

4. Veinte años, veinte canciones y veinte mujeres (o algunas más). Evolución de la imagen de la mujer andaluza a través de las cantantes y sus canciones

Virginia Guarinos Galán
Universidad de Sevilla

“Que veinte años no es nada”
Volver (Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, 1935)

La celebración del veinte aniversario del Instituto Andaluz de la Mujer se sitúa en un año donde muchas mujeres cumplen los mismos años: la señora Asociación de la Prensa de Sevilla, la señorita Facultad de Comunicación y las gemelas Radio y Televisión Andaluzas (RTVA). Siendo origen de la autora de este capítulo el de la Comunicación y los estudios de género vinculados a televisión y radio, es inevitable celebrar este cumpleaños cantando. El “cumpleaños feliz” que dedico a todas ellas se acompaña en este capítulo con el encendido de veinte velas musicales, veinte canciones y veinte artistas que nos ayudarán a explicar cómo, a través de estas mujeres andaluzas de relevancia nacional, se ha podido contribuir a hacer evolucionar la imagen de la mujer andaluza en el resto del territorio español y cómo ha contribuido a la generación de prototipos para las propias mujeres andaluzas.

Aun no pudiendo ser exhaustivos, tampoco queremos no dejar constancia del gran número de artistas andaluzas que están en activo. No obstante, se han seleccionado aquellas mujeres que han tenido importancia por diversos motivos en la evolución que nos hemos marcado trazar. Algunas de las mujeres seleccionadas sirven para representar a todo un grupo de cantantes con estilos parecidos o iguales. Encontrarán mujeres de todas las edades, de casi todas las tendencias musicales y de estilismo, desde las niñas prodigio hasta las abuelas, desde las serias y profundas hasta las discotequeras, desde las que están fuera de los circui-

tos comerciales hasta las *top* de listas de ventas y descargas. Cultura popular, folklore, aspecto de modernidad, idiosincrasia de mujer andaluza, de mujeres andaluzas siguiendo la máxima de la Teoría Feminista de la no existencia de un estudio de la mujer sino de las mujeres en su variedad, aunque en este caso el elemento común es el de su relación con Andalucía.

4.1. MUJER, CANCIÓN Y CULTURA ANDALUZAS

Las mujeres que se asoman en estas páginas forman parte de la cultura andaluza. Como decía Edgar Morin las sociedades existen y las culturas se forman y perpetúan a través de las interacciones cerebrales y emocionales de los individuos. El vehículo de trasmisión de todo ello es el lenguaje, que sirve para transmitir los conocimientos que se han asimilado, las aptitudes imitadas, en definitiva, nuestra memoria histórica, que conforman una conciencia colectiva, un imaginario social, una representación de nuestra colectividad. Las canciones y las mujeres que las interpretan en tanto personajes y constructos pensados para hacer esa transmisión serán en nuestro capítulo un elemento más, de parte de ese lenguaje que emplea Andalucía para manifestarse y también para proponerse, para hacerse a sí misma y para darse a los demás.

No son muy comunes los estudios de música y género. Hoy por hoy es imprescindible la lectura del libro de Pilar Ramos (2003), *Feminismo y música*, donde ella misma en la introducción lo califica como “libro raro” no por ser sobre feminismo sino por relacionar feminismo y música. En el primer capítulo se hace un repaso completo de las publicaciones sobre música y género en el ámbito anglosajón y de los incipientes estudios en esta materia sobre mujeres compositoras e intérpretes, reivindicando especialmente el escaso número de profesoras de composición existentes. Por otra parte, no sólo es extraño este tipo de estudios, también lo es en referencia a la música popular, al menos a la música de consumo. Si además intentamos tender un puente entre música de consumo y mujer, el panorama, por frívolo para algunos, resulta de nimias cifras de investigación, muy posiblemente por desprecio a un objeto de estudio efímero y lucrativo. En cualquier caso, se hace también necesaria la reivindicación de este tipo de estudios sobre todo al tener en cuenta la repercusión mediática y el alcance que puede llegar a tener una canción en la actualidad, más para determinado tipo de público oyente muy influenciado, todo ese sector de mujeres preadolescentes, adolescentes y jóvenes, quienes suelen encontrar en estos productos (no sólo en los valores de las canciones, también en la construcción mediática de la cantante) una referencia prototípica imitable.

De los pocos trabajos que pueden servirnos de referencia, encontramos el de la musicóloga Paloma Muñoz sobre mujeres en las músicas populares en Colombia. La autora, convencida, como nosotros, de que “la música cumple un papel

identitario y de cohesión social” (2005: 362), utiliza un *corpus* de sesenta y siete canciones de diversos géneros, no de mujeres cantantes, como se hará aquí, sino de solistas o grupos, pero analizando el papel de la mujer en los diversos temas musicales. Tras el análisis, llega a la conclusión de que el papel de la mujer en las canciones de su país es un papel marginal, bien es verdad que con ciertas diferencias con respecto al nivel económico y cultural del que parte o refleja la canción: cuanto más marginal es el género musical, más marginal es el papel de la mujer, queda fuera de un universo preferentemente masculino. Juan Gómez Capuz (2004), por su parte, ha trabajado sobre las letras del *pop* español en busca de recursos retóricos. Él mismo también resume que a pesar de la idea de escasa calidad y banalidad de las letras del *pop*, tras un análisis de temas de Duncan Dhu, Mecano, Gabinete Caligari, Cómplices, Alejandro Sanz, La oreja de Van Gogh y Amaral, llega a la conclusión de que muchas de ellas pueden tener cierta calidad literaria y también inquietud social, demostrando que las letras del *pop* son una excelente muestra de literatura marginal. No vamos a afirmar que la canción de consumo pueda ser entendida como la nueva literatura oral, pero tampoco vendría mal recordar que son muchos los cantantes que adaptan obras literarias, poemas, o que recuperan canciones del cancionero popular de transmisión oral, muchos de ellos vinculados a la cultura infantil. Así lo afirma Eva Mariñas (2006) en un trabajo sobre música, literatura y cultura de masas.

En las mujeres cantantes andaluzas se observará una evolución que nos aleja de esta misma conclusión citada de Paloma Muñoz, no tan lejana en nuestras letras en la canción de folklóricas, situación alentadora que hace que también la imagen de la mujer andaluza y sus representantes artistas cantantes haya salido en estos veinte años, “poquito a poco” como diría Chambao, de una situación anclada en una tradición tópica oscura para adentrarse en una modernidad clara con paso muy firme e irreversible, pero sin perder sus señas identitarias. En comparación, son numerosos los dedicados a mujeres en la copla, incluso existe uno de un tema que consideramos básico en la construcción de la imagen audiovisual, el de Presentación Ríos (2007) sobre la indumentaria y actitudes corporales en la canción española.

Algunas de ellas son raperas, hiphoperas, reflejo y testimonio vivo de una realidad que existe en Andalucía, que ya no es sólo la de volantes y lunares, si es que alguna vez lo fue así. Los movimientos sociales, las tribus urbanas también existen en nuestra Comunidad Autónoma, aunque parezca que muchos se resistan a creerlo. Como en cualquier otra comunidad o país, en las grandes ciudades andaluzas hay barrios periféricos y, en ellos, jóvenes rebeldes contra la exclusión social que padecen, y no sólo chicos, también mujeres que padecen esta doble marginalidad y que elevan sus voces y sus cuerpos enteros para advertir que existen y que no les gusta lo que tienen y ven por encima de ellas. La cultura *rap*, como “leguaje de los bordes”, de las fronteras, estudiada por Celso Rosa (2007) para el caso de São

Paulo, encuentra su espejo en la tendencia andaluza: marca social de exclusión, acompañada de un estilo de baile y otro de vestir, con letras relacionadas con la amistad, el capitalismo, el mundo de la droga y un fuerte sentido de identidad dentro de la exclusión. Otra marca es la del “repentismo”, la improvisación, fenómeno también propio de la cultura popular (Díez-Pimienta, 1998).

Y no sólo tenemos *hip hop* o *rap* puros, también muchos otros ritmos fusionados con otros de nuestras raíces, sin complejos, como parte de nuestra idiosincrasia. La música fusión ha tenido mucho éxito de producción y ventas en las últimas décadas, en especial la música mediterránea, polémico concepto. Los etnomusicólogos rechazan esta etiqueta de “música mediterránea” al entender que la multiplicidad, por la amplitud geográfica, impide poder encontrar una mínima homogeneidad entre la gran variedad existente, partiendo de la idea de que este concepto es “una noción para la publicidad y los agentes de viajes: un repertorio o una categoría de actuación dirigida sobre todo a los turistas. Es un concepto de mercadotecnia que ofrece una ilusión de coherencia, y es especialmente útil para recaudar fondos para los festivales de música” (Plastino, 2005: 15).

Y junto a la fusión de ritmos, también tenemos fusión de textos. La intertextualidad musical, la referencia a otras canciones en el interior de una, elementos que recuerdan a otras, podemos encontrarlos en algunos casos, recuérdese el famoso *Aserejé*. No nos quedamos fuera de ninguno de los fenómenos musicales más contemporáneos. Esta misma intertextualidad es entendida como esquema narrativo musical que en nuestros días recurre al tópico musical con intenciones cínicas e irónicas en la hibridación propia postmoderna de la era global (López Cano, 2005). Pero si la fusión nos caracteriza no es sólo por modernidad sino por ancestralidad. El propio flamenco, independientemente de las polémicas sobre sus orígenes o sus filiaciones y vinculaciones a otras comunidades autónomas, según afirman algunos estudiosos, sólo podría darse en Andalucía por la zona geográfica apropiada para fusionar culturas. Rolf Bäker apunta que sólo podría generarse aquí por las raíces árabes y judías existentes, pero que, hoy por hoy, no es exclusivo de Andalucía: con dos protagonistas, el gitano y el pobre, el flamenco se convierte en el emblema de la marginación social, del “lumpen proletario” andaluz, una expresión sonora trágica que aproxima al cante jondo, según él, a la representación de la Sicilia de España (visión muy próxima al tópico de la Andalucía trágica según nuestro parecer), además de suponer un canto “reivindicativo de la cultura andaluza, se mezclaba la queja de la decadencia que sufrió Andalucía tras la caída de Al-Andalus” (2005: 112). Sobre la relación entre el flamenco y la cultura andaluza, Bäker afirma que son dignos de mención los siguientes aspectos (2005: 117):

- *La reciprocidad de las identificaciones, es decir, el flamenco sirve en la misma medida para construir una identidad andaluza como Andalucía o lo andaluz sirven para crear una identidad flamenca.*
- *La creación de las identidades, tanto la andaluza como la flamenca, funciona a*

través de la construcción de un “otro” y la oposición de las dos entidades. Así el flamenco se convierte en marcador de identidad andaluza frente a otras entidades geográfico–culturales, y su carácter andaluz distingue al flamenco de otras expresiones musicales. El respectivo “otro”, a su vez, puede ejercer una influencia en el propio que será valorada de manera positiva o negativa según los respectivos cánones estéticos, ideológicos, etc. En cuanto al flamenco o a Andalucía, el elemento árabe, por ejemplo, puede presentar en el discurso una contribución positiva al desarrollo histórico, mientras que se rechazan ciertas mixturas con estilos populares.

- *Las identidades se crean, por supuesto, no sólo a nivel nacional, sino en una multitud de niveles que afectan sólo a partes de las sociedades nacionales. En el caso del flamenco, la discusión acerca de la participación de payos y gitanos en la creación de cante, toque y baile pone en duda la consistencia y coherencia de la lectura nacional–andalucista del flamenco a causa de la oposición marcante entre gitanos y “(los demás)” andaluces.*

Se entiende por ello que los especialistas consideran que el flamenco no es patrimonio cultural exclusivo andaluz a pesar de su nacimiento en la zona. Y en esta dirección hay que afirmar que entre las cantantes que analizamos encontramos que todas y cada una de ellas, aun perteneciendo a estilos muy diferentes al flamenco puro, muestran una tendencia a aflamencar sus voces y quiebros en la interpretación de sus canciones, sean flamencas, coplas, e incluso canciones hiphoperas. Y esto es un rasgo de fuertes raíces en nuestra cultura. Bien es cierto, por el contrario, que hay otras artistas no andaluzas, sí gitanas, que también aflamencan sus temas: las hermanas Flores (Lolita y Rosario, madrileñas), las hermanas Salazar (Azúcar Moreno, extremeñas), o sin ser gitanas ni andaluzas, sí descendientes de familias andaluzas, como Malú (María Lucía Sánchez Benítez, madrileña, hija y sobrina respectivamente de Pepe y Paco de Lucía) o Rosario Mohedano (madrileña, sobrina de Rocío Jurado).

4.2. EL PODER DE LA CANCIÓN DE SU CONSUMO Y LA INDUSTRIA ALREDEDOR

Se referenciaba en el apartado anterior la posibilidad de reciprocidad de identificaciones y de identidad en relación al otro. Si las canciones y las cantantes que vemos aquí contribuyen a incrementar el acervo de lo andaluz entre nosotros mismos y a proponerse como una imagen para “los otros” no andaluces, es, sin duda alguna, gracias al poder mediático de la canción de consumo y la industria que la rodea.

Pensamos que es muy importante la televisión para la conformación de menta-

lidades y la generación de estereotipos o modificación de los anteriores, y, lo que es más, para la construcción de prototipos imitables propuestos a una sociedad. No obstante, la canción comercial, la masiva, la preparada para que llegue al mayor número de oyentes, no sólo se transmite por televisión (programas de actuaciones, entrevistas, anuncios de tonos y politonos para móviles, anuncios de promoción de discos, conciertos en cadenas temáticas), tiene a su servicio la radio (en fórmula musical o generalista y, como la televisión, con actuaciones, entrevistas, publicidad, conciertos en directo o diferido...), internet (con todo lo anterior más las páginas *webs* de los cantantes, de la productora discográfica, de los clubs de fans, de los *blogs* personales, de las redes sociales), la cartelería, el *marketing* directo, en vivo en centros comerciales, las firmas de discos, los espectáculos de conciertos en gira, la música puesta en tiendas de ropa, complementos, librerías, supermercados...

Con tantos y tantos canales de difusión el producto que se ofrezca debe ser un órgano compacto, cuidado en todos los aspectos, sin fisuras ni falta de coherencia, no sólo en el aspecto estrictamente musical, de música y letra, también en la construcción del personaje que es el intérprete y su esfera de acción, el mundo imaginario creado a su alrededor: el físico, el estilo y la filosofía de vida que rodea cualquiera de sus mensajes. En entrevistas de promoción, en fotos y diseños de carátulas de cds, en *merchandising* de camisetas y otros elementos puestos a la venta en conciertos, en los videoclips musicales. Estética y talante del producto, además de ser auditivos por las canciones, son principalmente visuales. La retención visual es fluida porque apela a la identificación primaria básica y la retentiva en la memoria es casi tan alta como la de la propia canción, a base de audiciones reiteradas. La construcción de una imagen visual para el producto y una tendencia marcada constituyen además píldoras informativas que van quedando en el archivo mental de los receptores. Y esto construye Historia. El suma y sigue de cantantes de un mismo origen denotado por sus estilos y canciones conforman un grupo etiquetable como andaluz que va en progresión y evolucionando. Woodside afirma que “en el día a día el paisaje sonoro y la música popular adquieren nuevos significados que estimulan una identidad y memoria colectivas. Por esto, el historiador tiene en las expresiones sonoras un campo poco explorado pero útil para comprender el intercambio simbólico y cultural de una comunidad (...) Se busca identificar el valor histórico del paisaje sonoro y la música popular y discutir la idea de que estos son universos simbólicos analizables desde una perspectiva semio-histórica, (...) de la existencia e historicidad de diversos discursos sonoros y la manera en que pueden ser considerados como documentos históricos” (2008: s/p). No nos cabe duda: las mujeres cantantes andaluzas (como también los cantantes masculinos y los de otras regiones o países) construyen en sus evoluciones una imagen de la propia evolución o estancamiento de Andalucía, tanto o más que las campañas de la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía (muy hermosas y con voces de cantantes mujeres andaluzas, por cierto).

Pero todo lo que tiene una cara, tiene una cruz. El objetivo de todo el despliegue que acompaña a un cantante es el de ayudar a vender una canción y, por ello, debe recrear un mundo apetecible para el oyente/consumidor deseado. La naturaleza moderna de todos estos procedimientos, posteriores a la época de reivindicaciones feministas, podría hacer suponer que la mujer como personaje es representada en ellos de forma menos patriarcal que en los veinte años anteriores a los que tratamos, pero sería una hipótesis no confirmable. La necesidad del estudio de los estereotipos de género en la música de consumo es un hecho y debe ser extendido a la representación como confirmación o no que de ello se hace en los *clips* musicales. Además, un artículo de Pilar Ramos, una de las pioneras en la investigación de música y género en España (2003) desde una perspectiva científica como ya se ha visto, en la Revista del Instituto Andaluz de la Mujer, *Meridiam*, afirma que la canción ha contribuido a nuestra educación sentimental e identidad sexual más de lo que parece, que hay constructos mediáticos industriales como Madonna o las Spice Girls, que lo paralingüístico es tan importante como la letra de la canción, o, lo que es lo mismo, que es tan importante lo que se canta como quién y cómo lo canta. El ejemplo del que hace uso dice que “un corrido tradicional cantado por Chavela Vargas subvierte, de manera muy consciente para ella y para su auditorio, todas las connotaciones machistas que pudiera tener” (2004: 47). Las folklóricas españolas, de profundo cristianismo y sumisión al régimen franquista y a los hombres, a través de la copla profieren discursos no feministas claramente; mientras que esas mismas canciones en boca e interpretación de Martirio pueden adquirir un significado muy diferente.

