

Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas

Everyday Music: Its Role in the Psychological Healing of Sexually Abused Women

por

Daniela Banderas Grandela
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
danielabanderas@gmail.com

El presente escrito da cuenta de una investigación realizada durante los años 2004 y 2006. Su objetivo central es mostrar cómo se vincula la experiencia musical con la construcción o reconstrucción que las personas hacen de sus vidas y de sí mismas tras haber sufrido agresiones de naturaleza sexual, así como también explicar en qué consiste dicho vínculo, atendiendo a las especiales características tanto de las víctimas como del repertorio por ellas utilizado en este proceso de reparación.

Palabras clave: Audición musical, identidad, mujer, música bailable, música popular, nueva canción, pop, reparación, sexualidad, violencia sexual.

This article is based on the results of a research carried out between 2004 and 2006. It presents the linkage of the musical experience with the construction or reconstruction that people make in their lives and in their own selves after having suffered sexual assault. This linkage is analyzed on the basis of both the special characteristics of the victims and the features of the musical repertoire employed by them in their healing process.

Key words: Musical reception, identity, woman, dance music, popular music, new song, pop, reparation, sexuality, sexual violence.

1. PARA COMENZAR...

La investigación a la que refiere el presente artículo¹ buscó poner en relieve el hecho de 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 que transcurre 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 existencia y de la personalidad.

¹La investigación a la que se alude fue llevada a cabo como trabajo de tesis, por tanto, gran parte de lo expuesto en este escrito corresponde a aspectos desarrollados con mayor amplitud y profundidad en *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*, tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2006. Profesor guía: Rodrigo Torres, 243 pp.

La investigación se llevó a cabo como un estudio de casos, a partir de la realización de entrevistas en profundidad a cinco mujeres que habían sido agredidas sexualmente². Por lo tanto, el material a analizar fueron los relatos obtenidos de dichas entrevistas, prestándose especial atención a las interpretaciones y significaciones que las propias entrevistadas dieron a las experiencias que iban relatando. Al no observarse los hechos en forma directa, la realidad investigativa fue el relato en sí mismo. Este tipo de investigación corresponde a una de tipo cualitativa, que puede prescindir del registro de cantidades, frecuencias de aparición o de cualquier otro dato que sea reducible a números. En este sentido es que su orientación fue “descubrir”, sin necesariamente buscar la comprobación confirmatoria. Es por esto que no resultó de interés para la investigación aplicar cuestionarios cuyas respuestas pudieran ser traducidas a cifras. Antes bien, la metodología empleada fue explorar en las significaciones que las entrevistadas daban en su relato a la música que las circundaba, en conexión con la experiencia traumática vivida y el proceso de recuperación.

La experiencia y la literatura especializada señalan que son múltiples los factores involucrados en los procesos de reparación. Lo interesante es que para las mujeres entrevistadas fueron sus experiencias musicales las que formaron parte importante de estos factores. Se puede decir que habiendo sido violentadas sexualmente, la experiencia musical constituyó uno de los elementos activos en su recuperación y reconstrucción como personas. ¿Cuáles fueron estas experiencias? Experiencias con la música que, sin embargo, no incursionan en su realidad en tanto arte, sino que se hayan presentes en la más ordinaria cotidianeidad y que para las entrevistadas terminaron por resultar altamente significativas; experiencias vinculadas a la musicalidad más básica, aquella presente en los actos mismos de bailar, cantar o simplemente oír música; experiencias del día a día a las que ellas le fueron asignando un sentido particular que colaboró en la resignificación de la vivencia violenta misma y sus consecuencias traumáticas, actuando como vehículo de reparación.

Es importante, no obstante, aclarar que lo mencionado no corresponde a lo conocido como terapia musical o musicoterapia, pues no hace uso de una técnica terapéutica específica, lo que no quiere decir que de las experiencias relatadas no se puedan extraer elementos que efectivamente pudieran servir para la confección de una psicoterapia de este tipo. ¿Por qué no musicoterapia? Primero, porque la música no fue utilizada en el espacio terapéutico, centrándose la investigación en indagar cómo ésta fue experienciada en el espacio natural y cotidiano. Y segundo, porque fueron las propias personas las que encontraron, en su propio medio, facilitadores o herramientas de reparación dentro de las cuales, en conjunto con otras, se hallaba la música. De esta forma, la propia mujer agredida fue quien otorgó una función a la música, tornándola beneficiosa para ella emocional, conductual y cognitivamente.

²Cabe señalar que las mujeres entrevistadas habían formado parte de un proceso psicoterapéutico en que la autora de la investigación, en su calidad de psicóloga, había sido la profesional a cargo. Por lo tanto, la investigadora ya sabía de sus historias y situaciones y ya habían indicios claros de que en sus procesos de recuperación la música había ocupado un rol importante.

En esta línea es que la música puede considerarse como un sistema complejo y dinámico, inseparable de las percepciones, usos, funciones, valoraciones y significaciones que le otorgan los seres humanos y, por lo tanto, inseparable de los sistemas sociales en los que se inserta. Luego, dado que la música puede entenderse de esta manera, más allá de su calidad de producto o artefacto, resulta inevitable el abordaje interdisciplinario, ya que permite comprender la música en conexión con la sociedad y sus individuos. Es la psicología, prestando parte de su marco de conocimientos y conceptos, la que ayuda a entender una serie de mecanismos y procesos involucrados. Y es la etnomusicología, con sus teorizaciones y conceptualizaciones, la que sirve para comprender la música como cultura, conectada inevitablemente a los seres humanos que la viven. Finalmente, ambas disciplinas confluyen en la apreciación de la música en su más pura y simple calidad de vivencia y experiencia vital.

