

Canciones, sexismo y violencia de género: un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista

MARÍA D. LÓPEZ MAESTRE

Profesora Titular

Departamento de Filología Inglesa

Despacho 1.44 Facultad de Letras

Universidad de Murcia

Murcia 30071

lmaestre@um.es

CANCIONES, SEXISMO Y VIOLENCIA DE GÉNERO: UN ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO CON PERSPECTIVA FEMINISTA

RESUMEN: Las canciones constituyen un material de gran interés para los estudios textuales feministas. Aunque se trate de mundos ficticios o imaginarios, conviene que las ideologías subyacentes se analicen desde un punto de vista crítico, ya que pueden contribuir a normalizar las relaciones nocivas entre hombres y mujeres y, en última instancia, la violencia de género. En este artículo se lleva a cabo un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista (ACDF) de dos canciones que han gozado de gran fama, 'El preso n°9' y 'Toda' (Malú), en el que exploramos las ideologías de género que estas transmiten, en particular aquellas relacionadas con el sexismo y la violencia de género. Los resultados obtenidos apuntan a que estas canciones parecen mostrar dichas ideologías por medio de elecciones lingüísticas ligadas a las elecciones léxicas y sus connotaciones, los contrastes semánticos, la transitividad, las metáforas conceptuales etc.

PALABRAS CLAVE: Análisis crítico del discurso, sexismo, violencia de género, feminismo, canciones.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Material y método. 3. Discusión: Análisis del discurso desde una perspectiva feminista. 3.1. 'El preso n°9', 3.2. 'Toda'. 4. Conclusión.

SONGS, SEXISM AND GENDER VIOLENCE: A FEMINIST CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS

ABSTRACT: Songs offer interesting text materials to be studied from a feminist point of view. Although concerned with fictional or imaginary worlds, the ideologies that underlie songs can contribute to the naturalization of inequality, discrimination, harmful relations between men and women, and ultimately gender violence. This article presents a feminist critical discourse analysis (FCDA) of two songs, 'El preso n°9' and 'Toda' (Malú), with the aim of unveiling gender ideologies, in particular those that may support sexism and gender violence. The analysis carried out shows that these ideologies seem to be enacted in the songs studied through linguistic choices linked to evaluative lexis, semantic contrasts, transitivity, conceptual metaphors etc.

KEYWORDS: Critical discourse analysis, sexism, gender violence, feminism, songs.

SUMMARY: 1. Introduction. 2. Material and method. 3. Discussion: A feminist critical discourse analysis. 3.1 'El preso n°9', 3.2 'Toda'. 4. Conclusion.

CHANSONS, SEXISME ET VIOLENCIE DE GENRE: UNE ANALYSE CRITIQUE DU DISCOURS SOUS PERSPECTIVE FÉMINISTE

RÉSUMÉ: Les chansons constituent un matériau de grand intérêt pour les études textuelles. Même s'il s'agit de mondes fictifs ou imaginaires, les idéologies sous-jacentes doivent être analysées de manière critique car elles peuvent aider à normaliser les rapports malsains entre hommes et femmes et, en fin de compte, la violence sexiste. Cet article fait une analyse critique du discours avec une perspective féministe (ACDF) de deux chansons qui ont atteint une grande renommée, 'El preso n°9' et 'Toda' (Malú), dans laquelle nous explorons les idéologies de genre qu'elles véhiculent, en particulier celles qui expriment le sexisme et la violence de genre. Les résultats obtenus suggèrent que ces chansons semblent montrer ces idéologies, à travers des choix linguistiques liés à des choix lexicaux et leurs connotations, à des contrastes sémantiques, une transitivité, des métaphores conceptuelles, etc.

MOTS-CLÉS: Analyse critique du discours, sexisme, violence de genre, féminisme, chansons.

SOMMAIRE: 1. Introduction. 2. Matériel et méthode. 3. Discussion: Analyse critique du discours sous perspective féministe. 3.1 'El preso n°9', 3.2 'Toda'. 4. Conclusion.

Fecha de Recepción: 30/11/2020

Fecha de Revisión: 18/01/2021

Fecha de Aceptación: 20/09/2021

Fecha de Publicación: 01/12/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2021.i29.14>

Canciones, sexismo y violencia de género: un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista

MARÍA D. LÓPEZ MAESTRE¹

1. INTRODUCCIÓN

La violencia de género es una lacra social de primer orden. A día de hoy el número de mujeres muertas a manos de sus parejas o ex parejas alcanza cotas inadmisibles tanto en la sociedad española como en otras sociedades contemporáneas. Las violaciones, los abusos y el maltrato en ámbitos tan diversos como el mundo de la música, el cine o los negocios denunciados por el movimiento *Me Too* también han sacado a la luz la cara más visible de la violencia de género, un fenómeno que sigue afectando a las sociedades del siglo XX y XXI. No obstante, más allá del escalofriante número de víctimas, el sexismo y la violencia de género también tienen aristas menos evidentes, manifestaciones más sutiles u opacas y, por tanto, más susceptibles de pasar desapercibidas. De la Concha *et al.* (2010) hablan de un sustrato cultural que sustenta la violencia de género y que está presente en ámbitos tan diversos como el arte, la literatura, el cine e incluso los videojuegos. Dentro del feminismo son muchos los trabajos que han sacado a la luz esta violencia de género subyacente a numerosos discursos y representaciones artísticas: en medios de comunicación (O'Hara, 2012; Lledó, 2000; Vallejo, 2005; Clark, 1992), la literatura (López Maestre, 2015; Bengoechea, 2010; Cerezo Moreno, 2010), el arte (Serrano de Haro, 2010), los videojuegos (López Muñoz, 2010) etc. Una larga lista a la que no podemos dejar de incorporar las canciones y sus letras.