De todo ello se deduce que un análisis de género de la canción de consumo debe cubrir al menos las letras de las canciones y la iconografía del cantante o el grupo. No se ha de olvidar tampoco la presencia de la mujer como artista, trabajadora del mundo de la música. Y los datos históricos indican que también en el mundo de la canción, como en el cine, la mujer es un objeto para ser expuesto a la vista, ya que como dice Ramos “en la historia de la música popular occidental, como en la música culta, las mujeres han tenido un mayor protagonismo como intérpretes que como compositoras (2004: 48–49). Las mujeres en la música son cantantes en su mayoría pero no compositoras o intérpretes de instrumentos. Y dentro de los estilos musicales también hay discriminaciones, en tanto que las mujeres han despuntado más en el *pop* que en el *rock*, por ejemplo, tradicionalmente más masculino, el *rap* o el *heavy metal*. Estos problemas también tienen que ver con la industria alrededor de la canción gastronómica, que llamaba Umberto Eco. Por cada videoclip que quiera erigirse como microrrelato audiovisual, signo de la fragmentación postmoderna, artístico sin más, hay cincuenta que hacen una propuesta visual atractiva con un cuerpo también atractivo que mostrar.

Traemos aquí este juego reflexivo en busca de la evolución de la imagen de la mujer andaluza a través de las cantantes mujeres y sus productos siguiendo una

propuesta metodológica. Aunque un trabajo complementario sería también el de análisis de cantantes hombres en cuanto a los contenidos de sus canciones y la presencia de la mujer en ellas, consiguiendo un análisis global que invitara a concluir sobre el género, la canción, Andalucía y la construcción de una identidad en diacronía en estos veinte años de consolidación autonómica (cumplimos treinta en 2010).

4.3. PROPUESTA METODOLÓGICA EMPLEADA

Woodside apuesta por la música como documento sonoro para la Historia y así lo entendemos. Buscando objetos de estudio como paisaje sonoro, objeto sonoro y marca sonora, nuestra metodología observará la canción. Un paisaje sonoro, como lo definiera Schafer (1977) es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Nuestros paisajes sonoros serán las canciones, consideradas espacios determinados en donde todos los sonidos tienen una interacción intencional o accidental con una lógica interior y con referentes externos sociales de donde es producido, funcionando como indicador de las condiciones que lo generaron y de la tendencia y evolución de la sociedad de la que emana.

Agrupamos los elementos que Woodside propone para la historicidad de una pieza musical en:

- Cuestiones técnicas. Técnicas de grabación y reproducción, soporte sonoro, edición, etc. La importancia y el impacto de la tecnología en la evolución de la música popular contemporánea y la imagen del producto final es incontestable (Adell, 2004).
- Cuestiones estrictamente musicales: géneros, estilos, instrumentación y diseño sonoro.
- Temas y motivos de las letras: contenidos de los relatos o poemas contenidos en las letras de las canciones. Y además añadimos
- El intérprete–cantante. Su tipo de voz, su imagen, su actitud y
- Los productos relacionados con la publicidad del producto que vende: discos y carátulas, videoclips, espectáculos en vivo (conciertos), apariciones en programas de tv...

A partir de todo ello, establecemos el siguiente método de seguimiento en cuanto a las cuestiones que nos interesan desde la perspectiva del análisis del dis-

curso y análisis narrativo (sin olvidar que igualmente sería interesante y necesario investigar sobre la evolución de las mujeres escritoras de letras de canciones, compositoras, arreglistas, músicos, técnicos, productoras musicales, organizadoras de eventos musicales...) para que el trabajo sobre estos veinte años de la mujer andaluza en la música fuera realmente completo.

La propuesta metodológica de análisis que hemos seguido ha atendido a:

- Construcción mediática del producto–intérprete: su aspecto físico, su estilismo, su circuito de exhibición (conciertos, revistas, programas), faceta pública y privada, lo que se da a conocer de su intimidad, de su persona; en definitiva qué imagen da como ser humano, qué imagen como mujer y qué imagen como artista.
- Contenidos de sus letras. Revisión de las letras de sus canciones. Qué dicen, a quién hablan (en la canción) y cómo lo dicen, con qué actitud. Hay también un a quién se habla más allá de la ficción de la letra: el público al que se dirige.
- Estilo musical al que pertenece o por los que va pasando en su evolución.
- Productos audiovisuales que lo acompañan y forjan una imagen general del cantante: carátulas de discos y fotos, en general oficiales, protagonismo y actitud en la interpretación de videoclips musicales de sus obras.

La importancia del cotejo de todas las partes deriva de la tendencia a la confusión entre al vida y la canción, entre el producto y la persona. Es el mismo hecho que confundir un personaje de ficción con su actor. No se puede olvidar que estamos ante productos mediáticos vendibles y, aunque no son entes ficcionales como los personajes de un film o de una serie de televisión, también construyen sus personalidades o las construyen para ellos. Véase hasta qué punto puede llegarse en el trabajo, no sobre cantantes pero sí sobre actrices, de Karen Hollinger (2006). Un vistazo general sobre nuestra memoria colectiva es suficiente si pensamos en el programa Operación Triunfo (primero en RTVE y luego en Tele 5). Todos hemos sido testigos de las evoluciones sufridas por principiantes hasta convertirse en artistas, unas veces para bien, otras para mal: Edurne pasó de chica ingenua a chica mala, Bisbal de cantante regional de bodas y fiestas de pueblo a cantante internacional. Rosa, con sus múltiples cambios, no ha conseguido ser facturada como producto de éxito mundial, a pesar de haber ganado el concurso. Caso inverso es el de May Meneses, la vocalista de Nena Daconte, despreciada en el concurso, renovada fuera de él y convertida en éxito nacional a pesar de haber sido expulsada la primera en su edición. Este tipo de programas han dejado al descubierto todo el entramado del *back stage* que existe detrás de la industria discográfica y del espectáculo.

4.4. ESTOS 20 MARAVILLOSOS AÑOS

En este apartado se hará una puesta en valor tras el repaso de estos veinte años, sus mujeres y algunas de sus canciones año a año. No queremos dejar ninguna fuera y siendo conscientes de que por fechas algunas cantantes ya no están en activo, e incluso alguna ni siquiera está, no pueden aparecer en esta relación. Pero tampoco sería justo olvidar nombres de mujer que han sido fuentes donde han bebido las mujeres seleccionadas para aparecer aquí. No se puede dejar de citar nombres como los de Lola Flores y su hermana, Carmen Flores, Juanita Reina, Carmen Sevilla, Antoñita Moreno, La Niña Antequera, La Niña de la Puebla, La Paquera de Jerez, Paquita Rico, La Perla de Huelva, Marifé de Triana, Encarnita Polo, Marujita Díaz y algunas más cuyos nombres irán surgiendo en las siguientes páginas.

La presencia de la tonadilla, la canción folklórica o la copla (Román, 1993) en los cuarenta años de franquismo y el uso que de ello se dio como bandera de una realidad inexistente de Andalucía feliz, romántica y despreocupada, tópico exportable, desemboca de modo natural en una presencia alta de mujeres andaluzas cantantes en el panorama musical español durante todo este periodo. Ahora bien, iniciada la democracia, vueltas las aguas a sus cauces, las cantantes andaluzas se han ido manteniendo en un número más que digno en comparación con otras comunidades autónomas españolas.

Pero estos últimos veinte años son dignos de estudio en tanto que cualitativa y cuantitativamente el aumento de las mismas ha sido espectacular. Han sido los años definitivos del paso de una manera a otro modo de estar en el panorama musical español. La estética de la mujer andaluza ha cambiado muy positivamente, también sus estilos musicales y las historias contadas en sus canciones.

Por encajar en su momento las cantantes y canciones que tratamos (1989–2009), recordemos que la década de los 90 del siglo XX estuvo dominada por los éxitos en español de Luz Casal (dos veces en el número 1 con *Entre mis recuerdos* y *Piensa en mí*), Rosana (*El talismán* y *A fuego lento*), Mónica Naranjo (*Desátame* o *Sobreviviré*), Laura Pausini (*Se fue*), Rosario (*Mi gato*, *Qué bonito*), Sergio Dalma (*Bailar pegados*), Café Quijano (*La Lola*), Amistades Peligrosas (*Estoy por tí*), Marta Sánchez (*Soldados del amor*), Ella Baila Sola (*Amores de barra*), Tam Tam Go (*Atrapados en la red*), Luis Miguel (varios éxitos), Malú (*Aprendiz*), y podríamos seguir con La Unión, Duncan Dhu, Los Sencillos, Modestia Aparte, Los Ronaldos, Miguel Bosé, Pedro Guerra, Gloria Estefan, Chayanne...

Del mapa europeo se pueden recordar los éxitos de las *boy/girls bands* del tipo Spice Girls (*Say you'll be there*, *Wannabe*), Locomía, Take That (*Back for good*), N Sync (*Pop*, *Bye bye*), Hanson (*Mmmmbop*) o 5ive, New Kids on the Block... Los rockeros tuvieron su espacio con *Smells like teen spirit* o *In bloom*, de Nirvana, *American woman* o *Fly away*, de Lenny Kravitz, Guns'n'Roses, Suede, Fatboy Slim, Metallica o The Cure. El europop sale con Aqua, Eiffel 65, Sash!...

A febrero de 2009, de la lista de los 100 cantantes españoles más buscados en Internet, la primera mujer es Amaia Montero (solista hasta hace poco de La oreja de Van Gogh) con el número 10 (precedida por orden por Enrique Iglesias, Alejandro Sanz, Julio Iglesias, Joan Manuel Serrat, Plácido Domingo, David Bisbal, Joaquín Sabina, Raphael y Miguel Bosé). Hay que esperar al número 22 para encontrar a una mujer andaluza: Rocío Jurado. Más andaluzas están en el 23, Marisol, Tamara en el 24 (de cuatro mujeres buscadas, tres son andaluzas), Niña Pastori en el 32, María Carrasco en el 67, Alba Molina en el 72, Rosa López en el 99 e Isabel Pantoja en el 100. Son sólo una muestra de las muchas encontradas.

1989. *Cántame*. María del Monte. Sevillanas.

Las dos décadas analizadas comienzan con el año 1989. Sin duda es el año de María del Monte Tejado Algaba, María del Monte⁴⁵. Es de Sevilla, cantante de copla y sevillanas, y comienza su carrera tras ganar un concurso de televisión, *Gente Joven*. La fama le llega con su segundo disco *Cántame Sevillanas*. Desde entonces han sido numerosos los discos de platino conseguidos, sobre todo en su primera época. Su aspecto físico es el típico de mujer andaluza dedicada a estas canciones de copla y alterna el vestido de fiesta con el traje típico andaluz.

Es una mujer mediática, con otras dedicaciones no musicales que la han llevado a ser muy querida por su simpatía en televisión, en sus colaboraciones como presentadora de programas, llegando a tener, como también lo hiciera en la radio autonómica, un magazine diario en Canal Sur Televisión. “La reina de las sevillanas”, título de uno de sus discos, canta básicamente al amor, también a Sevilla, a Andalucía y al Rocío. Cuenta con unas marcas identitarias muy fuertes sobre lo andaluz dentro del tópico de la Andalucía romántica. Los perfiles de mujer reflejados en sus canciones son patriarcales, si bien es característica de su imagen carecer de explotación visual sensual del perfil femenino, ni de ella misma ni de las mujeres representadas o sugeridas en sus canciones.

De entre las muchas formas de amor que aparecen en las canciones folklóricas y en la copla, el amor correspondido es uno de ellos (Guarinos, 2008). En este caso se habla de un tópico de canción cantada por mujer, el del amor romántico. Está dicho en primera persona y relatado a un narratario en segunda persona, hombre, al que se recuerda el principio de un amor, aún correspondido. Con escasa carga de sensualidad, y una letra muy blanca, el episodio amoroso narrado cobra especial interés por el contexto sugerido espacialmente hablando, para el que hay que ser un

⁴⁵ Es miembro de la Academia de TV y su ficha es http://www.academiav.es/academicos_ficha.php?id=112.

oyente competente. Se hace referencia a un paisaje, a un lugar concreto y a unas circunstancias de acción que encajan con la cultura andaluza, un episodio sobradamente conocido por los andaluces que sí tienen las claves de lectura: es un amor surgido en el camino de ida de la peregrinación hacia El Rocío. Éste es un *locus* habitual en la copla, en la canción folklórica y el flamenco, que veremos en varias ocasiones en su vertiente lúdica y en su vertiente religiosa. Se mezclan pues dos elementos tópicos, uno de ellos identitario, la celebración religiosa popular andaluza y el amor heterosexual entre jóvenes peregrinos.

CÁNTAME

Yo iba de peregrina y me cogiste de la mano.
Me preguntaste el nombre, me subiste a caballo.
Fuimos contando las flores que salen nuevas en mayo,
y me di cuenta enseguida que estabas enamorado.
Estribillo
Cántame, me dijiste cántame, cántame por el camino y
agarrada a tu cintura te canté a la sombra de los pinos.
Mirando estabas para el cielo en la mitad de La Raya.
Me acariciaste el pelo, me besaste en la cara.
Sonrojé miré para el cielo para no mediar palabra
y soltaste un te quiero que se me clavó en el alma.

Estribillo.
Cuando la noche caía y el frío más se calaba,
tu sonrisa busqué en la sombra para recrearme en tu cara.
Tú cogiste la guitarra y yo canté por sevillanas,
y bailaron las estrellas que desde el cielo nos miraban.
Estribillo.
Me despertaste temprano, aún quedaban estrellas.
Los dos rompimos llorando cuando saltaron la reja.
Es mi virgen del Rocío la que a la puerta se asoma,
Viva la madre de Dios, viva esa Blanca Paloma.
Estribillo.

La representación de los personajes también es tópica. Se construye a una mujer pudorosa que se sonroja y que aprovechando la oscuridad busca la visión del rostro del amado, hecho muy comentado en cine por ser usado por modelos patriarcales de mujer: la que es mirada descaradamente por el personaje hombre pero que no puede mirar o no debe hacerlo. El personaje masculino aparece decidido, tomando la iniciativa, cortejando y besando. Y ambos cantan y bailan, tópico de nuevo de los nativos de esta tierra, aunque encajados en el contexto rociero puede ser síntoma de una actividad tematizada en su lugar adecuado.

Tanto para hombre como para mujer, este texto, ejemplifica el tipo de música lúdica para todo tipo de público, preferentemente maduro, al que va dirigido el trabajo de la cantante sevillana. Las sevillanas *Cántame*, del álbum *Cántame sevillanas* (Senador), de Rafael González-Serna, llegan en un año 1988 y se expanden en el siguiente, año del *boom* de las sevillanas en todo el país, con la consabida proliferación de academias de baile en todo el territorio español y locales para practicar y enseñar lo bien que se había aprendido. María del Monte no acostumbra a acompañar su actuación con baile por sevillanas, manteniéndose dentro de una sobriedad interpretativa, pero las sevillanas en sí mismas son consideradas tradi-

cionalmente el baile popular español del cortejo y la seducción, donde el hombre deja hueco para que la mujer muestre sus encantos.

1990. Qué no daría yo. Rocío Jurado. Canción folklórica.

Poco se puede decir que no se sepa. Rocío Mohedano⁴⁶ es de Chipiona (Cádiz). Resumir su biografía sería titánico e inútil, tanto más cuanto ya está escrita (Soto, 2006 y Burgos, 2007). Su estilo musical y su estilismo personal han sido poliédricos y multiformes como corresponde al del perfil de una mujer con una amplia carrera en la música. Ha cantado todos los estilos siempre, desde *pop* en inglés hasta flamenco puro pasando por la combinación de “quejíos” con tonalidades jazzísticas. Su apariencia, no obstante, ha estado siempre vinculada a la de mujer de canción española, combinando batas de cola con trajes de fiesta en los escenarios y en las fotografías de promociones y discos. De entre las letras de sus canciones han destacado muchas de profundo sentido patriarcal, de sumisión al hombre, de pasión por él, de dependencia por amor, de autohumillación... Pero también cuenta con canciones reivindicativas. Los sentimientos de mujer–madre y de mujer–hija, como en todas sus compañeras de copla, están muy presentes en cada una de sus etapas.

Sin ser una mujer (no ella sino su construcción como cantante) que haya supuesto una presencia básicamente sensual, sí es cierto que ha sido capaz de exponer su feminidad, dentro de unos límites, siempre dentro de la sugerencia más que de lo explícito. Canciones como *Si amanece y ves* han dado cuenta de ello en sus interpretaciones. Sus temas son discursos de mujer dirigido a público femenino y algunos de ellos poseen gran fuerza de rencor, de dolor y agresividad verbal hacia el hombre: “Es un gran necio, un estúpido, engreído, egoísta y caprichoso...” La canción emblema de Rocío Jurado por haber sido oída en todo el globo es *Como una ola*; sin embargo, hemos seleccionado este tema por ser el que más se ha puesto y usado como banda sonora en los reportajes de sus últimos días.

Compuesto por José Luis Perales, este tema es un lamento por el tiempo pasado y por la añoranza del comienzo a la vida. Pertenece al álbum *Rocío de luna blanca* (Emi) y la fotografía de la carátula del disco presenta a una mujer en plenitud de sensualidad, alejada de los tópicos iconográficos andaluces, una imagen que ha ido siendo abandonada por la cantante conforme avanzaba su carrera para convertirse en una imagen de dama de la canción más sobria, como corresponde a su nivel internacional, al estilo Julio Iglesias en versión hombre, sobre todo en América Latina. Esta mujer, que tantas otras canciones nos ha regalado con la construcción de personaje fuerte de carácter, como “paloma brava”, se muestra en esta canción algo vencida.

⁴⁶ <http://www.rociojuradolamasgrande.com/>.

