

# Entre Señoras, Mujeres con Sombrero y Princesas: La Representación Femenina en Serrat, Silvio y Sabina

Adriana Martínez Fernández  
Michigan State University

“La mujer que yo quiero, es fruta jugosa / prendida en mi alma como si cualquier cosa”  
“La mujer que yo quiero”, *Mediterráneo*, Joan Manuel Serrat, 1971

“Me han estremecido / un montón de mujeres / mujeres de fuego, / mujeres de nieve”  
“Mujeres”, *Mujeres*, Silvio Rodríguez, 1978

“Hay mujeres veneno, mujeres imán, / hay mujeres consuelo, mujeres puñal”  
“Mujeres fatal”, *Esta boca es mía*, Joaquín Sabina

La canción de autor se origina en España y Latinoamérica como una respuesta cultural y artística ante situaciones políticas concretas por las que atravesaban estos países en la década de los sesentas. Sin embargo, desde los inicios de este movimiento y durante su larga evolución, los cantautores hispánicos se han preocupado de dirigir su atención creativa a las sociedades que los vieron surgir. Al hacerlo, han retratado diferentes sectores con propósitos diversos, que van desde la búsqueda de aceptación de un público mayor, hasta la crítica directa de determinados valores e ideologías.

Dentro de esta representación social, la mujer, o mejor dicho, múltiples y plurivalentes mujeres, han sido parte fundamental de la temática de los cantautores iberoamericanos, no sólo por su clásica asociación con los temas amorosos heterosexuales, sino como partícipes de las nuevas sociedades imaginadas y recreadas por estos artistas. Dada la variedad de acercamientos a la feminidad que han emprendido los cantautores hispánicos en su vastísima producción, el presente trabajo se limitará a analizar los enfoques de tres de los más escuchados, admirados y vigentes en nuestros días: Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez y Joaquín Sabina. Se debe aclarar que esta selección de un grupo de *hombres* que le cantan a la mujer, obedece únicamente a la intención de investigar la mirada masculina hacia su “otro” sexual, ya que en el mundo de la canción de autor, existen dignas representantes que han tratado el tema de lo femenino con amplitud, si bien quizá no hayan sido tan difundidas por los medios masivos.

Así, el catalán, el cubano y el andaluz miran a las mujeres desde un ángulo siempre marcado por su género sexual pero sin embargo las recrean, en ocasiones tratando de ver por sus ojos y en otras dialogando con ellas como madres, esposas, amantes o amigas. Estas visiones personales se entremezclan con el imaginario colectivo que se plasma en sus canciones, donde el asalto a la represión sexual, a la moral patriarcal y a la concepción machista de la sociedad se hace con voz de hombre pero con ecos de mujer.

No se debe suponer que todas estas posturas textuales son continuamente favorables hacia las mujeres. En este sentido, se puede notar su inscripción en agrios relatos de desamor con una fuerte carga individual o su ocasional relación con idearios que estos cantautores han buscado criticar, tales como el tradicionalismo o el consumismo desmedidos. Por otra parte, la mujer como concepto también ha sido utilizada para ligarla con nociones políticas como “patria”

y “revolución”, lo cual se podría leer como una suerte de despersonalización simbólica que naturalmente parcializa.

Aún tomando en cuenta lo anterior, los tres cantautores mencionados han sido particularmente igualitarios en su tratamiento del tema de la mujer, denotando un interés especial por adentrarse en “el eterno femenino” y mostrar su abanico de posibilidades de interpretación. Serrat, Silvio y Sabina, cada uno con su lente artística particular, se han lanzado a explorar este universo con resultados que llegan a coincidir, sobre todo en la vertiente amorosa y como expresión de su afán de participar en la construcción de sociedades más justas y libres. Por ello es que un análisis crítico sobre el espacio que ocupan las mujeres en sus canciones deberá forzosamente tomar en cuenta los contextos creativos en los que se originan.