Las canciones aportan un material discursivo de especial interés para los estudios textuales feministas. Por su carácter lúdico y de entretenimiento constituyen unas manifestaciones culturales especialmente susceptibles de generar una actitud de complaciente abandono, la cual puede propiciar el que ideologías sutiles y encubiertas que sustentan el sexismo y la violencia de género, arropadas por el placer de la música y los ritmos pegadizos, puedan llegar a pasar desapercibidas por las personas que las disfrutan o bailan en momentos de ocio y diversión. Aunque se trate de mundos ficticios o imaginarios, conviene que estas ideologías se saquen a la luz y se analicen desde un punto de vista crítico, ya que las letras que acompañan a la música pueden contribuir a perpetuar, mantener o incrementar en el imaginario social y colectivo, ese sustrato o poso cultural que sustenta la violencia de género del que hablan De la Concha *et al.* 2010, normalizando de ese modo la desigualdad, la discriminación y las relaciones nocivas entre hombres y mujeres, en definitiva: el sexismo. Por esta razón, en este artículo, llevamos a cabo un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista de dos canciones que han gozado de gran

¹ <https://orcid.org/0000-0002-7121-4300>.
https://www.researchgate.net/profile/Maria_Lopez-Maestre/research.

fama, 'El preso nº9', según versión de Joan Báez, y 'Toda', interpretada por Malú, en el que prestamos especial atención a las ideologías de género que estas transmiten, en particular a aquellas relacionadas con el sexismo y la violencia de género. 'El preso nº9' es una pieza bien conocida, escrita por Roberto Cantoral y su hermano Antonio en la que el protagonista es un varón, y 'Toda', interpretada por Malú, también es una pieza ampliamente aclamada por el público, en la que la protagonista es una mujer. En nuestra opinión, ambas composiciones muestran ideologías de género, tanto evidentes como otras más sutiles y encubiertas, que merecen ser estudiadas desde un punto de vista crítico.

Con fin de sacar el máximo partido a nivel textual y a la reflexión sobre mensaje que transmiten las letras de estas canciones, para nuestro estudio a nivel metodológico nos apoyaremos en el *Análisis crítico del discurso* (en adelante ACD), por ser este un enfoque de investigación que resulta especialmente interesante a la hora de estudiar los textos y discursos desde una perspectiva feminista. El ACD ofrece un bagaje metodológico y herramientas de tipo práctico que son muy útiles a la hora de abordar y desvelar las ideologías y asimetrías de género imbricadas, de una manera más o menos evidente, en nuestros discursos e interacciones cotidianas. Como señala Michelle Lazar, citando a Van Dijk (1991), el ACD:

shows up the workings of power that sustain oppressive social structures/relations is itself a form of 'analytical resistance' (van Dijk, 1991) and contributes to ongoing struggles of contestation and change (2005: 6).

No podemos estar más de acuerdo en recalcar esa vertiente contestataria del ACD. El análisis crítico del discurso se postula como una forma académica de resistencia analítica y contestación social, a nuestro entender, muy apropiada para los estudios feministas y de género.

En este artículo, en primer lugar, dentro de la sección 'Material y Método' exponemos el marco teórico que sirve de base al presente trabajo, reflexionando sobre el análisis crítico del discurso, las ideologías de género y el sexismo. En esta sección también presentamos los motivos que nos han llevado a la selección de las canciones que estudiamos. En segundo lugar, llevamos a cabo el análisis de la canción 'El preso nº9' según la versión de Joan Báez, para seguidamente explorar la otra pieza objeto de estudio, con el título 'Toda', interpretada por Malú. Como colofón presentamos las conclusiones de nuestro trabajo, a la vez que reflexionamos sobre la importancia que el análisis crítico del discurso feminista tiene para sacar a la luz valores e ideologías que promueven la desigualdad y el sexismo, y que todavía perviven a nivel discursivo, social y cultural.

2. MATERIAL Y MÉTODO

La extraordinaria vitalidad de los estudios de ACD se pone de manifiesto en las abundantes publicaciones de autores como van Dijk (1993, 1994, 2016, 2018), Fowler *et al.* (1979), Kress y Hodge (1979), Fowler

(1991, 1996), Fairclough (1989, 2003, 2018: 45-62), Weiss y Wodak (2003), Wodak y Meyer (2016a; 2016b), Wodak y Chilton (2007), Azpiazu (2014: 111-125), Mills y Mullany (2011: 78-81), Lazar (2007: 141-164, 2017: 180-201), Flowerdew y Richardson (2018), Hidalgo-Tenorio *et al.* (2019) etc. así como por la proliferación de revistas especializadas como *Discourse and Society*, *Critical Discourse Studies*, *Discourse Studies*, *Discourse & Communication*, *Discurso & Sociedad*, *CADAAD Journal* etc.

Este enfoque o perspectiva de investigación ('research perspective' según van Dijk 1994 o 'research programme' según Fairclough y Wodak, 1997) tiene como uno de sus objetivos primordiales el estudio de las complejas interrelaciones entre el discurso, el poder y las ideologías. En palabras de Norman Fairclough:

By critical discourse analysis I mean analysis which aims to systematically explore often opaque relationships of causality and determination between (a) discursive practices, events and texts, and (b) wider social and cultural structures, relations and processes; to investigate how such practices, events and texts arise out of and are ideologically shaped by relations of power and struggles over power; and to explore how the opacity of these relationships between discourse and society is itself a factor securing power and hegemony (1995: 132-33).

