la experiencia social. De hecho plantea que el rock’n roll significa sexo y que ese significado viene con el ritmo (el “beat”) (1996). Es decir, que es el ritmo el que se

¹⁸ Ver por ejemplo el escrito de Ellen Koskoff (1987) “An introduction to women, music and culture” aparecido en *Women and music in cross-cultural perspective*, en el cual hace referencia a la relación existente entre comportamientos musicales y sexualidad.

haya en relación con el movimiento del cuerpo, pudiéndose decir lo mismo de otros tipos de músicas bailables¹⁹.

Seguramente es por eso que la música negra ha sido vista por la cultura blanca como más verdaderamente erótica, dado la preponderancia del fenómeno rítmico. En ese sentido, para Dyer, la música disco hace uso en forma insistente de ritmos negros, transfiriendo los significados físicos. En cuanto al rock, éste también ha sido influenciado por la música negra. No obstante, existen diferencias entre el erotismo del rock y el de la música disco. Y si bien el rock también posee ese erotismo, no involucra la totalidad del cuerpo, sino que se queda en un aspecto de él, el aspecto fálico, por tanto, masculino (1979).

De ahí entonces que la músicaailable (pop y música dance) se encuentre mayoritariamente asociada al mundo femenino, como en el caso de Sonia (y si no, al mundo homosexual masculino). *“Todo cambió cuando me di cuenta que sí era mujer, que sí podía llamar la atención. Lo de los eventos me ayudó ene. Y cuando más me sentí mujer fue al bailar y mostrarme provocativa. Como que ahí todo cambió, me empecé a sentir mejor, empecé a cachar que podía tener pareja y hacer el amor de nuevo”*. A este respecto, Gilbert y Pearson plantean lo siguiente:

¹⁹ Sólo que tal vez el rock se encuentra ligado a una sexualidad masculina: “La linealidad constante del rock y su ritmo pélvico parecen configurar una sexualidad totalmente falocéntrica” (Gilbert y Pearson, 2003: 174).

“No se trata de considerar el baile como una actividad femenina y, en consecuencia, que las mujeres bailan más. Ni tampoco lo contrario; el baile no se considera ‘femenino’ simplemente porque las mujeres bailen. Se trata más bien de que en la imaginación de la modernidad occidental, el ‘baile’ y la ‘feminidad’ parecen pertenecer al mismo conjunto de nociones” (2003: 183).

En esta línea, Martí plantea ciertas diferencias de género en el rol de la música ligado a la sexualidad, especialmente en los jóvenes, dada la asociación entre ciertas músicas y las mujeres, y entre otras y los hombres:

“La práctica musical de los jóvenes se revela como forma articuladora de la sexualidad según los clásicos patrones válidos para nuestra sociedad. Frente a la idea de una sexualidad masculina, agresiva, basada en la noción de fuerza y potencia, se le contraponen la femenina, pasiva y mucho más ligada a la esfera sentimental...” (2000: 213).

“Bajoneada no escucho música. No puedo. Cuando me siento bien sí. Por eso cuando pasó todo lo del Gerardo y los niños no iba a fiestas, ni a discos, ni a bailar. Cuando recién pasó no escuchaba nada de música. No podía”. Sonia no sólo se está refiriendo a la imposibilidad de bailar o escuchar “música movida”, sino que a todo tipo de música, incluso aquella que ella misma llama “romántica”. Precisamente, porque al ser sus textos referentes a experiencias amorosas, la deprimían, le recordaban que ella acababa de romper una relación de pareja. Pero cuando empezó a escuchar música otra vez, ésta fue parte de la nueva realidad que Sonia empezó a construir.

"La música romántica me hace soñar, sueño y sueño y sueño. Me llega como si estuvieran cantándomela a mí. En una relación estable, alguien que tú quieres. Y me relajo. Te acuerdas de algún ser querido. Cada tema está marcado con una persona. La de Pablo Herrera, por ejemplo, esa que dice 'amor prohibido...' con el Álvaro. Con el Luis tengo varias 'La rosa', 'Garras de amor', como cumbias. Cuando escucho música romántica me acuerdo de ellos dos y me imagino cómo sería mi vida con alguno de los dos, no con los dos, con uno, viviendo juntos, en pareja". Lo que Sonia nos está diciendo es sumamente importante, porque a partir del estímulo musical ella es capaz de proyectar en la fantasía una nueva relación de pareja, preparándola para una nueva experiencia amorosa y sexual. Y esta posibilidad se la brinda el pop, por su accesibilidad, facilidad y sus temáticas amorosas.

"Musicalmente, el pop se define por su accesibilidad general, su orientación comercial, un énfasis en ganchos o coros memorables y una prelación lírica con el amor romántico como tema..." (Shuker, 2005: 233).

¿Quién soy? Soy Angela y llevo 16 años acuestas. Me encantan mis amigos, tengo una familia linda y mis hermanos crecen. Hago miles de cosas: estudio, tengo buenas notas y soy la presidenta de mi curso, ayudo a los niños del barrio con sus tareas, hago deporte (debes de saber que no fumo ni tomo), me meto en el computador, dibujo, hago dibujos punky, canto, escribo. Ahora soy feliz, siento que la gente me quiere, el día está precioso y el sol brilla, otro motivo para estar contenta. Me siento liviana, lo paso bien con los niños de la sede, en las peñas de los fines de semana, en los patios del colegio.

Por fin les conté a mis amigas todo eso que me había pasado. Ahí supe que a una de ellas su papá también la había abusado. Ahí me enteré que ninguna de ellas tiene a su papá junto a ellas... esa es la vida de nosotras, pero estamos todas juntas y nos queremos harto.

El fin de semana llegó mi papá a hacer un escándalo. Pero mi mamá no lo dejó entrar. Desde que mi hermano contó lo que mi papá me hacía, mi mamá lo echó y no le dejó entrar más a la casa. Se volvió fuerte, decidida, trabajadora. Él amenaza con matarse y a veces me siento culpable por eso. Pero después pienso, me detengo en mis pensamientos y reflexiono; cierro los ojos, respiro y sigo

adelante. Y no siento temor. Estuve tantos años tan atrapada que ahora estoy disfrutando lo que vivo.

¿Te conté que voy a empezar a hacer capoeira?

Antes me torturaba, que la guerra, que los problemas familiares, que nadie te quiere, que uno quiere morirse, que te ponen un dos en el colegio, que esto, que lo otro. Para ir al colegio me colocaba una máscara de felicidad, debía mostrar mi mejor sonrisa. No quería que nadie se diera cuenta lo mal que me sentía. Y aunque todavía tengo la sensación permanente de que algo me falta, de que existe algo que no puedo encontrar, sé que es algo que está bien escondido aquí, aquí dentro mío.

Antes mi mamá se sentía frustrada, claro, de un minuto a otro su mundo se dio vuelta completamente, se sintió decepcionada, mala madre, mala persona, mala mujer. Yo le digo que ella es la mejor mamá, que no se preocupe, que todo va a salir bien.

Había noches que soñaba sin parar. Una de esas veces soñé con un cementerio, y que había un joven que me guiaba por un camino. De pronto me caía a un pozo, pero salía de ahí. También soñé con una mujer con el sexo de un hombre. Soñé con sangre, con una menstruación abundante. Soñé con la escuela.

Soñé con el abogado, que era un niño, como de 12 años. Yo tenía que declarar en el tribunal y todos se iban a enterar de lo que me estaba pasando. El lugar era feo, desgastado.

A veces en mis sueños veo imágenes de situaciones que van a ocurrir. A veces también presiento cosas que van a pasar. Te puede parecer raro, pero siempre que va a pasar algo malo no puedo evitar ponerme a llorar antes de que ocurra.

A veces veo duendes.

¿Te conté que el otro día mi profesor jefe se enojó conmigo? Me dijo que yo hacía "escenitas". Todo porque le hice ver que se había comportado injustamente conmigo. Pero los hombres son tan machistas. Y yo no voy a aguantar que los hombres hagan lo que quieran con nosotras las mujeres, eso ya no más.

Lo que no me gusta de mi es que a veces actúo sin pensar, que a veces soy demasiada osada, que a veces llevo y largo para afuera lo que pienso.

¿Te conté que estoy pololeando? Se llama Pedro, ¿lo conoces? Canta en todos lados, lo debes haber escuchado. El fin de semana cantamos con mi hermano, una canción de Víctor Jara.

¿Cómo me veo en el futuro? En el futuro, me veo en vacaciones, con el pelo morado, tomando helado.

El canto y la reivindicación social

El fin del dolor invisible

“Porque la música te relaja, de repente la música te lleva hasta un estado de trance, entonces es eso, es algo que yo afiaté a mi y que se ha hecho mi compañero todo este tiempo. O sea, mejor que un pololo, mejor que una familia, ha estado una música ahí, que no la he querido dejar. Igual cuesta caleta expresarlo. Y es difícil, es difícil. Yo a la música la puedo caracterizar como mi mejor amigo, como yo lo he vivido en estos momentos desde ese tiempo hasta ahora. Fue mi amigo, lo que me entendió y lo que me ha escuchado, aparte de yo escuchar la música; es raro, pero la música me ha escuchado a mi. Porque es parte mía. Es eso, en un aspecto general pero bien confuso”.

(Ángela)

“Y después empecé a escuchar diferentes músicas, sin yo saber lo que era y decía ‘no, esto habla de esto, esto tiene un significado político, esta canción habla de la revolución rusa, esta canción es de las juventudes comunistas, pucha, esta canción habla de todo lo que fue un proceso histórico, esta canción habla del 73, pucha, esta canción es de Víctor, Víctor ¿quién fue?’. Entonces yo empecé a conocer, a conocer el comunismo y a conocer canciones de autores que en algún momento también fueron comunistas, entonces también las empecé a querer, por eso mismo, como era lo que yo pensaba, me sentí identificada. Y como también lo habían pasado mal, distinto, pero mal también, me sentí más cerca”.

(Ángela)

Para Ángela, la música se transformó en una forma de decir lo que sentía, de expresar lo que pensaba y de hacerse escuchar por quienes le rodeaban. Mucho tiempo la joven tuvo miedo y vergüenza de contar lo que le estaba ocurriendo, esto es, ser abusada sistemáticamente por su padre. De hecho, es su hermano quien devela la agresión y, a diferencia de lo que pasa en la gran

mayoría de los casos, es inmediatamente apoyada por su familia, siendo su padre denunciado y expulsado de la casa.

Sin embargo, Ángela debe sobreponerse lentamente al dolor experimentado durante tanto tiempo. Para esto, y entre otras cosas, asume una serie de actividades relacionadas con el trabajar con otros y por el bienestar de otros, por ejemplo, con niños de muy escasos recursos con dificultades de aprendizaje, sacando fuerzas precisamente de la experiencia traumática.

Como parte de estas actividades se encuentra la de organizar encuentros musicales y peñas, generando espacios de participación y lugares donde reunirse en torno al canto²⁰. *“Hemos estado organizando peñas acá en El Bosque, con las diferentes organizaciones, como la junta de vecinos. Ponte tú, allá en El Sauce, hay una organización, cachai, y ahí organizamos estas peñas. Ahí ponte tú está la radio, hay una radio popular, con ellos también tratamos de hacer cosas. Entonces ellos hacen la peña para juntar fondos, y ahí toda la gente participa, lo pasan bien, se toman su navegado, su sopaiquilla, todo bien”*.

Para la joven el participar en la organización de estos encuentros se transforma en un acto de reivindicación, en una forma de retomar el control (control perdido cuando se es víctima de violencia sexual) y de protesta y lucha

²⁰ De las mujeres con las que se trabajó, Ángela fue la única que hace importantes referencias a la actividad de cantar.

contra los males que afectan a la sociedad. Es su manera de oponerse al abuso.

“Si tenemos que alegar alguna cosa que es injusta, ‘ahí Ángela estás tú’, me dicen”.

Tal vez nos resulte extraño escuchar a una joven de 16 años hablarnos de las *peñas*. Las peñas surgen en la década del 60' como lugares donde los jóvenes compositores de aquel entonces mostraban sus creaciones y sus ideas frente a un público relativamente restringido. Eran lugares de encuentro, de compañía, en los que se intercambiaban ideas y se cantaba (Advis, 2000).

Diane Cornell-Drury en su ponencia “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”, señala que las peñas chilenas son sitios sociales e íntimos, con frecuencia ubicados en espacios urbanos, en donde se presentan músicos populares y asisten sobretodo personas del mundo académico, artistas y activistas (1999). En nuestro caso, el público asistente no pertenece al mundo académico ni artístico; es la gente de la comuna, gente sencilla, del sector, preocupada sí por crear espacios de encuentro social, en torno al canto popular. La misma autora señala además que el significado central de las actuaciones de las peñas es un sentido de compromiso político con ideologías socialistas y de izquierda. En el contexto actual, a diferencia de las peñas de la década del 60 (período de intenso debate ideológico) este compromiso se da en un contexto de nostalgia por activismos anteriores, y se complementa con un deseo de abrir espacios de encuentro comunitario. Al igual como señala Cornell-Drury, las peñas

actuales, entre las que se encuentran las de la comuna de El Bosque, no son eventos permanentes como hace tres décadas atrás, sino que son ocasionales, en espacios reservados como salas municipales, centros culturales, sedes sindicales, centros universitarios, entre otros. Lo que sí conservan es la motivación por el compromiso político, aunque en un contexto socio-político distinto, y el estilo musical. Al igual que las peñas celebradas en los 60 y comienzo de los 70, las peñas de la comuna de El Bosque, según nos cuenta Ángela, también se nutren de los sonidos de la Nueva Canción Chilena, resistiéndose al paso del tiempo.

“En general siempre están los grupos de la comuna, de la población hay un grupo folclórico, muchachos que cantan que van y tocan, tocan música andina. Y uno escucha. Te pones en las mesitas, hay como un estante, donde ponen completos, sopaipillas, navegado, vino, cerveza, bebida, y todas esas cosas. Entonces tú compras y escuchas la música. Ponte tú, de repente, empiezan a tocar una trova que es como para moverse, entonces uno baila y toda la gente conversa. Hay gente de mi edad, yo voy a cumplir 17, y hay gente hasta de 60, 70 años que está ahí y le gusta, porque de repente la misma gente de la población participa, se mete y canta y te dan la oportunidad de hacer lo que tú querai, eres libre, porque la vai a pasar bien”.