Joan Manuel Serrat ha tenido una de las más largas y exitosas carreras artísticas en el mundo de la canción de autor y su caso resulta aún más interesante porque sus creaciones han reflejado y cuestionado tanto la España franquista como la post-franquista. A partir del estudio de su obra, se puede notar que para Serrat ha sido primordial expresar las tensiones entre individuo y sociedad y que una de sus preferidas vías de acceso a esta cuestión ha sido la enorme variedad de representaciones, basadas en la técnica del retrato, que este cantautor ha plasmado en su canción. De ahí que exista tal diversidad de mujeres figuradas en la obra serratiana. Por otro lado, una de las características distintivas de su trabajo ha sido la atención prestada a personajes anónimos, silenciados, olvidados. Lo anterior, entremezclado con su detalle para encontrarle lo poético a lo cotidiano, ha dado lugar a hermosas composiciones sobre mujeres apenas situadas en el umbral de lo visible, tales como “La Tieta” (1967), “Penélope” (1969), “La Carmeta” (1969) “Mare Lola” (1970) o “Irene” (1978). El que las fechas de grabación de esta categoría de canciones sean relativamente cercanas bien puede deberse a que después de este periodo, la sociedad española cambió dramáticamente, lo cual de manera forzosa afectó el interés del compositor hacia estos sujetos, aunque no debe descartarse tampoco la evolución personal del mismo y su deseo de experimentar con la descripción de personajes líricos diferentes. No obstante, aún en los ejemplos mencionados se puede constatar una sorprendente variedad de perspectivas sobre estas mujeres casi invisibles, desde el patetismo inherente a la tía añeja y solterona en “i una esquela que diu... «Ha mort la senyoreta... / ...descansi en pau. AMÉN»... I oblidarem la tieta”<sup>1</sup>, hasta la fascinación del sujeto lírico por la alcahueta Irene: “No comprendo cómo puede usted / pasar y no verla...”

Una segunda vertiente del imaginario femenino de Serrat, y posiblemente la más extensa, la componen las canciones sobre mujeres en relación con la temática amorosa. Dentro de este campo -y de mayor interés por las representaciones logradas- el cantautor catalán empezó bien pronto a tratar la sexualidad y el erotismo como parte no sólo de la experiencia vital de hombres y mujeres, sino como estrategia de crítica social en contra de la hipócrita moral de la época franquista. Aquí se puede uno referir a canciones como “Poco antes de que den las diez” (1969), “Señora” (1970), “Quasi una dona” (1970), “Lucía” (1971), o “Menos tu vientre”. (1972) En vista del desafío de los amantes a la autoridad paternal cifrado en los versos “Ellos te quieren en casa / poco antes de que den las diez”, o de la explícita celebración de las certezas del amor corporal denotada en “Menos tu vientre / todo es oscuro, / menos tu vientre / claro y profundo”, se puede fácilmente suponer que Serrat está re-creando a un nuevo tipo de mujer, muy acorde con la liberación sexual que llegó a España con retraso. Además, es enteramente posible que

todos estos temas hayan sido realizados con el ojo bien puesto a la censura y con la intención de traspasar sus límites; incluso, como en el caso de “Muchacha típica” (1970), suprimiendo versos demasiado “atrevidos” políticamente pero dejando claras referencias sexuales: “le encanta andar con un cómico / y llevarlo al palomar”. Hasta la canción de desamor se usó para parodiar los valores patriarcales tradicionales en torno a la sexualidad, como se nota claramente en “Conillet de vellut” (1970). Siguiendo la definición de Marcela Romano, esta “lectura deconstructora de discursos ajenos” (“Parodia y deconstrucción” 58) resulta de gran utilidad para Serrat. En el ejemplo apenas mencionado, no sólo es la mujer la que engaña al hombre, sino que éste se ve reducido a una ridícula parodia de la masculinidad franquista: “quan s’és un home com cal, / ibèric, mascle i cristià, / i em vaig quedar sol i fotut, / conillet de vellut”. En cambio, después de Franco, el valor añadido del escándalo moral se evapora y con esto la función de la mujer liberada sexualmente como símbolo de resistencia cultural también deja de operar. Quizá por esto se encuentran tan pocas letras serratianas que retomen posteriormente este retrato particular, contándose entre ellas “La noia que s’ha posat a ballar” (1980) y “Secreta mujer” (1998), a pesar de que, como se mencionó anteriormente, las “damas” en la relación amorosa se mantengan como tema presente en su obra general.