Ciertamente una de las áreas en las que es más relevante, si cabe, el estudio de las relaciones de poder y las asimetrías culturales y sociales que estas conllevan tiene que ver con la manifestación discursiva de las ideologías de género. Los trabajos impulsados dentro del feminismo en relación con el esencialismo biológico han mostrado cómo, en gran medida, el género es un fenómeno social y cultural (Bengoechea y Morales, 2000: 11) y, como tal, es creado, reproducido y perpetuado por las actividades que las personas llevan a cabo, siendo sus prácticas discursivas una de las más importantes. A medida que aprendemos a hablar y nos relacionamos con los demás en la sociedad interiorizamos la concepción del mundo que nuestro lenguaje nos presenta, de manera que en estadios muy tempranos en nuestras vidas adquirimos la compleja red de valores, suposiciones y expectativas sobre el género, así como los roles y comportamientos apropiados que nos transmiten las palabras que usamos. Por ejemplo, cuando una madre reprende a su hijo diciendo: ¡Deja de llorar que pareces niña! el término niña arrastra todo un sistema de valores asociados a la identidad de género, que representan a la mujer como un ser inferior, objeto de desprecio y minusvaloración, con la consiguiente implicación que ser niña es tan malo que la sola comparación se convierte en algo insultante.

Es en parte por medio del lenguaje como adquirimos las concepciones e ideas sobre la feminidad y la masculinidad que se consideran normales y de sentido común, así como aquellas otras inapropiadas y rechazables. Tales suposiciones, a menudo resultado de ideologías y valores androcéntricos y patriarcales, suelen privilegiar lo masculino y propiciar una jerarquía de género en la que las mujeres están posicionadas en un plano discriminatorio y de inferioridad con respecto a los varones. Este orden social androcéntrico, a través de nuestras interacciones y hábitos discursivos, logra perpetuarse tan fácilmente

que los modos sociales y culturales asociados al género y, en particular, los valores discriminatorios sexistas nos pueden llegar a parecer aceptables e incluso naturales y normales (véase concepto de 'naturalization' de Fairclough, 1989: 91-92; 1995: 42), de tal forma que pasan desapercibidos en nuestros discursos e interacciones cotidianas. El ACD ha puesto de manifiesto que el poder y la dominación no siempre se ejercen de forma directa, sino que también se pueden afianzar de manera indirecta y hegemónica:

Many more or less subtle forms of dominance seem to be so persistent that they seem natural until they begin to be challenged, as was/is the case for male dominance over women, White over Black, rich over poor. If the minds of the dominated can be influenced in such a way that they accept dominance, and act in the interest of the powerful out of their own free will, we use the term hegemony (Gramsci, 1971; Hall *et al.*, 1977). One major function of dominant discourse is precisely to manufacture such consensus, acceptance and legitimacy of dominance (Herman and Chomsky, 1988) (Van Dijk, 1993: 255).

El sexismo resulta muy interesante de ser estudiado en relación con las relaciones de poder hegemónicas y la naturalización de las ideologías de género. Como tal, es un fenómeno complejo. Desde campos tan diversos como la psicología y la lingüística (Tougas, 1995; Swim y Cohen, 1997; Swim y Campbell, 2001; Mills, 1995; 2008; Martínez *et al.* 2010) se ha abogado por la importancia y necesidad de ir más allá de una concepción tradicional por la que se define el sexismo como una actitud de hostilidad y aversión (Allport, 1954), que conlleva un tratamiento desigual y perjudicial para con las mujeres, para dar paso a otras más afinadas y acordes con los nuevos tiempos (*sexismo moderno* Swin *et al.* 1995; *neosexismo* Tougas *et al.* 1995, Martínez *et al.* 2010) que permitan abordar mejor la diversidad y la complejidad de las creencias, valores, actitudes y comportamiento de las personas en la actualidad. En su clásico artículo 'Overt, covert, and subtle sexism: a comparison between the attitudes toward women and modern sexism scales', Swim y Cohen (1997) hicieron una distinción que, a nuestro entender, continúa siendo especialmente relevante hoy en día. Distinguen estos autores entre sexismo evidente, encubierto y sutil (*Overt, covert, and subtle sexism*). El sexismo evidente, en la línea de Benokraitis y Feagin (1986, 1995), se refiere al trato, perjudicial y desigual para con las mujeres y que es intencionado, visible e inequívoco. Por su parte, el sexismo encubierto y el sexismo sutil tienen que ver con el sexismo que está oculto y es clandestino, y con aquel otro que puede pasar inadvertido porque está inserto en normas culturales y sociales (op. cit.: 103). Sexismo encubierto sería aquel en el que incurren aquellas personas que dicen estar a favor de la igualdad de género pero que muestran comportamientos que socavan el trabajo de las mujeres y las llevan al fracaso. El sexismo sutil también supondría un tratamiento desigual o perjudicial hacia las mujeres, pero en este caso pasaría desapercibido para el hablante, porque este lo consideraría algo normal o fruto de la costumbre. El sexismo evidente despierta cada vez más rechazo social, pero en las sociedades contemporáneas

la discriminación sexista puede persistir, adoptando matices más encubiertos y más sutiles y, por lo tanto, más susceptibles de pasar desapercibidos, pero que no por ello dejan de ser menos importantes.