Además de organizar las peñas, Ángela canta en ellas y a través del canto ella siente que expresa y comunica lo que tiene que decir. Y, como decíamos anteriormente, es este canto el que se transforma en su “arma de batalla” en contra de los abusos cometidos por aquellos que de alguna u otra forma detentan

el poder dentro de la sociedad. De esta forma, a través de la música, da conocer su sentir a un público real. *“Yo me siento como llena. Yo me lleno cuando canto. Es como una forma de... no sé, tú podis estar hablando y nadie te escucha, pero tú te pones a cantar y todos van a estar a tu alrededor, te van a escuchar y van a captar el mensaje. Es como los típicos actos del habla, o sea emisor, receptor, mensaje. O sea yo voy a ser el emisor, ellos van a ser los receptores, pero el mensaje va a ser lo que yo esté cantando. Y ellos pueden recibir mucho mejor el que yo esté cantando una canción, lo que yo quiero decir, lo que siento, que si yo voy me paro y empiezo a hablar”.*

Si bien es cierto que también canta en la privacidad de su casa, la oportunidad de comunicar públicamente lo que ella siente a un grupo importante de personas es fundamental. El canto, además de dar forma a sus emociones y pensamientos como veremos pronto, comunica a otros dichas emociones y sentimientos, y esta comunicación es real, hay un receptor que es real. Con quienes la oyen, hace parte del grupo, de un colectivo, sintiéndose protegida por una red de personas. La soledad y la desprotección del saberse víctima de una situación abusiva van quedando atrás. Ella siente que luego de revelar todo lo ocurrido, se conecta con el mundo, con un mundo que le estuvo vedado, producto de la desconfianza y el miedo, se liga con un mundo formado por otros, familia, amistades, vecinos, gente de su población y comuna. *“Ah, el otro día estuve en una peña, con todos mis amigos, estábamos todos, ‘canta Angelita’ y mi hermano fue y tomó la guitarra y nosotros empezamos a cantar. Entonces él con la guitarra y yo cantando, y todos mis*

amigos, bacán. Después toda la gente que estaba ahí cantaba o tocaba algún instrumento, fue todo bacán”.

“El evento de la peña es, para una comunidad con una particularidad política compartida, una ocasión para juntarse y crear imágenes poderosas de solidaridad entre ellos y con otras personas con quienes desean coalicionarse” (Cornell-Drury, 1999: 82).

La red de personas creadas, la sensación de protección y de compañerismo, son importantísimas en el momento que Ángela percibe que se abre a un mundo, dejando su soledad atrás.

La misma vivencia de conexión ocurre cuando Ángela percibe que existe y hace parte de un grupo de personas que poseen sus mismos intereses, de modo tal, que a través de un gusto común va sintiéndose perteneciente a un grupo, y creando lazos afectivos con los demás (Frith, 1987). *“Ponte tú, tengo un grupo de gente con la que yo me junto ahora, que tenemos reuniones, que nos juntamos a carretear un rato, pero estamos carreteando con Joaquín Sabina. Nosotros nos juntamos, nos tomamos un vino, pero escuchando Joaquín Sabina ¡Estamos carreteando con Joaquín Sabina! Y es súper ameno. Porque tú te das cuenta que no todos los jóvenes son iguales. Hay jóvenes que tienen su conciencia, que se dedican al trabajo y que comparten contigo los mismos gustos”.*

El repertorio con el cual disfruta Ángela, y que hace parte de su canto, difiere en lo sustancial de lo relatado por las otras cuatro mujeres con las que

trabajamos. “Mira, me gusta mucho cantar música cebolla, como le dicen por ahí algunos, me gusta la música como más antigua, música popular, no sé, el Pato Manns, Serrat, Milanés, Silvio... Es que para los jóvenes son cebolla, onda no pescan. Ponte tú, te veis un flaite, un hip hop, no pescan ‘¡ay, que soy cebolla!’, cachai, ‘canta esto’... Onda todos andan pegados con el merengue, con la música de Mekano, y toda esa cuestión, que me apesta. Y me gusta mucho todo este otro tipo de música, la música romántica... música que tenga contenido, música que no solamente tenga bulla que todos escuchan. Música que tenga letras bonitas... Por eso me gusta Milanés, Víctor Jara. Lo que he cantado es ‘Palomitay’, o ‘Deja la vida volar’, esa es muy bonita. ‘Cigarrito’, también. De Milanés está ‘El breve espacio en que no estás’, de Silvio está ‘Playa Girón’, ‘Cierta Historia de Amor’, ¿cachai?, esas son las canciones más o menos que me gustan. De Serrat me gusta ‘Poema de amor’, ‘Caminante no hay camino’. De Patricio Manns me gusta ‘Llegó volando’, ‘El cautivo de Til Til’, ‘Arriba en la cordillera’. Me gusta Quilapayún, ‘Vamos mujer’... toda esa música en general me gusta mucho”.

Es la propia joven la que reconoce que el tipo de música con que ella disfruta, y cuyo mensaje rescata, es diferente de la que le gusta a otros jóvenes de su edad. Ella llama “música cebolla” a un repertorio perteneciente a los movimientos llamados de “nueva canción”, movimientos musicales tendientes a una renovación del arte de contenido social y que buscan rescatar ritmos y otros aspectos de la tradición popular de su país o región, como por ejemplo la Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción Chilena. Ángela destaca los textos de las

canciones, y son esas las ideas que ella quiere hacer públicas en el seno de su comunidad.

Con respecto a los textos de la Nueva Canción Chilena, Osvaldo Rodríguez plantea lo siguiente:

“Los textos de muchas de sus canciones poseen un claro contenido social, denunciatorio de la situación socioeconómica de ciertas capas de la sociedad, particularmente la clase trabajadora obrera y campesina. Es decir, se trata de un movimiento que se quiere al servicio de las reivindicaciones de las clases más desposeídas” (1995: 80).

Lo interesante es que Ángela realiza una suerte de re-interpretación o “suprainterpretación” de los textos, porque asume que no solamente tienen que ver con cuestiones “políticas” macrosociales (denuncia de represiones institucionales, abusos del estado, desigualdad, injusticias sociales, etc.), sino que también son formas de denuncia en contra de todos aquellos individuos que abusan de alguna u otra forma del poder que poseen. Pensemos que el movimiento de Nueva Canción planteó desde sus inicios, no sólo la reivindicación de formas y expresiones populares, sino que también la difusión de las luchas y reivindicaciones sociales. *“Cuando escucho esa música que te digo yo, como que me da fuerza para levantarme, para no dejarme pisar nunca más... eso es, me da fuerza. Como esa canción de Patricio Manns que dice ‘entonces vio la compañera que había un mundo que cambiar, que era preciso batallar, en busca de la primavera’, o sea, primero la canción cuenta*

*un montón de cosas duras que le tocan pasar a una mujer, pero después se levanta y pelea por lo que le corresponde; así me siento yo*²¹.

De esta forma Ángela, en un primer paso, escucha la música, proyecta su propia experiencia a lo creado o interpretado por otra persona y se identifica con lo que dice el texto de la canción. Pero creemos que por sobre todo se identifica con las emociones y sentimientos que percibe derivados de ella. Al respecto Ferry Bloomfield señala que:

“El cantor reflexiona con emoción sobre su experiencia personal, da cuerpo al resultado de su reflexión en forma músico-narrativa, efectúa una *performance* que le permite expresar totalmente el significado profundo de estos contenidos, el oyente lee este contenido emocional proyectándolo en su experiencia personal” (en Cámara 2003: 308).

Lo que la joven hace es utilizar la música como un traductor de sentimientos y emociones propias. Al respecto, podemos decir que lo que ocurre no es sólo una traducción, sino que también una identificación. Tal como manifiesta Mc Clary (1990), estos procesos serían posibles, porque la música tiene el poder de organizar nuestras percepciones de las emociones y articular esas emociones, junto a las sensaciones y pensamientos. “*Onda, por ejemplo, Gatti, es como súper*

²¹ La canción a la cual se refiere Ángela es “Elegía para una muchacha roja”. Ella selecciona un trozo de la canción para ejemplificar lo que nos quiere relatar. De hecho la canción termina trágicamente, con la muchacha muerta (aunque en forma heroica) producto de su lucha, no obstante ese fragmento no es mencionado por Ángela.

expresivo, es como... bueno, ahí de nuevo volvemos a la cosa de los sentimientos, que uno no encuentra palabras para decirlo, pero en la canción están, está lo que uno siente”.

Ahora, ¿cómo se articularían estas emociones? Esto tiene que ver, por una parte, con el cómo creemos la música despierta emociones. Meyer plantea que en muchas ocasiones el estímulo musical provoca directamente una experiencia afectiva. Puede ser. No obstante, muchas veces puede suceder que entremedio ocurra un proceso de mediación, consciente o inconsciente, en donde se mezclan imágenes referenciales, recuerdos o deseos. Estas imágenes serían los estímulos frente a los cuales se despierta la respuesta afectiva (2001). Nosotros creemos que tanto la música como la imagen actuarían, en conjunto, como estímulo efectivo generador de la emoción. Por esto es que las personas vinculamos con tanta facilidad diversos estados emocionales a las músicas que escuchamos, mediante un proceso identificatorio²². Para algunos esa identificación es una emoción o un estado de ánimo, para otros, incluso puede ser un pensamiento o un sistema de ideas.

Para Ángela, la identificación se produce en el momento de la audición y pasa por el hecho de sentir que el creador de la canción, o bien el intérprete, experimenta sensaciones y pensamientos que concuerdan con su propio modo de

²² Lo que no quiere decir que no exista “algo” en la música misma que precisamente despierte por sí sola afectos, como trata de explicar Meyer en su libro *Emoción y significado en la música*. Lo que pasa es que además los auditores tienden a asociar la música que escuchan con imágenes u objetos (del pasado o deseados) que, creemos, potencian la carga afectiva.

percibir la realidad. *"Es como cosas que uno quiere hacer que ya otros intérpretes lo han hecho y uno se siente como satisfecho, porque digo 'ah, no soy el único que piensa así'"*. Lo que ocurre es que, en palabras de Simon Frith, la experiencia musical coloca al auditor no sólo en una alianza afectiva con los demás fans de una música en particular, como veíamos antes, sino también con quienes interpretan dicha música (Frith, 1987), que es lo que relata Ángela.

La joven también sabe qué música no la identifica: *"Lo que no me gusta es el sound. El sound no me gusta. Siento que hablan puras porquerías sin contenido y la melodía también es sin contenido. No me dice nada. Me interesa mucho que las canciones tengan una cierta esencia o que tengan un buen fundamento"*.

Pero si el texto es incomprensible para la joven, por ejemplo si es en inglés, ella imagina lo que podría decir el texto, otorgándole una significación a la canción, aunque no tenga acceso al significado consensuado de las palabras. *"Y de repente también me gusta escuchar música en que no entiendo nada. Ponte tú, la música en inglés no la entiendo para nada. Pero me gusta el ritmo. Ahí, en la música extranjera, ahí, me baso en la melodía y en el ritmo. Porque uno a través de eso también puede imaginar lo que dice, de qué trata, porque igual te hace sentir e imaginar cosas. Ponte tú, me pasa con las canciones de Alanis Morrissete, Phil Collins, Elton John, Air Supplay, Inxs, también ACDC... Entonces, lo que pasa con la música cuando no la entiendo es que me la imagino, me baso en el*

ritmo, en la melodía y digo 'no, esta melodía es como para una canción tal'. Ponte tú, este ritmo es muy lento puede hablar de una historia de amor, puede hablar de una situación triste, o puede estar hablando de algo feliz, pero que terminó mal, o sea, diferentes cosas que uno se va imaginando, que vai sintiendo..." y que finalmente, planteamos acá, tienen que ver con ella misma. En este sentido, la canción actúa casi como un estímulo proyectivo (como esos tests que nos gustan a los psicólogos), en donde es la propia persona la que coloca en el estímulo (que le resulta inestructurado) sus propios contenidos internos con el objeto de darle forma, coherencia, en definitiva, significación.

Son las propias palabras de Ángela las que nos llevan a pensar rápidamente en la asignación tan personal de significados que ella realiza sobre el estímulo musical. Si bien es cierto, como dice Philip Tagg, que los compositores de bandas sonoras para cine y televisión, tomando tradiciones musicales del romanticismo y anteriores y de algunos movimientos del siglo XX, han contribuido poderosamente a que el público establezca asociaciones fijas entre determinados rasgos musicales y estados de ánimo o sentimientos (en Cámara, 2003), todavía queda un gran espacio para la subjetividad y para la asignación de significados absolutamente subjetivos.

"Los escucha 'ordinarios' no estarían preocupados, como lo estarían los musicólogos, por el problema del sentido inmanente de la música, sino que, por el contrario, su preocupación se centraría en lo que la música significa para ellos" (Vila, 1996 <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>).

En el caso de Ánglea, pensamos que el mecanismo de asignación de significado a una música en particular se exagera y se hace más intenso, dado que el ser humano completo se está moviendo en dirección a rellenar espacios dejados por el trauma psíquico; es decir, que la estructuración de un estímulo externo, como la música, mediante la asignación de significado, va generando finalmente una estructuración que es interna, recobrando un equilibrio que se ha visto perturbado y que lucha por ser restituido.

“Usamos la música para extraer nuestras experiencias subjetivas y para restablecer nuestro equilibrio personal” (Suzan Langer, *Philosophy in a new key*: 217, en Alvin, 1997: 118).

La gran mayoría de las veces la interpretación que el oyente hace de lo que escucha se encuentra más cercana a sus experiencias personales que a lo pretendido por el compositor o creador de la pieza musical. En esta línea, planteamos entonces que la música actúa como un estímulo proyectivo frente al cual el auditor coloca sus propias emociones y pensamientos, surgiendo entonces, como respuesta, emociones asociadas al placer o bien al dolor.

“Se relacionan un montón de cosas que uno no sabe cómo decir. De Patricio Manns, a ver, ‘Arriba en la Cordillera’ cuando dice ‘que sabes de cordillera si tú naciste tan lejos hay que conocer la piedra que corre en el ventisquero’. Esa también la podría relacionar un poco conmigo, ponte tú, una persona que nunca le ha pasado una cosa como la que a mi me pasó,

pongamos el ejemplo. O sea, yo tuve un problema con mi papá, entonces yo digo 'que sabes tú de sufrimiento si tú nunca lo has vivido'. Es como también una especie de comparación, podemos relacionar la cordillera, supongamos que la cordillera es lo que yo viví. Y hay otra persona que no le ha pasado nada, entonces yo le digo 'qué sabes de cordillera si tú naciste tan lejos'.

La música no sólo reproduce significados, valores e imágenes para los receptores, sino que puede despertar un sentido de persona. Ésta crea una unión entre imágenes, sonidos, sensaciones, recuerdos y deseos en el receptor. Luego de ese proceso, la joven re-construye el sentido del texto de la canción y se reconoce libremente en él. Adell Pitarch nos dice:

“Considero que la musicalidad de la música no es una cualidad intrínseca de un texto sino una cualidad que es resultado de las operaciones cognitivas del proceso de recepción, de lectura, de interpretación. En esta estricta conexión entre el texto musical y su experiencia, en su conversión en lugar donde el sujeto se reconoce y busca las claves a cuyo través su deseo va a ser movilizado...” (Adell Pitarch, 1997, <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>).

Pareciera que el atribuir significados a los sonidos y músicas es una tendencia natural del hombre:

“Siempre, y aún sin proponérselo, el hombre que imitó e interpretó los sonidos que oía llegó a ser parte de un mundo de sonidos al cual atribuyó gradualmente una significación real o simbólica” (Alvin, 1997: 109).

Bien, hasta aquí hemos dicho que lo que observamos es un proceso de proyección y luego una identificación sobrevenida de la interpretación realizada de lo escuchado. Y estamos asumiendo que “el hombre se identifica con la música a la cual puede dar su propia interpretación” (Ibid.: 110).

Luego de estos procesos, la joven reproduce el canto y lo comunica a los demás, liberando la carga y expresando la emoción. *“Quiero expresar lo que siento a través de la música... Entonces uno se siente satisfecho. Uno expresa todo lo que siente a través de la música. Si no fuera así, no habría música entonces, si no fuera así”*.

“La música que tiene el poder de evocar, asociar e integrar, es por esa razón un recurso excepcional de autoexpresión y de liberación emocional” (Ibid.: 118).