Por otra parte, mientras que la compañera ideal era dibujada en “La mujer que yo quiero” (1971), con sus rasgos telúricos y su olor a libertad, Serrat personificaría características sociales bastante menos llamativas en la feminidad de los años ochenta y noventa. Así, su compromiso -nunca enunciado explícitamente- de ser relator de males colectivos se muestra en canciones como “Receta para un filtro de amor infalible” (1987), “Mensajes de amor de curso legal” (1994) o “Me gusta todo de ti (pero tú no)” (1998). El materialismo avasallante que parece haberle preocupado profundamente al cantautor catalán, encuentra forma en el cuerpo de una mujer progresivamente plastificada, para la cual no hay romanticismos ni filtros de amor que valgan más que “cubrirle de brillantes o montarle un piso”. Es posible que, como sugiere Margarita Riviere, letras como éstas representen la batalla de los sexos con el dinero como detonante (245), aunque también se deba considerar el individualismo exacerbado del desarrollo capitalista y la consecuente artificialidad y alienación como factores explicativos detrás de estos nada halagüeños retratos. Sin embargo, no se debe pensar tampoco que Serrat sólo dirige esta mirada satírica hacia las mujeres<sup>2</sup> o que no ha sido capaz de entender todos los motivos detrás del culto a la apariencia superficial. Un buen ejemplo de este último punto se encuentra en la canción “Princesa” (1998), que narra la historia de una madre que sueña con que su envidiada “nena” la saque de pobre a golpes de belleza y de fama. La promesa hecha a la hija: “no acabarás hecha un zarrío / como tu madre, / cansada de quitar mierda / y de parir hijos” revela que más que la simple avaricia, las condiciones socioeconómicas que aquejan a esta mujer son lo que limita el horizonte de expectativas para la siguiente generación.

En contraposición con la visión pesimista/realista que nos deja el punto anterior, Serrat nos ofrece una de sus temáticas predilectas, la de la libertad, expresada frecuentemente mediante imágenes naturales y la metáfora del viaje. Ligada inextricablemente tanto al idealismo con dejos de crítica social que caracteriza a sus canciones, como a la hibridez artística de las mismas en sus ecos -y homenajes- a la poética machadiana, la libertad se erige como estandarte serratiano. Por ello, resulta significativo que dos canciones emblemáticas de este contenido: “Qué va a ser de ti” y “Mediterráneo” (1971), se encuentren llenas del sino femenino, con todas sus contradicciones y fascinaciones para el cantante. Así, la muchachita del primer tema que “pasó veloz y ligera /

como una primavera/en flor...” se refleja magnificada en la fuerza del mar: “eres como una mujer [...] que se añora y que se quiere / que se conoce y se teme”.

Emulando el vaivén oceánico, quizás el cambio sea la única constante en la representación que hace Joan Manuel Serrat de las mujeres. Después de todo, una de las características más notables de su producción artística es la manera en que logra personalizar los relatos que compone a la vez que responde con gran sensibilidad a la entidad social que los origina. Por esta razón, mientras colectivo e individuo evolucionen, asimismo lo hará el imaginario que explora lo femenino. A causa de esto, la inocente quinceañera evocada en “Parauls d’amor” (1967) acaso deje su sitio a la triste prostituta de “Cenicienta de Porcelana” (1978), pero regrese momentáneamente en la añoranza del amor perdido en los personajes femeninos de “Querida” (1983) y “Dondequiera que estés” (1998). La travesía temporal por unos años sesentas plenos de esperanza conduce entonces al desencanto de los setentas, al distanciamiento de los movidos ochentas y a la nostalgia de los noventas, plasmándose en mujeres que forman parte trascendental del espectro emotivo del cantautor catalán y de la gente que pertenece a su “comunidad de creyentes” (Romano, “Parodia y deconstrucción” 62).

Este sentimiento de inclusión en un imaginario colectivo que traspasa fronteras, se puede apreciar en los seguidores de todos los cantautores hispánicos importantes, por lo cual no sorprende que Silvio Rodríguez disfrute de una gran popularidad, si bien se podría argumentar que su caso es un tanto excepcional porque esta aceptación se mantiene aún cuando sus canciones posean un nivel poético bastante elevado y vanguardista. Cifradas en sus metafóricas letras, las mujeres emergen no tanto en retrato como en clave, no sólo para cantarle al amor sino para expresar las reflexiones filosóficas y sociales que son tan relevantes para este cantautor.