Cantada en primera persona también contiene una buena dosis de perfil autobiográfico, es la añoranza de la niñez y la juventud perdidas, de un tiempo alegre y sin problemas. Dirigida a un interlocutor indeterminado, es una especie de monólogo interior no narrativo, sino expresivo, de manifestación de un sentimiento. Aunque aparecen en el tema elementos aplicables a muchas personas, cotejando su biografía es evidente que los lugares y situaciones a las que se refiere tienen mucho que ver con ella. Se habla de una playa, de una calle y una plaza, de una madre que llama a una niña, que son su madre, su pueblo y su playa, Chipiona. Se habla de una feria, de un traje típico andaluz y de un tablao para bailar sevillanas, únicos elementos que situarían la acción de la añoranza en Andalucía. No es el único tema de la artista donde deja ver su vida personal en las letras. La chipionera se ha caracterizado por contar en sus canciones sus sentimientos como hija, como en este caso, como madre, como esposa y como mujer trabajadora.

QUÉ NO DARÍA YO

Qué no daría yo, por empezar de nuevo
a pasear por la arena de esa playa blanca.
Qué no daría yo, por escuchar de nuevo
esa niña que llega tarde a casa.
Y escuchar ese grito de mi madre
pregonando mi nombre en la ventana
mientras yo deshojaba primaveras
por la calle mayor y por la plaza.
Qué no daría yo, por empezar de nuevo,
para contar estrellas desde mi ventana.
Vestirme de faralaes y pasear la feria
para sentir el beso de la madrugada
y volar a los brazos de mi padre

y sentir ese brillo en la mirada
para luego alejarme lentamente
a un tablao a bailar por sevillanas.
Qué no daría yo, por escaparme
a un cine de verano
en donde alguien me diera
el primer beso de amor.
Qué no daría yo, por sentarme
junto a él en ese parque
viendo cómo se ponía el sol.
Qué no daría yo, ay,
por sentarme junto a él en ese parque
y oyendo el ruido del mar,
y oyendo el ruido del mar.

1991. *Se quedó dormido*. Las Carlotas. Sevillanas y rumbas.



Se debe un lugar especial para estas dos hermanas, Carlota y Carmen García⁴⁷, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que también celebran en 2009 su vigésimo aniversario profesional con un recopilatorio: *Veinte años de Carlotas*. Con diecisiete trabajos discográficos en el mercado, casi todos con la firma sevillana Senador, se sitúan en una zona fronteriza entre las tonadilleras y las cantaoras, menos abundantes. Sus canciones son básicamente rumbas y sevillanas y ritmos bailables pero

⁴⁷ <http://www.lascarlotas.com/>.

también son la pareja de mujeres que interpretan sevillanas para escuchar. Este tipo de cante de ritmo lento es adecuado para enviar en las letras mensajes más profundos, con sentimientos más rotundos y es en este subgénero donde más han destacado las Carlotas, con contenidos muy vinculados al sentir de mujer: la niña moderna que viene tarde, que viene sola, que no tiene novio y pasa la madrugada en la calle, la preocupación de la madre, el sentimiento de amor fraternal entre ellas, el amor al hombre... *Esta niña viene tarde*, de Miguel Moyares, es la sevillana en la que habita la preocupación de madre, cuyo autor también hizo para ellas la dedicada a su madre biológica real en el álbum *Con aires de patio* (1997), titulada *A mi madre*. Las sevillanas *Hermanas* pertenecen al mismo autor en el disco *La sonrisa de otra luna* (2000).

Su presentación visual suele situarse en espacios explícitos de entornos muy andaluces y su vestimenta, del mismo modo, es representante de trajes típicos de flamenca, mantones, flores, pendientes grandes y coloridos. Sus rostros y el color de su pelo además acompañan para reiterar elementos que denotan un origen andaluz forjado genéticamente.

El tema que se lee a continuación, de J.M. Évora e Isidro Muñoz, autores del disco completo del año seleccionado para ser representado por ambas *Por primavera*, refleja un conjunto paisajístico ya habitual y comentado en estas páginas y, del mismo modo, muy típico andaluz.

.....

SE QUEDÓ DORMIDO

El sueño se fue a la una
y a las dos no se encontraba.
El sueño vino a las cuatro
cuando ya el lirio soñaba.
Estribillo
Se quedó dormido
el lirio en los brazos
de la Virgen del Rocío.
Pastora, que no te llore.
Mécelo, corazón mío.
Quién corre, corre que corre
por pinares y entre dunas,

su madre lleva una nana
pa cantársela en su cuna.
Estribillo
El aire lleva en sus manos
una camiseta blanca.
La luna que cuenta cuento
y una nana en su garganta.
Estribillo
Caballitos en Doñana
y una barca por el río,
galopa y rema la nana
siempre buscando El Rocío
Estribillo

.....

Con sus raíces gitanas sanluqueñas, las Carlotas cantan aquí metafóricamente a un lugar, a El Rocío. Es interesante este tema como emblema de muchas otras sevillanas y rumbas que humanizan a la Virgen del Rocío y le atribuyen acciones y sentimientos humanos. En este caso la Virgen acuna en sus brazos, canta una nana. La función de las folklóricas, o el uso de las nanas o referencias a ellas, está vinculada a la función catártica de la canción de cuna como ejemplo de lamento de la mujer oprimida, según algunos autores (Tejero, 2002). Una especie de solidaridad femenina hace que muchas mujeres cantantes contengan en sus canciones a una

Virgen del Rocío madre, como ellas. La belleza, y la extrañeza, que puede presentar esta obra radica en la nocturnidad de su paisaje y en el vacío humano del mismo. No se trata de un Rocío de romería bulliciosa, sino de un paisaje, el de las marismas naturales de la zona, de pinos, de dunas, de río, de lirios... simbólica flor relacionada en su color morado con el sufrimiento y su uso en la Semana Santa en la cultura andaluza.

1992. Que se busquen a otra. Isabel Pantoja. Copla.

Si al hablar de Rocío Jurado se conjuraba una serie de elementos biográficos, lo mismo puede decirse de Isabel Pantoja, la tonadillera viva más importante en el momento como atestigua su aparición en toda la bibliografía especializada (Román, 1993 y Blas-Sánchez, 1996). De Sevilla, trianera, procede de una familia vinculada al cante desde su padre o su hermano a otros familiares⁴⁸. Su biografía es, desgraciadamente, bien sabida por todo el territorio español, quiera o no saberlo en tanto que es objeto, por cuestiones extraprofesionales, de páginas y planos televisivos y de internet a propósito de su vida privada muy a su pesar. Su discografía arroja muchísimos trabajos dentro del género de la canción española. La copla con sevillanas, rumbas, baladas aflamencadas, etc. conforman un género que ella transmite con la imagen de la folklórica tradicional. Y así en su trayectoria larguísima han tenido cabida referencias propias como madre, como hija, como amiga, como esposa, como enamorada. Como en otras mujeres comentadas, su caracterización es la típica regional o la de dama elegante vestida de fiesta. Pero su imagen personal de diario es muy conocida dentro y fuera del personaje cantante folklórico, por el escarnio sufrido en determinado tipo de programas televisivos y publicaciones impresas, circunloquios que empleamos para evitar escribir la palabra periodismo. La evolución de dicha imagen completa de folklórica ha pasado de la juventud alegre y exultante a la de maternidad y viudedad sufrida para desembocar en una madurez de desengaños y de desgaste personal.

Como Rocío Jurado, ha sido actriz de películas musicales, como *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990) y *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991), donde hacen de cantantes también y llevan vidas de copla en melodramas eternos. Ha explotado en su juventud su sensualidad sobradamente y su imagen ha ido evolucionando conforme lo ha ido haciendo su vida personal. También en las letras de sus canciones se ha observado un crecimiento desde la seguridad en sí misma del *Ahora me ha tocao a mí*, con esa cierta soberbia que da la juventud, hasta este *Que se busquen a otra*, muestra del hastío de un entorno hostil. Quizás no es esta canción la más repre-

⁴⁸ <http://www.isabelpantoja.es/>.

sentativa de su carrera, desde la del “pan tostaíto migaíto con café” (*Garlochí*, con letra de Rafael de León y música del maestro Solano, del disco *Que dile y dile*, 1975), pasando por *Marinero de luces* (de José Luis Perales, 1985: un millón de copias vendidas, la más exitosa de sus treinta y ocho trabajos discográficos), pero sí es, sin duda, la que más desearía ella que sucediera.

.....

QUE SE BUSQUEN A OTRA

Que se busquen a otra
y que olviden mi nombre para siempre,
los que no me han querido,
los que me han perseguido
y me han hecho llorar.
Que se busquen a otra
porque yo estoy herida
y aún me siento paloma
y deseo volar.
Que me dejen la luna para mirarla
y la noche desnuda para besarla.
Que me dejen el aire para ver si respiro,
que me dejen mis penas para llorarlas,
que me dejen el tiempo para olvidarlas,
que me dejen el beso de una gota de lluvia
que acaricie mi cara.
Que se busquen a otra
y que olviden mi rostro para siempre
los que me han enseñado
el sabor más amargo

y me han hecho sufrir.
Que se busquen a otra,
porque yo ya no puedo
soportar este juego
y prefiero vivir.
Que se miren desnudos en el espejo,
que se arranquen del alma
lo que les quema,
y que lancen la piedra a un espacio vacío.
Que me dejen la copla para cantarla
y un lugar en silencio para el olvido.
Que me dejen un sueño
para andar por la vida.
Que me dejen la luna para mirarla
y una noche desnuda para besarla.
Que me dejen el aire para ver si respiro,
que me dejen mis penas para llorarlas
y un minuto de tiempo para olvidarlas.
Que me dejen el beso de una gota de lluvia
Que acaricie mi cara...

.....

El uso de la primera persona convierte la canción en un monólogo, una declaración de intenciones, muy propio de las coplas que transmiten siempre no hechos de terceras personas sino hechos que implican directamente al personaje que las canta (que no a la persona), aunque tienda a confundirse y en este caso sea así más que nunca. Con deseos de lirismo más que de narración, este tema no encuentra referencias andaluzas ni en su contenido ni en el estilo musical de balada cantada con rabia en algunos pasajes, con cansancio en otros. Los campos semánticos en los que se mueve el tema pueblan el paisaje de dos colores opuestos: de tristeza, de llanto, de amargura, de olvido, de heridas, por un lado; por otro de lunas, de besos, de lluvia amable, de vuelo libre, de sueño, de vida. Las personas que intervienen en el lanzamiento del mensaje son tres: la primera emisora, la cantante; el tú oyente al que se dirige el tema; el ellos, plural indefinido de quienes se habla y a quienes se reprocha la creación de un mundo oscuro de donde la protagonista quiere salir.

1993. *Enamorarse*. Ana Reverte. Copla y alrededores.

Ana Zamora Martín⁴⁹ es de Los Corrales (Sevilla). Su aspecto es muy diferente a las anteriores, dedicándose a la copla o alrededores. Su palo fuerte es la colombiana. Va vestida de calle y no ha explotado nunca su aspecto físico de mujer. Aunque en sus letras hay igualmente homenajes a El Rocío y al amor, y también tiene sevillanas, no obstante no es la estrella rutilante. Su aspecto más pausado, más concentrado, se acomoda mejor a su faceta de

cantautora, de parecido perfil al que da Isabel Fayos. Con veintiocho discos en el mercado, no tiene nada que envidiar a las anteriores en producción a pesar de ser mucho menos conocida, por ser menos mediática, menos personaje vendible.



ENAMORARSE

Enamorarse
es compartir un corazón que va a estallar.
Enamorarse es rozar la mirada y sentir que despierta un gigante.
Enamorarse es vibrar con detalles que fueron insignificantes, es hablar con el alma y decir que hermoso es amarte.
Enamorarse...
Enamorarse es emocionarse con un beso en cualquier parte.
Enamorarse es llenar de esperanza tu vida aunque todo te amargue.
Enamorarse es tener la ilusión cada día de conquistarte.
Es soñar un futuro y que seas lo más importante.
Eso es enamorarse.
Enamorarse

es jugar con tu cuerpo desnudo agarrado a mi vera.
Es hacer el amor cada noche sin poner fronteras.
Enamorarse, enamorarse, enamorarse
es practicar lo prohibido contigo, es una quimera, el delirio que más que un delirio es el fuego que quema.
Todo eso es enamorarse.
Enamorarse es no encontrar una razón para olvidarte.
Enamorarse es el miedo, los celos, el llanto y a veces odiarte.
Enamorarse es discutir por pequeñas cuestiones que son el motivo para reconciliarnos y hacernos sentir más unidos.
Eso es enamorarse.

En este año de 1993, Ana Reverte gana el festival de la OTI, que junto con el de Eurovisión, es uno de los dos festivales tradicionales donde España ha tenido, al menos durante cierto tiempo de su historia televisiva, puestos los ojos. También ten-

⁴⁹ <http://www.anareverte.com/>.

dremos una andaluza que en estos veinte años nos ha representado en Eurovisión: Rosa, “Rosa de España”, Rosa López.

La canción *Enamorarse*, de Alejandro Abad y Josep Llobell, es el tema con que se ganó el festival y encaja dentro del estilo musical y de contenidos a los que canta la artista. En este caso es el amor el tema central.

La canción en sí misma es una definición del amor. Sin duda, se asimila a lo que entiende la intérprete sobre el amor a pesar de que la presencia de la primera persona no está tan marcada como en canciones anteriores. Del mismo modo no hay marcas de género; el léxico utilizado permite que la interpretación del trabajo pueda ser realizada por un hombre o por una mujer, ya que las referencias a la primera y segunda personas intervinientes no están acompañadas por adjetivos calificativos o demostrativos que generen la idea de pertenencia a hombre o mujer: mi vera, tu cuerpo desnudo, tu vida. El amor se refleja en tres caras, como sentimiento, como práctica sexual y como relación interpersonal. Ni un sólo atisbo de andalucismo cultural se contiene en ella. Esto no es una excepción. En muchas otras canciones de artistas ya relacionadas se encuentran estos temas neutros no definidos como referentes de nuestra idiosincrasia, pero hay que contar que la identificación de la voz que los cante y el poder de la imagen que tenemos del producto que acompaña a esa voz pueden hacer que asimilemos como andaluz una construcción que no tiene suficientes referentes para ser identificada como tal, salvo por el acento oral con el que se cante que pueda ir acompañado de un seseo, de una aspiración, por ejemplo.

1994. *Soy mujer*. Soles. Sevillanas, rumbas, canción ligera.

Soles son un trío de hermanas, Loli, Isabel y Esperanza Lobato, tria-neras (Sevilla). Exuberantes, alegres, guapas, femeninas, su aspecto varía en función del género que decidan interpretar. Con trajes flamencos y con trajes de moda, a veces más discretos, a veces más escasos, con ellos construyen una imagen joven y, aunque andaluzas, más abiertas a



otras influencias nacionales. Sus canciones son en la mayor parte para bailar, destinadas a un público joven, pero no descartan la copla en el mismo estilo de las anteriores, no descartan el traje de lunares. Sus cabelleras rubias, sus rostros no agitanados ofrecen la visión posible de otro corte físico para la mujer de nuestra tie-

rra. La imagen de modernidad desenfadada es parecida, salvando las distancias, al estilo de las hermanas extremeñas de Azúcar Moreno.

.....
SOY MUJER

No te equivoques con mi juventud,
no soy la inocente que imaginas tú,
que se cree a ciegas tus adulaciones
y no me doy cuenta de tus intenciones.
Deja de tratarme como una conquista
y de aparentar que eres tan machista.
Olvida esas cosas de duro galán,

dame la ternura que tú sabes dar
Estribillo
Soy mujer.
Como tal le llevo ventajas a usted.
Con los desengaños aprendí a crecer
y lo que me cuentas yo ya me lo sé (bis)
No te equivoques...

.....
El palo rumbero y sevillanero, desenfadado en sus ritmos rápidos, es más comercial, creado más al modo de los productos *pop* aunque no lo sea. Sus numerosas apariciones en programas de televisión y galas⁵⁰, o la participación en el salón SIMOF de moda flamenca, han hecho de ellas unos personajes muy conocidos en el ámbito andaluz, más que en el nacional. Con todo, la sensación que se ofrece sumando sus canciones con sus estilos es la de mujeres muy raciales, muy andaluzas, aunque no sean morenas. Parecidas a las también hermanas Son de sol⁵¹ (Sole, Esperanza y Lola, de Écija, Sevilla), podrían ser calificadas de flamenco *pop*.

Como Ana Reverte, están en el mundo de la canción comercial desde 1989, cumpliendo veinte años también ahora. Su primer nombre artístico fue el de Sentimiento Rociero, y aunque la evolución de imagen y estilo no ha sido grande desde entonces, el nombre actual deja más espacio para la variedad de tipos de canciones, mientras que el anterior permitía el riesgo de encasillamiento. En sus catorce discos El Rocío ocupa un lugar importante, como también la Feria sevillana y otros tópicos recurrentes de nuestra cultura. Y, cómo no, el amor, lo sentimientos, las relaciones de pareja en todas sus variantes de amor roto, conyugal, correspondido, *fou*...El disco de este año es *Pasión y fuego*, la canción seleccionada para el comentario es posterior. Se titula *Soy mujer* y pertenece al álbum *Azúcar y miel* de 1998.

Sin ningún rastro nuevamente de entornos andaluces, este tema puede ser interpretado por cualquier otra mujer de nuestra cultura, la española, y de otras donde encuentren parejas masculinas del perfil denotado por la letra. Hay dos elementos llamativos en este tema que afectan a dos personajes, uno masculino y otro femenino. El personaje intérprete es femenino. Un personaje que habla en primera persona del singular, es una mujer, sólo una. Esto supone una confirmación de la distancia entre el personaje y el intérprete que lo refiere, que en este caso son tres mujeres hablando en primera persona del singular, hablando por una, una universal. Al otro lado de la conversación, el enunciatario es un hombre. De esos dos

⁵⁰ <http://www.solesweb.blogspot.com/>.