Para Ángela el poder decir cosas a través de la canción jugó un rol preponderante en su proceso reparatorio. *“Entonces, al explotar y sacar lo que uno tiene dentro, uno se libera, se siente bien, y uno dice ‘ya me desahogué’. Entonces la música ha sido como un desahogo. Yo podía estar muy enojada, con mucha rabia por todo lo que pasó y empezaba ‘Gracias a la vida’, empezaba de repente a cantar y cantaba y cantaba, y así uno se desahoga y como que todo cambiaba a mi alrededor”*.

Luego Ángela no sólo se identifica y comunica emociones e ideas. Empleando palabras de Martí (2000) planteamos, aún más, que al conocer a través

de la música y de dar forma y ordenar el mundo exterior e interior a través de ella, la joven reorienta su conducta y sus actitudes frente a la vida. De ahí se explican entonces sus actividades comunitarias y de servicio. *“Yo creo que de repente relaciono canciones con aspectos de mi vida. Ponte tú, hay canciones que hablan de conciencia, ponte tú gente que va conociendo, gente que va luchando por lo que quiere, entonces yo digo ‘yo también quiero hacer eso’, ‘yo quiero luchar’”*.

Es interesante destacar que Ángela se acerca a la música que actualmente disfruta precisamente luego de romper el silencio. *“Llegué a este tipo de música, que es la que yo escucho en este momento, por la conciencia política que fui adquiriendo después que él (su padre) se separó de nosotros. O sea, después que él se fue, yo pude recién explotar muchas cosas que yo tenía adentro”*.

Lo que vemos es una coincidencia (no coincidente) temporal entre cuando Ángela comienza a asumir un rol activo en la sociedad y cuando la situación abusiva se acaba, comenzando a experimentar la disolución del dolor. Y ese momento se encuentra precisamente marcado por la apertura a este nuevo mundo musical. *“Cuando empecé a meterme en la música con más contenido político, más contenido histórico, fue cuando me sentí como grande y fuerte, y empecé a entender la realidad social”*.

Este cambio sucede porque la emoción nos mueve, como una reacción dinámica a experiencias que necesitan una salida. La emoción sólo se hace consciente cuando ha adquirido forma, realidad mediante algún recurso de autoexpresión. El medio para que esto ocurra puede ser, entre otros, la música, permitiendo traer a la conciencia las emociones y proporcionando una vía de descarga. En esta línea la música puede ayudar a quien la escucha a explorar y descubrir su yo interior, en ayuda de un autoconocimiento, para posteriormente hacer partícipe a los otros y generar un cambio alrededor.

Lo que ocurre con Ángela es muy especial, porque a medida que ella va relatando sus experiencias, va logrando rápidamente hacer consciente lo que está pasando en su proceso reparatorio, consiguiendo también establecer conexiones con sus vivencias musicales. *“Cómo lo podría decir, la música siempre ha estado presente, pero en este momento ha sido como más fuerte, distinto, empezó a sonar distinto. Ponte tú, yo estaba súper bajoneada, súper mal, entonces qué, fue a través de la música que empecé a mirar y analizar distintas situaciones que la gente tenía. Y dije ‘no, esto es peor, no, esto lindo, no, esto que le pasó es como medio traumático, no esto así, esto es así’. Entonces uno va viendo y analizando. Y digo, pucha, mis experiencias también algún día me gustaría cantarlas, decirlas, y así saber sobrellevarla mejor. Y que así que no me sigan dañando”.*

Hace más de un año que vivo con mis abuelos, aquí cerca, en la Oscar Bonilla. Tenía doce años cuando llegué a su casa. Y aunque ellos me tratan muy bien, no sé, igual no es mi casa. Mi casa quedó allá, en Calera de Tango, donde el Bastián, la Stephanie y la pesada de la Paula. La pelea fue de mi mamá con mi papá, y no sé por qué la que se tuvo que ir fui yo. Supongo que por ser chica. Supongo que por lo mismo me han pegado y castigado tanto. Supongo que también por eso nadie me creyó cuando conté, con un tremendo nudo en la garganta, lo que me había pasado. Bueno, quién se iba a imaginar que el marido de la Tere, la prima de mi papá, me iba a hacer todo lo que me hizo. Así no más es, todos me dieron vuelta la espalda. Me dejaron sola y se me quitaron las ganas de jugar.

Yo tenía siete años la primera vez. Después de eso vinieron varias más. Y como él me amenazaba que iba a matar a mi hermano, yo cerraba los ojos no más y lloraba sin meter bulla. Me bañaba y ahí me manoseaba. A veces me esperaba a que me bajara de la micro, cuando volvía del colegio. O iba a mi casa cuando sabía que no estaba mi mamá, y como vivía cerca, sabía perfectamente cuando yo estaba sola con mis hermanos.

Cuando le conté a mi mamá, obvio, ella no me creyó. Y mi papá me creyó sólo al principio, después no. El pobre tomaba y se curaba para evadirse; me decía que me iba a poner un abogado, pero nunca hizo nada. Una vez me hicieron juntarme con el Vito sin que yo supiera. Él me zamarreó y me dijo que era una cabra mentirosa, que por qué inventaba tanta tontera de él. Nadie me creyó y él quedó como rey. En ese momento yo vivía con la tía Mary, porque me quedaba más cerca del colegio, y ella me dijo 'agarra tus pilchas y ándate donde tus papás'.

Y ahora, no sé por qué le conté al Israel, como somos compañeros y él también lo ha pasado tan mal, no sé, pensé que si le contaba iba sentir que él no era el único que lo pasaba mal. Y él le contó a la inspectora, y ella a mi abuelita, y ahí vino todo lo otro, los exámenes, el psicólogo, los médicos, el servicio médico legal, las declaraciones en el tribunal, con los pacos, y todo eso.

Mucho tiempo me sentí tan rara, tenía sólo ganas de morirme. Pero pensaba en el dolor que eso causaría en los demás y no lo hacía. No por mi, si total, qué importaba yo, yo descansaría en el cielo, fue por mis abuelitos ¡Fue tan injusto todo! Me han pasado tantas cosas y yo no le hago mal a nadie. Me sentía cochina, sucia, me daba tanta rabia. Tiraba las cosas de la rabia, varias veces le tiré mis monos, mis muñecos, a mi mamá. Las chiquillas me decían que ya no era la misma de antes. Es que cuando se juntaban con hombres, yo no iba, prefería quedarme sola. No quería saber nada de hombres, pensaba que nunca me iba a

casar ni tampoco iba a tener hijos ¿Y si algún pololo me obligaba a hacer algo que yo no quería? Le tenía miedo a los hombres, hasta le tenía miedo a mi papá. Mi mamá me decía que no fuera tonta, que cómo le iba a tener miedo a mi papá. Pero así no más era. A veces soñaba que el Vito venía a matarme o que mataba al Bastián. En el colegio, de repente, se me aparecía todo lo que me había pasado; de repente, cuando estaba sola, también. No podía dormir, incluso una vez mi mamá le pagó a alguien para que me hiciera una especie de brujería o algo así para que durmiera. Mi mamá pensaba que estaba como poseída y que había que sacarme un espíritu maligno de adentro.

Me da mucha lata todo lo que pasó. Todas mis compañeras hablan de que ésta es virgen de que ésta no y cosas así, y yo no sé que decir, y no les voy a andar contando lo que me pasó. Tengo una amiga que siempre habla de eso, de sexo, y a mi me da rabia y pena a la vez. Sólo le conté al Israel. Yo ya le había contado a mi profesora del colegio en el que estaba allá en Calera de Tango, y ella llamó a mi mamá, pero ella no creyó. Así que cuando el Vito volvió a manosearme, en las vacaciones de invierno, yo ya no le dije nada a nadie. Ahora mi mamá, cuando cachó que era verdad todo lo que yo decía me dice que tengo que vivir la vida, que no piense más en lo que pasó, que no recuerde, que todavía soy chiquitita, que me queda todo por delante. Yo pienso que es porque no le importo.

Una vez la Paula, me dijo que yo era una prostituta, por todo lo que había pasado. Me encerré en la pieza todo el día y estuve puro llorando. Desde ahí el amor se acabó, hasta ahí no más llegó. Se me cayó todo el mundo, iella era mi hermana!

Pero ahora las cosas han ido cambiando. Me di cuenta de lo que pasó, y cambié, ya no soy la misma tonta de antes. Y me siento más tranquila. Todavía echo de menos mi casa, pero no me da pena, estoy fuerte. Pienso que cuando sea más grande podré volver. Por el momento no, el Vito todavía vive ahí cerca, así que prefiero estar acá.

Pienso en que quiero estudiar hartito y también pasarlo bien; pasarlo bien con mi pololo, porque ahora tengo pololo; y ya no tengo miedo. También he pensado que quiero ser carabinera, ponerme ese traje y ayudar a todos los que necesitan. Creo que de a poco todo va ir siendo cada vez mejor. De hecho, hace poco tuve un sueño. En él, aparecía la mamá de mi abuelito y me decía que Dios me iba a mandar un regalo grande, por todo lo fuerte que yo había sido. Y cuando reciba ese regalo, ya todo habrá quedado atrás.

La música y el amor

De la pérdida de la confianza a la apertura de la comunicación amorosa

“Es que cuando uno es chica se enamora de todos los artistas, Chayanne, Luis Miguel, me encantan sus canciones, las de Ricky Martin.

A veces cuando estoy sola y ando sentimental me coloco a escuchar Chayanne.

Por ejemplo, cuando veo al chiquillo que me gustaba, ‘ah’ yo digo, me coloco a escuchar el casete que él me regaló, de Chayanne, Luis Miguel, los tengo ahí.

Hago como que él está al lado al mío y le digo ‘¿escuchémoslo?’ Yo sé que estoy sola, pero digo ‘ya lo voy a escuchar’, me coloco a escuchar, o me coloco a leer a veces, o a fumar, o me quedo dormida en el sillón, y no sé ni de radio, ni de nada (...)”

(Camelia)

“Ahora que ya estoy mejor, se me cambiaron las pilas.

Antes no quería saber nada de hombres, ni del amor.

No me gustaba ni que me chiflaran en la calle. Ahora ya no me siento así, todo lo contrario.”

(Constanza)

“Gracias a este arte sedante – La Música –
se domeñó su alma salvaje
– El Amor–”

(Ovidio, *Ars Amandi*)

Una de las áreas sin duda más dañadas luego de ser víctima de algún tipo de agresión sexual es precisamente el área de las relaciones afectivas, aquella que tiene que ver con el cómo nos relacionamos con aquellos que nos rodean, con aquellos que queremos y que nos quieren. Y es que la pérdida de la confianza en

las personas altera precisamente el cómo nos vinculamos con ellas. Pensemos que el trauma es generado precisamente por la acción de otra persona, no por un evento natural inevitable, sino por alguien que intencionalmente busca satisfacerse él mismo sin considerar el dolor del otro y el daño que puede causar. Este hecho va a condicionar que el trauma generado en la víctima tenga tintes particulares. Y unos de esos tintes es precisamente la pérdida de confianza en los demás seres humanos, la tendencia al ostracismo y a cortar los vínculos con quienes nos rodean.

Ahora, si a lo anterior sumamos que la agresión inferida es sexual, vulnerando la libertad sexual de la agredida, podemos suponer que dentro de las relaciones afectivas las más afectadas serán las de pareja²³.

Entonces parte de la recuperación pasa por el poder re-establecer relaciones de pareja sanas, por recuperar la confianza en los demás y sobretodo en la pareja, por integrar la sexualidad a la relación sin temor ni vergüenza, por ser capaz de expresar el amor y el afecto hacia el otro.

En esta vía es que la música, la canción popular, desempeña un rol fundamental en la recuperación de Constanza. Especialmente es la canción pop de amor la que juega un rol fundamental en este proceso.

²³ En el caso de los niños, las relaciones con los adultos también se ven tremendamente dañadas. Es un adulto el que, abusando de su posición de poder, arremete en contra del menor. Y son los otros adultos que le rodean los que no están cumpliendo cabalmente su función protectora.

Antes de concentrarnos en el cómo ocurre la relación entre la reparación y la música en Constanza, hablaremos brevemente de la temática amorosa en la canción pop, género predominantemente escuchado por la joven y también por las demás entrevistadas. Variados análisis han revelado la manera en que la canción pop es dominada por una particular suerte de ideología romántica.

Resulta innegable que el tema del amor heterosexual es uno de los principales temas tocados por la música popular en nuestra sociedad, especialmente por aquel pop masivo y de amplio gusto femenino. De cierta forma, los textos de esta música nos muestran las pautas e interacciones ocurridas en las relaciones entre hombres y mujeres, las que a su vez señalan modos de conducta a quienes la escuchan. Es así como esta cualidad nos revela el modo de interacción entre géneros y también modos más generales de interacción en nuestra cultura urbana occidental. Además, la conducta auditiva de las mujeres muestra una predilección por estas temáticas, lo que puede ligarse a la fuerte tendencia de las mujeres a definir su identidad en base al rol de compañera sexual o amorosa.

Para Simon Frith la canción pop es la canción de amor. "Se trata de proporcionar melodías y clichés memorables, en los cuales expresar sentimientos comunes: amor, pérdida y celos" (Frith, en Shuker, 2005: 233 – 234).

Ahora bien, este hecho puede llevarnos a pensar que la fórmula romántica utilizada en estas canciones refleja las costumbres sociales vinculadas a las relaciones de pareja y que nos brinda evidencia de cómo las personas ven el amor. Sin embargo, existe otra tendencia más crítica que contrasta la canción pop con lo verdaderamente real, complejo y subjetivo, comparando las "letras" estandarizadas, sentimentales, fantasiosas y banales, con textos realistas, frecuentemente relacionados con el mundo actual y emociones vivas.

"Las canciones, después de todo, en general no son estados de verdad sociológica o psicológica (...); son más bien ejemplos de retórica personal. Y aún en la vida (la cual después de todo está imbuida por la ideología romántica, organizada sexualmente alrededor de la idea del 'enamoramamiento'), uno prefiere decir 'te amo más que todas las estrellas en el cielo' que 'existen ambigüedades en lo que siento por ti'" (Frith, 1996: 163, traducción libre de la autora)²⁴.

Frith nos lleva a pensar que el cómo las palabras trabajan en una canción depende no tanto de lo que dice (el contenido), sino de cómo se dice. Por otra parte, asumir que el significado revelado a partir del análisis realizado por un analista es el mismo que para otros auditores es un gran error, ya que los significados atribuidos puede variar entre los auditores (Frith, 1996).

²⁴ "Songs, after all, are not mostly general statements of sociological or psychological truth (...); they are more likely to be examples of personal rhetoric. And even in life (which is, after all, imbued by romantic ideology, organized sexually around the idea of 'being in love'), one is more likely to say 'I love you more than there are stars in the sky' than 'there are ambiguities in the way I feel about you'" (Frith, 1996: 163).

Siguiendo en esta línea, Frith plantea que debemos tratar los textos o “letras” de las canciones como formas retóricas, en términos de la relación persuasiva que se establece entre el cantante y el auditor. La dificultad se encuentra cuando se trata de interpretar qué significa una canción en abstracto, porque lo que hacemos es separar las palabras de su uso como actos discursivos. Interesan menos las ideas tratadas en las canciones, que la expresión de ellas. Por ejemplo, las canciones no causan que las personas se enamoren, sino que brindan a ellas significados útiles para articular los sentimientos asociados al amor. La canción pop tiene mucho más que hacer articulando emociones que explicándolas (Frith, 1996).