Debido precisamente a la complejidad poética de Silvio, una de las aproximaciones más útiles para entender sus canciones es considerarlas a partir de su inserción dentro del Movimiento de la Nueva Trova cubana (MNT), que responde explícitamente al deseo de dar a conocer un “mensaje políticamente conciente” (Benmayor 14). Creada por y para la revolución cubana (Manuel 173), la nueva trova se fundamentó en la idea de que “la canción es un arma al servicio del pueblo” (Díaz 22). Por ello, en su intento de reflejar esta sociedad emergente y esperanzada, los cantautores del MNT procuraron alejarse de la representación tradicional de la mujer pérfida u objetificada sexualmente y en vez de ello, vincularla con la noción de patria (Delgado Linares 30). Silvio Rodríguez contribuyó a este quehacer con canciones como “La era está pariendo un corazón” (1978) y “Madre” (1975). Mientras que la primera anima a la acción política y hasta militar para defender un futuro de alusión socialista: “Debo dejar la casa y el sillón, / la madre vive hasta que muere el sol, / y hay que quemar el cielo si es preciso / por vivir<sup>3</sup>”, la segunda - aún en homenaje al pueblo vietnamita- presenta una relación lírica más directa entre la figura femenina y la nación cubana: “Madre, en tu día / no dejamos de mandarte nuestro amor. / [...] Madre, en tu día / —Madre Patria y Madre Revolución—”.

Sin embargo, la imagen y la metaforización de la mujer en el cancionero silviano suelen ser bastante más complejas. Incluso sus más bellas composiciones amorosas, como “Óleo de una mujer con sombrero” (1978) pueden aceptar interpretaciones sociopolíticas. En este tema, el sujeto lírico, identificado como masculino, se refiere aparentemente a una mujer con la cual se funde en una relación carnal, enunciando su amor como un sentimiento osado, ya que “La cobardía es asunto / de los hombres, no de los amantes. / Los amores cobardes no llegan a

amores, / ni a historias, se quedan allí”. Empero, las dos últimas estrofas arrojan ciertas dudas sobre la identidad metafórica de los enamorados, ya que la “mujer innombrable” que se escapa, se queda encuadrada<sup>4</sup> y finalmente se pervierte “al centro del miedo” podría leerse como el sector burgués que se resiste al cambio revolucionario, mientras que al hombre, en un camino ideológico muy diferente, sólo le queda llorar “por verla morir”. Otra canción de esta época, “Pequeña serenata diurna” (1975), sí explicita la liga de una clase distinta de mujer con la libertad del país en el cual el hablante lírico encuentra su fuente de gozo. Por ello, los versos: “Amo a una mujer clara / que amo y me ama / sin pedir nada / o casi nada / que no es lo mismo / pero es igual” muestran una paridad entre los sexos que se fundamenta en la compatibilidad de sus propósitos e ideales. Aún en la añoranza del recuerdo, esta *mujer nueva* sigue dando pie a la expresión de la creatividad y de la utopía, como se puede apreciar en “Mariposas” (1999):

“Así eras tú en aquellas tardes divertidas, / así eras tú de furibunda compañera. [...]  
¡Ay mariposa!, tú eres el alma / de los guerreros que aman y cantan  
y eres el nuevo ser que hoy se asoma/por mi garganta”.

Asimismo, la representación de la mujer en conexión con la naturaleza del amor le vale a Silvio para manifestar las tensiones, discutidas anteriormente en Serrat, entre individuo y colectivo. Desde un amor que ineludiblemente se convierte en el mundo entero del sujeto lírico en “¿Qué hago ahora?” (1978) hasta la expresión que prefiere una emancipación emocional a las ataduras de memoria y pareja en “Yo te quiero libre” (1984), este cantautor reinventa los signos y avatares de la pasión para situarlos en un mundo que se debate entre convenciones sociales amatorias y propuestas personales de resonancias feministas. Por otra parte, la experiencia del amor también sirve para problematizar el conflicto, de especial importancia en el entorno comunista cubano, entre el compromiso político y el deseo personal. Las letras de Silvio quizá muestren una progresión que corresponda a tanto su desarrollo individual como a las vivencias sociales circundantes. Por ello es que el hablante lírico que no puede ofrecerse por entero a su compañera debido a sus luchas terrenales en “Días y Flores” (1975) denota un cambio significativo de perspectiva en canciones posteriores tales como “Aunque no esté de moda” (1978) y “Hoy mi deber” (1982). Así, la voz que en el primer tema declara “Me quiero salvar haciendo revolución / desde tu cuerpo por variar”, se rebela más abiertamente en el segundo, situando la relación con su amada a la par de sus responsabilidades con el Estado.