⁵¹ <http://www.sondesol.net/>.

elementos, el primero es la autodescripción de la protagonista parlante: es una mujer joven que viene de vuelta, que ya ha sufrido y se ha desengañado, aportando un perfil de mujer firme y coherente. El segundo elemento es la descripción que ella misma hace del hombre al que se refiere. Apela a la apariencia del hombre que debe mantener una reputación de masculinidad en todos los sentidos y rechazar las muestras de afecto para quedar bien *inter pares*, un rechazo claro a la masculinidad prepotente de escapatate.

Se establece un juego seductor de advertencia, donde la chica domina la situación con un “no te equivoques” ni me infravalores, al tiempo que se alterna con la zalamería como argucias de mujer en el hecho del destape psicológico sincero que hace sobre el hombre: no me engañas. Por otro lado, se detecta una ambigüedad en el tratamiento de respeto. Puede ser sorna el paso del tú al usted al referirse al personaje masculino. O puede tratarse de una cuestión de edad: la de un “duro galán” machista y entrado en la cuarentena.

1995. *La lista*. María Jiménez. Canción aflamencada.

María Jiménez Gallego⁵² es, una vez más, trianera (Sevilla). Si María del Monte es la reina de las sevillanas y Ana Reverte de las colombianas, María Jiménez lo es de las rumbas. Como a Rocío Jurado o a Isabel Pantoja, como coplera de las históricas, nada se puede decir más de ella. Programas presentados, canciones, discos propios, colaboraciones con otros, etc... componen una carrera larguísima, variada y aireada en su parte profesional y personal. Señalada por enseñar, su



trayectoria ha estado marcada desde los comienzos por la explotación visual de su cuerpo.

El escándalo de sus apariciones y la exhibición de sus piernas y otras zonas de su anatomía fueron pan de cada disco en los principios y medios de su vida de cantante (pocas veces vestida de flamenca), por no hablar de algunas de sus letras (“Háblame en la cama, dime lo que sientes...”). Su primer disco en 1976, plena etapa del destape,

⁵² www.maria-jimenez.tk.

llo de rumbas, bulerías, tangos... arreglados por Paco Cepero se llamó *María Jiménez* (Fonomusic). Desde entonces hasta 1995 catorce discos vieron la luz, con una retirada transitoria que la devuelve de nuevo al mercado musical a partir de 2002, cuando reaparece con un disco cantando a Joaquín Sabina en *Donde más duele* (Muxxic Records). Desde entonces hasta ahora ha editado cuatro discos más.

Sus trabajos en cine y televisión de ficción de la primera etapa contrastan con los programas televisivos en Canal Sur Televisión de esta segunda en la que está. En sus programas de entrevistas aparece con una imagen renovada, extravagante, divertida y desconcertante por lo inesperado para una mujer de cierta edad. Pero el atrevimiento ha sido siempre marca personal de la cantante. Rubia, exuberante, provocadora y provocativa, la María Jiménez que se ha ofrecido a los medios ha sido una mujer sexualmente activa y emocionalmente fuerte, independiente y decidida: *Se acabó*, da cuenta de ello, del disco del mismo nombre (1978), aportando la imagen de una moderna Carmen, símbolo de la libertad de la mujer de la Transición española. Aunque el disco de este año es *Eres como eres* (Divucsa), preferimos traer por su ambigüedad y su aire canalla este tema que la relanzó en su reaparición con La Cabra Mecánica y que también sirvió para dar fama nacional al grupo.

LA LISTA

En el mismo folio la lista de la compra
hay una canción
como un cupón
de los ciegos.
Rima la soledad
con el atún en aceite vegetal
y en oferta.
¡Vaya precios sin competencia!
Estribillo
Una mano pide al cielo,
la otra en el cajón del pan.
Hay manchas de grasa de llanto,
de tinta, estoy harto de tanto frotar.
Tú que eres tan guapa y tan lista
y tú que te mereces
un príncipe o un dentista,
tú... te quedas a mi lado
y el mundo me parece
más amable, más humano
menos raro. (bis)
¡Qué bonito el mar!
Cuando lo miro a tu lado,
olvido las pateras,
las mareas negras
los alijos incautados,
la playa en donde se deja

morir las ballenas,
este infumable plato combinado.
Estribillo
Yo que soy tan guapa y artista,
yo que me merezco
un príncipe o un dentista.
Yo... yo me quedo aquí a tu lado
y el mundo me parece
más amable, más humano
menos raro.
Yo que me engaño
y me diga que no.
Siempre estás tú detrás
de mi mejor yo.
Y aunque no sepa
ni que sepa contigo,
el mundo es tan redondo
como el *piercing* de tu ombligo.
La cosa se pone dura
sin tu aliento,
siento con amargura
que estoy perdiendo la frescura
que se vuelve frío sin tu calor
y sin droga dura,
que tú...
Estribillo

Desde aquel “háblame en la cama” y “se acabó”, la nueva imagen de fantasía de plumas y lentejuelas pasa por este intermedio de *La lista*, de Lichis, del álbum *Vestidos de domingo* (2001). Parece paradójico que la imagen de la emancipación de la mujer en los finales de los 70 que es María Jiménez vuelva con una canción de este calibre, que en una primera lectura puede parecer machista. Pero si se observa con detenimiento, el tema puede ser entendido como un canto al amor pobre en un ambiente canalla, un *underground* muy cañí, muy de barrio a la española. Un tono escandaloso de parodia rodea el entorno de la canción y reconduce su interpretación a un estilo “petardo”, igual de provocador que el de sus comienzos pero adaptado a los años finales de los 90.

La historia se articula en un canto de reconocimiento de amor entre una pareja joven, donde es el hombre el que agradece a su chica el quedarse junto a él a pesar de que eso suponga no tener nada, cuando podría aspirar a algo mejor. Es un canto al ama de casa que estira hasta lo inimaginable el bolsillo para cumplir con la lista de la compra, que se ilusiona comprando un cupón de la ONCE, que va manchada de grasa y que, no obstante, es una princesa, guapa, lista y moderna (*piercing* en su ombligo). Y es así, tal como es descrita por un hombre, aunque ella parece estar de acuerdo en tanto que lo ratifica: “Yo que soy tan guapa y artista”. Las segundas intenciones del texto se evidencian en el tono sarcástico que iguala un príncipe a un dentista (con fama de ganarlo muy bien). La denuncia social también cabe entre el amor: las pateras, las mareas negras, las ballenas muertas, los alijos incautados; inmigración, ecología y tráfico de drogas, tres temas cruciales de la sociedad actual española.

1996. *Tú me camelas*. Niña Pastori. Flamenco pop.

Desde la isla de San Fernando (Cádiz) llega María Rosa García. Con ella comienza la aparición de una nueva generación de artistas andaluzas jóvenes que irrumpen en el mercado musical español en progresión. Aunque este fue el año de su fama, cantaba desde muy niña avivada, como tantas otras en estas páginas, por el ambiente familiar. Su madre también es cantaora, la Pastori de la Isla que da cuerpo a su nombre artístico. Con diecisiete años graba su primer disco apadrinada por Alejandro Sanz y Paco Ortega. Aunque la fecha del disco es de 1995, la difusión y el éxito se producen en este 96. *Entre dos puertos* (BMG) es el título. Su imagen es moderna. No canta nunca vestida de flamenca y da una nueva imagen de niña de su tiempo aunque el estilo de sus canciones, a veces más aflamencada a veces más estilo balada, sea agitanado en definitiva. Ocho discos culminan con el último en enero de 2009, *Esperando verte*. Su vinculación andaluza, aun sin apariencia visual clásica de ello, es clara por sus letras, su estilo musical y forma de decir.

Estos tangos del *Tú me camelas*, además de ser andaluces son gitanos. El mismo vocabulario empleado lo denota: camelar, sacáis. Camelar es en este contexto querer conquistar; los sacáis son los ojos. Primo se llama a todo aquel cercano, lo sea o no. Tan famoso como el “Échame una mano, prima, que viene mi novio a verme”, este tema, de su autoría, es una especie de *collage* donde varias historias se yuxtaponen para formar un tema. Son varios los actores que entran en los también varios escenarios. El estribillo principal donde hay un requiebro de amor de una joven hacia otro chico va seguido de un lamento por la posibilidad de alejamiento del ser amado, adornado son símiles poéticos. Pero ya en la segunda parte, una madre describe a una hija en edad de crecer, de sentirse hermosa y de soñar con el amor. Es en esta zona donde entran los elementos andaluces del traje de lunares y el pelo negro. Esta discordancia de temas o historias entre estrofas de una misma canción es muy observable en cantes flamencos puros. En cualquier caso, vuelven dos temas recurrentes: el de la madre y su sentimiento de amor en la descripción de la hija y el del amor de pareja, en este caso juvenil o adolescente.

TÚ ME CAMELAS

Estribillo

Tú me camelas,
tú me camelas,
me lo han dicho tus sacáis
que me lo han dicho, primo, tus sacáis
Tú me camelarás.
Si te vas y me dejas triste.
Si te vas, ¡ay, qué soledad!
Si no estás,
el cielo no se poblará de estrellas,
si no estás,
por quien despertar.
Estribillo
Lleva mi niña un traje

con sus volantes,
el pelo negro al aire,
negro azabache.
Bésame,
como las olas besan a la orilla.
Bésame,
como besa el hambre al pan.
Estribillo
Con la mirada distante,
con la sonrisa pintá,
mi niña se echa p'álante,
sopa de estrellas y luz de coral.
Mi niña se hace gigante
y juega a la luna con la cuidad.

Con Niña Pastori empieza la generación de andaluzas jóvenes modernas que ejemplifican lo glocal, que compaginan lo global con lo local, sin pérdida de raíces y con reivindicación de ellas sin renunciar a lo internacional en todos sus sentidos, las preocupaciones y las tendencias, mezclándose con un muy acusado tono oral coloquial andaluz en la interpretación de las canciones, como ha quedado transcrito en el ejemplo anterior.

1997. *Vengo de La Coronela*. Laura Vital. Cante jondo.

Poco conocida, al margen del comercio y con escasa discografía, 1997 es el año de Laura Vital⁵³. De Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), el modo de transmisión de su arte es más el de participaciones en directo en conciertos propios o espectáculos compartidos. Esta cantaora cuenta con más de veinte premios en certámenes y concursos nacionales, regionales y locales. Se elige este año para que ella lo represente, aunque los temas comentados no corresponden a él, por ser en el que ganó nada menos que cinco premios de cante jondo, todo un *record*. Es la representante de las cantaoras, por su juventud, pero sin olvidar a otras en activo que merecerían este lugar del mismo modo. Así citamos a Carmen Linares, a Esperanza Fernández y otras de las generaciones jóvenes como Antonia Contreras o Rocío Bazán.

Su primer disco es de 1994, *Cantando junto a la mar* (Fonoruz). El segundo, ya con Senador, se produce tras haber ganado el Primer Premio de Jóvenes Intérpretes de la XI Bienal de Flamenco de Sevilla en 2001. De entre sus colaboraciones destaca la de 2005, del álbum con José Menese, *Hería el sol en las olas* (alegrías).

VENGO DE LA CORONELA

¡Ay! Vengo de La Coronela
de torear un becerro.
Traigo los calzones rotos
cosíos con hilo negro.
¡Ay, qué pena tengo!
Y el chaleco traigo
sin un remiendo.
¡Ay! De remiendos y botones
se componía.
Que otra el chaleco
ya no tenía.
Míá cómo vengo (4 veces).

Si tú me miras,
bastante tengo.
¡Ay! Van por el agua
toritos negros
con crines blancas.
¿Qué ha dicho usted?
Yo digo el torito
torito es.
Soy de Sanlúcar.
Soy sanluqueña.
Bis
Amo la libertad,
no quiero dueña.

De todas las mujeres que tratamos ella es cantaora en sentido estricto. Hay muy pocas mujeres en relación a las dedicadas a flamenco ligero, flamenco pop o a copla floklórica y menos aún son los recitales de flamenco protagonizados por una mujer. Su maestro es Naranjito de Triana. Sus palos son todos los posibles, algunos de ellos de los más difíciles: seguiriyas, soleares, caracoles, alegrías, bulerías, malagueñas... y mirabrás, cante complejo con el que se atreve, de importantes cambios de tonos. Muy joven, cuenta con un aspecto frágil que no deja entrever el prodigio de su voz. Su apariencia es poco flamenca y muy de su tiempo, aunque acompañada de la seriedad, profesionalidad y sin atisbo de frivolidad que suelen poseer estas mujeres cantaoras, al mismo nivel masculino, como muy masculino es

⁵³ <http://www.lauravital.blogspot.com/>.

también el mundo del flamenco puro, un mundo tradicionalmente de hombres, como intérpretes, músicos y casi no sería atrevido decir que también de público. Aun así, la cantora consiguió en 2007 ser la primera profesora en un conservatorio que imparte flamenco como materia oficial.

Gran parte de las letras del flamenco son anónimas, como corresponde al acervo popular. Las que traemos aquí son, respectivamente, mirabrás y granaína.

Son varios los interesantes elementos comentables en esta pieza. Por un lado hay que observar el cambio de género de las palabras para encajar el sexo del intérprete. Originariamente pensada para ser cantada por un hombre, la letra termina integrando a la cantora en la historia, erigiéndose como intérprete y parte del acto de enunciación y no sólo dando importancia al enunciado. Como tal sujeto de enunciación se establece el origen de donde procede, Sanlúcar, a suerte de firma del acto de cantar. Como parte de seña de identidad y buscando la rima, advierte que no quiere dueña, por dueño, y hace un canto a la libertad, propio del cante jondo como expresión de los oprimidos.

El resto del texto está contado con cierto toque narrativo de microrrelato desde un sujeto del enunciado en primera persona: un personaje masculino, un maletilla paupérrimo que viene de torear un becerro y lo trae todo roto y remendado, un pobre chico al que no le queda nada, ni el chaleco que viste, aunque el amor de esa otra persona lo recompone de la pobreza. Es un tema muy andaluz, el del joven pobre que quiere ser torero en busca de gloria y fortuna. Como corresponde a la clase social y nivel cultural, las construcciones lingüísticas son recortadas, incompletas, incorrectas, mostrando, como decíamos antes, una oralidad coloquial en el discurso de la letra de la canción, como cante popular.

GRANAÍNA

¡Ay!
Yo vengo del Guadalquivir,
con rosas y aguasmarinas.
Yo vengo del Guadalquivir.
Traigo sal de las salinas
pa plantar junto al Genil
un cante por granaína.

¡Ay, ay!
Pajarillos de Graná,
con la música en el pico,
pajarillos de Graná,
tu cante se quea chico
porque no podéis cantar
por la voz de Federico.

Esta evocación al paisaje, de escasa letra es un piropo a Granada y a Federico García Lorca, letra por tanto de contenido netamente andaluz. Contado en primera persona no sexuada, podría ser cantando tanto por un hombre como por una mujer y es un ejemplo no sólo de la oralidad referida, también de cantos alegres y luminosos dentro del cante jondo.

1998. *Ojú*. Alba Molina y Las Niñas. Del flamenquito al hip hop.

Niñas de familias herederas de tradiciones son Silvia Pantoja y Alba Molina, de las sagas Pantoja y de Lole y Manuel respectivamente. Como se dijera al hablar de Niña Pastori, forman parte de una generación de mujeres muy jóvenes que empiezan a dar sus primeros pasos en el mundo de la música y que conforme se hacen adultas cambian sus estilos de forma radical. Ese es el caso de dos de ellas, que comenzando con estilos relativamente parecidos desembocan en los últimos años en tendencias musicales, apariencias físicas y filosofías muy distintas.



Silvia González Pantoja⁵⁴ lo hace en varias ocasiones, posiblemente buscando un estilo que termine por hacer que triunfe en el ambiente musical. Uno de ellos se produce con su tercer álbum, *Sylvia*, de aire hindú, más de indumentaria que de otra cosa. Y un nuevo vuelco, más moderno y descarado, explotando mucho su atractivo físico, se da en el disco de 2007, *Qué poco arte*. Comienza la sevillana con dieciséis años, con el disco *Diechiocho primaveras*, de un estilo muy vinculado a la copla y es en 2004 cuando comienza este otro camino menos hindú, de la mano del productor Paco Ortega en su nueva etapa destapada y sensual.



En estos años comenzamos a oír a hablar muchas veces cuando se refiere a nuestras cantantes de fusión, de flamenco, de copla, de piezas musicales vinculadas a lo andaluz con aires musicales de otros estilos o procedencias. Su estilo es calificado en su *web* como *pop latino*, para sus dos últimos discos *Con luz propia* (2006) y *Qué poco arte* (2007). Lo cierto es que cuenta con una hibridación de sones rumberos, caribeños, aderezados por

⁵⁴ <http://www.sylviapantoja.es/>.

una multiplicidad de estilos que van desde el *hippy* hasta el *glam*. Muchas de sus canciones son amorosas y sus dos últimos discos y videoclips muestran un gran desarrollo y mayor preocupación por ofrecer un producto completo de calidad, muy cuidado.