Luego de haber explicado lo propuesto por Frith, podremos entender mejor las vías a través de las cuales ocurre la interacción entre reparación y música pop en Constanza. Esta interacción sucede por medio de tres caminos. Por un lado, coloca el tema del amor de pareja sobre el tapete, dándole un lugar privilegiado. Por otro lado, la canción puede prestarse como medio, como un facilitador en la comunicación amorosa, prestando una manera de expresar amor al auditor. Por último, la canción pop permite la identificación con las situaciones que son narradas en la canción.

Volviendo a hablar de amor...

Constanza se cobijó en la música para escapar, para no pensar, para olvidar. *“Cuando me pasó todo este problema que tuve, empecé a escuchar música, música, música, a bailar también, todo para olvidarme de lo que me había pasado. Me aprendía las canciones. Mientras escuchaba era un rato para olvidarme, me metía en la música. Suena raro, pero ella era mi amiga, la que me hacía olvidar las cosas. Como que la música me hace olvidar todas las cosas malas. Y me hace recordar también a las personas que he querido y que quiero”*.

Si bien existe un componente evasivo en la actividad de escuchar música, no podemos quedarnos solamente ahí. Sin duda que cumple un rol en este sentido, al sacar a la joven de la dolorosa realidad y de escudarla, a ratos, del dolor sufrido. Pero pensamos que no sólo la saca de una realidad, sino que la coloca en una realidad nueva, ésta es, la de la canción, sumergiéndola en un mundo distinto, el del amor, con sus venturas y desventuras.

“Hay tantas canciones que me gustan, como ‘Sentada aquí en mi alma’, de Chayanne. Chayanne también me gusta. Y también Ricky Martin. En la canción de Chayanne están enamorados, igual que en otra que te contaba antes, pero aquí están juntos. De Chayanne y Ricky Martin me gusta que son bien románticos, me imagino que son cosas que a ellos le han pasado en la vida”.

“Contigo todo va bien, me fortaleces la fe, me haces eterno el momento de amarte a cada instante, sí, y a cada hora mi dulce amiga, estás tú... Y me conoces más que a nadie, pero me haces vulnerable con tu sonrisa que es un mar azul. De dónde sales tú? De dónde llegas y me atrapas, de dónde puede tu palabra hipnotizarme, hipnotizarme y encantarme y enredarme” (Chayanne, Fragmento de *Sentada aquí en mi alma*).

Este mundo amoroso es justamente el que se vio bloqueado en la adolescente, luego de ser víctima en forma crónica de abuso sexual y de violación. Ella misma relata que mucho tiempo no quiso ni pensar en la posibilidad de pololear ni de establecer una relación de confianza con alguien del sexo opuesto. Con las canciones comienza a inundarse del mundo amoroso, de historias, buenas y también malas, pero nada puede ser percibido como algo tan malo después de lo que a ella le ha ocurrido. Empieza a pensar en las relaciones amorosas, a cantar sobre ellas, oye su propia voz que canta al amor a coro con su ídolo. El proceso de reconexión ocurre primero en la fantasía, precisamente gracias a la fantasiosa canción pop romántica. De este modo el conflicto comienza a ser resuelto a un nivel de imaginario, pavimentando el camino para la posterior resolución en la realidad.

Ella misma reconoce que la música no sólo la evade, sino que la hace recordar aquellas personas a las que quiere y que la quieren, como si luego de mostrarle otra posibilidad de relaciones, la devolviera a una realidad “positiva”, que también le rodea, aquella de los que la quieren; realidad, que dado el malestar, no es capaz todavía de ver en forma espontánea y, menos aún, de valorar.

“Lo que más me gusta es la música romántica. Lo que dicen las canciones. Es que las personas se quieren, se desean el uno al otro, son lindas cuando hablan del amor. Por ejemplo en ‘Kilómetros’ él está lejos, pero la llama y le dice que va a hacer todo lo posible por estar con ella, que no importan los kilómetros o las distancias, que su amor siempre va a ser el mismo, incluso si se muere”.

Ángela nos planteaba algo similar a lo que nos cuenta Constanza, rescatando el hecho de que la canción puede demostrar que una situación que parece imposible, no lo es, resolviendo un conflicto, en este caso amoroso, en un espacio de fantasía: *“Uno a veces escucha una canción e imagina toda una historia. Ponte tú, Ricardo Arjona tiene muchas canciones de amor, entonces uno va imaginando. O sea, hay una canción de Arjona que habla de que el amor no entiende plusvalía, que el amor no entiende de todas las utopías, ponte tú que hay un joven que es muy pobre y una mina que es muy rica, pero entonces, qué hace el amor, obviamente un pobre no se puede enamorar de un rico, porque la sociedad así lo establece. Pero él narra cómo él se enamoró de ella y el amor sobrepasa toda esa lucha que él tiene” (Ángela) .*

Hablando con amor...

“Fui al concierto de Sin Bandera, en el Estadio Nacional, estaba lleno, me invitó mi pololo. Él me cantaba, salió una canción que dedicaron para todas las personas que se querían.

Fue súper lindo. La canción fue 'Si te lloro'. También mi pololo me dedicó 'Kilómetros', porque él vive en Rancagua y yo estoy acá... ¡Mañana nos vamos a juntar!'". Una de las funciones más importantes de la música en los jóvenes, es prestar, facilitar las palabras que significan los sentimientos que se quieren comunicar y que en muchas ocasiones no son encontradas por el joven²⁵. Recordemos que a los adolescentes todavía les queda por crecer, tanto afectiva como cognitivamente, lo que influye en esta dificultad de expresión. En nuestro caso, no sólo observamos esta función que también vemos en otros jóvenes, sino que existe un proceso adicional que se suma y va permitiendo la reparación. Si para los adolescentes, en general, es difícil expresar sus emociones en forma coherente, más aún para una joven que se siente destinada a guardar silencio, que no quiere sentir afecto, y menos expresarlo, y que siente desconfianza del mundo que la rodea. La necesidad, por tanto, de un facilitador es aún mayor.

Junto a lo anterior, se añade el hecho que mucho tiempo Constanza se negó la posibilidad de establecer una relación de pareja en el presente y en el futuro. Relataba que le daba temor, que no confiaba en los hombres, en todos, y que no quería involucrarse con nadie, cuestión extraña en una chica de su edad que no ha sufrido este tipo de violencia (por lo general las niñas a esa edad tienen toda su atención y sus energías puestas en los jóvenes de sexo masculino que las rodean). Pasado el tiempo logró ir barriendo los miedos e ir abriéndose a la posibilidad de

²⁵ Ver capítulo "Música y sociedad", p. 16.

pololear. Cuando comienza con Fabián, el comunicarse el amor que uno por el otro sentían no fue nada de fácil (ya no es fácil en general, menos aún para Constanza). De este modo recurren a las canciones como medio de comunicación.

“De las mujeres que cantan, la que más me gusta es Laura Paussini. Tiene canciones bien bonitas. También me gusta la Shakira, la Oreja de van Gogh, que le escriben canciones a sus pololos. Entonces yo le he dedicado canciones de ellas al Fabián, una que dice ‘te amo’ y las canto o las escribo, como si lo que dice la canción lo estuviera diciendo yo”.

Esta función que fue otorgada por Constanza a la música que a ella le gusta y que ella misma nos relata, se relacionan con lo planteado por Simon Frith en su texto *Towards an aesthetic of popular music* (1987). Para él existirían cuatro funciones que las personas daríamos a la música popular. Entre éstas, se encuentra la función social de darnos un modo de vincular nuestras emociones manifiestas con aquellas vivencias privadas. En esta línea se entiende porqué las canciones de amor son tan importantes: las personas necesitamos darle forma y voz a emociones que de otra manera no podrían ser expresadas sino es con vergüenza o incoherencia. En este sentido estaría cumpliendo un rol en lo que tiene que ver el manejo de los sentimientos y de las emociones, y el cómo los colocamos fuera.

Sintiendo el amor...

El último mecanismo que observamos en Constanza en relación a su proceso reparatorio, el amor de pareja y la canción popular, es el de identificación²⁶. En algún momento se le pregunta si hay alguna canción especial que le guste por sobre otras. La chica contesta que una canción del grupo *Sin Bandera*: *"Te lloro, la puedo escuchar diez mil veces y no me aburro. Lo que me gusta de esa canción es la letra. Se trata de que él quiere estar con ella, pero ella no quiere estar con él, y él entonces entiende que no puede estar con ella y la llora. Eso fue lo que pasó al principio con mi pololo cuando todavía no era mi pololo, porque me daba cosa pololear, me daba miedo. También me gusta Kilómetros, porque mi pololo vive lejos, en Rancagua, igual que el de esa canción"*. En un comienzo, Constanza tiene temor, no quiere empezar una relación de pareja, no se siente capaz. Poco a poco va perdiendo los temores. Comienza a ver que situaciones similares a las que a ella vive son contadas en las canciones, empezando a familiarizarse con ellas. Evidentemente, nadie espera que se habitúe a la situación abusiva: ésta se encuentra cortada; además de que prácticamente no existen canciones pop que relaten dicha temática. Sino que hablamos de familiarizarse con el hecho de que los seres humanos tendemos a buscar pareja y a querer formar pareja. El ella verse reflejada en las historias nuevamente plantea el que primero actúe a nivel de "ficción", en la fantasía y luego en la realidad.

²⁶ Luego hablaremos en más detalle del proceso identificatorio.

Cuando se le pregunta qué le pasa, qué siente, qué ideas se le vienen a su cabeza cuando escucha música contesta: "*Pienso en mi pololo, si me quiere, por qué me quiere, qué va a pasar con nosotros, eso.*" La canción pop activa en ella la vivencia de la relación de pareja, a partir de la identificación con lo que la canción relata y la fuerza emotiva de ésta.

Y es que la canción pop muestra el proceso amoroso en sus diferentes facetas: el descubrimiento de uno mismo a través del otro, el encuentro de la pareja ideal y la relación privilegiada, las tensiones, desequilibrios y equilibrios; abarca del flechazo a la ruptura, cada situación es ilustrada (Skoff Torgue, 1977).

En conclusión, evidentemente no es difícil precisar el hecho de que la música es un ingrediente que acompaña el desarrollo de la pasión amorosa. Pero creemos que también puede ser considerada un estimulante de la comunicación sensual. En Constanza, su música, la que ella escucha, fue capaz no de hacer que se enamorara, sino que podríamos hipotetizar que fue engendrando en ella la capacidad de amar.

La canción pop, identidad y pertenencia

La búsqueda del sí mismo y de los otros

“... La música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional”
(Vila, 1996 <http://www.sibetrans.com/trans/explorerer.htm>).

“Yo escucho esa música, esa como combativa, pero mi música tampoco es solamente eso. Porque yo no soy solamente eso. Ponte tú, yo puedo escuchar Rata Blanca, puedo escuchar Iron Maiden, o puedo estar escuchando a Silvio. ¿Te dai cuenta? Un día escucho Guns n’ roses y al otro día escucho Víctor Jara. Es como un balance, porque, ponte tú, tampoco voy a quedarme solamente en un lugar. Depende de cómo me sienta, depende de lo que esté pensando, del momento, de la situación. Y así voy encontrando la más indicada, la que tiene más que ver conmigo”.
(Ángela)

A mi me gusta escuchar la música que está de moda, esa que todos mis compañeras se saben y cantan y hacemos coreografías... ¿por qué?... mmm, ¿es como si estuviera menos sola?
(Constanza)

Esperamos haya ido quedando claro que las mujeres con las que trabajamos otorgan distintos significados a la música que escuchan, y que esos significados poseen relación con la función que la música tiene en los procesos reparatorios de cada una de ellas.

Ahora, creemos que en esta adjudicación de significados ocurre espontáneamente una proyección de aspectos propios, los que a su vez tienen que ver con experiencias y deseos personales. Por esta razón, es casi inevitable que en la ocurrencia de este proceso las auditoras coloquen algo de sí mismas en la música, de ahí que entonces se explique, en parte, la identificación del propio auditor con la música que escucha.

Luego, el que el auditor pueda "verse" en la música que escucha trae una serie de consecuencias. Por ejemplo, la posibilidad de externalizar su propio ser, o bien de mostrarse o de darse a conocer a otros, por ejemplo, simplemente cantando una canción mientras la escucha, supongamos, de la radio o de una grabación. También la posibilidad de verse reflejado, es como estar sentado frente a un espejo que devuelve la imagen de quién se es, facilitando la comprensión de uno mismo.

Por otra parte, la canción ofrece la posibilidad de sentirse menos solo, porque existe un otro, el cantante, que canta respecto a sus supuestas vivencias y/o emociones, que serían las mismas o similares a las del auditor.

Volvamos nuevamente a Frith y a las cuatro funciones que otorga a la música popular en el ya citado texto "Towards an aesthetic of popular music" (1987). Lo primero que dice es que el uso de la música popular respondería a

preguntas de identidad. Utilizamos las canciones populares para crearnos a nosotros mismos en una particular suerte de autodefinición, para darnos un lugar particular en la sociedad. Muchos jóvenes se definen a partir de la música que escuchan, de lo que les gusta. Esta afirmación se conecta, a su vez, con la sensación de placer, ya que para Frith el placer que nos provoca la música popular es precisamente un placer de identificación. Nos identificamos con la música que nos gusta, con quienes interpretan esa música y con otros que también gustan de esas músicas. Lo que también está relacionado con lo que no nos gusta, en un proceso de inclusión y exclusión.

Lo anterior se relaciona con lo expuesto por Riesman. Él señala que la mayoría de los jóvenes posee un gusto indiscriminado por la música popular: escuchan distintas estaciones de radio y distintos "estilos"; para ellos, lo verdaderamente importante es, entre otras cosas, que la música les brinda algo que compartir con sus amigos, una oportunidad de identificación con el cantante o el líder del conjunto (o la figura del "pop star"), y la experiencia de identificarse con lo que la canción les provoca (1950).

La última función de las cuatro que Frith define, también dice relación con el proceso de identidad. La música popular es algo que se posee y que hacemos parte de nuestra identidad y de nuestro sentido de ser, y que por tanto incorporamos a nuestra percepción de nosotros mismos (Frith, 1987).

Además la moda y el estilo, ambas construcciones sociales, dentro de las cuales ubicamos la música pop, se vinculan al cómo los individuos nos presentamos ante el mundo y de cómo queremos ser percibidos (Frith, 1987).

Es así como la música puede simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva (Frith, 1987). Esta idea se vincula estrechamente a lo que llamamos el sentido o la necesidad de "pertenencia". Abraham Maslow reconoce dentro de su pirámide de necesidades (muy importantes, según este autor, para el logro del completo bienestar psicosocial de la persona), precisamente la necesidad de pertenencia. Es decir, los seres humanos presentaríamos una tendencia a buscar el "sentirnos parte de algo" en algún momento de nuestras vidas. Esta motivación se puede expresar en la búsqueda del establecimiento de relaciones íntimas con otras personas, en la búsqueda de ser aceptado como miembro de un grupo, en el habitar en ambientes familiares, en el participar en acciones grupales o en trabajos grupales que se orientan hacia una dirección común (Maslow, 1991).