Las personas sobre cuyas experiencias trató la investigación, fueron cinco mujeres de la comuna de El Bosque, sector de Santiago con altos indicadores de pobreza y riesgo social, caracterizado por la frecuente ocurrencia de delitos violentos y percibido por un gran porcentaje de la población como de alta vulnerabilidad y victimización. Ellas fueron quienes mostraron que dentro de los variados factores involucrados en el proceso de reparación, también se encontraba la música que ellas bailaban, cantaban o disfrutaban oyendo. ¿Cuál era esa música? Aquella que se transmite por la radio o la televisión, la que se escucha mientras son realizadas las labores hogareñas o dentro del local comercial o la micro (autobús); aquella música que la industria produce en forma masiva y que las personas consumen masivamente también. Fue esta música *pop*, de fácil acceso, de fácil escucha y de gigantesco impacto social, la que se ofreció como parte de las experiencias reparatorias a personas profundamente dañadas.

Luego, no por ser una música manipulada por la industria para el consumo masivo y despersonalizado, alienante incluso como muchos plantean, carece de ciertas particularidades presentes en toda música, como poseer una condición de narración, de discurso con sentido y, por cierto, de signo. Y precisamente como signo posee un sinnúmero de significados asociados, una serie de significados “parásitos”, utilizando la terminología de Eco, que las personas, los auditores en este caso, van depositando en ella. Pues ocurre que la canción pop, como toda música, puede transformarse en una construcción con sentido particular, junto con servir de vehículo de información (estímulo) que genera en el receptor imágenes, representaciones o ideas ligadas a la emocionalidad. También se constituye como un receptáculo de sentido, al que el mismo receptor devuelve tal información, personalizada y resignificada.

Aunque las temáticas de la canción pop son variadas, existe una clara predilección popular por la canción amorosa. Hecho no desdeñable, ya que precisamente el área más dañada de las mujeres entrevistadas dice relación con la sexualidad y la afectividad. Luego, los géneros musicales que aparecen en los relatos son especialmente el pop, tanto en español como en inglés, la balada hispanoamericana y la música para ser bailada (techno, reggaeton, salsa, merengue,

cumbia, onda disco)³. Y no es extraño que así sea, ya que el pop y la balada en especial, se constituyen como géneros poético musicales casi “connaturales” a las mujeres por, tal como plantean Frith y McRobbie⁴, ser capaces de simbolizar el ámbito de las emociones, el cariño, los sentimientos, el amor y el sacrificio, rasgos que ocupan un espacio importante dentro del mundo femenino.

Como forma de exponer la investigación realizada, el presente artículo ofrece un resumen de cada uno de los casos con los que se trabajó. Fueron cinco mujeres las que participaron en las entrevistas: Ángela, Constanza, Camelia, Karin y Sonia⁵. Todas fueron víctimas de algún tipo de violencia sexual (abuso sexual o violación) y todas compartieron el hecho de que en su proceso de reparación la música ocupó un espacio altamente significativo.

2. CAMELIA Y SONIA: BAILE, CUERPO Y SEXUALIDAD

Para Camelia el bailar tuvo un rol primordial en su recuperación. Esta actividad le permitió reencontrarse con un cuerpo que ella había rechazado y negado luego de ser violada por un grupo de jóvenes una noche de año nuevo.

Una de las consecuencias de la agresión fue la negación de su condición física de mujer, rechazando sus formas, su cuerpo y su belleza femenina, por miedo, vergüenza, culpa y una indescriptible sensación de suciedad. Durante el tiempo que siguió al ataque sexual, Camelia se veía descuidada, abandonada, sus ropas ocultaban cualquier rasgo femenino y había cortado su pelo casi al rape. Parte del trauma generado por el acto violento se materializó entonces en una negación del propio cuerpo, lo que desembocó en un abandono de ella misma.

Lentamente, en un proceso que duró casi tres años, Camelia fue recontactándose con su cuerpo, con esa parte rechazada de su propio ser. Y fue en este proceso que jugó un rol importantísimo el volver a bailar. Luego de la violación, la joven dejó de realizar una de sus actividades favoritas: ir a la discotheque. No tenía el ánimo de hacerlo, tenía miedo y, por sobre todo, su cuerpo y sus movimientos le resultaban ajenos. No obstante, este hecho fue cambiando poco a poco. Traduciendo sus propias palabras, esta actividad significó un acto de reconstrucción de su propia imagen, ya que, a través del baile, Camelia fue reencontrándose y reexperimentando el cuerpo que odió y negó. Lo fue limpiando, regenerando y reviviendo, a la vez que reconceptualizando la imagen negativa de éste. Tal vez porque la música, si bien muchas veces considerada la más espiritual de las artes, puede apreciarse también como la más arraigada al cuerpo⁶. En concordancia con este planteamiento, Susan Mc Clary plantea que en muchas culturas música y movimiento son actividades inseparables, aunque en Occidente se haya insistido en una tendencia contraria, al exaltar la notación y

³Sólo en uno de los casos fue importante la música del movimiento conocido como “Nueva Canción”.

⁴Frith y McRobbie 1978.

⁵Cabe señalar que, para conservar la privacidad de las entrevistadas, sus verdaderos nombres han sido sustituidos por pseudónimos.

⁶Bordieu 1980.

exacerbar lo cerebral y lo racional, borrando los componentes físicos involucrados en el hacer y recibir música⁷.