Del mismo modo, la concepción silviana de la mujer evoluciona en el contexto de la crítica expresa a los dobles estándares sexuales del patriarcado. Así, la “buena muchacha / de casa decente” retratada en “La familia, la propiedad privada y el amor” (1978), contrasta fuertemente con las jóvenes descritas en “Qué se puede hacer con el amor” (1978), quienes desafían padres e Iglesia para disfrutar del placer corporal. Inclusive los íconos sexistas son atacados con la reinterpretación de una “Eva” (1988) “firme al timón como buen capitán”, que toma control de su cuerpo y de su sexualidad en franco desafío a los idearios patriarcales.

En este mismo tenor, las canciones de Silvio que abordan primordialmente el tema de la prostitución tienden a ubicar su causa en situaciones externas a las mujeres, con lo cual son imaginadas sin oprobios moralizantes. Más bien el énfasis lírico varía con el ámbito social de donde ellas surgen. Probablemente por eso las “Flores nocturnas” (1994) de la “quinta avenida” presentan un acento de desencanto tan marcado mientras que a la jinetera de “Verónica del mar”

(2003) se le otorga un cierto aire de misterio y fascinación. Aún así, aquí quizá se pueda entrever cómo la función explícita del cantautor de reflexionar sobre la sociedad (Manuel 174), podría chocar con una imagen idealizada de lo que ocurre en Cuba, por la sola mención de este fenómeno y más con el verso: “la autoridad la ve pero la esquivada”. Tomando en cuenta la relación que hace Robin Moore sobre los problemas con el gobierno que enfrentaron Silvio y otros trovadores cubanos en los inicios de su carrera artística (189), se puede entender que en textos como éste y muchos otros se recurra a un alto grado de camuflaje metafórico (“Verónica del Mar / [...] Novela más de noche y de ciudad”) para transmitir un mensaje que podría leerse como subversivo (Moore 192) por la referencia obvia a un fenómeno social que el comunismo supuestamente había erradicado.

En última instancia, el imaginario femenino de Silvio Rodríguez no puede describirse ni de forma sencilla ni dejando a un lado el contexto colectivo que lo nutre. Incluso personificando un sentimiento de nostalgia en temas como “Oh Melancolía” (1988) y “Llueve otra vez” (1984), las mujeres silvianas sorprenden por su complejidad poética multivalente. En sus trazos, “el eterno femenino” es a la vez espejo y agente social y por ello al cantautor le conmueven y plasma “[...] mujeres / que la historia anotó entre laureles. / Y otras desconocidas, gigantes, / que no hay libro que las aguante” (“Mujeres”, 1978).

La transformación de la mujer “común” en sujeto lírico de significados diversos parece ser una de las especialidades de la canción de Joaquín Sabina, quien se ha distinguido desde el inicio de su carrera discográfica en 1978, por darles voz a los antihéroes -y antiheroínas- de nuestros tiempos. Estos personajes, inmersos en un mundo social que este cantautor mira y critica desde un plano cargado de ironía, son construidos poética y narrativamente con una gran complejidad estilística que integra tanto las voces populares más urbanas como las formas líricas más elevadas. Por otra parte, Sabina también ofrece en sus temáticas, ya sea que éstas estén ligadas al sexo femenino o no, diferentes niveles de acercamiento a su universo personal, que van desde el retrato casi autobiográfico hasta la reflexión filosófica y cultural. Pero quizá la característica más atrayente del cantautor jienense sea su capacidad para la contraposición y la mezcla -incluso musical-, lo cual bien puede explicar por qué logra alcanzar identificaciones tan plenas con un público tan amplio.