Pues bien, la audición, y conductas musicales espontáneas ligadas a ella, son parte de un proceso activo de identificación y pertenencia, tal como plantea Stefani:

"Cualquiera que sea la forma en que nos comportemos frente a la música, de alguna forma nos apropiamos de ella. Cantando o silbando una canción bajo la ducha o en la cocina estamos repitiendo, pero al mismo tiempo transformamos, recreamos" (1987: 29).

Luego, la interpretación que hace el oyente de lo que escucha constituye un acto de recreación, y que en nuestro caso, responde a una necesidad creadora de construcción identitaria.

En el caso de Constanza, esta función que posee la música pop de ofrecer la experiencia de una identidad colectiva, se vincula estrechamente a la satisfacción de la necesidad de pertenencia. Constanza toma esta función de la música en dirección a su recuperación: la música pop la devuelve a su mundo adolescente, que se vio perturbado producto de la violación. Al ser sexualizada antes de estar preparada psíquica y físicamente, es sacada de su mundo infantil, y colocada abruptamente en un mundo ajeno, adulto, lo que para ella se torna muy dañino. En cierta forma, en su proceso de reparación, debe cursar el camino de vuelta a su mundo etario. Y para esto, entre otros mecanismos, recurre a la música pop de moda. Es ésta la que la vincula a los otros jóvenes de su edad, la que la hace sentir parte del grupo conformado por esos jóvenes y que la hace sentir, verse, percibirse como una adolescente. *“Me encanta cuando estamos con las chiquillas escuchando música, aunque no nos digamos nada. Estamos ahí no más, y es bacán. Antes me sentía mal, me ponía a pensar en todo lo que me había pasado y me sentía lejos”*.

“¿Has visto Mekano? Ahí sale casi toda la música que se baila ahora. Además con esto de las alianzas en el colegio uno tiene que saber bailar de todo y estar al día con las canciones, si no te quedas fuera”. Constanza nos enseña cómo la música popular “de

moda" es un punto de unión con los demás jóvenes. Para ella casi es un deber bailar lo que todos los otros chicos de su edad bailan, cuestión que en su caso es tremendamente importante, porque ella necesita sentirse parte de otros iguales a ella, para estar bien consigo misma, y percibirse a sí misma como una adolescente.

"Veo Mekano, escucho la radio, y así conozco todo lo que se baila ahora. Abí sale casi toda la música que se baila ahora y lo que le gusta a todos los jóvenes como yo".

Y también sabe que debe cantar lo que los demás cantan. *"En la noche, en la mañana cuando me levanto, estoy con el discman puesto; en los recreos mientras converso con mis amigos en el colegio también estoy con el discman puesto. Con mi amiga compartimos un audífono cada una. No me lo saco. Tengo hartos CD e intercambiamos con mis compañeras. De música más movida como el reggaeton o como la que bailan en la tele, y también de Sin Bandera, Luis Miguel, Alex Ubago, Luis Fonsi, Chayanne, Ricky Martin. Cuando estoy aburrida de escuchar lo mismo escucho radio. Escucho la Carolina, la FM2 y la Romántica".*

Constanza desea demostrarle a sus compañeros de colegio y a sí misma que ella es igual a ellos, que tiene los mismos intereses y gustos, lo que a su vez la va redifiniendo como persona y adolescente. Un proceso que puede ser común a todos los adolescentes, para Constanza tiene un grado de complejidad mayor: dado que el curso natural de su ciclo vital fue alterado, debe devolverse, y para esto necesita ayuda "extra". De ahí la importancia "extra" que asume la música

que escucha. *“Cuando cacho que me sé todas las canciones, me siento bien, todos se las saben también, o sea, todos mis amigos y compañeros”.*

Para Ángela, por otro lado, la música también se transformó en una herramienta de ayuda para la construcción de su identidad. Al descubrir una música en la cual ella encontrase lo que estaba buscando, no sólo “descubrió una música”, se descubrió a sí misma. Y se hizo fuerte, fuerte como la música descubierta.

Además comenzó a ser vista efectivamente como quería que la vieran. *“En un primer momento, cuando empecé a escuchar toda esta música y a moverme en por todos lados, mi mamá no compartía mi punto de vista. Pero yo le dije que la realidad que yo veía era de tal y tal modo, y que tenía que aceptarlo, porque yo no iba a cambiar porque a ella no le gustara. Ella tenía que asumir que mi identidad, o sea mi forma de ser, iba a ser así y que en este momento estaba siendo así. Y si yo cambiaba iba a ser después, no ahora, porque es la etapa que estoy viviendo”.*

En esta línea, Pelinski (1997) señala que la música popular, más allá de reflejar la realidad social, es un terreno privilegiado para la producción y manipulación de la subjetividad y de la identidad. Middleton nos explica por qué Ángela puede recurrir a la música: porque ésta “ofrece a la gente modos y

maneras de gozar y valorar las identidades que habían deseado o que creían poseer” (en Pelinski, 1997: 167).

La agresión sexual puede causar un daño importante en la identidad de las personas. En el caso de niños y adolescentes, la agresión puede repercutir a nivel psicosexual, afectivo, social y moral, y de todas formas repercutirá en la consolidación de la identidad, ya que esta meta depende del desarrollo de todas las demás áreas y niveles de desarrollo (Almonte, Insunza y Ruiz, 2002).

Para Erikson en cada una de las etapas del ciclo vital, el ethos le va imponiendo tareas al Yo, lo que genera crisis que éste debe resolver. El período adolescente, como por el que atraviesan Constanza y Ángela, supone una crisis normal, esperable, que, de ser resuelta, conducirá al logro de la identidad. Una crisis que se explica por la intensidad de los cambios físicos y psíquicos por los que deben atravesar los jóvenes, que evidentemente suponen esfuerzo y trabajo. Además, pensemos en que los adolescentes deben hacer un duelo por las pérdidas que esta etapa supone (pérdida de un cuerpo de niño, y de conductas y formas de pensar) y crear nuevas construcciones mentales, de ahí su carácter de pérdida, pero también su carácter constructivo. Este proceso supone una síntesis de todas las identificaciones de la niñez y termina cuando se ha hecho una revisión de las internalizaciones infantiles y se las subordina en una nueva forma de identificación. Este logro se traduce en una confluencia de las energías constructivas, en una

sensación de bienestar psicosocial y con el propio cuerpo, en una seguridad interna. Y se manifiesta en una espontaneidad en lo sexual, en una viveza mental, en franqueza emotiva, en una identificación con el rol y la actividad social y en un compromiso con los logros obtenidos (Erikson, 1994, 2000).

Luego, si a este período crítico natural, le sumamos factores de estrés y el surgimiento de la herida traumática, el proceso se complica. Y es por eso que surge la necesidad imperiosa de recurrir a mecanismos que ayuden y faciliten el proceso. En nuestro caso, ellas, Ángela y Constanza, piden ayuda y van descubriendo estos mecanismos en su propio entorno, en sus casas, con sus amigos. Y la música es parte de esto.

¿Cómo ocurre este proceso? Pues bien, va estar estrechamente ligado a la atribución de significados que enunciábamos al comienzo de este capítulo.

Para Pelisnki (2000) la *interpelación* sería una de las maneras de comprender la relación entre "arte popular" y sociedad. La *interpelación* sería el mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo que permite explicar la construcción de identidades sociales, y que, más concretamente, permite explicar la posibilidad de construcción de identidades subjetivas y colectivas por medio de la experiencia musical. Veamos cómo opera.

Frith en su artículo "What is good music?"²⁷ (en Pelinski, 2000) señala que la función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la organización y sintaxis musical, sino de las significaciones que los oyentes mismos asignan a la música. Las significaciones serían, por tanto, construidas socialmente, lo que explicaría el por qué en muchas ocasiones son contradictorias (distintas significaciones otorgadas por distintas personas a una misma música). Como ejemplo de esto, Pablo Vila señala que las interpelaciones o los mensajes culturales del tango han servido a gente diferente para construir sus identidades en diferentes situaciones: algunos lo han utilizado para construir sus identidades de clase, otros de género, al sentirse cómodos con cómo el tango trataba estos problemas; otros, no lo han utilizado para nada. Los significados atribuidos han variado en distintas personas en distintas situaciones (en Pelinski, 2000).

Sin embargo, no sería posible la atribución de cualquier significado, ya que habrían determinantes culturales que estarían en juego.

"Mientras las matrices de sonido que aparentemente constituyen una pieza individual de música, pueden acomodar un abanico de significados, y por lo tanto permiten la negociación de significados, esas mismas piezas no pueden acomodar todos los significados posibles... Esto quiere decir que mientras los significados y valores de la música no son intrínsecos a los sonidos de la música –son intrínsecos a los individuos que los invierten en los sonidos-, los sonidos musicales están sin embargo muy implicados en la construcción y la inversión de esos significados y valores. Los sonidos de la música (...) no producen significados ni tampoco los determinan. Ni siquiera

²⁷ Artículo aparecido en la revista *Alternative musicologies / Les musicologies alternatives* de la Canadian University review y editada por John Shepherd.

acarrean (transportan) significados. Lo más que pueden hacer es llamarlos” (Shepherd, en Pelisnski, 2000: 169).

Este planteamiento habla de una negociación de significados, cuestión que no podría ocurrir si se sostuviera que el significado se encuentra en el sonido. La crítica que hace Vila a una proposición como ésta es que no explica por qué una “configuración particular de sentido” se vincula a una “matriz musical particular” o viceversa. Lo que tiene que ver con el por qué algunas personas se identifican con unas músicas y con otras no.

Las estructuras musicales, si bien no pueden por su propia naturaleza articular ninguna configuración particular de sentido, poseen, sin embargo, una disposición limitada para simbolizar ciertos sentidos y no otros, disposición que ha sido asignada por los hábitos de una cultura determinada. Por tanto, se asume que existen hábitos culturales preexistentes. Ahora la respuesta al por qué algunas personas aceptan y otras rechazan la misma oferta de interpelación identitaria, estaría, para Pelisnski, finalmente en el hecho que las agrupaciones humanas son cada vez más heterogéneas y contradictorias, en la diversidad cultural, subcultural e individual.

Tomando en cuenta lo anterior, la música pop ofreció a Constanza y a Ángela ese abanico de posibilidades identitarias: para Constanza, tuvo que ver con una identidad juvenil, junto a la satisfacción de la necesidad de pertenencia. Para

Ángela, ofreció directamente un modo de enfrentarse al mundo: un modo crítico, crítico frente al sistema, frente a las instituciones, frente al mundo adulto, y un mundo poblado de ideales.

Después de que pasó la cuestión con el Negro Oscar, me quería puro morir. Incluso me traté de matar, pero no me resultó. Me tomé puras pastillas. Es que no me interesaba nada, no quería conversar con nadie. Sólo hablaba con la Tamara, como a ella le había pasado lo mismo que a mi hace un año atrás, hablábamos de eso. Ella me decía que saliera no más, que tenía que hacer como si nada hubiese pasado. Yo trataba, pero me resultaba demasiado difícil, porque me dolía demasiado. Trataba de no acordarme, de olvidarme, pero no podía, todavía no puedo. Más encima, muchos días sentí que no había nada que pudiese hacer. Sentía una impotencia tremenda. Él me amenazó, me dijo que si contaba o hacía algo en contra de él me iba a cortar la cara, así que no me atrevía a nada. Le tenía mucho miedo. Bueno, todos en el barrio le tenían miedo, como andaba siempre robando y con una pistola en la chaqueta, nadie se le acercaba. A mi me daba cosa que se acercara. Además, me andaba mandando recaditos, que me quería; cuando lo veía en la calle me cerraba el ojo y me tiraba besos el muy asqueroso. Y la familia de él, su señora, su mamá, me palabreaban desde atrás de la reja.

No me atrevía a salir. Andaba puro durmiendo, no tenía ganas de nada. No me interesaba nada. No tenía ganas de comer, sólo dormir, dormir y dormir, para no pensar. Ni al fútbol iba, con lo que me gusta jugar a la pelota. No me arreglaba, apenas salía a la calle, no me pintaba, usaba faldas anchas, poleras

anchas. Mis amigos preguntaban ¿qué onda? Porque antes usaba petos transparentes, cortitos, zapatos de taco alto, chaqueta corta, y después ya no. Me sentía incómoda con la ropa apretada, prefería usar puro buzo. Boté ene ropa y regalé otra, total, pensaba que ya no la iba a usar más. Y si lloraba, lo hacía sola, sin que nadie me viera, no quería que me vieran así, débil, derrotada.

Como el tipo este es vecino, antes de que pasara todo, me anduvo joteando harto tiempo, me decía que le diera un beso, 'uno no más'. Y yo no estaba ni ahí. Me buscaba, me perseguía, en las fiestas se acercaba y me invitaba tragos; en la plaza también se me pegaba. Hasta que un día, comprando en el negocio de la señora Carmen, me agarró el brazo por detrás, fuerte, me empujó y me llevó hasta un sitio pelado donde no había nada ni nadie, pura maleza seca. Ahí me amenazó, me dijo que me quedara quieta y callada. Ahí pasó todo y me dejó tirada el muy desgraciado. Yo era virgen, tenía 17.

Lo único bueno de todo esto es que ahora mi mamá me deja ver a mi papá. Como salió de la cárcel y yo lo único que quería era hablar con él, ahora lo puedo ir a ver. Y a mi me gusta estar con él. Sus amigos dicen que soy igual a él, que no me quedo callada y digo no más las cosas. Él dice que si quiero él va y mata al desgraciado. Y aunque no lo haga, me gusta que lo diga. Creo que lo estoy disfrutando harto. Y tengo que aprovechar, antes que caiga preso otra vez, porque seguro eso va a pasar.

Yo no supe hasta los diez años que el Juan era mi papá. Antes pensaba que era el Nibaldo, el marido de mi mamá y papá de mis hermanos. Así me habían hecho creer. Y es que a mí siempre me han mentido. Cuando yo nací, mi mamá me dejó con mi abuelita y volvió cuando yo tenía dos años. No sé por qué se fue ni por qué volvió, así no más es la cosa. Por eso, prefiero estar con mi tía. Además, me da mucha rabia que siempre me ande diciendo que no sabe por qué yo nací si ella no quería tener una hija, y que más encima le recuerdo a mi papá, 'los mismos ojos, los mismos gestos' me recalca. Y la verdad, que cuando me dice eso, me dan ganas de pegarle ¡Yo no tengo la culpa de haber nacido ni de parecerme a él! Hace poco se tomó como veinte pastillas. Puro durmió. Como yo, tampoco se murió. Y la pobre Valentina, que tiene sólo tres años, dejó de comer y se metió en su cama a dormir con ella. Mi mamá hace puras tonteras. Y más encima me dice que no le gusta como yo soy. Claro, le gustaría que fuera distinta, por ella, que yo dejara de ser como soy. Le gustaría que bordara, cocinara, que dejara de jugar a la pelota y que fuera más cariñosa con ella. Dice que yo peleo con la gente y que soy yo la mentirosa. Y es ella la que me trata a puro garabato y no pasa nunca conmigo. Le gusta puro pedir, pero no da nada a cambio.

Han pasado dos años y ya no le tengo miedo al Negro Oscar. Yo cacho que ahora es él el que me tiene miedo a mí. Se esconde cuando me ve. Como sabe que se va a ir preso está calladito. La familia ahora tampoco me dice nada. Un amigo de él no más, desubicado, que se acercó a decirme huevás, como que yo

me había tirado al Oscar. Pero yo fui y le pegué un combo en la cara. No me molestó más.

