

<https://doi.org/10.23913/ride.v14i27.1743>

Artículos científicos

**Retos para la educación musical en la escuela secundaria.
Violencia de género, adolescencia y canción**

***Challenges for music education in secondary school. Gender violence,
adolescence and song***

***Desafios para a educação musical no ensino médio. Violência de gênero,
adolescência e música***

Elsa Cristina Navarrete Ochoa

Universidad Autónoma de Querétaro, México

elsa.cristina.navarrete@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0002-5242-6391>

Ángel Salvador Xequé Morales

Universidad Autónoma de Querétaro, México

axeque@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0001-5867-0267>

Resumen

Avanzar en disminuir la violencia de género es un imperativo para las sociedades actuales, lo cual implica la toma de acciones concretas para el sector educativo. En tal sentido, este estudio se realizó con el propósito de problematizar la función social de la educación musical en el nivel de educación básica secundaria general ante el marco de los programas de la Nueva Escuela Mexicana 2022 con el fin de contribuir a la disminución de estas formas de violencia. Las preguntas formuladas indagan en las características estilísticas y temáticas de la canción de gusto adolescente y las representaciones de la feminidad y masculinidad expresadas en estas. La investigación es de corte cualitativo y empleó un cuestionario expofeso a partir del cual se realizó un análisis desde los enfoques interpretativos de la estadística descriptiva y otro subsecuente desde la perspectiva de género. Se identificó que en el discurso cantando acerca del género y lo amoroso la perspectiva narrativa es de prevalencia masculina; además, sus relatos reproducen las asimetrías de la jerarquización patriarcal muchas veces con relatos

violentos que naturalizan la cosificación de las mujeres, el consumo de drogas y el enriquecimiento ilícito. Se concluye que los programas del plan de estudio para la educación preescolar, primaria y secundaria 2022 en México facilitan la inclusión de la canción como contenido de aprendizaje en una articulación reflexiva que promueva la construcción de herramientas conceptuales para un consumo cultural crítico que se considera impostergable.

Palabras clave: educación musical, educación básica, violencia de género, adolescencia, canción.

Abstract

Making progress in reducing gender violence is an imperative for today's societies that implies taking concrete actions for the education sector. This study was carried out with the purpose of problematizing the social function of musical education at the level of general secondary basic education within the framework of the programs of the New Mexican School 2022, assuming the challenge of contributing to the reduction of these forms of violence. The questions that have guided us investigate the stylistic and thematic characteristics of the song of adolescent taste and the representations of femininity and masculinity expressed in them. The research is of a qualitative nature, initiated through the application of an express questionnaire from which an analysis was carried out from the interpretative approaches of descriptive statistics and another subsequent one from the gender perspective. It was identified that in the discourse singing about gender and love, the narrative perspective is predominantly masculine and that their stories reproduce the asymmetries of the patriarchal hierarchy often with violent stories that naturalize the objectification of women, drug use and illicit enrichment. . It is concluded that the 2022 study programs for basic secondary education in Mexico facilitate the inclusion of the song as learning content in a reflective articulation that promotes the construction of conceptual tools for a critical cultural consumption that is considered urgent.

Keywords: Music education, basic education, gender-based violence, adolescence, song.

Resumo

Avançar na redução da violência de gênero é um imperativo para as sociedades atuais, o que implica tomar ações concretas para o setor educativo. Neste sentido, este estudo foi realizado com o objetivo de problematizar a função social da educação musical no nível do ensino básico secundário geral no âmbito dos programas New Mexican School 2022, a fim de contribuir para a redução destas formas de violência. As questões realizadas investigam as características estilísticas e temáticas da canção adolescente e as representações de feminilidade e masculinidade nelas expressas. A pesquisa é qualitativa e utilizou um questionário expresso a partir do qual foi realizada uma análise a partir das abordagens interpretativas da estatística descritiva e outra análise posterior na perspectiva de gênero. Identificou-se que no discurso cantado sobre gênero e amor, a perspectiva narrativa é predominantemente masculina; Além disso, as suas histórias reproduzem as assimetrias da hierarquia patriarcal, muitas vezes com histórias violentas que naturalizam a objetificação das mulheres, o consumo de drogas e o enriquecimento ilícito. Conclui-se que os programas curriculares para a educação pré-escolar, primária e secundária 2022 no México facilitam a inclusão de canções como conteúdo de aprendizagem em uma articulação reflexiva que promove a construção de ferramentas conceituais para o consumo cultural crítico que é considerado urgente.

Palavras-chave: educação musical, educação básica, violência de gênero, adolescência, canção.

Fecha Recepción: Mayo 2023

Fecha Aceptación: Noviembre 2023

Introducción y planteamiento del problema

Históricamente, la educación musical dentro del ámbito de la educación general ha enfrentado diversos desafíos. Uno de los más significativos podría ser el discurso contradictorio que presenta dos corrientes de pensamiento influyentes en la implementación de prácticas educativas coherentes y sostenibles a largo plazo. En tal sentido, una corriente valora la educación en las artes, incluida la educación musical, como crucial tanto para el desarrollo de la sensibilidad y el reconocimiento de lo humano como para el despliegue de habilidades cognitivas. Desde esta perspectiva, emerge una disyuntiva de las disciplinas humanísticas afectadas por el cientificismo, que las devalúa en comparación con otras áreas, lo cual funciona como un puente hacia perspectivas que consideran las artes como simples objetos ornamentales. Esto lleva a estas disciplinas al margen de los horarios lectivos y a omisiones ocasionales debido a las altas cargas de trabajo dirigidas a otras áreas en el contexto escolar.



Este estudio, por tanto, se sitúa en el ámbito de la educación musical en el nivel de educación básica secundaria general. Esto supone enfrentar los retos y desafíos docentes directamente vinculados con las emergencias socioculturales (como el aumento de la violencia contra mujeres y niñas) y el uso de medios digitales. En otras palabras, se requiere revisar tanto las prácticas educativas como los materiales y contenidos de aprendizaje con el propósito de examinar cómo se pueden promover acciones capaces de responder a estas demandas y avanzar hacia la igualdad entre los géneros y el empoderamiento femenino.

Ahora bien, la discusión recurrente sobre la inclusión de canciones de preferencia estudiantil en el repertorio escolar plantea nuevas interrogantes en la actualidad que llevan a reconocer la necesidad inaplazable de abordar la lectura con perspectiva de género al definir criterios para su tratamiento en el aula.

Por ejemplo, a finales de 2022, la Secretaría de Educación Pública (SEP) (2022a, 2022b) emitió los nuevos programas de estudio de la nueva escuela mexicana. Desde esta perspectiva, se propone la siguiente concepción de las artes:

[Con las artes se procura] valorar la exploración sensible del mundo al reconocer y recuperar el valor formativo de las experiencias artísticas y estéticas que se producen en las y los estudiantes en la relación con las manifestaciones culturales, las producciones del arte y la naturaleza, en el reconocimiento de las artes como expresión, cultura, comunicación y cognición, pero de igual manera como otras formas de conocimiento inalienables de la experiencia humana (p. 119).

Para ello, el estudio de las áreas artísticas se propone entre los siete ejes articuladores del currículo de la escuela básica con el nombre de *Artes y experiencias estéticas*, situado dentro del campo formativo *Lenguajes*, desde donde se vincula con nociones como la identidad (individual y colectiva) y el campo formativo *De lo humano y lo comunitario*, que articula otras nociones como la comprensión consiente de la vida emocional y afectiva y la construcción de la identidad. Entre los fines de este último cabe señalar la manera en que en estos programas se expresan las demandas emergentes del contexto contemporáneo y específicamente lo relacionado con la igualdad de género. Algunos de los objetivos de este campo son que los estudiantes “conciban la sexualidad como resultado de una construcción cultural conformada por distintas maneras de pensar, representar y entender el cuerpo, en su relación con la igualdad de género” (SEP, 2022a, p. 135). Estas orientaciones abren la posibilidad de dinamizar las prácticas en el aula y problematizar la función social de la educación musical en educación básica general.