Un añadido para comprender la popularidad de Sabina se basa en sus incuestionables dotes como cuentista. Por otro lado, no se puede dejar de notar que las mujeres forman una parte central de sus mejores historias. Cuando este cantautor elige “situarse” a sí mismo, o mejor dicho, a su *alter ego* lírico, dentro de estos retratos narrativos hechos canción, el resultado suele tener un cariz tragicómico muy efectivo. Dos ejemplos recientes, “Dieguitos y Mafaldas” (1999) y “Rosa de Lima” (2000)<sup>5</sup>, bastan para demostrar el punto anterior. Inclusive usando los nombres verdaderos de mujeres involucradas románticamente con Sabina, el narrador entreteje estos relatos de desamor y de indiferencia de manera tan auténtica que el sentimiento sobrepasa a la anécdota para dirigirse metafóricamente a cualquiera que haya sufrido penas del corazón. Protagonizando a mujeres más anónimas, canciones como “Bruja” (1980), “Besos en la frente” (1988) y “Lágrimas de plástico azul” (2002) demuestran la sensibilidad de este artista para adentrarse en la psique femenina, yendo más allá de la superficie para encontrar la candidez abajo del traje de *femme fatale* en el primer tema, el manantial de pasión que esconden las feas

en el segundo y la soledad de las oficinistas “con el sueño del revés y un futuro sin mañana”<sup>6</sup> en el tercero.

De hecho, las tristezas de la vida cotidiana y del abandono amoroso ocupan un lugar “privilegiado” dentro de la obra sabiniana. Su acercamiento a esta temática se inicia tempranamente con la emblemática “Calle Melancolía” (1980) y continúa con sus respectivas variaciones en canciones como “Así estoy yo sin ti” (1987) y “¿Quién me ha robado el mes de abril?” (1988), llegando más recientemente a la *bluesera* “Me plantó la princesita azul” (2002). La relación específica de estas letras con la figura femenina no es casual. Si, como propone Lola Pérez Costa, existe una conexión poética entre estos temas y el tópico barroco de la ausencia de la amada, también es cierto que mediante estas historias, Sabina incluye a las mujeres en un sentimiento de desilusión nacional en los años postfranquistas, sobre todo en los inicios de los ochentas. Como se pierden las utopías se esfuman las amantes y el “hombre del traje gris” no puede sino “[trepar] por tu recuerdo como una enredadera / que no encuentra ventanas donde agarrarse [...]” (“Calle Melancolía”) o “[volver] donde el olvido / que es un país / tan aburrido...” (“Me plantó la princesita azul”). En el contexto de estas letras, se debe comentar brevemente la relación de este cantautor con el amor, partida difícil para él en el mejor de los casos. Para muestra bastan “Contigo” (1996) y “Ahora qué...” (1999). En el análisis formal que hace Juan Pablo Neyret de la primera canción, se la compara con el barroco clásico español, pero más allá de sus notorias resonancias quevedianas, la imposibilidad del amor pleno se erige como doliente propuesta contemporánea y universalizante: “porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren”. Incluso con el tono más optimista de la segunda melodía, no pasa desapercibido “[...] que, todos los cuentos, / parecen el cuento / de nunca empezar”, llevándonos a suponer que las historias de amor que se avecinan traen las alas cortadas desde su nacimiento.

Las aventuras sexuales en cambio, siempre parecen resultar más afortunadas en el mundo cancioneril de Sabina, lo cual no sería posible sin la participación de mujeres que desafían corporalmente el doble estándar de la moral tradicional. Reclamando igualdad genérica también en el terreno de la cama, los personajes femeninos de canciones como “Amores eternos” (1987), “Peor para el sol” (1992), “Besos con sal” (1994) y “Aves de Paso” (1996), proyectan en cierto modo planteamientos de corte feminista, por lo menos en lo que se refiere al derecho de ejercer la misma asertividad sexual que los hombres. Esto se podría leer como una de las numerosas ambivalencias de este cantautor, si se da algún crédito a la aseveración de Javier Menéndez Flores de que a éste siempre le ha acompañado la fama de misógino (71). Pero independientemente de la reputación personal del jienense, el hecho es que las mujeres construidas en estos temas, en general se constituyen como un recuerdo querido o una buena lección de vida para el sujeto lírico masculino que se topa con ellas: “con ella descubrí que hay amores eternos / que duran lo que dura un corto invierno”. Por esto es que, a la mujer que practica plenamente su “liberación” sexual, Sabina le ha rendido homenaje con hermosas letras que no por ello dejan de lado su consabido matiz irónico, como “dulce serpiente / de cascabel, / flor de alquitrán, / lluvia que llueve, / besos con sal”.