Alba Molina, por su parte, comienza su carrera en este año con su trabajo *Despasito*, con una –s– deliberadamente andaluza. Pero desde ese año hasta hoy (voz de la última campaña de la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía), Alba Molina ha pasado a formar parte de un grupo de chicas andaluzas que supusieron una revolución de concepto de banda femenina andaluza (si es que existía ese concepto): Las Niñas. El conjunto está compuesto por Alba Molina, Vicky Luna y Aurora Power, sevillanas las tres. El concepto no puede ser más contestatario: nueva canción protesta desde ritmos fusionados y preocupaciones universales con actitud de denuncia por un cambio social desde sus posiciones de mujeres. Es una mezcla de flamenco, *rythm and blues*, *funk* y *hip hop*. De su primer disco es el tema Ojú (2003), interjección andaluza por excelencia, canción dos veces censurada por TVE bajo el mandato del gobierno del momento; una de las ocasiones fue la gala celebrada en julio en Benidorm, ante la perplejidad de las propias cantantes (Íñiguez, 2003). Y como la censura no es buena y la autocensura tampoco, es el tema seleccionado para ejemplificar este cambio de registros de las mujeres andaluzas cantantes de la segunda mitad de los 90.

OJÚ

Ojú, el Bush mosqueao.
Ojú, y el los dineros del bolsillo.
Gescartera, gescartero, porompompón.
Tiempo extraño, tiempos raros
pa' la peña en este planeta,
seguiremos luchando por nuestros hijos
pa que puedan chupar de la teta.
Ojú, el triunfo maneja.
Ojú, por los hilos del mercao.
Ojú, que aquí nadie dice na.
Ojú, que han vendió to el pescao.

Rap ...
Decimos no,
no a la guerra.
que la guerra es mu perra.
Y si nadie nos quiere echá cuenta,
que mira que la peña está que revienta,
desde Madrid a París,
desde Cai a Pekín.
La gente en las calles dice que no,
que no, no a la guerra,
que la guerra es mu perra.

Vinculadas al grupo O'funk'illo, estas niñas interpretan esta canción con gracia y con descaro. Con un estilo que también está representado por andaluces, hombres y mujeres, supusieron un encontronazo con una realidad social existente en nuestra comunidad aunque silenciada hasta el momento. La política del presidente norteamericano Bush (hijo), la guerra de Irak, el conflicto Gescartera aparecen como preocupaciones sociales y no son más que un reflejo fijado por escrito y cantado de las conversaciones diarias de muchos españoles en aquel momento. La novedad radica en que los cantantes andaluces introduzcan política en sus letras de modo tan explícito, pero más novedad es aún que lo haga un grupo de “inocentes

jovencitas”. Los casos sangrantes relacionados en la canción de la política española aparecen con nombres y apellidos, con un aire musical marginal como es el *hip hop*. Y dicho aire internacional no pierde las señas de identidad de donde ha sido generado: obsérvese que las frases de la canción van iniciadas por un interjección netamente andaluza.

Este tipo de música cuenta como seña identitaria la oralidad coloquial en sus letras, y así queda reflejado en la transcripción. Dos Premios de la Música y un Premio Ondas recayeron sobre el grupo. Si en algunos momentos o para algunos consumidores de música y el público en general se puede pensar que la música andaluza se mira el ombligo, redondo como el *piercing* de La Cabra Mecánica, quede claro que nuestras mujeres inician una etapa a partir de este momento en que miran algo, más que redondo, esférico: el mundo, desde este sur de Europa y norte de África, eso tiene Andalucía, un lugar bisagra inigualable.

1999. *Tocar el cielo*. Isabel Fayos. Cantautora flamenca.

Es el año de esta cantautora trianera. De todas las que hemos visto se acerca más en estilo y tendencia a Ana Reverte, siendo aun así distintas: compositoras, menos comerciales, con un elevado sentimiento andaluz aflamencado pero sin estriencias, con letras sentidas pero contenidas.

Los singles *Qué más quisiera yo* y *Tu cuerpo huele a romero* son dos de sus trabajos más conocidos. Isabel Fayos puede llamarse cantautora⁵⁵. Trianera (Sevilla), graba su primera obra en una casa de discos integrada sólo por mujeres llamada Alfaisan, compuesta por ella misma, Mari Carmen Alés y Sandra de la Rosa.

Su discreción y su vida al margen del comercio feroz la hacen ser más conocida dentro de las fronteras andaluzas que fuera de ellas, donde cuenta con colaboraciones y conducciones de programas de radio y televisión en el ente autonómico. Es en el año 2000 Premio a la Mejor Canción Andaluza con *Tocar el cielo*, de su álbum de este año con el mismo título, galardón que otorga la Asociación de Empresas Discográficas de Andalucía.

El aire de esta canción es de rumba y, como en otras ya comentadas, es un pasaje de canto al amor, asexuado en principio, marcado por imágenes metafóricas relativas al amor físico. Desposeído de caracteres andaluces, el tema sólo denota la procedencia al ser oído debido a las típicas aspiraciones de nuestro modo de hablar. Esta “asepsia andaluza” no es común en los temas de la artista, que suele referirse en sus composiciones a lugares, paisajes y hechos andaluces. Puede recordarse su canción *Calle Betis*, que con un fuerte sentimiento de pertenencia a

⁵⁵ <http://www.marinabernal.com/isabelfayos>.

su barrio, su tierra, sin chovinismos, hace un recorrido por los emplazamientos emblemáticos del barrio de Triana, una de estas canciones que tanto abundan entre los cantantes andaluces de afirmación identitaria, en este caso sin esfuerzo de explotación de su condición de mujer ni de su aspecto alejado de faralaes.

.....
TOCAR EL CIELO

Yo conocí el firmamento,
Me recosté en una nube,
me deslicé por el viento
y en la luna me entretuve.
Pude besar una estrella,
acariciar un lucero,
y en la cola de un cometa
pasearme por el cielo.
Estríbillo
Eso sin dar medio paso,
fuera de tu habitación,
Sin escuchar más sonido
que el de tu respiración.
¿Quién se puede conformar

con haber tocao el cielo
y no volverlo a tocar?
¿Quién se puede conformar
con haber tocao el cielo
y no volverlo a tocar?
Bis
Alcancé sin darme cuenta
la cima de mis sentidos.
Lo que nunca imaginar
era posible contigo.
Ir al centro del amor,
ver la cara a la ternura
Encontrarme la pasión
rodeando mi cintura.
Estríbillo

.....

Este también es el año en que graba en Francia con la casa Audivis **Ana Salazar**, gaditana, un caso artístico reseñable de nuestra música y poco conocido. La fusión se hace en ella y en forma de flamenco *jazz* y también por la combinación de cante y baile, puesto que ambas cosas conjuga. Con esta interesante mezcla graba el disco *Flamenco Move*, además de otro llamado *Chanson flamenca*, homenaje a la música francesa. En 2003 sale con el volumen *Ana Salazar canta a Edith Piaf*.

2000. Si nos dejan. Tamara. Canción romántica.

La canción del amor por excelencia, distinta del desgarro del fado, del tango o la copla, es, sin duda, el bolero. Eso comenzó haciendo Tamara⁵⁶, siendo casi una niña. La artista sevillana es otro ejemplo de la nueva generación que toma el relevo y de la variedad ecléctica de productos musicales andaluces. Su trabajo es una rareza en el panorama español en sí mismo, no sólo en el andaluz; es extraño ver a una mujer tan joven y andaluza cantando boleros, sin ninguna intencionalidad de reivindicación o atisbo de cultura andaluza en sus canciones. Ello sucede en este trabajo y en sucesivos, como el llamado *Tamara canta a Roberto Carlos* (2004) o *Perfecto* (2007), que incluye una canción donde se estrena componiendo. Entre boleros y baladas, femenina pero sin excesos sensuales, al menos hasta que alcan-

⁵⁶ <http://www.tamaraweb.com/>.

zara la mayoría de edad, ha conservado un estilo elegante en absoluto vinculado a la estética andaluza tradicional.

SI NOS DEJAN

Si nos dejan, nos vamos a querer
toda la vida.

Si nos dejan, nos vamos a vivir
a un mundo nuevo.

Yo creo, podemos ver un nuevo amanecer,
de un nuevo día.

Yo pienso, que tú y yo podemos
ser felices todavía.

Estribillo

Si nos dejan, buscamos un rincón
cerca del cielo.

Si nos dejan, haremos de las nubes
terciopelo.

Y ahí, juntitos los dos,
cerquita de Dios,
será lo que soñamos.

Si nos dejan, te llevo de la mano,
corazón, y nos vamos.

Yo creo, podemos ver un nuevo amanecer,
de un nuevo día.

Yo pienso, que tú y yo podemos
ser felices todavía.

Estribillo

Si nos dejan, de todo lo demás
nos olvidamos.

Si nos dejan...

Si nos dejan es una canción de Luis Miguel, como autor e intérprete originales, del año 1989. Es un texto que presenta un tipo de amor incipiente apasionado, correspondido que se plantea un proyecto de futuro en pareja y que se reitera, ya se ha visto que es común, en proclamar un estado cercano al cielo, las estrellas, las nubes... Sin marca de género del intérprete podría ser cantado por hombre y por mujer como de hecho lo es por su autor, hombre, y Tamara, mujer. Ello demuestra que en el mundo de las canciones de amor puede apostarse por la exhibición de sentimientos iguales entre hombres y mujeres. Aunque es verdad que el público oyente de Luis Miguel es preferentemente femenino, una oyente mujer a la que se le presupone el deseo de oír frases románticas. Es del álbum titulado *Gracias* (2000).

El mismo éxito que tuvo Tamara este año a nivel nacional lo tuvieron las chicas de Papá Levante, un lanzamiento que supuso una bocanada de aire fresco con respecto a la imagen de un grupo femenino andaluz, aunque durara poco esta aventura. Se hará referencia a las chicas que se ponían coloradas cuando las miraban al hablar de las Ketchup y de Gala Évora, una de las componentes que ha emprendido carrera en solitario.

**2001. La niña. La Mala Rodríguez. Hip hop.
Corazón congelado. Pastora Soler. Pop.**

Hiphopera gaditana, de Jerez aunque se cría en Sevilla, María Rodríguez Garrido⁵⁷, La Mala Rodríguez se da a conocer en este año aunque llevaba mucho

⁵⁷ <http://www.malarodriguez.com/>.



tiempo antes trabajando. Su primer larga duración sale en el año 2000, titulado *Lujo ibérico* (Superego–Universal). Del año 2003 es su disco *Alevosía* (Universal) de donde se ha seleccionado la canción *La niña*, cuyo videoclip fue censurado, que versa sobre una niña traficante. La Mala es Premio MTV Latino 2007, como mejor artista promesa. A partir de su disco *Malamarismo*, 2007, su fama comienza a crecer. Fue considerado el mejor álbum hip hop 2008 en los Premios de la Música. Además cuenta con la autoría de bandas

sonoras de películas, como *Lucía y el sexo* (Julio Médem, 2001), *Yo puta* (María Lidón, 2004) o *Yo soy la Juani* (Bigas Luna, 2006).

LA NIÑA

Estribillo

Esta es la historia de una niña que vivía en el barrio de La Paz.

De ella se decía que quería vender droga como su papá.

Por ella nadie apostaba, su futuro se nublaba y no había hecho más que empezar.

Quién no quiere dinero, dime quién no quiere dinero pa gastarlo en la ciudad.

Quería pan, quería joyas, no valoras na si no lloras.

Lo mejor de no tener na es tener que trabajar y sudar por apartar la miseria a un lado.

Conseguir respeto a base de coraje y cojones, ella lo tenía, ella lo sabía, ella se lo merecía, valía pa eso y pa más.

Tenía todo lo que quería, vestía

la ropa con la que tú sólo puedes soñar.

Muchos son los valientes

que se pierden en la mar, pero cuando tú sólo sirves pa traficar es lo que pasa.

Te llaman. Te llaman.

Tu teléfono no no deja de sonar (bis)

Estribillo

A las nueve estaba allí.

Era respeto lo que faltaba, sí.

Cuidao. Volaron las balas.

¿Tan difícil es levantarse por la mañana?

Por ser mujer llevaba pistola.

Ya sabes para no sentirse sola.

A nadie le gusta que le jodan, siempre tú tienes que pensar dos veces.

¿Quién se come la mierda cuando aparece?

Si sale de allí es porque tienes suerte.

Pa otra vez tendré más cuidao,

Mama, iré con gente.

Tenía to lo que quería, vestía

la ropa con la que tu sólo puedes soñar.

Con una actitud desafiante, descarada y extravagante, propone canciones recitadas, con la forma de hablar de las tribus urbanas a las que representa pero a la andaluza, como Las Niñas. Con ella vamos aumentando el número de mujeres representantes de una cultura musical de la resistencia existente en Andalucía junto con la hegemónica. Lo veremos también con Lamari y con Rakel Winchester.

El riesgo y la valentía que suponen sus canciones son dignos de alabanza por convertirse en voz de lo minoritario, de lo marginal. El flamenco puro, hoy por hoy, ya no es un ejemplo de nuestra cultura marginal, ni popular, ha pasado a convertirse en una forma musical erudita, para entendidos, como le sucediera a la ópera, al *jazz*.

Este tipo de manifestaciones musicales sí se corresponden con la nueva marginalidad expresándose en un neobarrialismo, que llama Alabarces (2008). La institucionalización de las músicas populares marginales deja espacios de resistencia cultural y juvenil, como lo hiciera el *rock* y ahora el *hip hop*.

Este tema es un relato en toda regla. De los variados temas amorosos, cantados en primera persona, como apelativos a un segundo que está o no escuchando, se pasa a este texto que compone una historia de narrador omnisciente dando paso del discurso indirecto al directo, dando paso a la voz de la protagonista en alguna ocasión, y dejando también presente la figura del narratario en la apelación a un oyente indeterminado (“Ya sabes, para no sentirse sola”). El valor de ser mujer y cantar en este género viene aumentado por el de contar una historia de otra mujer, y además niña. La reivindicación social sobre la educación de los menores y el poder del ejemplo y la imitación de los mayores queda patente. De modo indirecto también se denuncia la masculinización a la que se ve sometida la mujer cuando entra en una actividad de hombres, a base de fomentar un carácter, cuando menos, rudo aunque su envoltorio físico fuera el de ropas caras, que era lo que quería conseguir dedicándose al tráfico de drogas. La indefensión por ser mujer es otra marca que obliga a la defensa con un arma de fuego. El uso de palabras malsonantes (se vieron en *Las Niñas* y se verán más, y aun peores, en Raket Winchester) es un síntoma de igualación en negativo que han sufrido las cantantes femeninas más coetáneas en su búsqueda de un similar nivel con respecto a los cantantes masculinos de signos musicales parecidos, aunque, por otra parte, nada disimilar a lo que se podría oír en la calle en chicas de determinadas edades y perfiles culturales.

La cara opuesta en este mismo año la pone **Pastora Soler**⁵⁸, más comercial. Este es el año de su *Corazón congelado*. Esta artista ha sufrido una evolución hasta llegar a esta etapa más frívola, *pop*, desde unos inicios de copla (su primer disco de 1994 se llamaba *Nuestras coplas*, de Polygram Ibérica), para terminar en su estadio actual con letras más pensadas, menos bailables. Con aspecto poco andaluz, entre rubia y pelirroja a veces, ojos claros, sus canciones se asoman de nuevo al amor, con un aire parecido al de la cantante Merche, ambas representantes de este estilo *pop*. Es de Coria del Río (Sevilla) y cuenta ya con siete trabajos, el último vinculándola al compositor gaditano Antonio Martínez Ares, a partir del disco *Toda mi verdad*, con canciones para retomar sus raíces después de haberlas abandonado, unas raíces más flamencas, más copleras.

⁵⁸ <http://www.pastorasoler.eu/>.

Corazón congelado es de 2001 (EMI), del disco del mismo nombre, responsabilidad de los autores Paco Ortega y Arturo Soriano, y fue sintonía de la vuelta ciclista a España de ese año, lo que le supuso un lanzamiento para convertirse en canción pinchada para bailar permanentemente. Con independencia de que un alto índice de sus canciones son bailables y de tema amoroso, este tema tiene todos los ingredientes de un éxito de canción del verano, vacía de contenido y con un ritmo adecuado para ser escuchada y bailada. Simple y con un estribillo reiterativo hasta el exceso y fácil de recordar, los contenidos de este texto no dejan indiferente si se lee dos veces. Interpretado por una mujer que relata cómo un hombre busca en un supermercado un producto (hilo metafórico) y encuentra un corazón congelado, el resto del tema se convierte en una reflexión, no de la mujer sino del hombre, a propósito de los tópicos que construyen el rol de mujer fría, de *turrís ebúrnea*, de mujer inalcanzable. Un corazón duro, resistente, indescifrable en sus sentimientos: en definitiva, el tópico del hombre que no entiende a la mujer. El ritmo rumbero y festivalero encubre una letra que muchos habrán tarareado sin prestar más atención.

CORAZÓN CONGELADO

Adormilada, atontada
como en un sueño te veo.
Corriendo como un loco
por un supermercado.
Quieres mi corazón encontrar
para comprarlo.
Busca alocado por todas partes
algo mío para guardarlo.
De repente algo llama tu atención
entre los congelados.
Rodeado de consumidores
que luchan para mirarlo.
Excitado eres el primero
en llegar para comprarlo.
En envoltorio de plástico rosa,
brillante, atractivo y helado.
Estribillo
Corazón congelado.
Colorantes, estabilizantes.
Azúcar, sal y vinagre.