Por otra parte, aunque estos marcos ofrecen nuevas posibilidades para repensar la inserción de la educación artística en la escuela básica, también es importante señalar que se deben identificar los retos a través del planteamiento de nuevas preguntas.

De acuerdo con datos respecto a la situación de violencia que enfrentan niñas y mujeres adolescentes, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (Unicef) en México informa lo siguiente:

Las adolescentes de 12 a 17 años representan el 80% de las desapariciones de personas menores de 18 años en México. En 2020, fueron víctimas de feminicidio 112 niñas y adolescentes (de 0 a 17 años), esto representó el 11.5% del total de feminicidios en el país, con un incremento de casi 18% respecto a 2019. Además, 4 de cada 10 adolescentes ha experimentado algún tipo de violencia sexual¹ (párr. 3, 2023).

A partir de estos planteamientos y la necesidad urgente de contribuir a la lucha para contrarrestar la violencia contra las mujeres y las niñas, surge la necesidad de conocer y comprender las implicaciones existentes entre canción, violencia de género y educación musical para formular herramientas conceptuales de apoyo para la práctica educativa y la consecuente evolución de la educación musical en el marco de la educación básica general. Explicado lo anterior, el propósito de este trabajo es identificar las características que componen el imaginario adolescente respecto al género a partir de la canción de preferencia en una escuela secundaria pública en la Ciudad de Querétaro, Querétaro, México.

La canción como objeto cultural

Es importante considerar que la canción no es solamente una forma de expresión con la que se busca entretenimiento, sino que, de hecho, en la vida cotidiana, adopta varias funciones. Por el momento, interesa observarla como objeto cultural, pues se pretende ofrecer una aproximación analítica a su contenido simbólico a través del cual —como comenta Storey (2018)— se promueven imágenes, descripciones, definiciones y marcos de referencia que sirven de apoyo en la organización de las prácticas sociales y

¹ Las fuentes de datos primarias son Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas en México, (noviembre de 2017), Bases de la Secretaría Ejecutiva del Sistema Nacional de Seguridad Pública (enero-diciembre de 2020) y Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) (Inegi, 2016). Para mayor información se puede consultar <https://www.unicef.org/mexico/protecci%C3%B3n-la-ni%C3%B1ez-y-adolescencia/proteger-las-ni%C3%B1as-y-las-adolescentes-de-cualquier-forma-de#:~:text=En%202020%2C%20fueron%20v%C3%ADctimas%20de,casi%2018%25%20respecto%20a%202019.&text=Adem%C3%A1s%204%20de%20cada%2010,alg%C3%BAn%20tipo%20de%20violen%20cia%20sexual>.

contribuyen a establecer normas de comportamiento. En las prácticas educativas, la canción toma un lugar central y cumple con la doble función de ser eje articulador y contenido en las actividades de aprendizaje en el aula, lo que invita a examinar el repertorio escolar y los criterios que influyen en su definición.

Las cualidades intrínsecas de una canción confieren a esta un gran poder de influencia en la formación de opiniones sociales sobre nuestra identidad. De hecho, en el formato contemporáneo del videoclip, la canción se convierte en un medio que logra amalgamar diversos lenguajes hasta convertirse en una forma de “comunicación humana que ‘produce’ emoción y significado afectivo particularmente poderoso” (Way y McKerrel, 2017, p. 14).

En el caso de los adolescentes, la conexión con este elemento es predominantemente emocional y se manifiesta a lo largo del día en un continuo de experiencias musicales donde, simultáneamente, surgen procesos de reflexividad subjetiva que suelen desarrollarse en el espacio íntimo del oyente. Una investigación reciente (Navarrete, 2021) señala que, en esta etapa, la familia, los grupos de pares y la escuela son espacios donde se encuentran apoyos conceptuales y se comparten ideas sobre la canción. Sin embargo, no siempre existe la disposición o las herramientas conceptuales necesarias para fomentar un pensamiento crítico que fortalezca la agencia de los individuos para identificar contenidos alternativos y, aún menos, para distinguir diversas formas de expresión de la violencia de género.

Se comprende, por lo tanto, que la integración subjetiva de la canción en conjunto con otros objetos culturales se inserta en la configuración de un paisaje más completo en el ámbito de lo imaginario como construcciones compartidas. Por tal motivo, en este estudio, las descripciones sobre la feminidad y la masculinidad presentes en las canciones se analizan y discuten como discursos afirmativos que contribuyen a la naturalización de significados sobre lo que se entiende como (o debe ser) una mujer o un hombre. Además, se exploran como saberes que circulan predominantemente, con una alta capacidad de difusión y penetración en el espacio social. Al respecto, De la Peza (1996) señala:

La canción de amor como vehículo del código ritual de lo amoroso es patrimonio de la memoria colectiva y como tal ofrece a sus “usuarios” un repertorio de comportamientos sociales, conjunto de normas del saber cotidiano en el ámbito de “lo amoroso” y les brinda una gama de lugares que pueden ocupar (p. 72).

Ahora bien, aunque los temas acerca del amor son muy frecuentes en la canción, es necesario reconocer que en ocasiones se abordan otros temas y que,

independientemente de su carácter temático, las canciones conforman un conjunto de representaciones simbólicas y sirven como soportes imaginarios sobre los cuales las personas fundan sus propias reflexiones acerca del orden social en que están inmersas y el lugar que en este ocupan. Si entendemos que “el género imaginario social es el conjunto de tipificaciones, nociones, ideas y valores reproducidos en prácticas, sobre lo que significa ser hombre o mujer, que tiene como referente al género simbólico” y que, “las prácticas de ritualización mediante las cuales se aprende a ser hombre o a ser mujer tienen que ver con aprendizajes distintos” (Serret, 2011, pp. 84-85), entonces se asume que la canción forma parte relevante en la vida cotidiana adolescente entre las *prácticas de ritualización* desde las que se aprende y discute acerca del género.

Entendida de esta forma, la canción funciona como una fuente extrínseca de información que suministra modelos o patrones organizadores de procesos sociales en ámbitos en donde las guías institucionalizadas son débiles o no existen, y aportan estructuras para percibir, comprender, juzgar y manipular el mundo (Geertz, 1973/2003).

Estilos musicales y perspectivas narrativas

Cada estilo musical permite situar al sujeto cantante por su pertenencia a un contexto cultural e histórico particular. A partir de la posición que este ocupa, encuentra simultáneamente ciertas formas de expresión musical disponibles para expresarse, en tanto que imprime a la narración su perspectiva personal. En este apartado se propone un marco de partida en relación con algunos de los estilos musicales de mayor escucha en la audiencia que se estudia.

Por ejemplo, el pop es un estilo musical que se expresa en un tono neutro con el que se tiende a mantener el *statu quo*. Según García (2016), “a diferencia de otros géneros musicales no hay elementos de rebeldía o de oposición al sistema social, sino la reproducción de estructuras sociales” (p. 144), de modo que con sus relatos acomodaticios “posibles ideas ‘contestatarias’ pueden acabar completamente integradas en la moda oficial” (Riviére, 2002, citado por García, 2016, pp. 91-92), lo que facilita la asimilación de la cultura dominante.