Ahora me pinto, me suelto el pelo, me pongo la ropa que me queda de antes y ajusté la que me compré. Duermo bien, como bien, salgo, y estoy trabajando los sábados y domingos para comprarme cosas choras.

A salir de todo el caos me ayudó el estar con mi hermana, la Valentina, chiquitita, inocente. Estar con mis amigos, del barrio y del colegio. Estar con la Tamara y escuchar música, sobretodo harta salsa y cumbia. Salir con mis amigos a la plaza, al centro, al Euro, a ver ropa, a jugar videos, y a veces, cuando hay plata, a Fantasilandia. Salir a bailar a las discos, cumbia, salsa, merengue. Y es que a mi pololo, el Antonio, le gusta mucho bailar, como a mí. Y ahora que vivimos juntos salimos para todos lados. Bueno, en realidad no tanto ahora que me pesa más la guata. Tengo seis meses y ya tengo esta tremenda guata. Igual quiero pasarlo bien, disfrutar al Antonio, a mi guagua que viene, a mis amigos, arreglar mi casa, y ser feliz.

Emoción y música

En la búsqueda del placer

“La experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos
y alivia los trabajos que nacen del espíritu”
(Dorotea en *El ingenioso hidalgo Don Quiote de la Mancha*).

Son muchas las situaciones en que tendemos a asociar la música con el deleite, con descanso, con fiesta, con placer. Muchos sueñan sus vacaciones acompañados de un buen libro y buena música. Otros, descargando y recargando energías bailando. Imaginamos los buenos momentos de la vida con música. Y es que son innegables las sensaciones de placer que la música despierta en nosotros.

No cabe duda que la música tiene el poder de despertar emociones en el individuo, e incluso afectar su estado de ánimo. Y pareciera ser que su cualidad de “recomponer el ánimo” estaría dada por su capacidad de generar emociones o afectos que asociamos al goce o al placer.

Son innumerables los estudios, desde Platón hasta los más recientes, que defienden la capacidad de la música para despertar respuestas emocionales en los oyentes (Meyer, 2001; Storr, 2002). Y de esa base partimos. Existen datos extraídos de la introspección, podríamos decir más subjetivos, así como datos más objetivos, medibles. Entre éstos últimos, por ejemplo, se encuentran

respuestas observables tanto en el comportamiento como a nivel psicofisiológico: cambios en el pulso, en la frecuencia respiratoria y la presión sanguínea; cambios en la amplitud y frecuencia de las ondas cerebrales (las cuales pueden verse en el electroencefalograma); cambios en la resistencia eléctrica de la piel; aumento del tono muscular y aumento de actividad eléctrica en los músculos de las piernas.

“Existen grabaciones que reflejan el aumento de pulsaciones de Herbert von Karajan mientras dirigía la obertura de Beethoven, *Leonora nº 3*. Resulta interesante observar que sus pulsaciones reflejaban un mayor aumento durante los pasajes que consideraba más conmovedores y no durante aquellos para los que realizaba el máximo esfuerzo físico. También vale la pena mencionar que el reflejo de sus pulsaciones mientras piloteaba y hacía aterrizar un avión demostraban fluctuaciones mucho menores que las producidas mientras dirigía. Se dice que la música amansa las fieras; sin embargo, puede que, además, las estimule” (Storr, 2002: 47).

El decir que la música puede emocionarnos, es distinto a plantear que la música “es” triste, alegre o bélica. Lo que estamos señalando es que los datos demuestran que la música genera emociones en quien la escucha o la produce.

Vamos a entender la emoción en términos muy generales como aquella reacción afectiva que surge rápidamente frente a un estímulo, que dura un corto tiempo y que comprende una serie de concomitantes psicológicos y somáticos (sentimos la emoción en el cuerpo). El estímulo que genera la emoción puede ser variado: una persona, un recuerdo, una imagen, un pensamiento, una acción, una música. La duración y la intensidad de la emoción depende tanto de características

del estímulo como del individuo (su estado de ánimo al momento de recibir el estímulo, su personalidad, etc.).

Tal como señala Leonard Meyer, algunas teorías psicológicas de las emociones plantean que los afectos o emociones se generan cuando una tendencia a responder, actuar o pensar, es refrenada o inhibida. En el caso de la música como estímulo, ésta se generaría cuando una expectativa es frustrada o inhibida por algún tiempo: esperamos que la música avance hacia algún lado y no lo hace, se va hacia otro, y demora la resolución esperada; un ejemplo sencillo en armonía es el caso de la cadencia rota: cuando esperamos que llegue la tónica aparece el VI grado. Por esto Meyer señala que los estímulos musicales emocionales o afectivos tienen que ver con las desviaciones, que son las que generan una expectativa. Cualquier alteración en la sucesión esperada, dentro del estilo, genera una emoción (2001).

Luego, el tipo de emoción, si es amor, odio, ira, alegría, tristeza, es otro problema. La explicación dada por Meyer no hace referencia explícita a las respuestas del oyente. Pero sí plantea que las reacciones emocionales son indiferenciables y fisiológicamente inespecíficas, y en este sentido las emociones en sí mismas no son placenteras o displacenteras, agradables o desagradables, alegres o tristes. La valencia de una emoción depende de la evaluación cognitiva, de la evaluación de la situación. No existen emociones placenteras o

displacenteras, pero sí experiencias emocionales placenteras o displacenteras, en las que están implicadas la conciencia y la cognición, y en las que ha intervenido un aprendizaje previo (Meyer, 2001).

Lo que plantean los estudios de psicología de la música es que la música provoca afectos y no sentimientos específicos. Parte de lo que planteamos nosotros en esta tesis es que el la emoción específica se la otorga quien se pone en contacto con esa música, según sus experiencias (musicales y no musicales) creencias, cogniciones, aprendizajes y según la situación en la que se encuentra. Y ahí está lo interesante, porque una reacción al parecer "natural", inespecífica, generada por características de la organización misma de los sonidos, es posteriormente asociada a ciertos tipos de emociones: de placer – displacer, gusto – disgusto, excitación – relajación. Para luego llegar a una asociación que parece más lejana aún, una asociación referencial, conceptual. Un significado no musical. Y es en ese momento en que la música puede adquirir una función y ser utilizada con un propósito.

Para Karin la música que ella escucha, que ella conoce, significa relajación, relajación en el sentido de bienestar emocional. Le genera una emoción que ella identifica como placentera y que luego asocia a un sentimiento de satisfacción:

"Escucho música para relajarme, para sentirme bien, la música que sea, lenta, movida, como

sea. Uno como que se relaja con la música, aunque sea movida, como que te hace sentir súper bien, no sé por qué, pero eso me pasa”.

Asumimos que estas emociones surgen en muchas ocasiones y en diversas personas por el estímulo musical. Lo que nos interesa en este escrito es conectar estas sensaciones placenteras generadas por la audición musical con la vivencia del proceso de reparación de la agresión sexual.

Recordemos que una de las consecuencias de los traumas, y en especial de los traumas por violencia sexual, es la anhedonia, o incapacidad temporal de experimentar placer, y la evitación de experiencias que puedan producir placer²⁸. Entre las causas de esta evitación se encuentra la natural disminución del estado anímico y la falta de energía vital, pero también el sentimiento de culpa, apareciendo entonces como una forma de auto-castigo. Junto a éstas, el que el área dañada, a saber la de la sexualidad, se encuentre tan estrechamente ligada al placer, puede redundar casi en una reacción fóbica frente a los espacios y ocasiones que originen placer.

Por tanto, la recuperación también pasa por el poder recobrar la capacidad de experimentar placer y por la búsqueda de éste. En esta línea es que la música se ofrece a ser descubierta como un medio posible, y lo más importante, un medio

²⁸ Véase capítulo “Agresión sexual, trauma y reparación”, punto 2 “Trauma”, p. 43.

seguro, para lograr esta tarea, que resulta tremendamente difícil para las víctimas.

“Harto tiempo lo pasé puro mal. Después, como que de a poco lo empecé a pasar mejor, pero muy de a poco; me sentía mal por pasarlo bien. Me daba rabia que otros en la casa lo pasaran bien después de lo que había pasado. No quería nada. De a poco empecé a hacer cosas. Tele siempre vi, porque como que me embobaba. Pero ver a mis amigos, salir, sobretodo escuchar música, pasarla bien, disfrutar”.

La música, ayuda a luchar contra el dolor, formando parte de una realidad que permite el goce y la confianza sin miedo (Thayer Gaston, en Poch Blasco, 2002).

Cuando se le pregunta a Karin cuáles son los factores, los hechos que ella cree la ayudaron a salir del agujero en el que se había sumergido luego de la violación de la que fue víctima, ella nos cuenta: *“el colegio, mis amigos del colegio fueron súper importantes; con ellos nos íbamos pa’ la plaza, salíamos, pal’ centro, al Euro, si no, a las tiendas a ver ropa, a jugar video y a veces a Fantasilandia, los viernes. También íbamos a fiestas, a bailar, escuchar música, conversar, pasarlo bien. Antes, después que pasara toda la cuestión esta, casi nunca iba a fiestas, ahora me gusta salir, no como antes”.*

La joven reconoce que debió hacer un esfuerzo por comenzar a sentirse mejor. Y reconoce también que el camino que ella toma para lograrlo es empezar a retomar lentamente actividades que le resultan placenteras (En algún momento

señala que ella entiende que no puede seguir “tirada en la cama” y que tiene que sobreponerse). Entre estas actividades que ella retoma, y que comienza a realizar cada vez con mayor frecuencia, se encuentra el retomar lazos amistosos. *“Salíamos pa’ la plaza pa’ escuchar música: escuchábamos El Chiquitete, Canela, Los Chichos... Son españoles, tocan como música lenta. Sacábamos la radio con alargador pa’ fuera, la sacábamos de mi casa; escuchábamos, cantábamos. Me hacía sentir bien, era rico. Mucho tiempo no escuché na’ de música; me sentía rara. No podía pasarla bien, no podía y tampoco quería, era como que no me dejaba yo misma pasarla bien”*. El escuchar música, comenzó a ser parte de la actividad social, de la reunión amistosa, ayudando a crear un ambiente grato y además placentero.

“La música provoca respuestas físicas similares en diversas personas y al mismo tiempo. Ese es el motivo por el cual puede inducir a la reunión de un grupo y crear sensación de unidad... La música provoca el efecto de intensificar y subrayar el sentimiento que evoca un acontecimiento en especial, a la vez que coordina los sentimientos de un grupo de personas” (Storr, 2002: 45).

Además la música le permitió compartir con sus pares, sin necesidad de hablar, de rellenar los silencios teniendo que relatar cómo se sentía, cuestión que ella no tenía ganas de hacer todavía.

Junto a ello, Karin nos cuenta que también se propone bailar más y que de a poco comienza a “tomarle el gusto”. *“Me gusta bailar salsa, es lo que más me gusta bailar ¿Sabes bailar? Es fácil, igual que el merengue, es casi lo mismo. En verdad, siempre me*

había gustado bailar, pero este año empecé a ir mucho más, empecé a bailar más, salía, iba pa' las discos, como la Jasón My y la Tutti-Frutti, que está en el 10 de Gran Avenida. En verdad empecé a ir más hace como tres meses. Bailamos cumbia, salsa, merengue... Igual antes de bailar escuchaba todas las músicas; lo que más me gustaba era la cumbia, como Amarasul y Ráfaga”.

En su búsqueda de cómo levantarse y salir adelante, Karin entiende que tiene que dejarse disfrutar otra vez. Dentro de estas acciones, entonces, escucha música con sus amigos y se reencuentra con el baile como actividad placentera. A este respecto, Richard Sterba plantea que la experiencia musical es esencialmente un sensual “placer en movimiento”; esto, porque los movimientos corporales que responden a la música pueden ser vistos como una repetición regresiva, como una búsqueda de una intensificación del placer corporal correspondiente a un período de la temprana infancia, época en que justamente, el descubrimiento de las extremidades es seguido por el dominio del cuerpo entero (en Frith, 1996).

Algo similar observábamos en Camelia. Para ella, el baile no sólo significó una experiencia de liberación, sino que también la posibilidad de experimentar placer. Camelia fue reexperimentando sensaciones de placer, por el hecho que en sí mismo el baile es una actividad placentera. A su vez, este placer se encuentra estrechamente vinculado a un placer sexual, de modo que la joven va

reexperimentando un placer que además se liga al ámbito de la sexualidad, área tremendamente dañada y bloqueada en ella.

El escuchar música con sus amigos y el ir a bailar son dos actividades que Karin no realizó durante mucho tiempo, negándose la posibilidad de “pasarle bien”. *“No estaba ni ahí con nada ni nadie; no tenía ganas de nada, todo me daba lata, lo único que hacía era dormir, por eso me tomé las pastillas, para no pensar más. No quería ni ver tele, ni escuchar música, ni ver a mis amigos, ni que nadie me molestara. Y no sólo no tenía ganas, incluso me daba rabia que otros en mi casa, mis primos o mi tía, la pasaran bien después de todo lo que había pasado, así que menos yo iba a hacer cosas. No quería que me vieran ni quería pasarle bien, ¿me entendés?”*

Karin, ahora que puede estar sola (deja de vivir con su grupo familiar extenso, para formar su propia familia con su pareja), disfruta, además, escuchando música en su casa en soledad, dejándose inundar por ella y las sensaciones placenteras que ésta le provoca. *“Ahora, cuando escucho música y estoy sola pienso que estoy metida como un recital así, donde están todos cantando. Aunque yo no canto con la radio, escucho no más. Me gusta escucharla, no estar cantándola. Me siento en otra dimensión...Pienso que estoy metida dentro de la música. Es que como la coloco fuerte es como si me metiera dentro y la siento en la guata. Me encierro en la pieza a escuchar música. Puede*

estar el Antonio escuchando música en el living y yo con otra en la pieza, no me importa, y la pongo bien fuerte”.

Esta situación que Karin nos describe nos muestra cómo el “no querer sentir” anterior se transforma en una búsqueda del goce producto de la inundación de sensaciones (*“la siento en la guata”*). Y uno de esos goces que ella nos relata es el de escuchar música.

Ahora, volvamos a nuestra reflexión anterior: ¿Dónde está el placer en la música? ¿Por qué asociamos el afecto que nos genera la música a una emoción placentera?

Existen muchos intentos que buscan dar respuesta respecto a la naturaleza de los efectos de la música. En términos generales, éstos apuntan hacia dos direcciones. Por un lado, existen los que defienden el hecho de que la música es poseedora o bien creadora de significados ligados a conceptos. En esta línea se encuentran distintas teorizaciones que pretenden comprender los efectos de la música desde las perspectivas del significado: por ejemplo, se preguntan cuál es el significado de una determinada pieza musical para una determinada persona en un momento determinado, y cómo se crea ese significado.

En la otra dirección, existen teorías que postulan el que la música puede considerarse como productora de emociones que no se pueden explicar en términos de significados. Es decir, que la música puede afectarnos de formas que no dependen de nuestra comprensión traducible a conceptos, o de nuestra capacidad de representar dicha experiencia a través del lenguaje. Para éstos últimos, sería precisamente esta capacidad de la música la que permite experimentar tan intensamente el placer (Gilbert y Pearson, 2003).