Corazón congelado.
Colorantes, estabilizantes.
Azúcar, sal y vinagre.
¿De qué está hecho el corazón de una mujer?
¿De qué está hecho el corazón
de una mujer?
¿Qué sustancia ha puesto Dios
en el centro de su ser?
¿Qué mineral se encuentra
debajo de su pecho
que yo no puedo fundir,
que yo no puedo fundir?
¿Qué razones tendrá su razón,
que mi razón no conoce?
¿Por qué es tan dúctil, resistente
y tenaz al mismo tiempo?
¿Por qué el amor propio anida
tan fuerte en su interior?
Y ¿qué hay detrás de su laberinto
de sentimientos y pasiones?
Estribillo

2002. Europe is living a celebration. Rosa. Pop.

2002 es un año muy “productivo” no por la cantidad sino por los dos productos que vieron la luz. Es el año de Rosa⁵⁹, nuestra “Rosa de España” y de Las Ketchup,

⁵⁹ <http://www.rosalopez.es/>.

dos productos y nunca mejor dicho. Rosa López, sobradamente conocida en nuestro país, se dio a conocer como concursante ganadora de la primera y más exitosa edición del concurso–*reality* de superación *Operación Triunfo*, en TVE en aquel momento. Esta cantante es de Granada y dueña de una potente voz, envolvente, de muchas cualidades. Su descubrimiento y lanzamiento ha supuesto para el público ver desde fuera el proceso de creación de una artista a la que se le busca un estilo por fuera y por dentro. Es un diamante que se ha ido puliendo a la vista de todos y en intentos múltiples, a veces inhumanos, de crear un producto comercial musical en todos los sentidos: físico (adelgazamiento), de dicción, de forma de hablar, de transformación de chica de pueblo, familiar, sencilla en un mundo muy complejo donde su propia voluntad de superación ha jugado un papel importantísimo, pero que no ha conseguido llegar al nivel de otro triunfador no oficial, ya que no ganó el concurso, el también andaluz David Bisbal.

.....
EUROPE'S LIVING A CELEBRATION

Estoy feliz de encontrarme hoy aquí
 y no me preguntes más por qué.
 Ya corre en mis venas la emoción
 y nace en mí una ilusión.
 Siento algo nuevo en mi interior
 que me lleva a ti,
 un camino por hacer
 sin nada que esconder.
 Europe's living a celebration.
 Todos juntos vamos a cantar.
 Europe's living a celebration.
 Nuestro sueño, una realidad.
 No se oirán jamás las voces que no
 nos dejen dar el paso final,
 si existe en nosotros la pasión

y brilla una luz en tu interior.
 Ahora el tiempo nos cambió
 y será para siempre.
 No dudes, por favor,
 lo dice el corazón.
 Europe's living a celebration...
 No nos dejes amor.
 No digas adiós.
 Y crece, va creciendo
 la fuerza y la ilusión.
 Europe's living a celebration...
 Europe's living a celebration
 Todos juntos vamos a cantar
 Europe's living a celebration
 Es tu fiesta y no hay vuelta atrás.

.....

Rosa, siendo andaluza, no tiene estilo andaluz ni en vestimenta y apariencia ni en estilo musical. Puesta como ejemplo a la juventud española, que probablemente va más por otros derroteros musicales que no los que le han ido adjudicando, fue espectacular su preparación para la participación en el Festival de Eurovisión, anzuelo que se usó para relanzar en España la cultura festivalera eurovisiva, muy de capa caída en la década de los 90 e inicio del segundo milenio. Aunque el resultado en el concurso fue entre los diez primeros, la catarsis colectiva que supuso el momento cumplió con el objetivo del índice millonario de audiencias deseado para ese día de mayo, más la suma de más de 500.000 copias vendidas de su primer disco. La canción, de una cantante sin estilo todavía, no tiene desperdicio, pero es el tema con el que buena parte de españoles vincula a Rosa, mientras que puede que hasta desconozcan cualquier otra canción suya.

Con siete trabajos discográficos desde su primer *Rosa*, pasando por *Me siento viva* (2006), de *pop* y baladas, hasta *Promesas* (2008), casi desapercibido, la artista granadina sólo deja entrever su origen andaluz cuando habla por su acento.

La canción es de Toni Ten Martínez, elegida también por aclamación popular, como *Rosa* para interpretarla. El tema tiene vocación internacional con esa frase en inglés que hace referencia a la celebración del propio festival como fiesta de Europa. El resto se convierte en un acúmulo de frases sueltas difíciles de interpretar: un sueño colectivo (“nuestro”) hecho realidad, un estar en alguna parte que era a donde se quería ir, y un sentimiento sincero que no engaña y dirige a la cantante hacia otra persona. Y lo difícil es entender el número de copias vendidas con un tema que además de poseer esta letra críptica, desde el punto de vista musical tampoco se puede decir que sea ni para bailar ni para oír, con un ritmo pachanguero de orquesta de celebración familiar: en definitiva un producto con un *marketing* muy bueno detrás.

Y de uno a otro, **Las Ketchup**. En este verano de 2002 vendieron doce millones de copias con el *Aserejé*, acompañado de coreografía fácil, todo un fenómeno musical mundial como el que ya importamos años antes, la *Macarena* de Los del Río. Fue número uno en veinte países en ese verano. Lucía, Lola y Pilar Muñoz son tres hermanas que hacen fusión de flamenco y *europop*. Son hijas del guitarrista Juan Muñoz, el Tomate, de ahí la gracia del nombre de la agrupación. El disco se llamó *Las hijas del tomate*, literalmente, juego de palabras divertido que muestra a unas hijas adaptadas a su tiempo que no hacen flamenco puro, como el *ketchup* tampoco es tomate puro, sino una fusión de ingredientes aunque su porcentaje mayor sea el de tomate. Su siguiente trabajo preparado para Eurovisión con catastróficos resultados (puesto veintiuno en 2006) fue llamado *Bloodymary*, cóctel que se hace con zumo de tomate, que no llegó más que a unas veinte mil copias. Y desde entonces, hasta hoy.

ASEREJÉ

Mira lo que se avecina
a la vuelta de la esquina,
viene Diego rumbeando.
Con la luna en las pupilas
y en su traje agua marina
van restos de contrabando.
Y donde más no cabe un alma
allí se mete a darse caña
poseído por el ritmo ragatanga
y el dijey que lo conoce
toca el himno de las doce
para Diego la canción más deseada.
Y la baila... y la goza... y la canta...
Aserejè ja de jè de jebe tu de jebere
sebiunouva majabi an de bugui an de buididipi.
Aserejè ja de je de jebe tu de jebere
sebiunouva majabi an de bugi an de

buididipi.
No es cosa de brujería
que lo encuentre to los días
por donde voy caminando.
Diego tiene chulería
y ese punto de alegría
rastafari afrogitano.
Y donde más no cabe un alma
allí se mete y se da caña
poseído por el ritmo ragatanga
y el dijey que lo conoce
toca el himno de las doce
para Diego la canción más deseada.
Y la baila... y la goza... y la canta...
Asereje ja de jè de jebe tu de jebere
sebiunouva majabi an de bugui an de buididipi.
Aserejè ja de je de jebe tu de jebere
sebiunouva majabi an de bugui an de buididipi.

La canción *Aserejé* las llevó incluso a ser premiadas con un Ondas al grupo revelación. Es un tema de Queco (Manuel Ruiz), vinculado también al grupo Son del sol y su tema *Brujería*, llevado a Eurovisión en el año anterior, trío de hermanas andaluzas, a las que se ha hecho referencia al hablar de Soles. El *Aserejé* es calificada de *pop* latino. En inglés fue titulada *The Ketchup Song*, teniendo en cuenta que no iba a ser interpretado qué podría significar el palabro, cuando en realidad esconde palabras inglesas pronunciadas en “andalú”, ya que la letra del estribillo contiene un ejemplo claro de intertextualidad musical, pues se trata de parte de la canción *Rapper’s Delight* (1979) de The Sugarhill Gang, trío de músicos de *hip hop* estadounidenses (*I said a hip hop the hippie/ the hippie to the hip hip a hop and ya don’t stop/rock on bay bubba to the boogey bang bang/the boogie to the googety beat*).

La canción estuvo acompañada por una leyenda urbana que le atribuía una lectura satánica a su letra, por la llamada “a ser hereje” (*asehereje*). Tiene un matiz “cheli”, como el resto de la obra de estas chicas, con fuerte marca de identidad de barrio que se refleja en el desprecio explícito a las de enfrente, a las chicas “pijas”, como sucede en sus *Sevillanas Pink*.

Frescas, descaradas, modernas, juveniles y alegres, sin mucho lujo, de barrio, representan a un sector juvenil influido por la cultura americana, globalizados sin críticas, sin preguntarse cuáles son los símbolos que utilizan o las palabras que profieren, y puede que hasta sin saber que usan símbolos o elementos de otra cultura dominante. La poca profundidad de esta historia no va acompañada siquiera con algo de lirismo. Cuenta la historia de una chica que relata cómo es y qué hace una segunda persona: Diego, un rastafari afrogitano, y sus arranques nocturnos de discoteca.

2003. *María se bebe las calles*. Pasión Vega. Copla y más.

Ana María Alias, aunque nació en Madrid, es malagueña y gaditana. Hablar de Pasión Vega es hablar de palabras mayores, es hablar de la reinvención de la copla y su mezcla con otros ritmos, con toques jazzísticos, tangos, siempre con canciones de lamento. La profundidad de la mayor parte de sus letras hace insuficiente dedicarle un apartado en un año y una canción. Dichos temas suelen ser además arriesgados: la violencia de género, el travestismo son dos ejemplos de ello. Uno de ellos es el himno para la mujer andaluza maltratada. De aspecto juvenil, moderno, elegante y no sexualizada como reclamo, su voz es un prodigio natural y de educación musical. Su fragilidad física hace que no parezca que de allí salga esa voz, capaz de articular coplas clásicas, *blues*, *jazz*, habaneras, ritmos latinos...

Con cinco discos editados desde 2001 (*Pasión Vega*, BGM), el último hasta el momento ha sido *La reina del pay-pay* (2006, Sony BGM), que verá su continuación

en 2009 con *Gracias a la vida*, título de la canción de Violeta Parra que abre un álbum dedicado a la música latinoamericana. Sin olvidar los lugares, las acciones y la cultura andaluza, tampoco se dejan de lado momentos, instantáneas cotidianas universales, antiguas (*Teresa*, de *Flaca de amor*, 2005, BGM) y modernas, de niños (*La calle del almíbar*, de *Flaca de amor*) y de mayores, de amor y de olvido, urbanas y portuarias...

MARÍA SE BEBE LAS CALLES

María pensó que el amor
era un mandamiento de dos
y, esperando el primer beso,
se hace vieja ante el espejo
y limpia su llanto,
maquilla sus heridas
y se le va la vida.
Recuerda la primera vez
que él le juró que fue sin querer
y en los hijos que vivieron
prisioneros de su miedo.
María soñaba con ser la princesa
de los cabellos de oro
y la boca de fresa.
María se fue una mañana,
María, sin decir nada.
María ya no tiene miedo.
María empieza de nuevo.

María, yo te necesito.
María escapó de sus gritos.
Se bebe las calles María...
Ella nunca dice que no,
es la esclava de su señor.
Ella siempre lo perdona
a sus pies sobre la lona.
Su patria es su casa,
su mundo la cocina
y se le viene encima.
Un día dejó el corazón
abandonado en su colchón.
Sólo piensa en ver su cuerpo,
¡ay, del quinto mandamiento!
María no tiene color en la sangre.
María se apaga y no lo sabe nadie.
María se fue una mañana,
María, sin decir nada.
María ya no tiene miedo...

La voz de seda, que le llaman, interpreta *María se bebe las calles* como primer tema del trabajo *Banderas de nadie* (2003). La canción es del conocido autor gaditano Antonio Martínez Ares, al que nos hemos referido al hablar de Pastora Soler. Este compositor cuenta con un alto sentido dramático, además de trágico, en la composición de sus temas, como lo hiciera antes en las letras que escribía para su comparsa de los carnavales de Cádiz.

De nuevo un relato, dramático como hemos dicho, es contado por una mujer en focalización omnisciente sobre la historia de una segunda mujer que no es ella, como así se refleja también en el videoclip que la recrea audiovisualmente. Es una historia de vida de malos tratos con final feliz, con final de beberse las calles en busca de la libertad. La canción de denuncia está construida discursivamente con un estilo alejado de la violencia verbal, plagado de sugerencias y sin explicitar nada con todo lo que dice. Se habla de gritos, se habla de que el personaje no lo hará más, pero no se dice qué. Se habla del quinto mandamiento (no matarás) y se evita exponer el miedo a la muerte o el deseo de esa mujer; se habla de abuso en las relaciones sexuales; se habla de miedo y de liberación con una frase hecha muy significativa: se bebe las calles, puede con todo. Se da paso al discurso directo del maltratador. La frase del maltratador tiene cabida en la letra en su forma más habi-

tual: “María, yo te necesito”. La imagen de la mujer maquillando sus heridas mientras se le va la vida es algo más que una metáfora, es un acto real que han hecho y hacen, ojalá que pocas, mujeres andaluzas.

2004. *El marío de la cannisera*. Raket Winchester. ¿Punk?



Y como de todo hay en esta viña andaluza, el año 2004 rompe con el alegato a favor de la liberación de la mujer maltratada visto en 2003 y sorprende y escandaliza a propios y extraños con *El marío de la cannisera*, tema de Raket Winchester⁶⁰, banda cuya vocalista se llama Raquel Riquelme, cordobesa. El estilo aparente de la cantante ya nos indica a qué tendencia urbana cultural pertenece. Muestra también de las minorías, esta mujer combina sus fondos de paisajes andaluces más rompedores, con botas militares, cabellos teñidos y estética cercana al manga, en cuyo seno la entrada de volantes y lunares es un choque visual muy divertido.

El *rock* y el *punk* con toques flamencos generan en sus letras un humor corrosivo, cínico, soez en ocasiones, coloquial y vulgar en sus letras, de gran predicamento entre sectores jóvenes y no tan jóvenes. De su disco de 2004, *Vale, Montoya no soy*, que hace referencia a la integración de una mujer paya en un mundo gitano, surge su *single* de inicio de carrera. El marido de la carnicera (como en muchas películas y canciones que tienen nombre de mujer y luego no es ella la protagonista sino la excusa) es el personaje que da título a la canción. Un hombre objeto que pasa de una mujer a otra; mujeres que, por otra parte, se mantienen la distancia porque la narradora de la canción le ha robado el marido. Triángulo amoroso donde una mujer no tiene inconveniente en reconocer que se emborracha, que mantiene relaciones sexuales sin previo conocimiento de la persona, que roba maridos y que reconoce sus estados elevados de deseo y lo cuenta como algo natural. Eso se dice en ella.

Es una de las canciones más narrativas que se han traído a estas páginas, un relato en primera persona autodiegético espontáneo, que bien podría ser un monólogo humorístico teatral o televisivo. No hay otra letra de mujer andaluza con mayor provocación que ésta, como corresponde al estilo *punk* que predica el grupo, estilo

⁶⁰ <http://www.eltxotxolabennarda.blogspot.com/>.

que termina por convertirse en un cóctel explosivo mezclado con lo coros aflamencados que la acompañan. Calificado de *pornopop*, no deja de ser una versión marginal de lo que en otros lugares se está proponiendo, al estilo de la serie televisiva *Sexo en Nueva York*, como abolición de prejuicios de la mujer en la manifestación de su sexualidad, eso sí cayendo, al buscar ese asombro e incluso puede que malestar en el oyente, en lo soez, como fin, además de una sonrisa para algunos, carcajada para otros, por lo disparatado, arriesgado y caricaturesco, matices que contrastan con la candidez e ingenuidad con la que la voz de la solista afronta tal letra.

EL MARÍO DE LA CANNISERA

Después de terminar una horrible relación
me fui a la m-30 y pillé el borracherón,
y allí estaba el nene con su culo bonito
fumándose un petardo y bebiendo un cacharrito.
¡Ay, qué mal me siento, que me va a dar un des-
mayo!

Tengo que contarle porque exploto, si me callo.
Juro por mis muertos que no estaba preparao,
pero el marío la carnicera creo que me tirao.

(Coro)

No sabía yo que era y el mamamarío de la canni-
cera

No sabía yo que era el mamamarío de la canni-
cera.

A este primo me lo ligo, me dije yo con salero,
chorrearon mis bragas cuando le agarré el trasero.
Necesito un achuchón aunque de mentira sea.

Estoy triste, desolada y me siento un poco fea.
(Coro)

Decidí venir conmigo pa que no dormiera sola,
sin contarme el problemilla que tenía en su pirin-
dola,

que aunque él era muy hombre y también era mu
macho

a su edad no se había operao el frenillo de su
cacho.

Con cuchillo eso se opera, te consejo que vayas a
una carnicera.

(Coro)

Ya nunca podré olvidar aquella tarde de invierno
en que fui al supermercao a por un filete tierno
y allí estaba mi tendera con su ceja levanta.

¡Ay la cara que me puso porque estaba mosqueá!
Cuarto y mitad de bisteles le pedi algo temblorosa
y cogió la peor carne, la carne más horrorosa.
Con mirada de asesina me cortó en casi una hora

tres filetes con más nervios que una servidora.
Vaya peste, cómo olía
si lo sé me cambié de carnicería.

(Coro)

¿Que queréis saber porque me hizo esta faena?
Porque el del frenillo era el novio de esta nena
y aunque quise abandonarlo no pudo se, soy la
pera:

me quedao con el marío de la cannicera.

(Coro)

Y con qué morro voy yo ahora a la carnicería,
cómo pido, cómo hablo, cómo miro yo a esa tía.
Tantos años en su tienda y en un día la he liao.
Ya no podré comer carne, tendré que comer pes-
cao.

¡Ay, qué miedo, qué psicosis!

Sólo queda que este niño se, se opere de fimosis.

(Coro)

Al urólogo ha marchao pa hecerse la operación.
Se fue con una pilila y volvió con un pollón.

Milagrosa medicina que es que su miembro ha
estirao,
mas no podemos follar pues siete puntos le han
dao.