De acuerdo con Badinter (1993, citado por García, 2016) en sociedades de dominación masculina cada varón “para hacer valer su identidad masculina deberá convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es un homosexual” (p. 51), para lo que los suaves matices en las narrativas del pop y, particularmente en las voces masculinas de las bandas integrada completamente por jóvenes varones (*boy band*) dirigidas a un público adolescente, funcionarán como una

pantalla “de reproducción de estructuras patriarcales, es decir, del ‘terreno seguro’ en el que adolescentes y pre adolescentes se van a sentir identificados, y se van a reconocer, realizando una transferencia psicológica ente la autoridad del grupo y la vida personal” (García, 2016, p. 145). En tal sentido, los temas de amor son altamente frecuentes y encuentran aquí una vía para la recreación de las ideas del amor romántico, así como la trivialización de ideas fundamentales en el discurso social que se diluyen fácilmente a través de melodías sencillas y ritmos estimulantes.

En el escenario musical mexicano, es interesante señalar que en los años 70 del siglo pasado Monsiváis (1978) comentaba sobre la influencia de la canción en la demarcación de los roles sociales en este país; además, explicaba que la música tropical de la segunda mitad del siglo pasado funcionó como un demarcador de clase social adherida a la sexualidad, y la canción ranchera como representante de la recreación, fijación y creación de lo mexicano. En ese escenario destacaba la figura del charro como símbolo viril de vastas posibilidades financieras, altanero y bravucón, para lo que Jorge Negrete fue modelo del macho distinguido y Lucha Reyes el de la hembra bravía desde donde se delineaba la feminidad nacional: “Como buena mexicana sufriré el dolor tranquila” (p. 112).

Como forma destacada en el escenario actual se posiciona el corrido, género que ha encontrado una amplia diversificación a lo largo de su desarrollo. Entre lo más reciente destacan como tendencia emergente subestilos con altos contenidos de agresividad, como el corrido tumbado, el cual —de acuerdo con León (14 de mayo de 2020)— es una corriente musical que hace referencia a actos violentos, al sexo y al consumo de drogas. Sus letras suelen ser explícitas e incluyen groserías y con historias en las que la violencia es el tema principal incorpora la sensibilidad del hip-hop tanto musicalmente (con rapeos y cánticos) como en materia temática.

Con respecto al reggaetón, es justo indicar que se trata de un estilo musical que ha causado controversias desde su explosión en la escena *mainstream* como portador de un mandato duro de distribución sexual en el orden social. Este género instrumenta un discurso textual y visual, vehiculado por su revestimiento musical de ritmos pegajosos, de violencia explícita, que contrasta con la sutilidad de las formas de expresión del pop, particularmente contra las mujeres quienes son caracterizadas y exhibidas de manera exhaustiva en los videoclips como sujetos pasivos, dóciles, obedientes y dispuestas a satisfacer al varón sobre todo sexualmente. Este estilo musical ha sido ampliamente estudiado; por ejemplo, Negrón-Muntaner y Rivera (2009, citados por Viera, 2018) explican:

El reggaetón se caracteriza por tener líricas que hacen alusión a la sexualidad y donde muchas veces las mujeres son sujetos pasivos, objetos de deseo, en quienes recae el acto erotizado enunciado con frases “soeces” y videos de movimientos eróticos donde las chicas bailan casi desnudas y que además incitan a los jóvenes a efectuar actos criminales (p. 30).

A pesar de que paralelamente se han levantado voces que pretenden señalar al reggaetón como arma de resistencia para las mujeres en un mundo dominado por los hombres, hay que recordar que la voz enunciante imprime su propia visión y marca la diferencia entre la subversión o el sometimiento en el discurso que promueve. Por ejemplo, en las apropiaciones que se suceden en el reggaetón feminista o cantado por mujeres se busca “subvertir el poder de representación que tienen las producciones masculinas” (Dávila, 2016, citado por Díez y Muñiz, 2023, p. 18), lo que abre una perspectiva muy distinta a la de los varones. Sin embargo, es importante advertir que la escena *mainstream*, o más comercial, sigue dominada por hombres y sus canciones promueven ideas desde perspectivas masculinas descritas arriba.

Las canciones de rap, trap y hip-hop se pueden abarcar en un solo grupo categorial, dadas las cualidades que comparten por sus orígenes entre grupos afrodescendientes de barrios estadounidenses y, en muy amplia mayoría, cantado por hombres. En estas canciones la perspectiva masculina describe a las mujeres desde lugares de marginalidad. Por ejemplo, en el caso del rap —de estrecha relación con el hipo-hop en donde encuentra su origen—, Fernández (2015) explica que “el subtexto del rap, a pesar de posicionarse crítica y subversivamente frente a las iniquidades de la cultura hegemónica, es evidente que ha generado, a su vez una fuerte opresión del cuerpo y de la sexualidad femenina” (p. 5). Según la autora, el rap comercial, también llamado *gangsta*, es “el que articula la violencia, la criminalidad y la misoginia en su máxima expresión” como elementos constitutivos de la discursividad acerca de ser hombre: “La dominación sexual, la violenta narrativa y el anhelo por la posesión material (a través de lujos y excesos) dan forma al status de la masculinidad negra” (pp. 8-9).

Además, estas construcciones funcionan como “imágenes controladoras” que —de acuerdo con Patricia Hill Collins (1990)— fueron “diseñadas para hacer que el racismo, el sexismo, la pobreza y otras formas de injusticia social pareciesen ser partes naturales, normales e inevitables de la vida cotidiana” (Hill, 1990, citado por Fernández p. 12). De esta manera, se expresa un modelo sobre la sexualidad de ambos (hombre y mujer afrodescendientes) entre los marcos de la cultura dominante y en donde “la mujer

negra resulta doblemente subyugada debido a dos condicionantes: su raza y su género” (Fernández, 2015, p. 9).

Por otra parte, entre ejecutantes y creadores de música electrónica se ve un escenario todavía más marcado por la presencia de varones, particularmente blancos anglosajones y europeos, como los más destacados, y por la exclusión de las mujeres. Esta música se distingue por no poseer una narrativa verbal y es ante todo un discurso sonoro musical. Para Martina (25 de julio de 2022), del equipo editor de iMusician, se trata de un “género musical que se crea y produce utilizando instrumentos electrónicos y electromecánicos, diversos instrumentos digitales o la llamada tecnología musical basada en circuitos” (párr. 2) que da como resultado una composición basada en mezclas de sonidos grabados y efectos sonoros sucedidas en medio de la improvisación como recurso esencial y a la vez como demarcador máximo de la genialidad musical. En otras palabras, la masculinidad se expresa particularmente a través del dominio instrumental y tecnológico con lo que se produce el posicionamiento del sujeto masculino superior y poderoso, capaz de controlar la naturaleza en tanto que demuestra su capacidad racional.

De acuerdo con Green (2001) la participación de las mujeres como cantantes no irrumpe con la idea hegemónica de lo que pueden ser y hacer, pues su actuación se funda en la exhibición que hacen de sus cuerpos, lo cual reafirma la feminidad patriarcal “corporal y seductora, que controla y, a la vez, está sometida a las vicisitudes del cuerpo, integrada en la naturaleza, disponible y deseable, aunque preocupada y maternal, imprevisible, contradictoria” (p. 43). En cambio, la masculinidad se afirma al enarbolar y exhibir la capacidad de raciocinio a través de una actuación basada en el dominio tecnológico y la demostración de las capacidades de la razón.