Los trabajos de Glick y Fiske (1997, 2011) también son relevantes a la hora de considerar el concepto de sexismo y su naturaleza ambivalente. La teoría del sexismo ambivalente distingue entre sexismo hostil y sexismo “benevolente”. El sexismo benévolo abarca actitudes subjetivamente positivas hacia las mujeres que actúan dentro de roles tradicionales: paternalismo protector, idealización de las mujeres y deseo de relaciones íntimas. El sexismo hostil abarca los equivalentes negativos en cada dimensión: paternalismo dominante, creencias despectivas y hostilidad heterosexual. Ambas formas de sexismo justifican y mantienen el patriarcado y los roles de género tradicionales. Lameiras (2002: 94), citando a Glick *et al.* 1997, señala que el sexismo hostil es una ideología que caracteriza a las mujeres como un grupo subordinado y legitima el control social que ejercen los hombres. Por su parte, el sexismo benevolente se basa en una ideología tradicional que idealiza a las mujeres como esposas, madres y objetos románticos. En relación con esto último, coincidimos plenamente con ella cuando dice que es importante reconocer la presencia de actitudes sexistas más sutiles y encubiertas que conforman el sexismo moderno, fundamentalmente por el “efecto pernicioso que ejerce este nuevo sexismo en la consumación de la igualdad entre los sexos.” (op cit: 2002: 100).

También desde otros campos se ha abogado por la importancia de refinar concepciones tradicionales de sexismo en aras de otras más complejas, como ya hiciera en su día Vetterling-Braggin quien habló de la conveniencia de sustituir la definición de sexismo como el lenguaje que contribuye, alienta, causa o da como resultado la opresión de la mujer por esta otra: “una afirmación es sexista si su uso constituye, promueve o explota una distinción injusta, irrelevante o impertinente entre los sexos” (1981: 2-3). En su opinión, este cambio es necesario por ser la primera definición demasiado simple, limitada y restrictiva, ya que restringe el sexismo al lenguaje sobre las mujeres. En sus bien conocidos trabajos sobre el sexismo y el discurso, Mills y Mullany (Mills, 1995, 2008, 2012: 125-128; Mills y Mullany, 2011: 144-160) igualmente han defendido la importancia de trascender el sexismo evidente para tener en cuenta otras concepciones más indirectas y menos obvias. Mills (2008) insiste en que se debe ir más allá del estudio del sexismo evidente (*overt sexism*), el cual asocia con el uso de ciertos nombres y pronombres, los insultos, la derogación semántica de términos asociados con las mujeres y la feminidad, los apellidos y títulos de cortesía etc. (op. cit.: 35-76), para abordar otras manifestaciones que puedan pasar más desapercibidas como el sexismo indirecto (*indirect sexism*), un tipo de sexismo que no está asociado exclusivamente con expresiones lingüísticas puntuales, sino que puede observarse de forma global cuando se tiene en cuenta el contexto comunicativo y la interpretación de las expresiones circundantes (op. cit.: 124-154).

Como se puede observar, trabajos como los que acabamos de comentar han puesto de manifiesto que, a la hora de estudiar el sexismo y su

construcción discursiva, es importante explorar no solo las ideologías evidentes, propias de un sexismo más hostil, sino también aquellas otras menos obvias y más opacas, pero igualmente importantes a las que personalmente preferimos denominar sexismo sutil o ideologías sexistas sutiles, y que están más en consonancia con un sexismo más moderno y actual, el cual sigue recreando, justificando y perpetuando ciertos valores patriarcales discriminatorios, así como roles de género tradicionales que potencian la desigualdad. A la hora de desvelar estas ideologías, como señalábamos en la introducción, creemos que los estudios de ACD nos ofrecen un enfoque metodológico y herramientas de tipo práctico que permiten sacar a la luz estas ideologías sexistas, tanto evidentes como sutiles, con las que vivimos y convivimos.

Al tratarse el ACD de una perspectiva de investigación, que engloba a estudios de diversa índole (Fairclough y Wodak, 1997), antes de proceder a la discusión conviene hacer una serie de precisiones terminológicas a la hora de aclarar la metodología utilizada. La primera matización tiene que ver con la transitividad como herramienta para el ACD. El estudio de la transitividad y los procesos verbales, en la línea de los trabajos de Michael Halliday (systemic functional grammar), ha evidenciado ser especialmente útil para desvelar ideologías de género (Burton, 1982: 224-240; Clark, 1992: 208-224; Mills, 1993: 137-156; Mills, 1995: 143-149; 2012: 97-114; Wareing, 1993: 117-136). En este artículo se sigue esta línea y examinamos, en concreto, las opciones de transitividad según el modelo descrito por Simpson (1993, 2002), ya que su versión del análisis de la transitividad nos parece que funciona especialmente bien para el análisis ideológico de los textos. En segundo lugar, también es pertinente comentar que, teniendo en cuenta las herramientas metodológicas que presentan Jeffries (2010) y Toolan (2001: 206-242), consideramos, además, los aspectos más relevantes del texto analizado en relación con las elecciones léxicas de carácter evaluativo, los contrastes semánticos, la modalidad etc. en la medida en que estos sean de interés para la configuración ideológica del texto. Nos gustaría destacar, asimismo, que hemos incorporado a nuestro trabajo el estudio de metáforas conceptuales (Lakoff y Johnson, 1980; Kövecses, 2002; Gibbs, 1994). Las metáforas conceptuales y las expresiones lingüístico-metafóricas que estas generan pueden constituir un importante vehículo de transmisión ideológica (Lakoff y Johnson, 1987; Charteris Black, 2004, 2006; Goatly (2007, 2008); Benítez-Castro e Hidalgo-Tenorio, 2018; López Maestre, 2009, 2013, 2015, 2019, 2020) etc. A nuestro juicio el estudio de las metáforas conceptuales, en lo que se podría considerar un *análisis crítico metafórico* (*critical metaphor analysis*), contribuye a hacer mejor y a acrecentar aún más, si cabe, la efectividad del ACD.