Simon Frith nos ofrece otra respuesta. Por un lado, plantea que el placer que nos provoca la música estaría asentado en su capacidad de ofrecerse como un espejo con el cual nos identificamos, siendo un placer de identificación. Pero habría otra explicación más básica aún a la experimentación de este placer. Una de las funciones de la música por él descritas, es que ésta es capaz de dar forma a una memoria colectiva y organizar nuestro sentido del tiempo. Esto, porque la música intensifica nuestra experiencia en el presente: su presencia detiene el tiempo, nos hace sentir que vivimos en otro momento, sin memoria o ansiedad acerca de lo que ha pasado antes y de lo que vendrá después (Frith, 1987).

De ahí entonces la vivencia placentera experimentada por Karin al escuchar música fuerte en su habitación. “*Pienso que estoy metida dentro de la música*”. En otras palabras, la joven nos dice que se introduce en el tiempo de la música, agudizando

la vivencia del momento presente, como dice Frith, sin temores por lo vivido antes ni por el futuro incierto.

Lo mismo ocurre al bailar. El placer provocado por la músicaailable, en las discos y fiestas, se produce dado que éstas proveen de un entorno que se define sólo en la medida del tiempo que proporciona la música, el cual escapa al tiempo real que transcurre fuera (Frith, 1987).

Pensemos en lo que pasó con el bailar en la década del 20' en Estados Unidos. No sólo fue importante para el juego del galantería, sino que fue un escape, porque significó una suspensión del tiempo real y una vía por medio de la cual los desempleados pudieron entretener sus cuerpos y darle sentido y poder a sus vidas, cuestión que en lo cotidiano había sido negado. Lo que hicieron las fiestas y bailes no fue otra cosa que brindarles noches de placer (Frith, 1983).

La fiesta nos coloca en otro tiempo, en otro espacio, de ahí lo placentero; constituye un paréntesis al tiempo cotidiano, a la realidad con todas sus obligaciones. Los actos de escuchar música y de bailar en la fiesta proporcionan un "tiempo nuevo", un tiempo de respiro, de oasis.

Lo mismo pasa en el recital de música. Constanza, por ejemplo, nos habla de placer, cuando empieza a contarnos de esas pocas ocasiones en las que ha asitado a megarecitals de música pop, luego de ocurridos los hechos de abuso.

“En el recital de Sin Bandera en el Estadio Nacional canté y grité, le tenía la cabeza hinchada a mi pololo. Todos gritaban. Yo le digo a mi pololo ¡pero salta! Y ahí salta. Y yo también saltaba. Era como estar en otro mundo. Lo pasé súper bien”.

Karin también nos cuenta algo al respecto. “Dijiste que a veces te sentías como en un recital ¿has ido a alguno?” *“Hace poco fui a los recitales de Gamela y de Amarazul. Ahí sí que se canta, y también bailaba y saltaba. No importaba nada”.*

“Cuando existen procesos identificatorios, tal como sucede durante los recitales, la satisfacción libidinal - pulsional se potencia. La estimulación de la erogeneidad corporal sostenida incrementa un sentimiento de identidad, una conciencia de sí asociado con lo placentero. ‘Soy quien soy, existo, en tanto estoy sintiendo placer’ (el que le produce la música, cantar, bailar y tener ante sí a sus líderes)” (Giberti, 1996: 178).

Y es que en los recitales es toda la corporalidad la que está puesta en escena. Maquillajes, gestos, expresión corporal se conjugan. Y es la escena del espectáculo la que refuerza, potencia la escucha. Es como nos dice Sonia: *“La música en vivo es totalmente diferente. Es na’ que ver. Me gusta la música en vivo. No es lo mismo que poner la radio o el CD. Y lata que no todos tienen la oportunidad de ver música en vivo”.*

Para Shuker, el recital puede ser visto como una mezcla de ritual, placer y economía también; los recitales de rock celebran la juventud (1994). Para los fans es una oportunidad de ver a sus cantantes favoritos y formar parte de una

experiencia de celebración. Constituyen una experiencia festiva, con todas las características que ésta tiene.

Quisiéramos hacer una última reflexión. Tal como señalábamos en el capítulo "La experiencia de la música y la corporalidad", existen áreas que se vinculan estrechamente a la música que han sido vetadas por los estudios académicos. Por ejemplo, según lo que vimos, lo que dice relación con el cuerpo y la música. En este momento nos encontramos con un problema similar. Cuando hablamos del "placer" nuevamente nos encontramos con un tema complicado. Para los "intelectuales" de nuestra cultura pareciera ser que lo placentero es desdeñable, y por otra parte lo que requiere esfuerzo, sacrificio y dolor, es lo realmente válido. Pensemos nuevamente en Theodor Adorno. Él consideró regresivas muchas áreas de la experiencia humana, como por ejemplo el cuerpo y el placer, colocándolas inmediatamente en un nivel inferior. Por otra parte, autores como Foucault, que abren la investigación crítica e histórica a temas como la sexualidad, el placer, el cuerpo y la locura, suelen ser pesimistas en sus formulaciones, al tratar estos temas desde la perspectiva de cómo éstos se vinculan con el mantenimiento del poder de la cultura hegemónica (Mc Clary, 1999).

"...nuestras teorías musicales y sistemas de notación hacen lo posible por camuflar las dimensiones de la música que están relacionadas a la experiencia física y se focalizan más bien en el orden, lo racional, lo cerebral. El hecho de que la mayoría de los auditores se cautivan con

música de propósitos más inmediatos, son desaprobadas por nuestras instituciones” (Mc Clary, en Shepherd 1993: 48, traducción libre de la autora)²⁹.

Por esto pensamos que el dedicar aunque sea un pequeño espacio al tema del “afecto placentero” generado por la música, es tremendamente importante. Además, resulta innegable. Y más aún, podemos ver cómo es posible recuperar algo que nos puede parecer tan natural, como es el poder experimentar el placer, a partir de la audición musical.

²⁹ “... our music theories and notational systems do everything possible to mask those dimensions of music that are related to physical human experience and focus instead on the orderly, the rational, the cerebral. The fact that the majority of listeners engage with music for more immediate purposes is frowned upon by our institutions” (Mc Clary, en Shepherd 1993: 48).

REFLEXIONES Y PROYECCIONES

“... La musicología debe pretender poder vibrar con su entorno social. Sólo así se justifica plenamente su existencia, al mismo tiempo que se asegura su continuidad y una satisfactoria evolución”

(Martí, 2000: 288)

Al comenzar a buscar bibliografía que apoyara este estudio, nos ocurrió que gran parte de la literatura que encontrábamos uniendo los temas “música” y “agresión sexual”, vinculaba ambos temas en el sentido del rol de la música en la generación de conductas agresivas. Y lo que queríamos era justamente lo contrario: poner de manifiesto la relación entre música y violencia ya no en la dinámica de la producción de agresión, tan publicitada en los medios de comunicación masiva, sino que desde la otra cara de la moneda: en la reparación de las secuelas provocadas por la violencia. Veíamos que a través de la música las víctimas podían reconstruirse, recuperando su imagen corporal y parte de su identidad; podían dar forma a lo ocurrido, objetivizarlo y tornarlo manejable, recuperando el control y el poder sobre sus vidas. Recuperaban la relación con su entorno, con su medio, con su comunidad. Lograban resignificar sus experiencias traumáticas.

En los mecanismos y procesos descritos a lo largo de esta tesis, derivados de los casos observados, se concluye que la experiencia musical de las mujeres y

los significados que ellas construyen alrededor o a través de la música, están íntimamente ligados a los usos que se hacen con ella (o al modo en que la utilizan) y a la función que le otorgan (o utilidad que les presta dentro de sus vidas). Por otro lado, que las experiencias musicales dependen en gran medida de las propias vivencias de quien la escucha, produciéndose una conjunción entre el objeto sonoro-musical y el oyente. En nuestro estudio observamos que la música se presenta como agente capaz de actuar en la redefinición de un individuo, e incluso, en la re-construcción de personas dañadas.

Estas mujeres colocaron los elementos musicales en relación con otros elementos de su vida. De esta forma, independiente de si pensamos que la música además puede simbolizar o no valores y sentimientos universales, sí es un hecho que las personas tomamos el estímulo musical y lo simbolizamos, por supuesto, dentro de ciertos cánones que provee nuestra cultura.

Cada una de ellas rescata distintos elementos o aspectos de la experiencia musical, los que pasan a ser parte del engranaje del proceso de reparación (el que evidentemente se complementa de una serie de otros procesos que aquí sólo tocamos en forma tangencial). El mecanismo es diferente para cada una de ellas, no obstante todas comparten el hecho de rescatar la experiencia musical como parte de su proceso de reparación. Y el que esa experiencia musical está marcada

fuertemente por una atribución de significado a la música que a ellas les gusta y escuchan.

Pareciera entonces que el gran poder que tiene la música popular en estas mujeres, se debe al significado que ésta asume para ellas. Luego, el que asuma determinados significados estimula a la acción, al desarrollo de ciertos comportamientos o al surgimiento de ciertos estados emocionales, imágenes o ideas.

Según Shepherd el qué significa la música y cómo ésta posee sentido para la gente en distintas circunstancias, son preguntas que la musicología ha tendido evitar. ¿Por qué? El autor plantea que la musicología ha tendido a ignorar a los auditores en el proceso de aproximación a cuestiones estéticas o emocionales de la música. Como consecuencia, el discurso musicológico ha estado construido alrededor de cuestiones que no tienen relación con los auditores "ordinarios" (Shepherd, 1993). Tal vez en esta tesis buscamos exactamente lo contrario: al auditor común, al marginado, que ha sido víctima de nuestra estructura social. Y que escucha una música común, masiva, producto de la industria y del comercio, la música que tiene a mano y a la cual tiene acceso. Si no, ¿en dónde encuentra aquellos usos, funciones, significaciones, a los cuales hemos hecho mención a lo largo de este escrito?

En nuestra investigación fue evidente la asignación de significados que las mujeres hacían hacia la música que escuchaban y que les gustaba, significados que tenían relación con el proceso y las experiencias que estaban viviendo. Descubrieron signos, mensajes, sensaciones, que, muy bien alguien podría decir, tenían más que ver con ellas mismas que con la música.

El por qué y cómo ocurre esta atribución de significados ha sido lo que los autores han evitado contestar (Luego de la extensa revisión realizada, podríamos plantear que tal vez son los autores provenientes de la sociología, como Frith y Vila, los que más se han aproximado a hacerlo). Ahora, esta falta de respuesta también puede tener que ver con la tremenda dificultad de explicar cómo ocurre este mecanismo de significación.

Susan McClary plantea, aunque no en forma directa, que es esta "forma misteriosa" que tiene la música de operar, la que le concede el poderoso don de transformarnos. Tal vez así sea.

"La literatura y el arte visual casi siempre tienen que ver (al menos en parte) con la organización de la sexualidad, la construcción del género, el surgimiento y canalización del deseo. También es éste el caso de la música, sólo que la música puede desempeñar estas funciones aún más efectivamente que los otros medios. Dado que solamente pocos oyentes pueden explicar cómo la música crea sus efectos, ésta da la ilusión de operar independientemente de la mediación cultural. A menudo se la percibe (y no sólo por aquellos con poca formación musical) como un medio misterioso en el cual nos parece que hallamos nuestros propios sentimientos más privados. Por tanto, la música es capaz de contribuir poderosamente (si

no subrepticamente) en la configuración de las identidades individuales. Juntamente con otros medios influyentes como el cine, la música nos enseña cómo experimentar nuestras propias emociones, nuestros propios deseos e incluso (especialmente en la danza) nuestros propios cuerpos. Para bien o para mal, la música nos socializa” (Mc Clary 1999: 53, traducción tomada de Martí, 2000: 188).

El por qué las mujeres con las que trabajamos otorgan significados y funciones a ciertas músicas y no a otras, es parte de aquellas preguntas que nos queda pendiente para profundizar. Podríamos hipotetizar distintas razones. La más básica, es que esa música es la que tienen disponible, la música de la radio, mediatizada, masiva, como ya comentábamos antes. No obstante, el fenómeno puede ser bastante más complejo (alguien podría decir que esa música ha llegado a ser masiva y consumida por millones de personas precisamente, por su plasticidad para ser moldeada, utilizada y llenada de significados y funciones particulares). Ya vimos que ciertas características de la música popular la transformaban en la música ideal para ser significada y cumplir un rol en la función reparatoria: el que alguna fuese bailable (techno, merengue, salsa, reggaeton), las temáticas amorosas, su capacidad de producir placer, el ser una música de la juventud, su facilidad para ser compartida, el ser espejo, el dar forma simple a los sentimientos, emociones e ideas más complejas. Serían estas características las que permiten que la música sea parte del mecanismo de reparación en víctimas por violencia sexual.

Veíamos que cada uno de estos aspectos era potenciado más en algunos casos que en otros, dependiendo de las necesidades y realidades de cada una.

Y además podemos hablar de una "conducta musical femenina", caracterizada por un número de rasgos particulares. Si nos abocamos al ámbito de la audición, veíamos en la primera parte de esta tesis que se ha encontrado que las mujeres por lo general se encuentran más cercanas al pop y a la balada, es decir, que sus gustos musicales difieren del de los hombres. Seguramente por los mismos aspectos que mencionábamos recién.

De todas formas nos surgen muchísimas nuevas interrogantes, que quedarán pendientes para una próxima investigación. Otra de ellas tiene que ver con la presencia misma de temáticas de violencia sexual en la canción popular. Sólo una de las mujeres con las que trabajamos, Constanza, nos habló de una canción que hablaría de una joven agredida sexualmente por un adulto, y lo que significó para ella volver a escuchar esa canción. En este caso estamos hablando de una música que posee abiertamente un significado inmanente ligado a la temática de la agresión sexual. No quisimos introducirnos en ese aspecto, porque significaba abrir una nueva investigación, ésta es, qué pasa con esta temática en los textos de la música pop³⁰.

³⁰ Manuel Valls (1982) señala que la canción popular de los siglos XV y XVI o bien de etnias no occidentales o en canciones campesinas, se encuentra fuertemente caracterizada por la temática amorosa, igual que la canción pop occidental actual. No obstante, en muchas ocasiones, éstas mismas aluden a relaciones contrarias o disconformes a principios morales imperantes, tocando

Finalmente, queremos recalcar el que el concepto de música que utilizamos es amplio, un sistema complejo que involucra a todos los actores que participan en ella. Entendemos la música mucho más allá de la organización de sonidos, mucho más allá de la producción de sonidos, la entendemos como un conjunto de sonidos, actores, interacciones y relaciones, entre las cuales tomamos un aspecto como foco de interés, el de las significaciones de determinados auditores en un contexto particular.

No podemos cerrar este escrito sin antes referirnos a la compleja interacción ocurrida en nuestro trabajo entre musicología, y en particular la etnomusicología, y otras disciplinas de las ciencias sociales. Pensamos que los presupuestos que utilizamos provienen casi en su mayoría de la disciplina etnomusicológica. Los conceptos y supuestos utilizados de la psicología, sociología y antropología más bien son subsidiarios. Esto, porque se encuentran al servicio de la idea macro que es que la música se encuentra en cada uno de nosotros como auditores y que es ahí donde adquiere su realidad. Este supuesto es el que guió toda nuestra investigación, si no, nada de lo realizado tendría interés alguno.