Al no poseer una narrativa vocal, este escenario se afirma como altamente masculinizado en donde no caben las mujeres realizando actividades afirmativas de su rol sexual, es decir, como cantantes, lo que implica serias dificultades que faciliten la participación femenina que entonces estarán desafiando ese lugar dado para pasar a afirmarse como sujetos racionales antes que seductores y maternos.

Como último punto cabe señalar a las canciones de cantantes independientes. Son aquellas que se pueden localizar en plataformas subalternas a las grandes disqueras, canales de difusión independientes o directamente en las redes sociales de sus autores. La relevancia de encontrar cantantes independientes en la muestra radica en que la ruta que siguen para colocarse en la escena es distinta y se apoya en una participación más activa del espectador que requiere gestionar su búsqueda. Es también un espacio en el que

muchas mujeres cantantes logran participar en el discurso social proponiendo contenidos alternativos o contestarios, al menos antes de ser absorbidas por la gran industria.

En esta investigación —centrada en el sujeto adolescente inscrito en educación secundaria— se considera que ya sea el rap o el reggaetón, la música pop o electrónica, los recursos que ofrece la música como medio estructurante de la vida cotidiana establecen pautas para la configuración de su personalidad. Al respecto, Frith (2003) afirma que la música es una metáfora de la identidad, la cual es móvil, con lo que señala su cualidad de ser ante todo un proceso, y no una cosa. Por eso, plantea que “la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este yo en construcción” (Frith, 2003, p. 184).

Esto subraya el importante papel de la música en el imaginario adolescente en su búsqueda por autodefinirse y en la tarea de identificar herramientas y desarrollar habilidades para relacionarse socialmente. La canción es, entonces, fuente informativa de valiosas características sociohistóricas acerca tanto de quien escucha como de quien emite el discurso. En consecuencia, en este proceso comunicativo es importante identificar el lugar desde el que el sujeto habla —qué dice, a quién se lo dice, cómo lo dice, para qué lo dice, como señaló Foucault (2007)—, pues es este el punto de articulación y perspectiva desde el que el discurso se construye (De Lauretis, 1989).

Preguntas de investigación

Por todo lo anterior las preguntas que se plantean se enfocan en el gusto musical adolescente a partir de las siguientes interrogantes: a) ¿cómo es la canción del gusto adolescente en sus dimensiones estilística y temática? y b) ¿cómo son las representaciones de feminidad y masculinidad en las canciones preferidas en el gusto adolescente?

El supuesto de partida plantea que es posible avanzar hacia una educación musical con perspectiva de género y plantear, como condición necesaria, el análisis de las implicaciones pedagógicas de la combinación canción-violencia de género. El propósito es contribuir en la formulación de apoyos conceptuales, teóricos y metodológicos con los que se ofrezca un soporte que sirva a los docentes en la formulación de estrategias didácticas que tengan como propósito movilizar estructuras que fortalezcan el pensamiento crítico reflexivo de sus estudiantes.

Esto implica el doble reconocimiento de que, por un lado, en el espacio social los adolescentes se desenvuelven como consumidores culturales en donde la canción toma un lugar relevante como referente discursivo y, por el otro, que de lo que se trata ante

todo es de ofrecer apoyos con los que sea posible facilitar el reconocimiento de la violencia.

En definitiva, en el presente trabajo se propone un análisis acerca de la canción como contenido de aprendizaje, para lo cual se usa la experiencia musical adolescente como impulsor de un trabajo didáctico para procurar responder a las demandas actuales en las que se implican serias problemáticas, como la desigualdad por razones de género y origen de la violencia contra las mujeres y las niñas.

Método

Se buscó una aproximación de enfoque cualitativo en dos etapas con un espíritu etnográfico que facilitara la posibilidad de apoyarse en un entrecruce de niveles y herramientas interpretativas: por un lado, cualitativas con la intención primordial de conocer y comprender la realidad observada y, por otro lado, cuantitativas mediante un estudio descriptivo, transversal, observacional. La investigación se realizó entre 2021 y 2023. Se planteó partir de la realidad concreta de sujetos hombres y mujeres adolescentes de tercer grado de secundaria en una escuela de educación pública básica general localizada en la zona urbana de la Ciudad de Querétaro, Querétaro, México.

En una primera etapa, una vez realizadas las actividades de ingreso al campo a finales del 2021, se procedió a la aplicación del *Cuestionario de gustos y prácticas musicales* construido exprofeso basado en un diseño anterior². El cuestionario consta de tres secciones: la primera estuvo conformada por cuatro preguntas para indagar sobre las características demográficas (nombre, grupo, número de lista y sexo), mientras que en la segunda se solicitó que indicaran sus 10 canciones favoritas con sus respectivos títulos y nombre del cantante. En la tercera sección se formularon ocho preguntas para saber sobre los estilos musicales que más les gustaban, los estilos musicales que menos les gustaban, la tienda o aplicación que utilizaban para escuchar música, los medios con mayor frecuencia para escuchar la música, así como el medio que menos utilizan; asimismo, la frecuencia con la que veían los videos de las canciones que escuchaban y, por último, si escuchaban canciones en casi todas las actividades, solo en su tiempo libre o no escuchaban música. En el presente artículo se presenta el resultado de la tercera sección del *Cuestionario de gustos y prácticas musicales* sobre los estilos musicales que indicaron los participantes.

Ante la presencia de protocolos originados por el SARS-CoV-2, el cuestionario fue aplicado por vía remota mediante una hoja de formularios de Google con que se

² Para consultar más información se puede ver Navarrete 2021.

elaboró una matriz de datos en hoja de cálculo en Excel para su posterior procesamiento en el programa Jamovi V.2.3.21.0, desde el que se procedió a realizar el análisis estadístico. Las variables cualitativas se presentan con distribuciones de frecuencias relativas y absolutas expresadas en porcentaje y frecuencias (% , fr). El procesamiento de los datos permitió la localización de los estilos musicales en las preferencias adolescentes como vía de aproximación a las representaciones simbólicas identificadas como propias del estilo musical desde el que se narra y, por tanto, los imaginarios sugeridos.

En una segunda etapa se profundizó con un trabajo interpretativo desde la perspectiva de género con lo que se buscó distinguir las representaciones sobre feminidad y masculinidad inscriptas socioculturalmente en los cuerpos de los sujetos cantantes y puestos en relación con el estilo musical. Con asistencia del lente interseccional, se profundizó en el reconocimiento de las cualidades particulares desde las que se producen las asimetrías entre las personas, dado que se trata de un “análisis para referir los componentes que confluyen en un mismo caso, multiplicando las desventajas y discriminaciones” (Instituto Nacional de las Mujeres [INMUJERES], s. f., párr. 1). Este análisis permite construir el lugar de la emisión del discurso.

De Lauretis (1989) plantea que la experiencia de género atañe a “los efectos de significado y las autorrepresentaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de mujeres y varones” (p. 26). La canción resulta como punto de confluencia en el que se enlazan prácticas culturales concretas narradas como experiencias de género, en una recuperación de discursos sociales disponibles y la intervención de la industria cultural como institución productora de mujeres y varones, lo que ayuda a distinguir y comprender el lugar desde el que se produce el discurso y los factores que lo delimitan.

Se entiende, entonces, que en el centro de la discusión se encuentra la interacción del sujeto que escucha el discurso cantando, como discurso narrado, quien lo significará como resultado de los procesos que emprende en su interpretación desde la que obtendrá recursos ideológicos socialmente aceptados y construirá ideas acerca de su lugar en el mundo y que la canción es parte de la multiplicidad discursiva a la que el sujeto está expuesto cotidianamente. Por tanto, se puede inscribir a estos relatos como elemento constitutivo del imaginario colectivo de grupos concretos e identificar las representaciones y atributos corporeizados desde los que se llega a construir discursos acerca del género y desde los cuales se regulan y organizan las relaciones entre sujetos sociales.