Junto con esta reconexión, la joven relató cómo el bailar fue significando un acto de liberación. Luego de la violación, pareciera que el cuerpo hubiese quedado atrapado en el acto violento, en posesión de un yo diferente, del cual debía separarse. Al 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”⁸. En este caso, es por medio del baile que Camelia fue sintiendo cómo éste empezó a ser liberado, y junto a éste, su psiquis.

Camelia retornó a la discoteque. Y en este caso es difícil ver el acto de asistir a la discoteque como una evasión, así como tantas veces ha sido considerado. No sólo la música y el baile, sino también el espacio mismo de la discoteque adquirieron un significado nuevo. Y es porque en este espacio comenzó a reconstruirse el lazo con una parte de su personalidad escindida, el cuerpo. Para Camelia éste resulta un espacio sin censura, sin culpa, en donde la vergüenza cede lugar justamente al poder mostrarse sin temor frente a los demás. Y la música que se escucha en dicho espacio es una música para ser bailada: rítmica, pulsativa, repetitiva. Para Gino Stefani serían precisamente estos fenómenos pulsativos y rítmicos los que motivarían el movimiento del baile, y el alto volumen de la discoteque permitiría que la música penetrara en el cuerpo. Los demás fenómenos musicales, como el aspecto melódico, serían secundarios, de hecho el autor los llama “ingredientes de relleno”. Justamente las pequeñas y sencillas frases melódicas, repetidas una y otra vez, desanimarían la atención, facilitando la confluencia con el *beat*⁹. Esta música, insistentemente rítmica, en algunos casos incluso carente de palabras, se vuelve la indicada para Camelia en ese momento. Pues las palabras no son necesarias cuando urge el simple requerimiento de conectarse con los ritmos del cuerpo a través de los ritmos de la música, adquiriendo ésta un significado particular, no ligado a lo verbal.

En el proceso de recuperación de Sonia también fue muy importante el bailar. No obstante este bailar, a diferencia de Camelia, no estuvo tan fuertemente vinculado al reencuentro con la propia corporalidad como al encuentro sexual con un otro.

Toda el área de su propia sexualidad sufrió un duro golpe luego de enterarse de que su pareja abusaba sexualmente de su hija y de su hijo. Le resultaba complicado hablar de sexualidad y pensar en tener una vida sexual, más aún. Su propia pareja había mantenido una relación sexualizada con sus hijos y eso provocó tal conmoción en su psiquis que prefirió negarse como ser sexuado. Luego, recobrar el deseo, limpiar en ella misma el imaginario sexual y volver a sentir ganas de formar una pareja, pasó por el lento proceso de asumir nuevamente esta condición. Y en este proceso es que tuvo un rol primordial el bailar.

⁷Mc Clary 1999.

⁸Loo 2000:1.

⁹Stefani 1987.

En el relato de Sonia queda muy claro que en su experiencia el erotismo es parte constitutiva del baile, cuestión para nada sorprendente dado que las muestras de la relación entre música y erotismo son evidentes desde la antigüedad¹⁰. Para Sonia, la música que incita la entrega erótica y sexual es justamente aquella posible de ser bailada, como el techno, los ritmos tropicales y, en especial, la música “disco”.

Para Sonia el acto de bailar significó en cierta forma una metáfora de la actividad sexual. No sólo se sintió liberada y reconectada con su cuerpo, no sólo dejó que el placer la inundara, sino que además ese placer estuvo fuertemente ligado a una carga sexual. En su proceso de reparación la reconexión con su cuerpo significó también una reconexión con su sexualidad. Por ejemplo, regresaron los deseos de verse atractiva: de a poco volvió a usar faldas y poleras cortas, volvió a pintarse, a gestualizar coquetamente. El “tema” sexual, el hablar de sexualidad, poco a poco, dejó de ser amenazante. Se puede inferir, por tanto, que esta experiencia simbólica antecedió el camino al acto sexual, actuando como una especie de preparación para éste.

Para Dyer¹¹ no toda la música popular involucra erotismo, siendo la música “disco” una de las que sí lo hace, al integrar la totalidad del cuerpo. Esto, porque en Occidente es el ritmo el elemento que es sentido tradicionalmente como “más físico”, por sobre los otros ingredientes musicales como son la melodía, la armonía y la instrumentación. En este mismo plano, Frith plantea que la sexualidad en música está usualmente referida en términos del ritmo. De hecho, señala que el *rock'n roll* significa sexo y que ese significado viene con el ritmo (o el beat)¹². Es decir, que es el ritmo el que se hallaría en relación con el movimiento del cuerpo, pudiéndose decir lo mismo de otros tipos de músicas bailables. Seguramente es por eso que la música negra ha sido vista popularmente por la cultura blanca como más verdaderamente erótica, dada la preponderancia del fenómeno rítmico. En ese sentido, para Dyer, la música disco hace uso en forma insistente de ritmos afros, transfiriendo 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 erotismo, no involucra la totalidad del cuerpo, sino que se queda en un aspecto de él, el aspecto fálico, por tanto masculino¹³. De ahí entonces que la músicaailable (pop y música *dance* en general) se encuentre mayoritariamente asociada al mundo femenino, como lo ejemplifica la experiencia de Sonia, que bailando precisamente este tipo de música pudo reconstituir su negada sexualidad.

3. ÁNGELA: CANTO Y REIVINDICACIÓN

A diferencia de Camelia y Sonia, para Ángela fue sumamente importante en su proceso de reparación el oír música y cantar. Ella resignificó la música que le

¹⁰Valls 1982.

¹¹Dyer 1979.

¹²Frith, 1996.