(Coro)

Pronto se le caerán ya que cuando se depierte,
su minga mira al nordeste, tensa, erguida y peri-
puesta

Y los puntos van cayendo con tantísimo sigilo
que te juro que en dos días ya no le queda ningún
hilo.

¡Ay qué gusto da mirarlo!

Se me sale el tampax sólo de mirarlo.

(Coro)

No sabía yo que era y el mamamarío de la canni-
cera

(Coro)

Mucho más blanco, es el mismo año del *boom* infantil de **María Isabel**. Otras niñas cantantes andaluzas han sido siempre referencia en este país. Sin ir más lejos ni remontarnos a épocas de Marisol, en estos últimos años, sirva María Isabel como representante de otras niñas como la sevillana Melody (Melodía Ruiz Gutiérrez⁶¹, de Dos Hermanas, Sevilla, con seis discos desde 2001, desde *De pata negra* hasta *Los buenos días*, de 2008, ya no tan niña), María Figueroa, la de los pompones, y María Carrasco⁶², por flamenco (con dos trabajos discográficos ya), conocidas ambas últimas por el programa de la televisión autonómica andaluza



conducido por Juan Imedio, *Menuda Noche*. En este caso el fenómeno corrió paralelo al de Rosa, en tanto que procede de una edición infantil de *Operación Triunfo* de donde también se llegó a la participación en Eurojunior, una Eurovisión infantil que ganamos con el tema que reproducimos.

María Isabel López⁶³ es de Ayamonte (Huelva). De sus cuatro trabajos discográficos, esta canción pertenece al primero, *No me toques las palmas que me conozco*, con cinco discos de platino. Su carrera, aunque incipiente, ha pasado ya incluso al mundo del cine con el estreno de la película *Ángeles S.A.* (Eduard Bosch, 2007).

.....

ANTES MUERTA QUE SENCILLA

El pintalabios, toque de rimel,
moldeador como una artista de cine,
peluquería, crema hidratante,
y maquillaje, que es belleza al instante.
Abrid la puerta que nos vamos pa'la calle.
¿Que a quién le importa lo que digan por ahí?

Estribillo

Antes muerta que sencilla,
¡ay! que sencilla, ¡ay! que sencilla
Antes muerta que sencilla,
¡ay! que sencilla, ¡ay! que sencilla
Y es la verdad, porque somos así.
Nos gusta ir a la moda, que nos gusta presumir

¡Qué más nos da que digas tú de mí!
De Londres, de Milán, de San Francisco o de París.

Y hemos venido a bailar
para reír y disfrutar.
Después de tanto y tanto trabajar,
que a veces las mujeres necesitan
una poquita, una poquita, una poquita libertad.
Mucho potaje de los de antes,
por eso yo me muevo así con mucho arte.
Y sí algún novio se me pone por delante,
le bailo un rato,
y una gotitas de Chanel n° 4
¡El más barato!

Estribillo (bis)

.....

Frase que ha hecho célebre para determinado tipo de aspecto recargado, “antes muerta que sencilla” es una filosofía de adultos en una canción para niños. La letra

⁶¹ <http://www.melodyfanclub.es/>.

⁶² <http://www.mariacarrascofanclub.es/>.

⁶³ <http://www.guapamariaisabel.es.tt/>.

perpetúa los estereotipos femeninos que afirman que la niña es presumida y coqueta por naturaleza. Con aire andaluz pero *pop*, este tema, por otro lado, muestra la tendencia global de niños que adoptan comportamientos de mayores: crema hidratante, perfume del caro, pasarelas de moda y una elegía al mundo Barbie o, peor, Paris Hilton. El toque tradicional se refleja en el potaje de los de antes, que al menos es una llamada a la buena alimentación, y hay una reivindicación feminista, no muy convincente, del momento de libertad que toda mujer necesita, aunque se conforme esta canción con sólo una “poquita”, giro lingüístico muy andaluz el de “una poquita de...”, asignando a “poco” desinencias femeninas del sustantivo con el que se relaciona aunque no se debería.

2005. *Papeles mojados*. Lamari de Chabao. Chill.

María del Mar Rodríguez Carnero es Lamari⁶⁴, malagueña, del grupo Chabao. Aunque como grupo aparece en 2002, se ha reservado este año de 2005 por ser el año en que esta mujer andaluza supera un cáncer de mama y escribe su experiencia. Con un título muy musical y muy flamenco, el libro sale a la calle coescrito con su hermana Aurora: *Enamorá de la vida, aunque a veces duela. Con cáncer también se crece* (2006) es el libro de esta mujer, valiente y ejemplo de otras andaluzas que nos ha hecho soñar, relajarnos y volar hacia lugares ignotos, con suavidad pero con tino certero de preguntarnos por muchas cosas que no nos son ajenas en Andalucía.

Flamenco Chill es el título del primer disco. Desde 2002 hasta 2009 son varios los trabajos editados. El último, *Con otro aire*, posee nueve temas compuestos por su solista, de los once que lo forman. Quizás de todos ellos hay siempre un tema

PAPELES MOJADOS

Miles de sombras cada noche trae la marea.
Navegan cargaos de ilusiones que en la orilla se quedan.
Historias del día a día, historias de buena gente, se juegan la vida cansados, con hambre y un frío que pela.
Ahogan sus penas con una candela.
Ponte tú en su lugar.
El miedo que sus ojos reflejan,
La mar se echó a llorar.
Muchos no llegan, se hunden sus sueños.

Papeles mojados, papeles sin dueños.
Frágiles recuerdos a la deriva desgarran el alma, calaos hasta los huesos.
El agua los arrastra sin esperanza.
La impotencia en sus gargantas con sabor a sal.
Una bocaná de aire les daba otra oportunidad.
Tanta injusticia me desespera.
Ponte tú en su lugar.
El miedo que sus ojos reflejan.
La mar se echó a llorar.

⁶⁴ <http://www.chabao.es/>.

que ha sonado y se ha popularizado: *Endorfinas en la mente* (2004) llevaba el tema que se usó en la campaña de la Junta de Andalucía, *Ahí estás tú*; *Pokito a poco* (2005), la canción de título homónimo...

De *Con otro aire* es la canción *Papeles mojados*. Chamba es eso, un sombrero, un cobijo de playa frente a la orilla del mar, donde encender un fuego, donde pensar, donde oler a sal y a arena, donde mirar el cielo... Pero también es el puesto vigía desde donde se pueden ver venir las pateras y los cayucos. El tema de la inmigración, como el de la violencia de género, como el del narcotráfico, como el de la política, como el de guerra, también preocupa a nuestras mujeres cantantes, sirva o no para vender discos. Este tema no es sólo una cuestión de palabras, lo es de ritmos, pues el punto electrónico del *chill* da paso en este disco a ritmos árabes y otros sonidos étnicos mediterráneos.

Como música para sentir, permite pensar y sin dar más datos ni cifras ni fechas, es lo bastante explícita la canción para saber que se habla desde un yo solidario que observa la realidad de la inmigración con impotencia y dolor, como la mar, en femenino, como suelen usarlo la gente del mar. Esta música *chill*, una "música sin patria" de la era post-industrial (Asensio, 2004), puede llegar a encontrar, como es ejemplo de ello, la construcción de una imagen poderosa de una no patria común a todos, no en el sentido peyorativo. Sin aporte de sensualidad o explotación del físico femenino, su filosofía clara es otra, más reflexiva, casi *hippy*, en busca de la felicidad a través de la paz y la tolerancia y la paz.

2006. *En lo alto del cerro de Palomares*. Estrella Morente. Flamenco.

Estrella Morente Carbonell⁶⁵, hija de Enrique Morente, cantaor, y de Aurora Carbonell, bailaora, es de Granada (Las Gabias). Una tradición familiar, como en otras mujeres comentadas, respalda su arte. Una señora del cante, es de las que proporciona una imagen más andaluza entre las jóvenes que están en este momento en activo. Su perfil se ajusta al de traje flamenco y cante en silla de enea. Sus trabajos se prolongan desde 2001 hasta hoy con cuatro trabajos disco y videográficos. Es la voz de *Volver* en la película de Pedro Almodóvar (2006). Su último álbum se llama *Mujeres* (Virgin) y es un homenaje a las mujeres cantaoras, cantantes y artistas del siglo XX, como también lo hiciera Carmen Linares en su obra *Antología (La mujer en el cante)* (1998). De *Mi cante y un poema* (2003) son los tangos que se recogen bajo el título *En lo alto del cerro de Palomares*, localidad del aljarafe sevillano.

Correspondiente a una tradición popular, la estructura de este tema es como un mosaico de piezas inconexas, como hemos visto en otros temas por tangos, donde

⁶⁵ <http://www.estrellamorente.es/>.

la reiteración, la rima y la métrica constituyen el valor fundamental del ritmo del palo. Describe, sibilamente, un paisaje y unas circunstancias, un mirarse en el agua, un deseo de beber, metafórico, insatisfecho, y unas zarzas peligrosas que rompen delantales: un *locus amenus* bucólico pero inquietante y un personaje de mujer en él, que se peina reflejada en el agua y lleva delantal, una imagen antigua, tradicional, no exclusivamente andaluza salvo por la localización.

EN LO ALTO DEL CERRO

En lo alto del Cerro de Palomares,
en lo alto la Sierra de Palomares,
unos dicen que nones y otros que pares,
y otros que pares,
unos dicen que nones y otros que pares,
y otros que pares.
En el espejo del agua
me miro y me peino el pelo.
En el espejo del agua
me miro y me peino el pelo.
Unos dicen que nones y otros que pares,
y otros que pares.
Unos dicen que nones y otros que pares,
y otros que pares.

¡Ay, no te arrimes a los zarzales!
Los zarzales tienen pías
y rompen los delantales.
Fatigas, fatiguillas dobles,
pasa, pasaría aquel
que tiene el agua en los labios
y no la puede beber,
no la puede beber.
No, no, la puede beber
En lo alto del Cerro de Palomares
En lo alto la Sierra de Palomares
Unos dicen que nones y otros que pares, y otros
que pares
Unos dicen que nones y otros que
pares, y otros que pares...

2007. Cal y arena. Merche. Pop.

Aunque se da a conocer con *No me pidas más amor* en 2002, del disco *Mi sueño* (Vale Music), de sus recientes trabajos, es el año de *Cal y arena*. Sexy, joven, rubia, de aspecto en absoluto estereotipado andaluz, aunque tiene baladas, sus productos más famosos son canciones bailables, con un punto aflamencado. Mercedes Trujillo⁶⁶ es de Cádiz y cuenta ya con cinco álbumes. Compagina su faceta de intérprete con la de compositora y productora. Sus temas giran en torno al amor en la mayor parte de ocasiones, a las relaciones de pareja heterosexuales de muy diversos tipos. Dichas canciones están dichas en primera persona y muestran sentimientos de mujer ante el amor incipiente, el correspondido, el solitario, el terminado, el despedido, el amor por el hombre equivocado e incluso el del novio de la mejor amiga o del amigo inconfesable. Así se observa en este tema.

Como se puede leer, es uno de los temas de relación amorosa rota, de desamor de la protagonista. Sin vestigios andaluces, ni en letra ni en ritmos, la letra habla de una mujer harta de sufrir ante una relación que no termina de definirse, que le da momen-

⁶⁶ <http://www.mercheweb.com/>.

tos buenos y momentos malos, llevándola al sufrimiento. La valentía de la mujer del texto se encuentra en el final, donde, tras reflexionar en esta especie de monólogo interior de reproche a una segunda persona que no está, la chica decide sacarse los fantasmas del miedo y afrontar una nueva etapa en la vida. Nuestras mujeres cantan a otras mujeres valientes, de nuevo, y dueñas de sus propias decisiones.

.....
CAL Y ARENA

No entiendo de qué vas.
 Hay veces que me comes,
 de tanto quererme,
 Otras veces nunca estás
 y por mucho que te busque,
 no sé dónde te escondes.
 No piensas igual.
 Todo te ha sentado mal.
 Yo es que no podía dejártelo pasar.
 Hay cosas del amor que no pueden faltar.
 Estribillo.
 No sé por qué me das
 una de cal y otra de arena.
 Si te he dicho ya
 que pa mí es una condena,
 que me lleva hasta desesperar.
 Y no se cómo arreglar.
 Que no me conformo
 con tenerte a medias más.
 Tengo una obsesión:
 si pasamos horas juntos,
 siento que te aburres.
 Luego pienso y digo: no,
 si estuviera mal, seguro
 que eso no se confunde.
 ¿Qué quieres de mí?

Si ya has dejado de sentir,
 dímelo bajito
 y me olvido ya de ti.
 Si todo sigue igual,
 ven corriendo por mí.
 Y no sé como arreglar
 Si cuando mas te pido menos das
 No quiero regresar a vivir de esa manera
 Ya no puedo llorar.
 Fuera miedos, fuera penas
 que el amor está pa disfrutar.
 Y si es conmigo sabes ya
 Estribillo
 Mi silencio te deja indiferente, mientras yo
 sigo buscando cuál es la razón
 de por qué me das
 una de cal y otra de arena,
 ...
 Si cuanto más te pido, menos das.
 No quiero regresar a vivir de esa manera.
 Ya no puedo llorar.
 Fuera miedos, fuera penas,
 que el amor está pa disfrutar.
 Y si es conmigo sabes ya
 que no me conformo
 con tenerte a medias más

.....
2008. Nadie más que tú. Vanesa Martín. Pop/ Moussolou. Gala Évora.

Aunque el año de lanzamiento de Vanesa Martín fuera el anterior, es en 2008 cuando su aparición en *Operación Triunfo* la catapultó a la fama nacional. Su disco es *Agua*. Vanesa continúa el perfil de chicas jóvenes andaluzas que van a Madrid a buscar fortuna como cantantes. Su esencia de cantautora *pop* la distancia de otras cantantes actuales, consiguiendo un estilo propio, muy poco aflamencado pero con un mínimo de resquicios andaluces, que no se reflejan en su apariencia física, totalmente actual e internacional. Es malagueña y canta al amor.

Una imagen romántica y melancólica de otoño madrileño frío acoge a una mujer que recuerda un amor que no pudo ser. Es una mujer la que recuerda su historia, como

en temas anteriores en monólogo dirigido a alguien a quien no se atrevería a decirle lo que se dice a sí misma en soledad puesta en el lado del otro. El olvido lento...

.....
NADIE MÁS QUE TÚ

Era el mismo miedo que sentí una vez,
la misma inquietud pero ahora en otro ser,
era disfrutar cada minuto
de cada detalle de mi juventud.
Fue la risa abierta de un atardecer,
unas manos cargadas de timidez,
un impulso lo que me hizo estar aquí,
pedirte callada: quédate a dormir.

Estribillo.

Aquí no importa nadie, nadie más que tú,
perdona si algún día no te lo hice ver,

tu huella deja en mí más que una multitud,
un soplo de pasión que me eriza la piel.

(bis).

Cayeron las hojas del otoño gris.
Ya refresca por la tarde aquí en Madrid.
Caminé descalza por el parque
y la humedad del suelo me hizo sonreír.
Si te viera ahora me querría morir,
ya sólo me acuerdo de noche de ti.
Me tragué mis lágrimas y dije no.
Tú tenías tu vida, yo mi razón.

Estribillo (bis).
.....

Es el año también del lanzamiento en solitario de **Gala Évora**⁶⁷, una de las Papá Levante, fenómeno musical interesante parecido a Las Ketchup pero de mucha más calidad en cuanto al cuidado de la imagen de la banda, sus discos, sus letras y músicas... De este grupo de múltiples chicas jovencísimas ha salido Gala, intérprete de Lola Flores en su *biopic* cinematográfico de Miguel Hermoso (*Lola, la película*, 2007). Su disco en solitario es *Agua y luz*. La versatilidad de esta promesa hace que pueda interpretar tanto flamenco como baladas y otros estilos románticos. Su ritmo básico es muy pausado, radicalmente diferente al de Papá Levante. Las composiciones que ha interpretado, tanto en su etapa anterior como en la actual, siempre llevan algún tema con mensaje social. De entre los tres discos del grupo anterior (2000, 2003 y 2005), no sólo se encontraba el tema canción del verano *Me pongo colorada*, en el primero, estas seis chicas gaditanas también cantaron *Gorda*, en el segundo, *Sopla levante*, sobre el tema de la anorexia. Entre la gracia, la frescura, la espontaneidad, y la juventud de estas adolescentes, unas Spice Girls a la andaluza, les cupo la preocupación sobre este tema tan delicado que afecta a chicas de su misma edad.

De su carrera como solista hay canciones de homenaje a Cádiz de resonancias andaluzas y otros temas, que siendo andaluces de la misma manera, plantean la inquietud de la inmigración, tan presente en cantantes andaluzas de culturas marineras, de ese mar de donde vienen las pateras. Como hiciera desde Málaga Lamari de Chambao, lo hace Gala Évora desde Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Composición de Salif Keita, cantada a dúo con Gala Évora, no es estrictamente un tema sobre inmigración, interculturalidad o integración. Representa la fase previa a la inmigración, la que no conocemos desde aquí, de una cultura abocada a

⁶⁷ <http://www.galaevora.es/>.

morir en un lugar inhóspito, inhumano, por dejadez de los países poderosos. Es un canto al tercer mundo desde este tema senegalés traducido y adaptado al español; la integración está en su ritmo africano y andaluz.