Asimismo, se consideró necesario indagar directamente en las preferencias de escucha musical adolescente con el propósito de identificar las cualidades específicas del imaginario construido en el discurso cantado. De este modo, este estudio se limita a la construcción del lugar de enunciación de imaginarios localizados en una población específica de la que se obtendrán datos particulares dados por un sujeto condicionado como sujeto histórico y sociocultural. Es decir, en tanto que se trata de procesos subjetivos y que en cada sujeto se producen efectos de autorrepresentación, este estudio se enfoca en revisar el lugar de emisión del discurso, y no de su escucha, para lo que serán necesarios otros estudios posteriores. En concreto, aquí se analizan los estilos musicales localizados a partir de la preferencia de escucha de estudiantes de secundaria (mujeres y hombres) con lo que se puede conocer el imaginario desde el que esta población en particular construye ideas acerca del género.

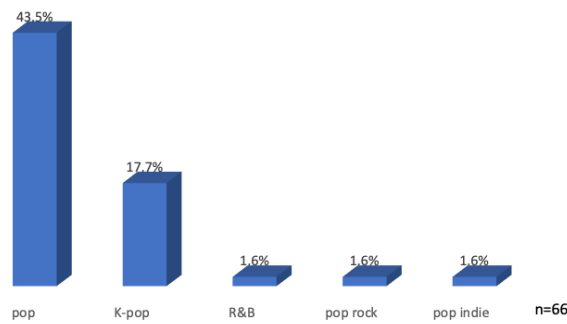
Resultados

De un total de 288 estudiantes, se recibieron 91 cuestionarios: 62 (68.1 %) mujeres y 29 (31.9 %) hombres. Se mencionaron un total de 47 estilos (algunos de manera general y otros con sus respectivas variantes). El 48.9 % (23/47) fueron propuestos por las mujeres, el 23.4 % (11/47) por hombres y el 27.7 % (13/47) por ambos. Entre los estilos que han sido mencionados solamente por las mujeres se encuentra el jazz con 4.8 % (3/62), con similar proporción música en inglés y mala taste³ (3.2 %, 2/62). Como estilos que han sido mencionados por al menos una mujer (1.6 %) se encuentran hip hop, instrumental, tropical, rock en español, rock en inglés, rock clásico, rock alternativo, electro swing, pop en inglés, pop indie, pop rock, k-pop, R&B, salsa, baladas, bachata, corridos tumbados, flock y hip-hop/rap.

El pop es el estilo con mayor proporción en las mujeres (sin que estos necesariamente hayan sido mencionados solo por las mujeres), con el 43.5 % (27/62). Sumando sus variantes, como se muestra en la figura 1, esta proporción se incrementa hasta el 66.1 % (41/62).

³ El origen de la variable del K-pop se atribuye a la banda Stray Kids con la canción “God’s Menu”. El término *mala taste* se adoptó del nombre del platillo chino “malatang” del que se destaca su cualidad de ser adictivo mientras más se come. En tanto estilo musical, por ahora solo aparece definido por fanáticos del grupo en las redes sociales. Se puede consultar <https://www.facebook.com/StrayKidsMemes09/posts/-que-es-malatangmala-tastemalael-t%C3%A9rmino-malatang-es-un-plato-de-sopa-chino-que-1124566171343678/> y <https://www.nacionrex.com/stray-kids-debut-aniversario-trayectoria-mala-taste-k-pop-t202103240002.html>

Figura 1. Estilo musical con mayor proporción en mujeres

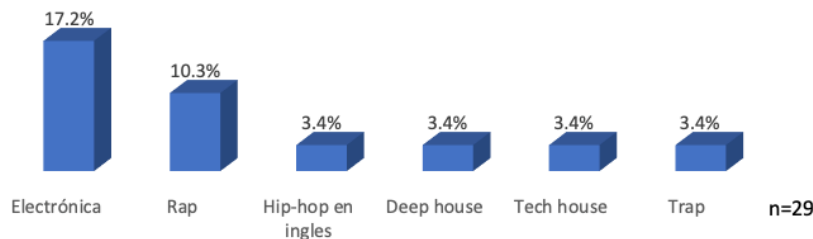


Fuente: Elaboración propia

Entre los estilos que solo han sido mencionados por los hombres, se encuentran con similar proporción de 3.4 % (1/29) urbano, independiente, tech house, hip-hop en inglés, deep house, minimal, heavy, openings de anime, phonk, regional mexicano y bedroom pop.

En los estilos de canciones señalados por los hombres (aunque no necesariamente han sido mencionados solo por hombres) se observa mayor diversidad, si bien en menor proporción con respecto a lo observado en las mujeres, donde la música electrónica con el 17.2 % (5/29) es el estilo que presenta mayor porcentaje (figura 2).

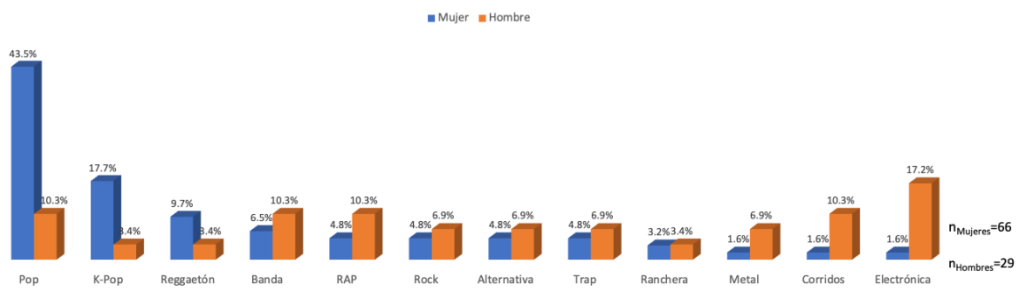
Figura 2. Estilo musical con mayor proporción en hombres



Fuente: Elaboración propia

Los estilos propuestos por hombres y mujeres se muestran en la figura 3. En el pop (43.5 %, 27/62) y su variante K-pop (17.7 %, 11/62), se observa mayor preferencia por mujeres con respecto a los hombres, que contrasta con el estilo musical electrónica (17.2 %, 3/29), cuya mayor preferencia la han indicado los hombres.

Figura 3. Estilos musicales mencionados por mujeres y hombres

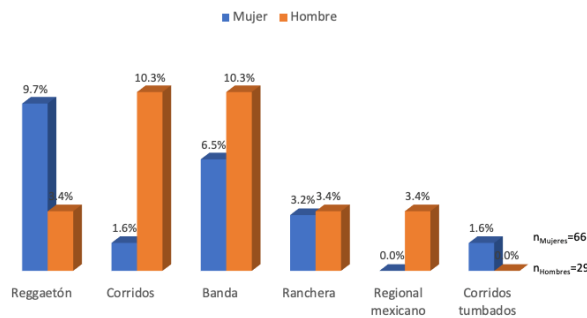


Nota. Las proporciones están presentadas en orden descendente con base en las proporciones observadas en las respuestas de las mujeres.

Fuente: Elaboración propia

Entre los estilos musicales con origen latinoamericano, se observó un contraste en las preferencias señaladas. Resalta que las mujeres indicaron al reggaetón con mayor proporción (9.7 %, 6/66) que los hombres, mientras que estos señalaron a los corridos y la banda en similar porcentaje (10.3 %, 3/29), como se puede observar en la figura 4.