¹³Dyer 1979.

gustaba, principalmente canciones ligadas a la “Nueva Canción”, otorgándoles un significado nuevo, ligado a su experiencia. Ella sintió que las injusticias y luchas sociales representadas en esta música tenían que ver con su propia batalla frente al abuso de poder cometido por su padre hacia ella. 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 la rodeaban. Mucho tiempo la joven tuvo miedo y vergüenza de contar lo que le estaba ocurriendo, esto es, ser abusada sistemáticamente por su padre, escondiendo lo que ocurría como un angustioso secreto. Afortunadamente, luego de ser éste develado, Ángela comenzó a sobreponerse lentamente al dolor experimentado durante tanto tiempo. Para esto, y entre otras actitudes, asumió una serie de actividades relacionadas con el trabajar con otros y por el bienestar de otros, por ejemplo con niños y adultos con carencias y diversas problemáticas, sacando fuerzas precisamente de la experiencia traumática.

Parte de estas actividades fue organizar encuentros musicales y peñas folclóricas, generando espacios de participación y de reunión en torno al canto. Para la joven, el participar en la organización de estos encuentros se transformó en un acto de reivindicación, en una forma de retomar el control (perdido cuando se es víctima de violencia sexual) y de protesta y lucha contra los males que afectan a la sociedad. Fue su manera de oponerse al abuso.

Puede resultar extraño escuchar a una joven de hoy, con sus 16 años de edad, hablar de las peñas folclóricas. Hay que recordar que las peñas surgieron en la década de 1960 como lugares en que los jóvenes cantautores 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 cantaba¹⁴. Diane Cornell-Drury, en su ponencia “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”, señala que las peñas son sitios sociales e íntimos, con frecuencia ubicados en espacios urbanos, en que se presentan músicos populares y asisten sobre todo personas del mundo académico, artistas y activistas¹⁵. En el relato de Ángela, el público asistente no pertenecía al mundo académico o artístico; era la gente de la comuna, gente sencilla, preocupada, eso 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 de izquierda. En el contexto actual, a diferencia de las peñas de la década de los años 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. Como señala Cornell-Drury, las peñas 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 el estilo musical y la motivación por el compromiso político, aunque en un contexto distinto. Al igual que las

¹⁴Advis 2000.

¹⁵Cornell-Drury 1999.

peñas celebradas en los 60 y a comienzos de los 70, las peñas de la comuna de El Bosque, según contó Ángela, también se nutren de los sonidos de la Nueva Canción, resistiéndose al paso del tiempo.

Además de organizar las peñas, Ángela cantaba en ellas y es a través del canto que ella expresaba y comunicaba lo que tenía para decir. Es este canto el que se transformó en arma de denuncia contra los abusos cometidos por aquellos que de una u otra forma detentan el poder dentro de la sociedad. De esta manera, a través de la música, hizo conocer su sentir a un público real.

Si bien es cierto que también cantaba en la privacidad de su casa, la oportunidad de comunicar públicamente lo que ella sentía a un grupo importante de personas fue fundamental. El canto, además de dar forma a sus emociones y pensamientos, comunicó a otros dicho sentir, haciéndolo parte de un grupo, de un colectivo, de una red de personas que hicieron a Ángela sentirse protegida. La soledad y la desprotección del saberse víctima de una situación abusiva fueron entonces quedando atrás. Ella sintió que luego de revelar todo lo ocurrido se conectó con un mundo que le estuvo vedado, producto de la desconfianza y el miedo, un mundo formado por otros, familia, amistades, vecinos, gente de su población y comuna¹⁶. La red de personas ahora creada, la sensación de protección y de compañerismo, fueron importantísimas para que Ángela se abriera al mundo, dejando atrás su soledad.

Luego de romper el silencio, el repertorio que Ángela comenzó a disfrutar y a hacer parte de su canto, difiere en lo sustancial de lo relatado por las otras cuatro mujeres entrevistadas. Fue la propia joven la que reconoció que el tipo de música con que disfrutaba y cuyo mensaje le resultaba significativo es diferente de la que le gusta a otros jóvenes de su edad, un repertorio perteneciente a los movimientos llamados de “Nueva Canción”, movimientos musicales tendientes a una renovación del arte acentuando su contenido social y que buscaron rescatar ritmos y otros aspectos de las respectivas tradiciones populares de su país o región, como sucedió por ejemplo con la Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción Chilena. Ángela destacaba los textos de las canciones, pues son esas las ideas que ella quiso hacer públicas en el seno de su comunidad.

Con respecto a los textos de la Nueva Canción Chilena, Osvaldo Rodríguez plantea que “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”¹⁷. Lo interesante es que Ángela realizó una suerte de reinterpretación o “suprainterpretación” de los textos, porque asumió que éstos no solamente tienen que ver con cuestiones políticas macrosociales, sino que también son formas de denuncia en contra de todos aquellos individuos que abusan de alguna u otra forma del poder que poseen.

¹⁶A pesar de que el abuso ocurría dentro de su propia casa, Ángela prácticamente no salía de ella y veía a muy poca gente. Esto, porque se sentía tremendamente vulnerada y amenazada por las relaciones interpersonales.

¹⁷Rodríguez 1995: 80.

Ángela otorgó una nueva significación a las canciones que ella escuchaba y cantaba, haciéndolas de algún modo concordar con su propia experiencia. Esto es coincidente con lo que plantea Vila, cuando dice que “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”¹⁸.