Finalmente, nos gustaría presentar unas reflexiones en torno a la selección de la muestra y los motivos que nos han llevado a elegir estas dos canciones en particular. Tal y como señalábamos en la introducción, pensamos que tanto 'El preso n°9' como 'Toda' muestran ideologías que merecen ser examinadas desde un punto de vista crítico en relación con las ideologías de género, especialmente con aque-

llas relacionadas con el sexismo y la violencia de género. Estas dos canciones han sido elegidas, además, porque pensamos que tienen un interesante potencial educativo. Creemos que son susceptibles de ser explotadas didácticamente en el aula o en actividades en las que se trate la construcción social y discursiva de temas relacionados con el género, ya que, por las cuestiones que plantean sobre el amor y las relaciones de pareja, a nuestro entender, se prestan especialmente al debate y a la reflexión compartida².

‘El preso nº9’ puede apelar a un público de cierta edad, que también sufre discriminación por razón de género. No por tener más años, mujeres de 70 o más están libres de sufrir las consecuencias del sexismo y su caso más extremo como es la violencia de género (cfr. datos del Instituto Nacional de Estadística³). Por este motivo, con el fin de hacer un guiño a este sector de la población y no olvidar a este público más mayor, hemos optado por incluir esta canción, la cual, dada su fama, probablemente hayan oído y disfrutado en su juventud, pero que de no ser así pensamos que presenta un estilo musical que puede conectar con estas edades. Aunque se trata de una canción compuesta en los años cincuenta, que muestra como en épocas pasadas ideologías sexistas relacionadas con la violencia de género podían estar presentes en las letras de las canciones, para nuestro trabajo hemos elegido una versión relativamente más reciente, en concreto la que popularizó Joan Báez en su álbum *Gracias a la Vida* (1974). Al ser esta última una cantante icono de la canción protesta en pro de los derechos humanos y la justicia social, pensamos que esto último confería a la canción una cierta legitimidad y podía contribuir a que ideologías de género, más o menos sutiles, pudieran pasar más desapercibidas, al menos a primera vista.

La canción ‘Toda’, del álbum *Esta vez* (2001), interpretada por Malú, puede resultar más útil e interesante, si cabe. Se trata de una pieza que puede conectar con un sector de la población de amplio espectro, tanto personas de mediana edad como, lo que es más importante, otras mucho más jóvenes. La música es atrayente y el ritmo pegadizo. Está interpretada por una de las voces más carismáticas, extraordinarias y admiradas del panorama musical español. Contamos con un videoclip, el cual a pesar del paso del tiempo sigue siendo moderno y actual y puede resultar atractivo para nuestros estudiantes. No se trata de ejercer censura en modo alguno, pero sí de explorar de forma crítica modelos de comportamiento que pudieran fomentar la desigualdad y cuyo conocimiento es especialmente importante en épocas cruciales del desarrollo de la personalidad como son la adolescencia

2 Pensamos que el visionado de los clips se puede utilizar como una actividad introductoria que lleve a tratar otros temas más serios. En primer lugar, se puede ver el videoclip para seguidamente, realizar actividades varias como: hacer preguntas sobre la letra (acuerdo/desacuerdo, acertado/desacertado etc.), analizar versos concretos desde un punto de vista ideológico, plantear diferentes opciones de redacción que empoderen a las mujeres, contrastar con otras canciones que muestren otros puntos de vista etc.

3 Estadística de Violencia Doméstica y Violencia de Género (EVDVG) Año 2020. Notas de prensa (11 de mayo de 2021). Disponible en: https://www.ine.es/prensa/evdvg_2020.pdf (última consulta 23 septiembre 2021).

y los primeros años de la juventud. Debido a las nuevas tecnologías, en particular los jóvenes de hoy en día se encuentran en un momento no exento de cierto peligro. Con gran facilidad pueden tener acceso a todo tipo de contenidos en internet, algunos ciertamente violentos en relación con las relaciones sexuales y de pareja, los cuales para una mente en formación pueden parecer algo normal y lo que se hace en ciertas situaciones. Rothman *et al.* (2021) ha revelado que adolescentes y adultos jóvenes estadounidenses incluso utilizan la pornografía como fuente para aprender sobre relaciones sexuales, una situación que también podría darse en España u otros países. Por este motivo, entre otros, pensamos que 'Toda' que es adecuada para ser trabajada con chicas y chicos jóvenes en etapas iniciales de su formación por los contenidos que plantea en torno al amor y las relaciones, los comportamientos normalizados, los mitos relacionados con el amor romántico etc. Es particularmente importante el que los jóvenes desarrollen un punto de vista crítico en relación con este y otros temas a la hora de reproducir roles y estereotipos de género que, bajo ciertas circunstancias, pueden resultar dañinos y perniciosos para sus vidas.