Figura 4. Estilos musicales con origen latinoamericano entre mujeres y hombres



Fuente: Elaboración propia

Otro dato importante en la muestra de 290 canciones recogidas entre los varones encuestados, y que fueron indicadas como sus favoritas, indica que solamente el 8.6 % de esas canciones son cantadas por mujeres y solamente una cantante mujer (0.3 %) aparece como cantante de regional mexicano en estas listas. Este hallazgo resulta llamativo, pues se trata de la manera en que las mujeres alcanzan representación en el imaginario social.

Finalmente, la presencia de cantantes independientes corresponde apenas al 3.4 % entre todos los encuestados.

Discusión

Con el propósito de avanzar en la comprensión de la forma en que se configura el imaginario adolescente acerca de la feminidad y la masculinidad a partir de la canción, se procuró, en primer término, conocer y analizar el estilo musical en su dimensión estilística y temática. En este sentido, identificar el estilo musical permite notar algunas especificidades acerca del lugar de enunciación, como la procedencia dada por los orígenes culturales, étnicos y raciales encontrados en cada forma musical (estilo) y que impacta en la construcción narrativa al ser mediadora de la expresión de una perspectiva particular.

Por esta razón, se viene afirmando que el estilo musical produce un impacto definitorio en la elección temática (Navarrete, 2021), pues se trata de las características sociohistóricas de los sujetos desde las que se gestionan identificaciones subjetivas involucradas en los procesos de creación musical. A partir de estos datos, se puede construir el carácter situado del lugar de enunciación que quedaría incompleto si no se consideraran las cualidades sexogenéricas de quienes producen y expresan estas narrativas y de quienes las escuchan. Solamente de esta manera se puede comprender a hombres y mujeres como “sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales, que incluyen centralmente al género” (De Lauretis, 1989, p. 16).

Por otra parte, resulta notable la preferencia por canciones de pop —tanto en el gusto de mujeres como de hombres— aunque de más alta frecuencia en el caso de las mujeres. Hay que observar que el pop es un estilo musical altamente protagonizado por cantantes anglosajones, a excepción del K-pop, por lo que las representaciones de los sujetos presentan un corte racial. En esta escena, la participación de personas afrodescendientes o representativos de otros grupos étnicos o raciales es muy baja y está claramente dominada por personas blancas o blanqueadas.

Asimismo, aunque el pop es el estilo musical en el que con mayor frecuencia se encuentra a mujeres cantantes, su participación es todavía muy baja en comparación con la masculina; en consecuencia, la configuración de imaginarios acerca del género se produce a partir de discursos narrados principalmente por hombres anglosajones y, por tanto, desde una perspectiva particular basada en modelar posiciones privilegiadas que entrañan una jerarquía en el orden geopolítico como hombres blancos. Estos hombres, además, suelen caracterizarse como sujetos de alta fluencia económica sugerida por los lugares que habitan en la narración escénica a través de departamentos lujosos o autos deportivos de alta gama y las ropas que visten.

Es relevante prestar atención a las preferencias de escucha debido a que —como expone De la Peza (2014), apoyada en la mirada sociológica de Voloshinov (1976)— la canción se entiende “no como ideas inmanentes a los sujetos, sino como enunciados sociohistóricamente determinados, emitidos por alguien” y, en las que se expresan: “Voces de la moral, del derecho, de la tradición, de la familia, de la religión, frente a las cuales los sujetos se posicionan, consciente o inconscientemente, y se someten, las contestan o las subvierten (De la Peza, 2014, p. 15).

La manera en que el pop diseña sus relatos produce un efecto de dulcificación de la violencia viril que ejerce sobre las mujeres, lo cual al mismo tiempo es vehículo de la construcción de la personalidad masculina. La autoafirmación, la autonomía o el liderazgo son rasgos marcados en estas canciones como parte del ser varón mediante los que se afirma como el que lucha en la vida, en el espacio público, para salir adelante. La apropiación de idealizaciones expresadas en los relatos amorosos deviene en el motor desde el que el hombre alcanza su plenitud como *pater familias* recreándose con las ideas del amor romántico en donde el hombre encuentra fácilmente su lugar en el rol del ser deseado por las mujeres como el *príncipe encantador* o como el *soltero más codiciado* para convertirse más tarde en el *jefe de la casa*.

Una posición desde la que reproduce un orden social que define el rol femenino como ese *ser angelical* siempre en la subalternidad que se encargará de las necesidades del varón olvidándose de sí misma y dispuesta a autorrealizarse a partir de encargarse de las tareas de cuidado hacia otros, especialmente su esposo y sus hijos. En el pop cantado por hombres, es característica la presencia de afirmaciones acerca del lugar que se espera ocupen las mujeres ideales como esposas o como las mujeres perversas, o brujas, que rompen el corazón del varón, quien se coloca como víctima de la mala mujer. Es decir, la perspectiva femenina en la relación no suele ser visibilizada. La única forma posible de la relación amorosa es la definida por el amor heterosexual.

Por otra parte, cabe destacar que los estilos musicales de origen mexicano y latinoamericanos se dan en una escena también dominada por la presencia masculina. Los resultados, en cuanto a la distribución de mujeres y hombres en la muestra, no son en lo absoluto extraños a la configuración global de la escena de la industria musical. De acuerdo con investigaciones como la de Smith *et al.*⁴ (2023), enfocada en visibilizar las exclusiones que se producen en la escena musical, de una revisión de 1100 canciones entre 2012 y 2022, comentan que en un total de 2139 artistas la proporción de hombres a

⁴ Un estudio sobre género de USC Annenberg, organización no lucrativa comprometida con la erradicación de la desigualdad y la invisibilidad de género en el entretenimiento, patrocinado por Spotify.

mujeres es de 3.5:1, porcentajes que varían a lo largo de la década, pero se mantienen en un rango que se modifica muy poco. Esto visibiliza la forma en que el sesgo de género es una realidad importante que se expresa en la industria musical de consideración para comprender la manera en que se configura un imaginario social acerca del género dominado por narraciones de perspectivas masculinas.

En escenarios como el mexicano o el latinoamericano cabe optar por un enfoque de análisis con la inflexión decolonial de Rita Laura Segato (2016), quien explica que el hombre colonizado, sometido y, por tanto, construido como sujeto subalterno encuentra doblemente difícil afirmar su masculinidad, lo que lo lleva a buscar en la violencia a grandes escalas la forma de avalar superioridad ante otros hombres, análogos a él como hombres no blancos, y ante las mujeres y la feminidad. Para esta autora el mandato de la masculinidad implica que se debe demostrar que se es hombre; de hecho, en el momento actual del capital basado en la capacidad de acumulación y concentración, la forma en que se ha desatado la violencia contra las mujeres es un síntoma de afirmación de superioridad (Segato, 2 de septiembre de 2018).

Podría decirse que nos encontramos ante un presente de fuertes luchas de poder en el que vemos producirse diferentes vías de acción de los grupos poderosos, que actúan como “un entrenamiento para llevar la existencia sin sensibilidad con relación al sufrimiento ajeno, sin empatía, sin compasión, mediante el gozo encapsulado del consumidor, en medio del individualismo productivista y competitivo de sociedades definitivamente ya no vinculables” (Segato, 2016, p. 101). En este contexto, los relatos de las canciones actuales se insertan como parte de la maquinaria constructora de masculinidades que buscan definirse y afirmarse en el escenario contemporáneo trivializando la precarización femenina.