.....
MOUSSOLOU

(Canto africano)

A qué luchas mi hermano
 sudando trigo y café
 antes de perder la fe
 cada mañana.
 Roja la sangre en mis manos,
 ríe la tierra en mis pies,
 y negro el amanecer
 yendo a por agua.
 Y hace tanto que la vida duele
 que ni me acuerdo
 de cuando reí
 y la nana que a mi niño duerme
 es mi alegría.
 Entre cenizas, entre cenizas,
 Porque del cielo protector llueve sequía.
 A la tierra ya nada le queda,

unos minutos
 de paja al día,
 una danza que
 es de viento y seda,
 muertos los frutos que antes paría.
 Entre cenizas, entre cenizas,
 porque el aire abrasador seca la vida.
 Mi padre ya lo sabía
 mucho antes de morir:
 el mundo del hombre que te elija
 será el mundo que te toque vivir.
 Las lágrimas sobran aquí.
 Tú nunca llores, vida mía.
 Que nadie lllore por ti.
 A los hijos de mis hijos también les hablaste así
 (bis)
 (...Canto africano)

.....

Al cierre de estas páginas, en la lista de éxitos musicales de 2009 figura **Diana Navarro**⁶⁸ en el nº 37, con *Camino Verde*, que está en la lista de los más vendidos de enero con el número 6 y subiendo, y nombre que no se podía dejar de citar aquí por la repercusión y éxito conseguidos en los últimos años por parte de esta cantante malagueña de copla y canción flamenca. Niña Pastori presenta disco en marzo, *Deseando verte*. Pastora Soler lanzará *Quince años*. Acaba de sacar disco una sevillana afincada en Guadalajara: María Gracia, que ganó *Gente joven* hace veinte años, *Está amaneciendo*, su séptimo disco con la firma Fonográfica del Sur, calificado por ella misma como flamenco acústico. Es una cantautora cuya autoría recae en gran parte de las canciones de este disco además de la colaboración de Ana Reverte. Entre canciones a Sevilla, al amor, entre coplas y boleros, canta a los malos tratos y al tema de la adopción.

Y como este capítulo se termina cuando el año 2009 arranca a caminar y para que sean veinte años y no mentir con respecto al título del encabezamiento y al periodo recorrido, cerramos con un año próximo a 1989 con la única excusa de encontrar el año imprescindible de Martirio.

⁶⁸ <http://www.diananavarro.org/>.

1986. *Estoy mala*. Martirio. Copla postmoderna.

Maribel Quiñones es un icono. La fusión de lo andaluz es ella. En su web figura que su nombre no tiene nada que ver con el sufrimiento sino, por su etimología griega, con el significado de testigo de lo que le rodea. Sobre todo se ha fijado Martirio en las mujeres que la rodean y ha transmitido sentimientos y problemas de mujer en muchísimas de sus canciones. Su imagen es la de tonadillera postmo-



terna que combina trajes de flamenca con elementos minimalistas y peinetas imprescindibles hasta entonces. La mirada descreída a la tradición y el cariño hacia ella se deja traslucir en el resultado de humor sarcástico que respiran sus canciones, que en muchos casos dan la impresión de representar a la tristeza riéndose de sí misma.

ESTOY MALA

Son las ocho menos cuarto,
me tengo que levantar,
lavar y vestir a los niños
y preparar las tostás.

¡Qué a gusto me quedaba en la cama todo el día,
otra vez el mismo rollo,
todos los días lo mismo, qué fatiga!
Y es que no puedo con mi cuerpo,

no tengo ganas de ná,
necesito una pastilla pa' ponerme a funcioná.
Y es que estoy mala, muy mala,
mala de acostarme.
Lo saben todas mis vecinas,
por las paredes se enteran:
que me acuesto con mi Manolo
pero los muelles no suenan.

Martirio podría haber entrado en muchos de los años que estamos relatando pero es lo justo que sirva de representación este año anterior a las fechas por lo que supuso de toque andaluz a la movida española, no sólo madrileña, de los años 80 del siglo XX. Si el tema que aquí se propone supone la elevación a categoría de materia poética la vida del ama de casa de los treinta para arriba, no lo es menos en la cultura popular andaluza donde cuajó la frase “estoy mala de acostarme”, por no hablar de las *Sevillanas de los bloques*, que nos dejaron para siempre la célebre referencia “arreglá pero informal”, con el chándal y los tacones, estilo casual de “mari de barrio”. *Estoy mala* es su primer disco en solitario tras el paso por el grupo Veneno, con Kiko Veneno, Raimundo y Rafael Amador (aunque ya en el año 81 formaba parte del grupo *folk* Jarcha), un primer disco que contiene muchos temas de Kiko Veneno. Es el primer intento de fusión de *rock* y copla, estilo que ha ido depurando y donde el *jazz* hoy por hoy ha tenido más importancia que el *rock*. Su estilismo de gafas y peinetas atraviesa once trabajos hasta su *Primavera en Nueva*

York (Calle 54/Sony BGM). El mundo de la mujer queda patente en la mayor parte de sus temas, desde sus complejidades mentales sobre el amor, hasta su preocupación por la dieta y la figura esbelta (*Amor masoca*, del álbum *Cristalitos machacaos* –1989, EPIC–, o *Las mil calorías*, junto con otras sevillanas en el disco *He visto color* –1994 RCA/BGM–).

Martirio fue una de las primeras que habló del deseo en la mujer de una manera distinta a las folklóricas, que suelen hacerlo de un modo melodramático (De la Pascua, 2004), pero no es éste el tema que lo refiere. La breve alusión al tema del deseo carnal no satisfecho de la última estrofa poco tiene que ver con el deseo propiamente dicho, más se encamina a un hecho acumulativo de hastío, de cansancio y hartazgo de una vida monótona que necesita del dopaje de salicílico, paracetamol, tranquilizantes o energizantes para poder hacer que el cuerpo funcione. Ese aburrimiento queda claro en la reiteración de la rutina explícita cuando habla del “rollo” de cada día, asistido por el andaluz que proporciona la utilización del término “fatiga”, que cuenta con un empleo no sólo como indicador de cansancio, también como náusea.

Como panorámica general de resumen de estas dos décadas puede decirse que la segunda mitad de la década de los noventa nos ha traído

- Una progresiva disminución de las cantantes folklóricas en favor del *pop* y de la fusión tanto en géneros musicales como en iconografías.
- Una irrupción incontestable de mujeres representantes de culturas marginales.
- Una continuidad de temas amorosos pero un aumento importantísimo de temas sociales de preocupación nacional e internacional, además de “temas de mujer”.
- Un aumento de la objetualización y sexualización del cuerpo de la mujer cantante pero manteniéndose en proporcionado equilibrio entre quienes optan por no hacerlo.
- Una perpetuación del escaso número de mujeres dedicadas al flamenco puro.
- La aparición de una generación completa de mujeres cantantes jóvenes, adolescentes y niñas.
- La existencia de sedimentos andaluces en un 99% de las cantantes, en su forma de cantar o en las letras de las canciones, con independencia del género musical, llevando como marca indeleble la cultura andaluza a lo largo de todas las carreras, de las largas y de las incipientes.

La variedad de opciones que se ha podido observar corrobora la razón que tenía Teresa de Lauretis cuando afirmaba que los estudios de la mujer debían ser estudios de las mujeres. Aquí se ha observado el hecho del estudio de género con las siguientes variables:

- Mujer
- Andaluza (gitana o paya)
- Cantante

Que nos han llevado a atender a cinco marcas: de sexo, de procedencia, de raza, de profesión y de edad.

Esperamos que este trabajo contribuya a ir completando los escasos existentes en dos frentes: sobre mujer y música, y sobre mujer y Andalucía. Razones hay para continuar en ello. La experiencia de las jornadas sucedidas en Barcelona, en el Centro de Arts Santa Mónica en 2006 se preguntaba sobre la producción, representación e historia de la música desde una perspectiva feminista, con un colectivo organizador que viene trabajando desde 2003⁶⁹. La respuesta, remitiéndose a profesionales europeas, asegura que existe una discriminación y estigmatización de las mujeres tanto en la representación como en la producción de la música en la era electrónica, la que vivimos. Y no sólo se empiezan a atender estos problemas de género desde la perspectiva de la creación, también desde el consumo. Estudios de 2006 reflejan la influencia de la música en el comportamiento de adolescentes, un estudio realizado sobre mil cuatrocientos jóvenes que relaciona las letras de canciones sexualmente groseras y la precocidad sexual. Se confirma que los jóvenes que escuchan música con letras sexualmente explícitas o groseras tienen más tendencia a la precocidad sexual y las relaciones sexuales adolescentes. El trabajo fue realizado por Steven Martino para Rand Health sobre una muestra de mil cuatrocientos durante cuatro años en edades comprendidas entre doce y diecisiete años en EEUU. Las canciones usadas para el experimento fueron de *rap*, *pop* y *rock* fundamentalmente. De dieciséis grupos y solistas, trece tenían canciones sexistas. Justo es por ello continuar y cotejar el trabajo desde las perspectivas de mujeres cantantes, bien es cierto que la responsabilidad de los contenidos de las canciones recae en los letristas y productores, que a día de hoy siguen siendo en abrumadora mayoría hombres.

Woodside (2008) decía que las expresiones culturales satisfacen necesidades del presente y la vigencia es el término clave, ya que los discursos sonoros tienen que tener relación con su tiempo para perpetuarse. El nivel de cohesión de las generaciones jóvenes y sus distintas formas de entender la vida, en forma de tribus urbanas o de filosofías de vida y comportamiento, se refleja en las cantantes andaluzas y asegura su continuidad. Tenemos mujeres cantantes para todos, para todo tipo de públicos, de oyentes, en edades y en gustos y actitudes, para mujeres y para hombres. Adorno decía en su obra *Introducción a la sociología de la música* (1968) que había una serie de tipos de oyentes el buen oyente, el consumidor de cultura, el oyente emocional y el resentido. Los dos principales son el oyente experto y el

⁶⁹ <http://www.r23.cc/>.

de entretenimiento. Para todos ellos hay una cantante y una canción andaluza. Y todos llevamos dentro un oyente ecléctico, como llama García Quiñones (2005), para cada momento podemos disponer de una de estas canciones o intérpretes, en función de nuestra necesidad y sensibilidad puntuales como oyentes.

La globalización afecta a la construcción de mujeres andaluzas y sus canciones, en tanto que forman parte de este mundo igualado y homogéneo, pero hay dos cuestiones que flotan y traspasan la homogeneidad con lo exterior: los problemas sociales, como la inmigración por ejemplo, que sumados al aspecto hacen que sean mujeres de su tiempo. Quedan muy pocas marcadamente andaluzas, ahora bien, todas ellas tienen, conservan, un acento andaluz y ritmos o “pellizcos” andaluces incluso en las que menos acusan su procedencia, manteniendo esos rasgos identitarios que hacen compaginar lo global con lo ancestral. Sin saberlo se han sumado a lo que a finales del siglo XX se ha llamado cosmopolismo, una manera de ser universal pero no globalizado por la presión dominante. En realidad la geografía física de nuestro enclave nos sitúa entre el Islam y Europa. La multiculturalidad de nuestra tierra construye nuestra cultura como un proceso dinámico que ha encontrado mucha permeabilidad en la canción y la música, que no tanto en el cine o en la televisión, sin perder la esencia base. Es lo que dice Provansal: “El mestizaje creciente de nuestras sociedades no hace desaparecer los habituales *locus* de referencia identitarios” (2002: 250) y además se mantiene allá a donde vaya la persona, incluso transmitiéndolo a sus descendientes, es lo que denomina territorios circulatorios.

Cuando se citó a Asensio (2004) se hizo en relación a la construcción de la imagen de la ciudad a partir de la música electrónica en la era postindustrial. En este proceso de construcción, es innegable la importancia de los sonidos que evocan en la imaginación unos referentes reales que terminamos interiorizando y convirtiéndolos en sonotopos (lugares sonoros simbólicos). Las nuevas realidades exigen nuevos conceptos que apelan a nuevos sonidos y comienza la reatoolimentación de la música que recoge una nueva realidad y al fijarla la transmite y devuelve para su consolidación. La música andaluza de mujer está plagada de ello a través de las fusiones, no tanto de sonidos inventados, sí reinventados. Los nuevos lenguajes se desarrollan porque existen nuevas necesidades. La inmigración, la maternidad, la violencia de género, la delincuencia, la drogadicción, el sexo, la igualdad de la mujer, su empoderamiento, el techo de cristal o el muro de terciopelo... La canción de mujer andaluza dentro en los márgenes de la música comercial combina:

- Discursos sociales con
- Discursos estéticos y
- Discursos expresivos

Letras de amor, letras bordes, letras sensuales, provocadoras, sobre malos tratos, sobre libertad, mujeres viejas (no se puede olvidar una referencia mínima a la

abuela del “probe” Miguel, Esperanza la del Maera (1922–2001), miembro del grupo de flamenco festivo Triana Pura que cosecharon éxitos con el disco *De Triana al Cielo* en 1998 donde se incluía el tema del “Probe Miguel”), mujeres jóvenes, niñas, maduras, enviando mensajes musicales de compromiso y cambio social, como reza en el himno de Andalucía, que cantara Rocío Jurado en la banda sonora de *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, cordobesa, 1993), para España y la Humanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁷⁰

- ADELL, Joan–Elies (2004): “Música y tecnología: Sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea”, en Miguel Ángel Muro (coord.): *Arte y nuevas tecnologías*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- ADORNO, Theodor W. (1968): *Introducción a la sociología de la música*. Barcelona: Gedisa.
- ALABARCES, Pablo (2008): “Posludio, música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia), en *Revista Transcultural de Música*, nº 12 (en línea en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art07.htm>).
- ASENSIO LLAMAS, Susana (2004): “Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post–industrial: paratextualidad y electrónica”, en *Revista Transcultural de Música*, nº 8, (en línea en <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/asensio.htm>).
- BÄKER, Rolf (2005): “Lo decisivo fue la mezcla y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico”, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, nº XXI (Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp.109–176).
- BLAS VEGA, José & Sánchez Alonso, Fernando (1996): *La canción española. De La Caramba a Isabel Pantoja*, Barcelona, El Búcaro.
- BURGOS, Antonio (2007): *Rocío, ay, mi Rocío. Una historia sentimental*. Madrid, La esfera de los libros.
- De La PASCUA, M.J., García–Doncel, M. R. & Espigado, G. (eds.) (2004): *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DÍEZ–PIMIENTA, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación*. Guipúzcoa: Sendoa.
- GARCÍA QUIÑONES, Marta (2005): “El oyente ecléctico”, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, nº XXI (Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), pp.133–142.

⁷⁰ Todas las referencias a páginas *web* y bibliografía *online* llevan fecha de última entrada de 9 de febrero de 2009.

- GARCÍA TEJERA, María del Carmen (2006): “Tipología de la mujer en la copla flamenca”, en *Tavira. Revista de Ciencias de la Educación*, nº 22, pp. 93–108.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2004): “La poética del *pop*. Los recursos retóricos en las letras del *pop* español”, *Anales de Literatura Española*, nº 17, pp. 49–72.
- GUARINOS, Virginia (2008): “Mujer, radio y canción de consumo”, en Felicidad Loscertales & Trinidad Núñez (coords.): *Los medios de comunicación con mirada de género*. Sevilla: Instituto de la Mujer, pp. 221–240.
- HOLLINGER, KAREN (2006): THE ACTRESS. HOLLYWOOD ACTING AND THE FEMALE STAR, ARMSTRONG Atlantic State University.
- ÍÑIGUEZ, Fernando (2003): “Las niñas proclaman la fuerza del *Ojú*”, en *El País*, 17 de agosto (en línea en http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/ninas/proclaman/fuerza/oju/elpepirdv/20030817elpepirdv_1/Tes).
- LÓPEZ CANO, Rubén (2005): “Más allá de la intertextualidad: tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, nº XXI (Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), pp. 59–76.
- MAÍLLO SALGADO, Sara (2007): “La mujer en la copla española”, en Esther Martínez (coord.): *La igualdad como compromiso. Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 381–394.
- MARIÑAS, Eva (2006): Lo popular: música y literatura, voz de autor, cultura de masas, en *Culturas populares*, nº 3 (en línea en <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/marinas.pdf>).
- MORENO, Isidoro (2002): *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum.
- MUÑOZ, Paloma (2005): Las mujeres en las músicas populares, en *Convergencia*, año/vol.12, nº37, pp. 361–374.
- PLASTINO, Godofredo (2005): Texturas abiertas: Sobre la música mediterránea, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, nº XXI (Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), pp.13–30.
- PROVANSAL, Danielle (2002): Interculturalidad e identidades colectivas, en Manuel Jaén y Fernando Martínez (eds.): *El Mediterráneo, confluencia de culturas*. Almería: Universidad de Almería, pp. 245–254.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003): *Feminismo y música*. Madrid: Nancea.
- (2004): Déjame que te cuente, limeña... Sobre las mujeres y la música popular, en *Meridiam*, nº 32, Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 46–49.
- RÍOS, Presentación (2007): Indumentaria y actitudes corporales de la mujer a través de la canción española, en *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, nº 71, pp. 99–114.

- RODRÍGUEZ CARNERO, María del Mar y Aurora (2006): *Enamorado de la vida, aunque a veces duela. Con cáncer también se crece*. Madrid, 2006: La esfera de los libros.
- ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel (1993): *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza.
- ROMÁN, MANUEL (1993): *Memoria de la copla: la canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza.
- ROSA, Celso (2007): La cultura *rap*: comunicación y lenguaje de los bordes, en *Culturas populares*, nº 4 (en línea en <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/rosa1.pdf>).
- SHAfer, Murray (1977): *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont, Destiny Books.
- SOTO VIÑOLO, Juan (2006): *Rocío Jurado. Una biografía íntima*. Madrid: La esfera de los libros.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (2002): La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer, en *Didáctica (Lengua y Literatura)*, nº 14, pp. 211–232.
- WOODSIDE, Julián (2008): “La historicidad del paisaje sonoro y la música popular”, en *Revista Transcultural de Música*, nº 12 (en línea en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art21.htm>).