Aún cuando dentro de la obra sabiniana, el papel de la mujer como compañera de juegos sexuales sea bastante importante, es otra representación de lo femenino la que parece estar más acorde con el que posiblemente sea su proyecto artístico más emblemático: la exploración y

reapropiación de la marginalidad. Dentro de este contexto, las mujeres “caídas” -drogadictas, ladronas, estrellas porno y prostitutas- que habitan las letras de “Princesa” (1985), “Medias negras” (1990), “Barbi Superestar” o “Una canción para la Magdalena” (1999), forman parte medular del espectro marginal que Sabina maneja tan bien. Mediante la creación y re-creación de seres olvidados, ignorados, temidos o francamente despreciados, no se puede perder de vista que este cantautor en realidad está criticando a una sociedad percibida como hipócrita, desgana y en última instancia, autodestructiva al originar sus propias condiciones alienizantes y sus propios “monstruos”. De ahí la acuciante pregunta dirigida a la antigua “Princesa” del final trágico como triste *yonqui*: “¿Con qué ley condenarte / si somos juez y parte / todos de tus andanzas?” Así, al enmarcar a estos personajes con toques de brutalidad y de ternura en sus canciones, se logra un cuestionamiento social que va mucho más allá del juicio reprobatorio o de la admiración fácil, situándolos plenamente en la complejidad que ameritan. Una de las maneras mejor logradas para llegar al fondo de estos crudos retratos es mediante el uso intencional de vocablos populares, uno de los rasgos estilísticos más particulares e innovadores de la poética sabiniana. En su análisis textual de “Medias Negras”, Francisca Noguero sugiere que este uso del lenguaje, aunado a las alusiones a la cultura de masas, le sirve a Sabina para plantear paradojas y trastocar binarismos, tanto sexuales como sociales y literarios. De este modo se explica que la “tierna” maleante, que acaba de salir del “talego” y con la cual el narrador de esta canción tiene la fortuna o el infortunio de toparse, termine sirviendo de lúbrica musa para la creación artística desgarrada.

Quizá la única forma de comprender la visión sabiniana de la mujer sea entendiendo la naturaleza femenina como paradójica y un tanto contestataria. De ahí que posiblemente la canción “Mujeres fatal<sup>7</sup>” (1994) sea uno de los mejores intentos de este cantautor de colectivizar y resumir su particular expresión y relectura de lo femenino, revisitando a las mujeres desde su soledad hasta su tradicionalismo, pasando por los derroteros del materialismo, la sensualidad y lo sublime.

Existiendo tal multiplicidad en los enfoques y representaciones de la mujer que han logrado los tres cantautores estudiados, resultaría más bien contraproducente el intentar englobar esta vasta acción creativa en una única percepción de su “Otra” social. Lo anterior no significa, sin embargo, que las mujeres de las canciones de Serrat, Silvio y Sabina no formen parte esencial de sus propuestas para una identidad cultural alternativa, inmersa en “un espacio crítico de ‘desautomatización’ frente a los discursos homogeneizados” (Romano, “A voz en cuello...”<sup>58</sup>). El hecho que estos discursos –patriarcales, moralistas o consumistas- sean históricamente desfavorables a la mujer, le da aún mayor relevancia a este quehacer artístico. Por otro lado, también se debe reconocer que una de las funciones sociales más importantes de la canción de autor ha sido precisamente la de darle representatividad crítica a sus receptores y en este caso, a sus receptoras. Así, al “cantar *con* los otros [...] y no *para* los otros”, estos artistas contribuyen a que un nuevo tipo de público se haga partícipe de sus cuestionamientos ante las afirmaciones dogmáticas y los modos de pensar monolíticos y hegemónicos (Romano, “La canción de autor...”). De ahí que, para las atentas seguidoras de Serrat, Silvio y Sabina, no existan letras suyas que nos sean indiferentes. Ya sea que nos confronten con retratos que muestran los peligros de una feminidad estereotipada, esclava de la superficialidad materialista o prisionera del aislamiento social contemporáneo, o que nos alienten mediante reflejos de una condición femenina valiente, comprometida y libre, sus canciones tienen el ineludible poder de *convovernos*. Mucho más que darle voz a la mujer, lo que estos cantautores nos ofrecen es la