Por otra parte, pensamos que en la medida que la musicología y la etnomusicología no sólo dialoguen, sino que trabajen de verdad en conjunto con

temas como el adulterio, la violación, el estupro, el incesto y otras variantes de relaciones consideradas irregulares. De esta forma los pueblos podían denunciar las contradicciones entre los preceptos sociales y religiosos impuestos que constituyen la moral oficial y las prácticas cotidianas. ¿Ocurre una situación similar en la música pop de nuestra sociedad? Tal vez en el Hip Hop. Y si es así, ¿cómo opera? ¿qué función cumple? ¿qué pasa con los auditores?

otras ciencias humanas y sociales, ofrecerán un real aporte al ámbito social, contactándose con la realidad en las que se genera.

Al respecto Martí realiza la siguiente crítica y afirmación:

“Un examen superficial a nuestra realidad social basta para mostrarnos que los objetivos de la musicología académica cubren sólo de manera muy reducida las necesidades sociales que esta disciplina podría cubrir (...) la presencia de la música en nuestra sociedad es realmente importante. Con sus múltiples formas y estilos representa una de las principales actividades del ocio y de las actividades denominadas *culturales*. Pero, además, la música forma parte esencial del paisaje sonoro urbano, se presenta asociada a la imagen difundida por los poderosos medios de comunicación – desde el film hasta el videoclip-, tiene importantes implicaciones sociales, y de acuerdo con determinados parámetros sociales, culturales y psicológicos, es constantemente instrumentalizada en virtud de su valor ambiental, simbólico y transformacional. Todas estas facetas constituyen un capítulo importantísimo del uso que nuestra sociedad actual hace de la música” (Martí, 2000: 286-287).

Estamos hablando de la tremenda imbricación social que posee la producción musical. Tomando a John Shepherd, Martí nos vuelve a advertir:

“Uno de los problemas de la musicología es precisamente el de reificar la música desligándola conceptualmente de la realidad social y material que le da la vida y al mismo tiempo la constituye” (Ibid.: 258).

De esta manera, el desarrollo de la presente investigación, nos llevó a cuestionarnos sobre la posición y el rol que debe asumir el musicólogo en nuestra realidad. Pensamos que una parte de la musicología debe conectarse con la sociedad en la que se produce, y con los problemas y conflictos que esa sociedad

posee. Y no por capricho o porque sea "políticamente correcto", sino porque de esa forma puede transformarse en una disciplina que también puede aportar a la superación de los conflictos que nos aquejan y tener un rol en las intervenciones sociales. ¿De qué forma? Los conocimientos y frutos generados por la investigación musicológica podrían ser utilizados por disciplinas aplicadas, de forma tal que la interdisciplinariedad no sólo esté en la generación del conocimiento, sino que también en lo que ocurre después, en la producción de intervenciones a nivel social por parte de otras disciplinas, que hacen uso de esos conocimientos.

De esta forma, a través de nuestra investigación no sólo quisimos conocer un hecho, sino que también quisimos poner en práctica una real interdisciplinariedad y conectar a la musicología con un problema social grave y común, que afecta a muchas personas, especialmente niños y mujeres, diariamente. Y más aún, quisimos mostrar cómo la musicología puede ser capaz de nutrir con sus conocimientos y descubrimientos otras disciplinas para así, en conjunto, ir creando una sociedad mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL PITARCH, JOAN-ELIES
 1997 "La música contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología", [en línea] *Revista Transcultural de Música 3, Noviembre*.
<http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>
- ADORNO, THEODOR Y EDGAR MORIN
 1967 *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- ADVIS, LUIS
 2000 "Nueva Canción. II. Chile", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 7. Emilio Casares Rodicio (Director y coordinador general). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Pp. 1077 – 1080.
- ALMONTE, CARLOS; CARLOS INSUNZA Y CECILIA RUIZ
 2002 "Abuso sexual en niños y adolescentes de ambos sexos", en *Revista chilena de Neuro-Psiquiatría*, Enero 2002, vol. 40, nº 1, pp. 22 - 30 .
- ALVIN, JULIETTE
 1997 *Musicoterapia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BARUDY, JORGE
 1989 *El dolor invisible de la infancia. Una lectura ecosistémica del maltrato infantil*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- BENENZON, ROLANDO O.
 1995 *Manual de musicoterapia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BLACKING, JOHN
 1973 *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- BORDIEU, PIERRE
 1980 "El origen y la evolución de las especies de melómanos", en *Sociología y cultura*. Barcelona: Grijalbo.
- BRUSCIA, KENNETH
 1997 *Definiendo musicoterapia*. Salamanca: Amarú Ediciones.

- BRYMAN, ALAN
2001 *Social research methods*. Londres: Oxford University Press.
- CITRO, SILVIA
1997 *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.
- CORNELL-DRURY, DIANE
1999 "Significar el compromiso político: la música de la peña chilena", en Rodrigo Torres (Ed.), *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Santiago de Chile. Santiago: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Ministerio de Educación de Chile.
- CRAGNOLINI, ALEJANDRA
2000 Construyendo un "nosotros" a través del relato en torno a la música. El chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina. [en línea] *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Bogotá. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.htm>.
- CRUCES, FRANCISCO
1999 "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación". [en línea] *Revista Transcultural de Música 4, Enero*. <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm>
- DÍAZ, CLAUDIO FERNANDO
2000 "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico". [en línea] *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Bogotá. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Diazclaudio.pdf>
- DYER, RICHARD
1979 "In defense of disco" en *On record*, Simon Frith y Andrew Goodwin Eds. 1990. London: Routledge. Pp. 410-418.
- ECO, UMBERTO
1972 *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
1977 *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

- ERIKSON, ERIK
1994 *Identity and the life cycle*. New York: W. W. Norton and Company.
- 2000 *El ciclo vital completado*. Buenos Aires: Paidós.
- FELD, STEVEN
1990 *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FERREIRA COSTA, JOSENILDA
2003 "Introduzindo a musicoterapia no programa de atendimento jurídico e psicossocial", en *Construindo uma história. Tecnologia social de enfrentamento á violência sexual contra crianças e adolescentes*. [en línea] Brasil: CEDECA-BA. Pp. 169-175.
www.violenciasexual.org.br/publicacoes/constr_17.pdf
- FIETZ, CHRISTA
2002 *Terapia corporal en el tratamiento del abuso infantil y juvenil*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- FINNEGAN, RUTH
2003 "Música y participación". [en línea] *Revista Transcultural de Música 7, Diciembre*.
www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm
- FREUD, SIGMUND
1978 "Más allá del principio del placer", en *Obras completas, vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FRITH, SIMON
1996 *Performing Rites. On the value of popular music rites*, Massachusetts: Harvard University Press
- 1987 "Towards an aesthetic of popular music" en Raymond Leppert y Susan McClary (eds.) *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 133-149.
- 1983 *Sounds effects. Youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable.
- FRITH, SIMON Y ANDREW GOODWIN (EDS.)
1990 *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge.

- GIL, ELIANA
1991 *The healing powers of play: working with abused children*. New York: The Guilford Press.
- GILBERT, JEREMY Y EWAN PEARSON
2003 *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hip, house, drum'n' bass y garage*. Barcelona: Paidós.
- GIBERTI, EVA
1996 *Hijos del rock*. Buenos Aires: Losada.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2001 "Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en *Revista Musical Chilena* LV/195, (enero-junio), pp. 38-64.
- GREBE, MARÍA ESTER
1976 "Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos", en *Revista Musical Chilena* XXX/133, (enero – marzo), pp. 5 – 27.
- 1981 "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", en *Revista Musical Chilena* XXXV/153-155, (enero – septiembre), pp. 52 – 74.
- GRIMAL, PIERRE
1981 *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- GUARELLO, ALEJANDRO
1999 "La negación sistemática del arte musical contemporáneo. Una evaluación crítica. Una proposición teórica", en *Revista A pulso* N° 0, pp. 31 – 48.
- HAMM, CHARLES
1995 *Putting popular music in its place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERRERO ALONSO, CARMEN Y EUGENIO GARRIDO MARTÍN
1993 "Actitudes hacia la víctima de violación", en *Psicología social aplicada en los procesos jurídicos y políticos*, Salamanca: Editorial Eudeba.

KOSKOFF, ELLEN

1987 "An introduction to women, music, and culture" en *Women and music in cross-cultural perspective*, Ellen Koskoff Ed. New York: Greenwood Press. Pp. 1-23.

KRAUSE, MARIANE

La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos.
Apunte Escuela de Psicología Pontificia Universidad Católica de Chile.

LAPLANCHE, JEAN Y JEAN-BERTRAND PONTALIS

1981 *Diccionario de psicoanálisis.* Barcelona: Editorial Labor.

LEPERT, RICHARD

1993 *The sight of sound: musical representation and the history of the body.* Berkeley: University of California Press.

LINDBERG, KATHERINE A.

1997 *Music therapy with abused children adolescents.* Music Therapy Info Links. [en línea]
<http://members.aol.com/kathys/abuse.html>

LOO, MARCIA

2000 "El cuerpo hegemónico. Política de una danza peruano negra". [en línea] *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Bogotá.
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Loo.pdf>

LÓPEZ-IBOR ALIÑO, JUAN J. (ED.)

1995 *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM IV.* Barcelona: Masson, S. A.

LÓPEZ, ALEJANDRO, ANDREA PARADA Y FRANCO SIMONETTI

1991 *Introducción a la psicología de la comunicación.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

MC CLARY, SUSAN

1999 *Feminine endings. Music, gender and sexuality.* Minnesota: University of Minnesota Press.

MCCLARY, SUSAN Y ROBERT WALSER

1997 "Theorizing the Body in African-American Music". [en línea] *Revista Transcultural de Música 3, Noviembre.*
www.sibetrans.com/trans/trans3/mcclary.htm

MALACREA, MARINELLA

2000 *Trauma y reparación. El tratamiento del abuso sexual en la infancia.* Barcelona: Editorial Paidós.

MARCHIORI, HILDA

1996 *La víctima del delito,* Córdoba: Marcos Lerner Editora.

MARIANETTI, JOSÉ ENRIQUE, OMAR MEJÍA Y PATRICIA MOLES

2001 *La pericia psicológica,* Cuyo: Edición Jurídica.

MARTÍ I PÉREZ, JOSEP

1995 "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". [en línea] *Revista Transcultural de Música 1, Junio.*
<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>

2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales.* España: Deriva Editorial.

2002 "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". [en línea] *Revista Transcultural de Música 6, Junio.*
<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/marti.htm>

MARTÍN HERRERO, JOSÉ ANTONIO

1997 *Manual de antropología de la música.* Salamanca: Amarú Ediciones.

MARTÍNEZ, JORGE

2001 "La música como espacio semiótico: los mapuches urbanos entre identificación y comunicación", en *Culturas indígenas chilenas / su aporte a la identidad y al patrimonio cultural, Colección Aisthesis n°17, Enero 2001.* Santiago: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, PUC. Pp. 73 – 103.

MASLOW, ABRAHAM

1991 *Motivación y personalidad.* Madrid: Ed. Díaz de Santos S. A.

MERLEAU PONTY, MAURICE

1997 *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: Ediciones Península

MERRIAM, ALAN

1997 *The Anthropology of Music.* Illinois, USA: Northwestern University Press.

2001 "Usos y funciones", en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología,* Francisco Cruces Ed. Madrid: Editorial Trotta.

- MEYER, LEONARD
2001 *Emoción y significado en la música*. Madrid: Editorial Alianza Música.
- MIDDLETON, RICHARD
1989 *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- NANDA, SERENA
1987 *Antropología Cultural. Adaptaciones Socioculturales*. España: Grupo Editorial Iberoamérica
- NETTL, BRUNO
1992 "Últimas tendencias en etnomusicología", en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Ed. 2001. Madrid: Editorial Trotta. Pp. 115-154
- NEUBAUER, JOHN
1992 *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, Colección La balsa de la medusa.
- NEUMAN, ELÍAS
1994 *Victimología. El rol de la víctima en los delitos convencionales y no convencionales*. Buenos Aires: Editorial Universidad.
- PLATÓN
1997 *La república*. Buenos Aires: Eudeba.
- PELINSKI, RAMÓN
2000 *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.
- POCH BLASCO, SERAFINA
2002 *Compendio de Musicoterapia, volumen I*. Barcelona: Herder.
- RIESMAN, DAVID
1950 "Listening to popular Music", en *On record*, Simon Frith y Andrew Goodwin Eds. 1990. London: Routledge, Pp. 5 - 13.
- RODRÍGUEZ, OSVALDO
1995 "La nueva canción chilena" en *Música popular chilena. 20 años 1970-1990*, Álvaro Godoy y Juan Pablo González (Eds.). Santiago de Chile: Publicación del Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

ROWELL, LEWIS

2005 *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos.* Barcelona: Gedisa.

SEPÚLVEDA ORTEGA, ELENA

2000 Apunte tomados de la VI Jornada de salud sexual y reproductiva. Exposición realizada por la fundación Helen Keller, 9, 10 y 11 de Noviembre.

SHEPHERD, JOHN

1993 "Difference and power in music", en *Musicology and difference. Gender and sexuality in music scholarship.* Ruth A. Solie Ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

SHEPHERD, JOHN ET AL (ED.)

2003 *Continuum Encyclopedia of Popular music of the world, Volume II: Performance and Production.* London and New York: Continuum

SHUKER, ROY

1994 *Understanding popular music.* London and New York: Routledge.

2005 *Diccionario del rock y la música popular.* Barcelona: Ediciones Robinbook, colección Ma Non Troppo.

SKOFF TORGUE, HENRY

1977 *Introducción a la música pop.* Barcelona: Ediciones Oikos-tau.

SMALL, CHRISTOPHER

1999 "El musicar: un ritual en el espacio social". [en línea] *Revista Transcultural de Música 4, Enero.*
<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>

SORIAU, ÉTIENNE

1998 *Diccionario Akal de estética.* Madrid: Ediciones Akal.

STEFANI, GINO

1987 *Comprender la música.* Barcelona: Editorial Paidós.

STORR, ANTHONY

2002 *La música y la mente.* Barcelona: Editorial Paidós.

TAGG, PHILIP

1982 "Analysing popular music: theory, method and practice" en *Popular Music, 2*, pp. 37 - 65.

- TRUJILLO, MA. LUCÍA ET AL.
2001 *Intervención sistémica con víctimas. Modelo y fundamentos.* Documento generado por el Equipo profesional de Unidades de Atención a Víctimas de Delitos Violentos del Programa de Asistencia Jurídica, Ministerio de Justicia, Gobierno de Chile.
- VALLS, MANUEL
1982 *La música en el abrazo de Eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores.
- VIGOTSKI, LIEV SEMIÓNOVICH
1972 *Psicología del Arte.* Barcelona: Breve Biblioteca de Reforma, Seix Barral Editores.
- VERA, BEATRIZ; BEGOÑA CARBELO Y MARÍA LUISA VECINA
2006 "La experiencia traumática desde la psicología positiva: resiliencia y crecimiento postraumático". [en línea] *Papeles del psicólogo*, enero, nº 1 Vol. 27.
<http://www.cop.es/papeles/vernumero.asp?id=1283>
- VILA, PABLO
1996 "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". [en línea] *Revista Transcultural de Música 2, Noviembre.*
<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>
- WICKE, PETER
1990 *Rock music. Culture, aesthetics and sociology.* Cambridge: Cambridge University Press.
- SIN AUTOR (REPÚBLICA DE CHILE)
2005 *Código Penal.* Santiago: Editorial Lexis Nexis.