3. DISCUSIÓN: ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA

3.1. 'EL PRESO N°9'

'El preso n°9' es una ranchera concebida en co-autoría por Roberto Cantoral y su hermano Antonio⁴. A pesar de haber sido compuesta en los años cincuenta sigue gozando de popularidad⁵, a lo que sin duda ha contribuido el que haya sido interpretada por artistas de la talla de Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía, Chavela Vargas o Joan Báez, quien la incluyó en su álbum titulado *Gracias a la Vida* (1974). Es esta última versión, en concreto, la que vamos a utilizar para realizar nuestro análisis⁶. En esta pieza musical se relatan las últimas horas en prisión de un hombre al que van a ajusticiar por matar a su esposa y a un amigo de este a los que sorprende juntos. Se trata de una canción con una música realmente hermosa, un ritmo atrayente, lo que, unido a la maravillosa voz de la artista, hace que el mensaje que se transmite que en otro contexto sería aberrante pueda pasar a segundo plano eclipsado por la estilización estética y la belleza del ritmo. En relación con este mensaje, desde una perspectiva de género, conviene revisar tres cuestiones: la descripción de los participantes en los hechos y de la noche del suceso, la representación de los motivos que llevan al protagonista a cometer la acción y, en tercer lugar, los aspectos morales relacionados con el arrepentimiento.

4 Según la SACM Sociedad de autores y compositores de México <http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=05281> fecha última consulta 02/02/2018.
5 Una simple búsqueda en Google arrojó aproximadamente 87.100 resultados (0,46 segundos) fecha última consulta 02/02/2018.

6 En concreto según el video del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Cjaa-OhDm8Q> última consulta 02/02/2018 (661.223 visualizaciones) La popularidad de esta canción se puede atestiguar por tener: likes 2 MIL; not like 128.

timiento y el posible perdón moral por el crimen cometido. Comencemos con la descripción de los participantes. La canción dice así:

- Al preso número nueve ya lo van a confesar. (1)
 Está rezando en la celda con el cura del penal. (2)
 Porque antes de amanecer la vida le han de quitar (3)
 Porque mató a su mujer y a un amigo desleal. (4)
 ...
 El preso número nueve era hombre muy cabal. (5)
 Iba en la noche del duelo muy contento a su jacal⁷. (6)
 Pero al mirar a su amor en brazos de su rival. (7)
 Ardió en pecho el rencor y no se pudo aguantar. (8)

En estos versos es interesante observar cómo se ofrece una representación positiva del agresor. Se le representa como un hombre cabal y, por lo tanto, juicioso, rezando, y que vuelve, no solo contento sino 'muy contento', a su hogar. El adverbio de cantidad 'muy' con función de modificador tiene el efecto de intensificar, acrecentando aún más, si cabe, la carga semántica de los adjetivos 'cabal' y 'contento', ambos con connotaciones positivas, con los que se describe al protagonista. Se produce, por tanto, una no-concordancia a nivel narrativo entre esta caracterización del agresor como un individuo cabal y encantador y lo horrible del crimen que ha cometido. La asimetría representativa con respecto a la descripción de los otros personajes, las víctimas en este caso, también es interesante. A ella, 'su amor', la voz narrativa la representa de forma pasiva 'en brazos' de otro hombre. Y a ese otro hombre lo caracteriza de dos formas, como 'amigo desleal' y como 'rival' del protagonista. 'Rival' es una elección léxica significativa por los matices evaluativos que comporta. Se trata de una expresión lingüístico-metafórica, realización de la metáfora conceptual EL AMOR ES UN JUEGO O UNA COMPETICIÓN, la cual en este contexto destaca por aumentar la sensación de agravio para con el ego masculino del protagonista. Ambas descripciones ('amigo desleal' y 'rival') muestran un punto de vista negativo, cuyo efecto intensifica la gravedad de la situación en la que este personaje está envuelto, ya que la amistad, la deslealtad y la rivalidad no van fácilmente de la mano. Se trata, pues, de una caracterización que contrasta con la descripción más benévola y positiva del agresor-protagonista, que acabamos de ver, como un hombre 'cabal' y 'contento' contra el que se nos dice que se ha cometido una deslealtad, una representación benigna con la que es fácil empatizar.

A las descripciones de los protagonistas también hay que sumar la de la noche de autos, igualmente interesante a nivel ideológico. Obsérvese cómo esta se presenta de forma eufemística como 'la noche del duelo', a través de una nominalización que oscurece la atribución de

⁷ Joan Báez canta 'Iba en la noche del duelo muy contento en su jacal'. Esto parece ser una pequeña falta de ortografía ya que 'jacal' según la RAE es una especie de choza, por eso parece más conveniente que se dijera 'a su jacal'.

Jacal m. Hond. y Méx. Especie de choza. <http://dle.rae.es/?id=MGxBrYt>.

la agencia del crimen cometido y atenúa la responsabilidad del protagonista a este respecto, ya que el sustantivo ‘duelo’ a mi entender se podría interpretar que presenta el incidente como un episodio de dolor y aflicción por la muerte de alguien, y no como un crimen u homicidio por violencia de género, que es lo que realmente es. Esta configuración discursiva, como se puede observar, opera a favor del agresor y principal protagonista.

En segundo lugar, otro aspecto relevante a destacar, a la hora de reflexionar sobre la mitigación o atenuación de la responsabilidad o culpa del personaje principal, concierne a los motivos que desencadenan la matanza y a su representación metafórica. Según la canción ‘al mirar a su amor en brazos de su rival / *ardió* en el pecho el rencor y no se pudo aguantar’. La metáfora conceptual LA IRA ES FUEGO⁸ (*‘Ardió en el pecho el rencor’*) cobra aquí especial relevancia, entre otras cosas, porque está unida a la oración siguiente por medio de la conjunción coordinante ‘y’, lo cual tiene el efecto de ligar semánticamente ambas acciones ‘*ardió* el rencor’ y ‘no se pudo aguantar’, situándolas al mismo nivel de igualdad. Desde un punto de vista ideológico, la forma en que se construye esta oración también es particularmente significativa, ya que presenta el fuego que quema, es decir el dolor emocional sufrido, como el detonante de la acción que conduce a la pérdida de control de los actos. Esto es relevante ya que en última instancia parece indicar que la agresión ha sido inducida por una descarga emocional que no es culpa del preso, sino que es fruto de la situación que ha vivido y en la que le han colocado. Son las víctimas y sus acciones las que le provocan y, por lo tanto, las responsables en cierto modo del crimen cometido.