En el imaginario de la canción de origen mexicano actual, se modelan masculinidades violentas que se promueven a partir de la construcción de una sexualidad de la mujer dispuesta a satisfacerle. La infidelidad y el montaje de escenas de varones rodeados de mujeres altamente sexualizadas y sumisas sirven como marco del hombre mexicano contemporáneo, particularmente en los corridos como los tumbados. No ya el macho distinguido de Negrete, sino el macho que asume que “el crimen y la acumulación de capital por medios ilegales dejó de ser excepcional para transformarse en estructural y estructurante de la política y de la economía” (Segato, 2016, p. 99) y que las mujeres son parte afirmante de su virilidad y utilizadas a su conveniencia. En pocas palabras, las canciones de origen afrodescendiente en el contexto estadounidense podrían asumirse

como escenarios que se construyen entre la subalternidad y que, como se vio líneas arriba, fundan gran parte de su poder desde la opresión de las mujeres.

En el contexto de la música electrónica, igualmente se reflejan las formas en que se expresa un mundo dominado por hombres. A través de la demostración del dominio tecnológico, la premisa predominante pone en el centro la capacidad racional como una capacidad de exclusividad masculina, es decir, un escenario contundente de la afirmación de que la razón es una cualidad que les pertenece a los hombres. Al respecto, Green (2001) explica que “se considera que la naturaleza es una fuerza que controla el hombre y ese control se desarrolla en parte a través del aprovechamiento de la naturaleza en la tecnología”, de modo que en el caso de las mujeres que realizan actividades que implican el control de algún instrumento, como el caso de los instrumentos electrónicos, actúan un desplazamiento que las coloca en el lugar no ya de ser un sujeto controlado, sino un sujeto que “sale al mundo para ocupar el puesto del controlador” (p. 59).

De este modo, los escenarios de música electrónica se configuran como excluyentes de las mujeres y les imponen la necesidad de hacer mayores esfuerzos para participar en ellos. Simultáneamente, funcionan como un modelo de escenarios varoniles en los que los jóvenes adolescentes ven afirmarse construcciones simbólicas que se hacen sobre la masculinidad enfatizada por la intelectualidad en el terreno del saber como poder.

Se ha visto repetidamente que la distribución de mujeres y hombres en la industria musical se encuentra en franca asimetría. Algunos otros datos aportados por Smith *et al.* (2023) pueden ayudar a visibilizar la manera en que en el desarrollo de diferentes prácticas musicales las ideas acerca del género se objetivan produciendo la exclusión de las mujeres y con ello la posibilidad de contar con una participación narrativa de mayor balance. Según se comenta en esa investigación, se identificó que en 2012 las mujeres ocuparon solamente el 12 %, que desciende en 2013 y 2014, para aumentar en 2015 y luego ascender hasta 28 % en 2016. Sine embargo, en 2017 tiene una caída hasta el 16 %; asciende nuevamente hasta llegar a 23 % en 2021 y llegar hasta el 30% en 2022. Entre 2013 y 2023, de las nominaciones al Grammy, 13.9 % fueron mujeres y 86 % fueron hombres.

De hecho, en aspectos clave como la composición y la producción, la presencia femenina es aún menor, lo que implica que las mujeres están escenificando narrativas compuestas y/o dirigidas por hombres. Como compositoras, las mujeres alcanzan el 12.8 % de participación y los hombres el 86.8 %. En cuanto productoras, disminuye todavía más el porcentaje de mujeres a solo el 2.8% frente al 97.2 % para los hombres; en el caso de mujeres productoras no blancas, solamente 13 de 1756 créditos fueron para

ellas, lo que deja claro que la desigualdad por razones de género tiene todavía un largo camino para ver su reducción en este campo.

Por último, es importante subrayar que hasta ahora se ha hablado de cantantes y canciones localizadas en la música de la corriente principal (*mainstream*), por lo que queda pendiente indagar en la música independiente que encuentra lugar en los márgenes. En tal sentido, hay que señalar que en este renglón los contenidos discursivos pueden llegar a incorporar posiciones contestatarias, así como también una participación de mayor pluralidad desde donde se podrían localizar apoyos ideológicos para que las nuevas generaciones encuentren apoyos para la formación de su pensamiento político, como sucedió con la canción de la trova cubana de finales de los años sesenta del siglo pasado. Además, se debe tener en cuenta la importancia de la agencia del sujeto, pues es este quien requiere movilizar estrategias para localizar al artista que no es patrocinado por el gran capital monopolizador del mercado de la canción, el cual sí cuenta con los recursos suficientes facilitadores del uso de sofisticadas estrategias de difusión mediante las cuales coloca a sus artistas como aquellos disponible a primera mano.

Conclusiones

Actualmente, las concepciones y la valoración que se hace acerca de las artes en el contexto educativo de la educación básica facilitan el abordaje de contenido musical enfocado como “expresión, cultura, comunicación y cognición”, es decir, desde el reconocimiento de sus cualidades constitutivas a partir de las cuales se configura como un discurso narrativo que cuenta con la potencialidad que le permite la unión de diferentes lenguajes artísticos para influir en la construcción de discursos sociales acerca del género. La posibilidad de articular a las artes con las experiencias estéticas de estudiantes adolescentes implica reconocer que dichas experiencias, en gran medida, tienen lugar en la vida cotidiana a partir de lo que la industria musical ofrece y pone en la palma de la mano de sus consumidores, para la cual lo más importante es la acumulación de ganancias.

La música, posicionada como lenguaje, visibiliza su potencialidad comunicativa en donde la canción deviene en la forma musical privilegiada para transmitir y compartir conocimiento social acerca de nociones trascendentes sobre la vida emocional y afectiva imbricadas directamente con la identidad (individual y colectiva) presentes en la configuración de todos los seres sociales como sujetos sexogénicos. Todo esto pone de manifiesto la importancia de hacernos distintas preguntas ante estos nuevos escenarios y acerca de los retos que hoy confrontan a la educación musical en educación básica.

Las necesidades emergentes, como avanzar en la disminución de la violencia contra las mujeres y las niñas y las controversias que genera el surgimiento de los discursos en entornos digitales, hacen notar que hoy se requieren herramientas conceptuales que contribuyan a facilitar el desarrollo de capacidades críticas para consumir, dialogar y negociar nuestras concepciones acerca de quienes somos en la multiplicada narrativa que cotidianamente nos interroga.

Lo expuesto devela que con más frecuencia el sujeto que escucha se encuentra en contacto con relatos formulados desde perspectivas masculinas, masculinizadas y masculinizantes, de ahí que las perspectivas femeninas se coloquen en un paisaje altamente asimétrico. Se ha visto que los discursos de las mujeres en la expresión, la composición de la obra y la producción encuentran muchas dificultades para llegar a ser escuchadas, de manera que se alcance a producir un balance ante la enorme cantidad de narraciones masculinas, lo que producirá un impacto significativo en lo que los adolescentes aprenden sobre las relaciones sociales y las relaciones afectivas a través de la canción.

Si entendemos que los adolescentes aprenden con mayor frecuencia sobre lo que se espera de sí como sujetos sociales y amorosos a partir de narraciones expuestas por hombres —y que son muchas veces expresiones agresivas que contribuyen a movilizar imaginarios de violencia que se pueden expresar, por ejemplo, en el noviazgo, y que la canción ocupa un lugar importante en la vida afectiva adolescente— queda evidente la imperiosa necesidad de analizar críticamente los contenidos de aprendizaje en el aula.

Finalmente, para adoptar una mirada desde la perspectiva de género en la realización de prácticas educativo-musicales, este estudio ofrece un inicio en cuanto a examinar el contenido musical como contenido de aprendizaje para el trabajo en el aula.