posibilidad de un diálogo, reconociendo las diferencias y los malentendidos, pero básicamente desde el terreno de una anhelada igualdad.

---

### Notas

- 1) Todas las referencias a las letras de Serrat han sido tomadas del sitio [www.jmserrat.com](http://www.jmserrat.com).
- 2) “La rana y el príncipe” (1987) muestra una perspectiva divertida sobre el hombre machista de clase alta que quiere aprisionar a la mujer común. Existen muchos otros ejemplos de crítica social serratiana que se enfocan hacia el universo masculino, en particular contra los poderosos, como “Disculpe el señor” (1992) o “Buenos tiempos” (1998).
- 3) Todas las citas de las letras de Silvio Rodríguez provienen del sitio [www.silvirodriguez.org](http://www.silvirodriguez.org).
- 4) El dejo pictórico que traspasa esta canción va mucho más allá de la referencia a Chagall y del título mismo, mostrando un propósito artístico surrealista y sinestésico. Las referencias a los años de producción de las canciones sabinianas provienen del sitio [www.jsabina.com](http://www.jsabina.com).
- 5) Las letras de las canciones de Sabina han sido copiadas del sitio [www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com).

## Obras citadas

- Benmayor, Rita. "La "Nueva Trova": New Cuban Song." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 2.1 (1981): 11-44.
- Cancioneros.com*. Página web. 3 de diciembre de 2005. < <http://www.cancioneros.com/>>.
- Delgado Linares, Carlos. *El movimiento de la nueva trova cubana y la trova tradicional*. Caracas: Ediciones NAMAR, 1996.
- Díaz, Clara. *La nueva trova*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Joaquín Sabina. Página web oficial. 3 de diciembre de 2005. < <http://www.jsabina.com/>>.
- Manuel, Peter. "Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba." *Popular Music*. 6.2 (1987): 161-178.
- Martín, Paco. *Joan Manuel Serrat. "Desde siempre... y para siempre."* *La página de Paco Martín*. Página web. 12 de noviembre de 2005. 24 de noviembre de 2005. <<http://www.jmserrat.com>>
- Menéndez Flores, Javier. *Joaquín Sabina: Perdonen la tristeza*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- Moore, Robin. "From the *canción de protesta* to the *nueva trova*, 1965-85." *Qualitative Studies in Education*. 14.2 (2001): 177-200.
- Neyret, Juan Pablo. "Polvo enamorado: Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 27 (Jul-Oct. 2004) 14 de noviembre de 2005. <<http://www.ucm.es/info/especulo/>>.
- Noguerol, Francisca. "El grado pleno de la escritura: Análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina." *Acto del IV simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica: Describir, inventar, transcribir el mundo, I & II*. Madrid: Visor, 1992. 429-35.
- Pérez Costa, Lola. "La melancolía en la obra de Joaquín Sabina." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 26 (Mar-Junio 2004) 14 de noviembre de 2005. <<http://www.ucm.es/info/especulo/>>.
- Riviere, Margarita. *Serrat y su época: Biografía de una generación*. Madrid: El País-Aguilar, 1998.
- Romano, Marcela. "Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat." *Revista de Estudios Hispánicos*. (Río Piedras, Puerto Rico) 20 (1993): 57-74.

---. “A voz en cuello: La canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad.” Laura Scarano et al. *La voz diseminada*. Buenos Aires: Biblos, 1994. 55-68.

---. “La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico).” *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 671 (2002): 13-16.

Silvio Rodríguez. Página web. 31 de octubre de 2005. < <http://www.silviorodriguez.com/>>.