A nivel ideológico nos encontramos pues con una representación que no es ajena a las ideologías sexistas que acompañan a la violencia de género. Está en línea con la filosofía de lo que se conoce como “blaming the victim” (culpar a la víctima), un tipo de narrativa que aparece a menudo relacionada con los mitos y creencias sobre la violencia de género, por la que, entre otros aspectos, se presenta la acción del agresor como resultado de una locura temporal, un arrebato, una “pérdida de la cabeza”, un trastorno mental, pasajero o temporal, el cual es provocado por la víctima. Argumentos como estos, además de los celos (ver Vallejo, 54-55; Rojas, 1995: 72), se han esgrimido en múltiples ocasiones para dar cuenta de la naturaleza de lo sucedido y explicar lo injustificable: un homicidio. También nos gustaría destacar en relación con las ideologías sobre violencia de género que explicaciones como estas son interesantes por incidir en la naturaleza transitoria y puntual de la acción o crimen como algo espontáneo no planificado, por lo que, en línea con lo anterior, contribuyen a suavizar y atenuar la responsabilidad y la culpa del agresor, todo ello a menudo entremezclado con el trasfondo del sufrimiento y la pasión asociada al amor romántico.

Finalmente, el tercer aspecto que nos gustaría mencionar, en relación con el sexismo y la violencia de género, tiene que ver con aspectos morales relacionados con el arrepentimiento y el posible perdón del

⁸ La metáfora conceptual ANGER IS FIRE ha sido tipificada por autores como Lakoff, 1987: 388, Kocveses, 2003: 21 etc.

crimen cometido. Es interesante observar cómo este hombre supuestamente “afable” no muestra el más mínimo signo de arrepentimiento por sus acciones, tal y como indican sus palabras presentadas en estilo directo:

Dice así, al confesor: (9)
 Los maté, sí señor, (10)
 Y si vuelvo a nacer, (11)
 Yo los vuelvo a matar. (12)
 Padre, no me arrepiento ni me da miedo la eternidad. (13)
 Yo sé que allá en el cielo el Ser Supremo nos juzgará. (14)
 Voy a seguir sus pasos voy a buscarlos al más allá. (15)

Esta falta de arrepentimiento se manifiesta de forma explícita y se refuerza de forma rotunda con la estructura paralelística ‘Y si vuelvo a nacer / Yo los vuelvo a matar’ (versos 11 y 12). Con esta configuración oracional, de naturaleza iterativa, la acción se presenta tan cierta como inevitable. En relación con esto último también son dignos de tener en cuenta, desde el punto de vista de la teoría de la transitividad, los procesos mentales relacionados con la percepción y la cognición que aparecen en los versos 13 y 14: Estos son ‘tener miedo’ (‘No me da miedo la eternidad’) y ‘saber’ (‘Yo sé que allá en el cielo el Ser Supremo nos juzgará’). A pesar de la gravedad de los hechos, sorprende que al preso no le dé miedo la eternidad. La causa de esta falta de miedo parece estar ligada a su convencimiento (‘yo sé’) de que el Ser Supremo será quien emita el último juicio y solo asumiendo que a él lo juzgará de forma benévola se puede entender su falta de temor. Esta expectativa por tanto de un juicio benévolo, en la línea de las consideraciones anteriores, también parece apuntar a que el crimen cometido tiene cierta justificación y que será mejor comprendido por instancias más altas, y todo ello a pesar de que explícitamente muestra su intención de ir a buscar a su pareja y al hombre que estaba con ella al más allá (verso 15).

En resumen, como se puede observar, la narrativa con la que se presenta este doble homicidio muestra estereotipos y prejuicios típicos de la violencia de género (señalados por Vallejo, 2005: 48-65; Lorente, 2001 etc.), tendentes a mitigar y suavizar la culpa del agresor, justificando y legitimando en cierta medida el crimen cometido como son: la representación del agresor como un hombre “normal” (incluso positiva en el caso de la canción), el arrebató o locura temporal (Vallejo, 2005: 53) propia del crimen pasional y los celos (Vallejo, 2005: 54-55; Rojas, 1995: 72), el culpar a las víctimas (Vallejo, 2005: 60; Clark, 1992; Burt, 1980), a lo que hay que sumar la expectativa de un posible juicio benévolo a nivel moral, unas ideas y argumentaciones que, a nuestro entender, se encuentran en la base, sustentan, normalizan y legitiman en cierta medida la violencia de género. Como afirma de la Concha (2010) probablemente:

la contemplación y el disfrute artístico con sus componentes lúdicos y de ocio y con la industria de entretenimiento generada en torno a ellos, propician una actitud de complaciente abandono y de presteza a la identificación con los personajes y acciones que se nos proponen. La inmersión en esos espacios imaginarios requiere ese estado de “voluntaria suspensión de la incredulidad” -en la perceptiva acuñación del crítico romántico Coleridge- que nos predispone a absorber, a menudo indiscriminadamente, los discursos subyacentes. Estos discursos, por la lógica de su coincidencia con las ideologías prevaletentes -ya que de otro modo difícilmente se difundirían- oscurecen la percepción, [...], de la íntima violencia de las construcciones femeninas que privilegian, lo que justificará oblicuamente, [...], la violencia sistémica consiguientemente ejercida sobre las mujeres. (De la Concha, 2010: 8-9)