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, la música actúa como un estímulo proyectivo frente al cual el auditor coloca sus propias emociones y pensamientos. De esta forma, Ángela escuchaba la música, proyectaba su propia experiencia a lo creado o interpretado por otra persona, para luego identificarse con lo que dice el texto de la canción. En todo caso, la auditora se identificó con las emociones y sentimientos que percibió como derivados de la misma canción. Esto coincide con lo planteado por Ferry Bloomfield, quien 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”¹⁹. Lo que la joven hizo fue utilizar la música como un traductor de sentimientos y emociones propias, pasando por un proceso de identificación. Tal como manifiesta Mc Clary²⁰, estos procesos serían posibles porque la música tiene el poder de organizar las percepciones de las emociones y articular esas emociones, sensaciones y pensamientos. Para la propia Ángela, la identificación se produjo en el momento mismo de la audición y pasó por el hecho de sentir que el creador de la canción, o bien el intérprete, experimentó sensaciones y pensamientos concordantes con sus propias sensaciones, pensamientos y con su propio modo de percibir la realidad. La auditora se colocó entonces en una “alianza afectiva” con quienes realizaron aquella música²¹.

Luego de estos procesos de proyección e identificación, la joven reprodujo el canto y lo comunicó a los demás, liberando la carga y expresando la emoción. Pero no es sólo que Ángela se haya liberado de la carga emotiva e ideacional a través de la expresión, sino que al dar forma y ordenar el mundo exterior e interior a través de la música, reorientó su conducta y sus actitudes frente a la vida. De ahí se explicarían entonces su dedicación a actividades comunitarias y de servicio.

Lo que se ve entonces es una coincidencia temporal entre cuando Ángela asume un rol activo en la sociedad y cuando la situación abusiva se acaba, comenzando a experimentar la disolución del dolor y la reparación. Y ese momento se encuentra precisamente marcado por la apertura a este nuevo mundo musical.

¹⁸Vila 1996.

¹⁹Cámara 2003: 308.

²⁰Mc Clary 1990.

²¹Frith 1987.

Este cambio sucede porque la emoción mueve, como una reacción dinámica, a experiencias que necesitan una salida. La emoción sólo se hace consciente cuando ha adquirido forma y 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 oye a explorar y descubrir su yo interior, en beneficio de un autoconocimiento, para posteriormente hacer partícipe a los otros y generar un cambio a su alrededor.

4. CONSTANZA Y KARIN: AUDICIÓN, IDENTIDAD Y PLACER

Constanza, todavía adolescente al momento de la entrevista, vivió violencia sexual desde los seis años en forma sistemática, siendo sacada de su mundo infantil muy pequeña y alterándose su desarrollo psicosexual. Por esto, el poder sentirse adolescente e igual a otros jóvenes, fue sumamente importante en su proceso reparatorio. Necesitó la experiencia de una identidad colectiva, en conexión estrecha a la satisfacción de la necesidad de pertenencia. Y para esto, entre otros mecanismos, recurrió a la música “de moda” (como por ejemplo el reggaeton que aparecía en el programa *Mekano* del canal chileno de televisión Megavisión). Fue esta música la que la vinculó a otros jóvenes de su edad, la que la hizo sentirse parte del grupo conformado por esos jóvenes y percibirse como una adolescente más. Para Constanza, la música “de moda” fue un punto de unión con su grupo etario. Para ella comenzó a ser casi un deber cantar y bailar lo que todos los otros chicos de su edad cantaban y bailaban.

Constanza deseó demostrarle a sus compañeros de colegio (y a sí misma) que ella era igual a ellos, que tenía los mismos intereses y gustos, cuestión que a su vez la fue redefiniendo como adolescente y persona. Un proceso que puede ser común a todos los adolescentes, el de la búsqueda de la identidad, para Constanza tuvo un grado de complejidad y de esfuerzo mayor, al verse alterado el curso natural de su ciclo vital. En este sentido es que para Constanza la música cumplió una función identitaria y colaboró a satisfacer una necesidad de pertenencia.

Frith, en su texto *Towards an Aesthetic of Popular Music (Hacia una estética de la música popular)*²², señala que la música popular (*popular music*) cumple básicamente cuatro funciones. Lo primero que el autor menciona es que el uso de la música popular respondería a preguntas de identidad. Plantea que las personas utilizan las canciones populares para crearse a sí mismas en una particular suerte de autodefinición, para darse un lugar particular en la sociedad. En este sentido es que muchos jóvenes se definen a partir de la música que escuchan. Este uso se conecta, a su vez, con sensaciones de placer, ya que para Frith el placer que provoca la música popular es precisamente un placer de identificación. Las personas se identifican con la música que les gusta, con quienes interpretan esa música y con otros que también gustan de ella. Por otro lado, la última función de las cuatro que Frith define, también dice relación con el proceso de identidad. La música

²²Frith 1987.

popular es algo que se posee y que las personas hacen parte de su identidad y su sentido de ser, y que por tanto incorporan a la percepción de sí mismas. Además, la moda y el estilo, ambas construcciones sociales dentro de las cuales se puede ubicar la música pop, se vinculan al cómo los individuos se presentan ante el mundo y al cómo quieren ser percibidos. Es así como la música puede simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva²³. Esta función que posee la música pop de ofrecer muy rápidamente esta experiencia, se vincula estrechamente a la satisfacción de la necesidad de pertenencia.

En el caso de Constanza, lo que ocurrió tuvo directa relación con su proceso de recuperación, dado que la música pop la colocó en el mundo adolescente, al cual, en primera instancia, no se sentía perteneciente. Al ser sexualizada antes de estar preparada psíquica y físicamente, fue sacada de su mundo infantil y colocada de manera abrupta en un mundo ajeno, adulto, lo que truncó el camino natural hacia la adolescencia. Es por esto que en su proceso de reparación debió lograr reentrar a su mundo etario, recurriendo para ello a la música que este mundo escucha.