Futuras líneas de investigación

Este estudio ha indagado el lugar de la enunciación, pero no alcanza a abarcar el lugar de la escucha, de modo que quedará para estudios posteriores que faciliten la comprensión de los procesos subjetivos que emprenden mujeres y hombres adolescentes en el importante espacio de la vida íntima y en los que negocian su ser amoroso y político.

Asimismo, el inicio de las relaciones de noviazgo en esta etapa exige desmontar las ideas del amor romántico, así como las construcciones de masculinidades dominantes basadas en la agresividad y de feminidades fragilizadas por la docilidad a la sumisión o en algunos casos de feminidades en procesos de empoderamiento, pero que buscan desplazar a sus opuestos en confrontaciones entre jerárquicos semejantes que tienden a la

dominación mutua. Se estima así relevante revisar las prácticas de apropiación y resignificación de los discursos cantados, que ayuden a comprender los procesos que se despliegan en la escucha y, en consecuencia, de vías exploratorias para la intervención en el aula.

Otra línea pendiente tiene que ver con la ausencia de contenidos que ofrezcan apoyos ideológicos para la audiencia de la diversidad sexogenérica, también presentes en los grupos escolares y que además ayuden a sensibilizar y flexibilizar a los grupos sociales y sus marcos de exclusión. Al respecto, Bieletto (El Mostrador Braga, 23 de octubre de 2018) señala: “La culpa no es del reggaetón, sino de la cultura patriarcal que hizo posible que éste surgiera como una expresión muy gustada” (párr. 3). Con ello, se reviste de importancia la necesidad de realizar estudios de análisis introspectivo que permitan reconocer la ideología de género vigente en las sociedades actuales expresadas en la música de la época y las vías para su transformación.

Agradecimientos

Estas líneas de agradecimiento se extienden a los grupos estudiantiles que accedieron entusiasmadamente a compartir sus gustos musicales y especialmente al Lic. Sergio Galván Pacheco por su invaluable apoyo al facilitar el ingreso y recogida de datos como dirigente en la institución escolar, sin lo cual no hubiera sido posible la realización del proyecto. A la Universidad Autónoma de Querétaro por su confianza y su importante apoyo financiero, particularmente al Dr. Sergio Rivera Guerrero, director de la Facultad de Artes, y a la MGDS Judith Valeria Frías Becerril, directora de la Facultad de Enfermería. Al equipo de investigación formado por la Dra. Lourdes Palacios González por sus valiosas aportaciones a esta discusión y a Erika Abigail Castillo Sánchez, estudiante colaboradora en la recogida de datos y su procesamiento. Se aclara que la responsabilidad del contenido del presente artículo es solamente de quienes aparecen como autores.

Referencias

- De la Peza, M. (1996). De la canción de amor a la retórica de lo amoroso. Estudios sobre las culturas contemporáneas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2(3), 65-85.
- De la Peza, M. (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender. Essays on Theory, film and fiction*. Macmillan Press.
- Díez, E. y Muñoz, L. (2023). Educación reguetón. ¿Educa el reguetón en la desigualdad? *Perfiles Educativos*, 45(179), 8-20.
- El Mostrador Braga (23 de octubre de 2018). Natalia Bieletto: “La culpa no es del reggaetón sino de la cultura patriarcal que lo hizo posible”. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/braga/2018/10/23/natalia-bieletto-la-culpa-no-es-del-reggaeton-sino-de-la-cultura-patriarcal-que-lo-hizo-posible/>
- Fernández, A. (2015). *Bitches & sisters: los estereotipos de género en la música rap* (tesis de maestría). Universidad de Oviedo. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/51288/TFM_AdrianaFernandezLlaneza.pdf?sequence=6&isAllowed=y
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad (vol. 1). La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- García, J. (2016). La reproducción de microculturas patriarcales y masculinidades hegemónicas a través del teen pop. *Innovación Educativa*, (26),143-153.
- Geertz, C. (1973/2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Green, L. (comp.) (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES) (s. f.). Glosario para la igualdad. Gobierno de México. <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/interseccionalidad>
- León, A. (14 de mayo de 2020). ¿Qué es el corrido tumbado, la música que canta Natanael Cano? *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/que-es-el-corrido-tumbado-la-musica-que-canta-natanael-cano>
- Martina (25 de julio de 2022). La historia y la evolución de la música electrónica (y sus subgéneros). *iMusician*. <https://imusician.pro/es/recursos-practicos/guias-sobre-industria-musical/historia-y-evolucion-de-la-musica-electronica>

- Monsiváis, C. (1978). Notas sobre cultura popular en México. *Latin American Perspectives*, 5(1), 98-118.
- Navarrete, E. C. (2021). *Educación musical desde la perspectiva de género. La canción en el imaginario adolescente* (tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Secretaría de Educación Pública (SEP) (2022a). Plan de estudios de la educación básica 2022. <http://www.sep.gob.mx/marcocurricular/>
- Secretaría de Educación Pública (SEP) (2022b). Plan de estudios de la educación básica 2022. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/792397/plan_de_estudio_para_la_educacion_preescolar_primaria_secundaria_2022.pdf
- Segato, L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2 de septiembre de 2018). Día Internacional de las Mujeres: la era de la dueñidad (video). En *Canal Encuentro* (YouTube). https://www.youtube.com/watch?v=gT_Hc51vjb0
- Serret, E. (2011). Hacia una redefinición de las identidades de género. *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 9(2), 71- 97.
- Smith, P., Pieper, K., Hernandez, C. and Wheeler, S. (2023). Inclusion in the Recording Studio? Gender & Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 1,100 Popular Songs from 2012 to 2022. <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-jan2023.pdf>
- Storey, J. (2018). *Cultural Theory and Popular Culture*. Routledge
- Unicef (2023). Programa Proteger a las niñas y a las adolescentes de cualquier forma de violencia. <https://www.unicef.org/mexico/protecci%C3%B3n-la-ni%C3%B1ez-y-adolescencia/proteger-las-ni%C3%B1as-y-las-adolescentes-de-cualquier-forma-de#:~:text=En%202020%2C%20fueron%20v%C3%ADctimas%20de,casi%2018%25%20respecto%20a%202019.&text=Adem%C3%A1s%2C%204%20de%20cada%2010,alg%C3%BAn%20tipo%20de%20violencia%20sexual>.
- Viera, M. (2018). Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres cantan y perrean. *Vitam, Revista de Investigación en Humanidades*, 4(3), 36-57. https://www.academia.edu/42715851/Feminismo_juventud_y_reggaet%C3%B3n_cuando_las_mujeres_cantan_y_perrean
- Way, L. C. S. and McKerrel, S. (2017). *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*. Bloomsbury.

Rol de Contribución	Autor (es)
Conceptualización	Elsa Cristina Navarrete Ochoa
Metodología	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: principal Ángel Salvador Xequ Morales: apoya
Software	Ángel Salvador Xequ Morales
Validación	Ángel Salvador Xequ Morales
Análisis Formal	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: igual Ángel Salvador Xequ Morales: igual
Investigación	Elsa Cristina Navarrete Ochoa
Recursos	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: principal Ángel Salvador Xequ Morales: que apoya
Curación de datos	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: igual Ángel Salvador Xequ Morales: igual
Escritura - Preparación del borrador original	Elsa Cristina Navarrete Ochoa
Escritura - Revisión y edición	Lourdes Palacios González
Visualización	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: igual Ángel Salvador Xequ Morales: igual
Supervisión	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: principal Lourdes Palacios González: apoya
Administración de Proyectos	Elsa Cristina Navarrete Ochoa
Adquisición de fondos	Elsa Cristina Navarrete Ochoa: igual Ángel Salvador Xequ Morales: igual