Por otro lado, para Constanza la música cumplió un rol esencial en la recuperación de la confianza en los demás seres humanos. Sin duda, una de las áreas 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 las personas se relacionan con aquellos que quieren y que las quieren. Y es que la pérdida de la confianza en las personas altera insospechadamente el modo de relacionarse con ellas. Si a lo anterior se suma que la agresión es sexual, vulnerando la libertad sexual de la agredida, se puede suponer que dentro de las relaciones afectivas, las más dañadas serán las amorosas o de pareja. Entonces, parte de la recuperación pasa por el poder establecer relaciones de pareja sanas, por recuperar la confianza en los demás y sobre todo en la pareja, por integrar la sexualidad a la relación sin temor ni vergüenza y por ser capaz de expresar amor y afecto hacia el otro.

En esta vía es que la canción popular, especialmente la canción de amor, desempeñó un rol fundamental en la recuperación de Constanza. Resulta innegable que el tema del amor heterosexual es uno de los principales tópicos de la música popular, especialmente de aquellos géneros masivos y de amplio gusto femenino como es la balada hispanoamericana. Lo que hacen los textos de esta música es mostrar pautas e interacciones ocurridas en las relaciones entre hombres y mujeres, las que a su vez señalan modos de conducta a quienes la escuchan. Además, el comportamiento auditivo 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. Citando a Frith nuevamente, la canción pop es la canción de amor, cuya sustancia “trata de proporcionar melodías y clichés memorables, en los cuales expresar sentimientos comunes: amor, pérdida y celos”²⁴.

²³Frith 1987.

²⁴Frith, en Shuker 2005: 233-234.

Frith plantea que los textos de las canciones deben ser considerados 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 se hace 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, por lo tanto, tiene mucho más que hacer articulando emociones que explicándolas²⁵.

La interacción entre reparación y música pop en Constanza, sucedió por medio de tres caminos. Por un lado, la ayudó a colocar el tema del amor de pareja sobre el tapete, dándole un lugar privilegiado. Por otro lado, la canción se prestó como medio, como facilitador en la comunicación amorosa. Por último, la canción pop permitió la identificación con las situaciones que son narradas en su texto. Cuando la agresión se detuvo para Constanza, ella, de algún modo se cobijó en la música para escapar, para no pensar, para olvidar. Y si bien existe un componente evasivo en esta acción, al sacar a la joven de la dolorosa realidad y escudarla del dolor sufrido, también la colocó en una realidad nueva, ésta es, la de la canción, sumergiéndola en un mundo distinto, el del amor, con sus venturas y desventuras²⁶.

Es este mundo amoroso, como el de las canciones, uno de los que se vio mayormente bloqueado en la adolescente, luego de ser víctima en forma crónica de abuso sexual y violación. Ella misma relató que en mucho tiempo no quiso ni pensar en la posibilidad de pololear o establecer una relación de confianza con alguien del sexo opuesto. Poco a poco, con las canciones, comenzó a abrirse a un contexto “amoroso”, de historias, buenas y también malas (aunque evidentemente nada puede ser percibido como tan malo comparado con lo que a ella le ocurrió). Empezó a pensar en las relaciones amorosas, a cantar sobre ellas, a oír su propia voz cantar a la experiencia amorosa a coro con su cantante favorito. En este sentido es que el proceso de reconexión ocurrió primero en la fantasía, precisamente gracias a la fantasiosa canción pop romántica. De este modo el conflicto comenzó a ser resuelto a un nivel imaginario, pavimentando el camino para la posterior resolución en la realidad.

Constanza misma reconoció que la música no sólo la evadía, sino que la hacía recordar a aquellas personas queridas, como si luego de mostrarle otra posibilidad de relaciones, la devolviera a una realidad “positiva”, que también la rodeaba, aquella integrada por sus cercanos, receptores y dadores de afecto; realidad, que dado el malestar, no fue capaz de ver en forma espontánea y, menos aún, de valorar.

Junto a ello, la música comenzó a prestarle palabras para expresar sentimientos que ella quería comunicar y que en muchas ocasiones no podía decir por sí misma. En términos generales a los adolescentes les queda aún por crecer, tanto afectiva como cognitivamente, lo que influye en esta dificultad de expresión. En

²⁵Frith 1996.

²⁶Constanza habló de canciones amorosas de Ricky Martin, Chayanne, Sin Bandera, Shakira, Luis Miguel, entre otros.

este caso, no sólo la canción facilitó la expresión, cuestión que también se observa en otros jóvenes, sino que añadió un ingrediente adicional que fue permitiendo la reparación. Si para los adolescentes en general es difícil expresar sus emociones en forma coherente, más aún lo es 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. Por lo tanto, la función de facilitador de la expresión emocional que cumple la música es, en este caso, aún más relevante.

Durante mucho tiempo Constanza se negó la posibilidad de establecer una relación de pareja, tanto en aquel presente como también proyectándose hacia el futuro. Relataba que le daba temor, que no confiaba en ningún hombre 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 adolescentes 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 “pololear”. Cuando contó que logró “pololear” por primera vez, sucedió que el comunicar el amor que sentía por su pareja no fue nada de fácil después de todo lo ocurrido. Es por esto que recurrió a las canciones, para decir lo que no podían sus propias palabras.

Esta función que fue otorgada por Constanza a la música que le gustaba, también es señalada por Frith²⁷. Para este autor, las personas necesitan darle forma y voz a emociones que de otra manera no podrían ser expresadas sino con vergüenza o hasta incoherencia. En este sentido la canción popular estaría cumpliendo un rol que tiene que ver con el manejo de los sentimientos y de las emociones y cómo éstos son proyectados hacia afuera.

El último mecanismo que se pudo observar en Constanza relativo a su proceso reparatorio, el amor de pareja y la canción popular, fue el de identificación con el aspecto narrativo de las canciones. En un comienzo, Constanza tuvo miedo y no quería tener una relación de pareja. Poco a poco fue perdiendo los temores. Comenzó a ver que situaciones similares a las que ella vivía son contadas en las canciones, empezando a familiarizarse con ellas. Evidentemente, nadie esperaría que se habituara a la situación abusiva. Ésta, por lo demás, había concluido y prácticamente no existen canciones pop que relaten acontecimientos semejantes. Las situaciones con las que Constanza comenzó a familiarizarse tienen que ver con lo que se podría denominar “conductas de la especie”, esto es cómo todos los seres humanos tendemos a buscar y a formar pareja. El encontrar el propio reflejo en las historias narradas por el repertorio popular, nuevamente motivó conductas a un nivel de “ficción”, que luego alcanzaron concreción en la realidad. La canción pop activó en Constanza la vivencia, fantasmiosa primero y real después, de la relación de pareja, a partir de la identificación con lo que su texto relata. Y es que de algún modo este repertorio 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 flecha-

²⁷Frith 1987.

zo a la ruptura; cada situación, venturosa o fallida, encuentra en el cancionero popular algún tipo de ilustración más o menos pertinente.

Karin, por último, se vio sumida en una anhedonia profunda luego de ser violada por un vecino. Esto es, perdió temporalmente la capacidad de experimentar placer y comenzó a evitar aquellas experiencias que pudiesen provocarlo. En general, entre las causas de esta evitación se encuentran la natural disminución del estado anímico y la falta de energía vital, pero también el sentimiento de culpa, apareciendo entonces como una forma de autocastigo.

Por lo tanto, la recuperación de personas víctimas de agresión sexual también pasa por el poder recobrar la capacidad de experimentar placer y por la búsqueda de éste. En la vida de Karin, la música se ofreció a ser descubierta como un medio posible, y lo más importante, un medio seguro para lograr esta tarea, que resulta tremendamente difícil para las víctimas. Sus primeros reencuentros con un placer sin culpa estuvieron ligados precisamente al placer provocado por la audición musical.

No cabe duda de que la música tiene el poder de despertar emociones en el individuo e incluso de afectar su estado de ánimo. Y pareciera ser que su cualidad de recomponerlo 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 oyentes²⁸. Existen datos recogidos a partir de experiencias tanto subjetivas como objetivas y medibles. Entre estas últimas, por ejemplo, se encuentran respuestas observables tanto a nivel conductual 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 de la actividad eléctrica en los músculos de las piernas. Todas evidencias de la activación de la emoción. Luego, el decir que la música puede emocionar, es distinto a plantear que la música “es” triste, alegre o bélica. Lo que se intenta decir es que los datos demuestran que la música genera emociones en quien la escucha o la produce.

La emoción, en términos muy generales, es 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 (la emoción se experimenta 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 dependen tanto de características del estímulo como del individuo (su estado de ánimo al momento de recibir el estímulo, su personalidad, etc.).

Para Karin la música que ella escuchaba significó relaxo, en el sentido de bienestar emocional. Le comenzó a generar una emoción que ella identificó como placentera y que luego asoció a un sentimiento de satisfacción.

²⁸Meyer 2001; Storr 2002.

La joven reconoció que debió hacer un esfuerzo por comenzar a sentirse mejor. Y reconoció también que el camino que ella debía seguir para lograrlo era empezar a retomar lentamente actividades que le resultaban placenteras (en algún momento señaló que ella entendía que no podía seguir “tirada en la cama” y que tenía que sobreponerse y empezar a disfrutar de nuevo). Entre estas actividades que ella retomó y que comenzó a realizar cada vez con mayor frecuencia, estuvo la reactivación de lazos amistosos. Y el escuchar música comenzó a ser parte de la actividad social, de la reunión, ayudando a crear un ambiente grato y placentero.

Junto a ello, Karin contó que también sola en su casa comenzó a escuchar música “más movida” y a bailar más, y que de a poco comenzó a “tomarle el gusto”. En su búsqueda de cómo levantarse y salir adelante, Karin entendió que era importante el disfrutar de cuestiones sencillas. Dentro de estas acciones, entonces, consideró que escuchar música, tanto con sus amigos como sola en su casa, así como bailar, eran actividades placenteras, que no había realizado durante mucho tiempo, negándose la posibilidad de disfrutar.

Karin relató que cuando escuchaba música sola en su casa, se dejaba inundar por ella y por las sensaciones placenteras que ésta le provocaba. Describió una serie de vivencias que muestran cómo el “no querer sentir” anterior se transformaba en una búsqueda del goce producto del abrazo de sensaciones. Y uno de esos goces fue el de escuchar música (*“la música la siento en la guata”*²⁹, relataba).

Hay diversas teorizaciones que intentan explicar el por qué la música generaría placer en quienes la escuchan. Gilbert y Pearson³⁰ plantean que existen dos grandes líneas que buscan dar respuesta respecto a la naturaleza de los efectos de la música. Por un lado, existen los que defienden el hecho de que la música es poseedora o bien creadora de significados ligados a conceptos. En este ámbito se encuentran distintas teorizaciones que pretenden comprender los efectos de la música desde una perspectiva semántica, preguntándose por ejemplo 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 que la música puede considerarse como productora de emociones que no se pueden explicar en términos de significados. Es decir, que la música puede afectar de formas que no dependen de una comprensión traducible a conceptos, o de la capacidad de representar dicha experiencia a través del lenguaje. Para éstos últimos, sería precisamente esta capacidad de la música la que permite experimentar en forma tan intensa el placer.

Simon Frith ofrece otra explicación. Por un lado plantea que el placer que provoca la música estaría asentado en su capacidad de ofrecerse como un espejo con el cual el auditor se identifica, siendo entonces un placer de identificación. Pero habría otra explicación más básica aún a la experimentación de este placer, ligada a una de las funciones de la música por él descritas, consistente en dar forma a una memoria colectiva y organizar el sentido del tiempo. Esto, porque la música intensifica la experiencia del presente: su presencia detiene el tiempo,

²⁹Voz con que en Chile se denomina el vientre. Del mapuche *huata*.

³⁰Gilbert y Pearson 2003.

hace sentir que se vive *el* momento, sin memoria o ansiedad acerca de lo que ha pasado antes y de lo que vendrá después³¹.

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 dice que se introduce en el tiempo de la música, agudizando la vivencia del momento presente, como dice Frith, sin culpas ni temores por lo vivido antes ni por el futuro incierto.

5. PARA TERMINAR...

Al hablar de "experiencia musical" han sido incluidos los planos 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. Lo que las mujeres naturalmente hicieron es usar la música que ellas oían y otorgarles una función y un significado, en dirección a la recuperación del trauma vivido. Por lo tanto, el foco de la investigación estuvo puesto en la conexión entre el individuo y la música, siempre a partir de las relaciones que las propias receptoras hicieron en sus narraciones y de las relaciones que la investigadora pudo hacer entre los contenidos dados por la mujeres y la teoría.

La interacción ocurrida entre música y reparación ocurrió a nivel de las emociones, las cogniciones, las conductas y el cuerpo, todos aspectos involucrados en la dinámica de la personalidad. Esta interacción se liga directamente con la problemática de la significación de la música, dado que la reparación pasa por los significados que las mujeres dieron a la música que oían en relación a sus propias experiencias.

Es importante destacar que es la audición la experiencia base sobre la que puede construirse todo el edificio de conductas musicales desarrolladas por los seres humanos. Es por esta razón que en la investigación realizada importó tanto demostrar cómo la recepción musical es precisamente un fenómeno activo y no pasivo en lo referido a la producción de sentido y en la resignificación, en este caso, de las vivencias traumáticas. De esta forma, no son los aspectos descriptivos, estructurales y estilísticos de un discurso musical lo que interesa, sino que su recepción y su cualidad de generar valores o significados cognitivos y emotivos en quien lo oye. Es por esto que la investigación realizada originó la necesidad de abordar la música haciendo énfasis en el proceso de audición, tal vez uno de los más abandonados en las investigaciones musicales en comparación a los procesos de creación y de interpretación o performance, convocando a profundizar en los mecanismos involucrados en ella. El proceso de oír está íntimamente conectado a las experiencias emocionales y corporales, y los comportamientos musicales naturalmente derivados de la audición, como son el canto espontáneo y el baile, operaron como mecanismos involucrados en la reparación del trauma vivido.

Finalmente, es posible que lo más importante de este estudio exploratorio sea, en primer lugar, entender cómo la musicología puede hacer parte de su cam-

³¹Frith 1987.

po de estudio a la música inserta e inseparable de una realidad contingente, marginal, cruda, incluyendo como objeto de estudio a la figura del receptor. Y luego, cómo ésta puede aportar a disciplinas aplicadas, como la psicoterapia o la musicoterapia, para que intervengan en esa realidad, para ir en conjunto aportando a la construcción de una sociedad que, poco a poco, sea capaz de solucionar eficazmente sus problemas.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS, LUIS

2000 “Nueva Canción. II. Chile”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Director y coordinador general). Volumen 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 1077-1080.

BORDIEU, PIERRE

1980 “El origen y la evolución de las especies de melómanos”, *Sociología y cultura*. Barcelona: Grijalbo.

CÁMARA, ENRIQUE

2003 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CORNELL-DRURY, DIANE

1999 “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”, Rodrigo Torres (ed.), *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Santiago de Chile. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), pp. 76-83.

DYER, RICHARD

1979 “In Defense of Disco”, Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. 1990. Londres: Routledge, pp. 410-418.

FRITH, SIMON

1987 “Towards an Aesthetic of Popular Music”, Raymond Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.

1996 *Performing Rites. On the Value of Popular Music Rites*. Massachusetts: Harvard University Press.

FRITH, SIMON Y ANGELA McROBBIE

1990 “Rock and Sexuality”, Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge, pp. 371-389.

GILBERT, JEREMY Y EWAN PEARSON

2003 *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, drum 'n' bass y garage*. Barcelona: Paidós.

LOO, MARCIA

2000 “El cuerpo hegemónico. Política de una danza peruano negra”, *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Bogotá. [en línea: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Loo.pdf>].

MC CLARY, SUSAN

1990 *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

MEYER, LEONARD

2001 *Emoción y significado en la música*. Madrid: Editorial Alianza Música.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

1995 “La nueva canción chilena”, Álvaro Godoy y Juan Pablo González (eds.), *Música popular chilena. 20 años 1970-1990*. Santiago: Publicación del Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

SHUKER, ROY

2005 *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Ediciones Robinbook [Colección Ma Non Troppo].

STEFANI, GINO

1987 *Comprender la música*. Barcelona: Editorial Paidós.

STORR, ANTHONY

2002 *La música y la mente*. Barcelona: Editorial Paidós.

VALLS, MANUEL

1982 *La música en el abrazo de Eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

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>.