Nada puede justificar matar por amor, en ningún momento ni circunstancia, ni con el eximente de los celos, ni con ninguna otra causa o motivo y mucho menos sin arrepentimiento y con la esperanza de un juicio benévolo a nivel moral. Por ello es importante la formación y la información con el fin de mantener una postura crítica con los discursos tendentes a mostrar un sexismo que podría estar encaminado a legitimar o suavizar la violencia de género.

3.2. ‘TODA’

Pasemos a continuación a explorar la canción ‘Toda’ (álbum *Esta vez*, 2001) interpretada por Malú, otra pieza que, como mencionamos en la introducción, pensamos que puede resultar de interés para un público de amplio espectro, el cual incluye a la población joven en particular. Como ocurría con en el caso anterior, esta canción también merece ser analizada desde una perspectiva ideológica con respecto al sexismo sutil y a la violencia de género, habida cuenta del mensaje que transmite en relación con la pasividad de la mujer y su total sumisión al varón. A nivel discursivo, es interesante analizar, desde una perspectiva crítica, la representación de la protagonista y su relación amorosa, los mitos asociados al amor romántico, así como la construcción discursiva de la identidad femenina. Veamos, en primer lugar, la descripción del amor y de la relación amorosa que nos presenta esta pieza musical, compuesta por Estéfano. Para ello nos centraremos en su letra, tal y como aparece en el libreto que acompaña al álbum comercializado en formato CD⁹.

Los primeros versos son muy significativos, aunque pueden resultar algo controvertidos. Contamos con varias versiones. Según la letra recogida en el libreto, la protagonista caracteriza su situación utilizando la expresión lingüístico-metafórica ‘*rendida a tu vida*’, una expresión que resulta especialmente interesante en relación con las ideologías de género que transmiten sumisión y pasividad, debido al uso de la metáfora bélica de la rendición:

9 Toda (Estéfano) 2001. World Deep Music / Sony / ATV Publishing BMI.

Aquí me ves, (1)
 Rendida a tu vida de diez a diez, (2)
 sin telas ni juicios, sin ningún porqué, (3)
 sintiéndome libre, sintiéndome tuya (4)
 y amándote. (5)

'Rendida' constituye una expresión lingüístico-metafórica realización de la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA GUERRA, una metáfora que, por las connotaciones asociadas al término rendición, supone la entrega y el sometimiento al dominio de alguien, algo que se enfatiza, como se puede ver, desde el mismo principio. Sin embargo, en un sorprendente giro inesperado al escuchar la canción, tal y como es interpretada por la artista en el CD mencionado anteriormente, parece apreciarse cómo Malú sustituye el término 'rendida' por 'hundida', y canta "hundida a tu vida" dejando intactos los demás versos¹⁰. Este cambio también se puede apreciar en videoclips de la canción disponibles en Internet,¹¹ donde igualmente parece escucharse el término 'hundida':

Aquí me ves, hundida a tu vida
 de diez a diez
 sin telas ni juicios
 sin ningún porqué,
 sintiéndome libre
 sintiéndome tuya y amándote

Este término ('hundida'), es otra opción léxica y conceptual interesante, tampoco exenta de una cierta connotación de negatividad. Constituye una realización lingüística de la metáfora conceptual náutica EL AMOR ES UN NAUFRAGIO, la cual, en virtud de la comparación analógica entre el dominio meta y el dominio fuente que establece, posibilita que la protagonista se presente a sí misma ligada a su amado en lo hondo de las profundidades de un río o del mar, y por lo tanto en una situación marcada por el inmovilismo y la incapacidad para salir a flote de la situación en la que se encuentra. En relación con la atribución de agencia de las acciones, esta elección semántica ('hundida') resulta igualmente significativa, ya que presenta la acción y, por consiguiente, la actitud de la protagonista como algo ineludible, que no se puede evitar, que arrastra y que escapa al control y a la voluntad activa de las

10 En castellano la preposición que sería de esperar con el verbo 'hundir' en 'hundida a tu vida' sería 'en' y no 'a'. No obstante, las características propias del lenguaje de las canciones como manifestación artística posibilitan el que dentro de las mismas tengan cabida usos no convencionales que desafían las expectativas propias del lenguaje ordinario. Un cambio como el que nos ocupa, aunque sin descartar que se trate de un error no intencionado, podría simplemente ser fruto de una licencia poética. Simpson (1993) señala que: "While literary communication may be privileged as a site for much experimentation and inventiveness in language, the same type of linguistic innovation can occur in many other discourse contexts" (Simpson, op. cit.: 3).

11 <https://www.youtube.com/watch?v=hkuV3uT48Eg>

<https://www.youtube.com/watch?v=qj5u7q11sFI>

<https://www.youtube.com/watch?v=ngyP34TB3jA>

<https://www.youtube.com/watch?v=gaFiK9W9zBE> (última consulta 24/09/2021).

personas, ya que uno no se hunde a propósito. La opción conceptual '*rendida*' opera en una línea similar incidiendo en el sometimiento de la voluntad al dejar de luchar porque el otro contendiente ha ganado.

En cualquier caso, ya se diga '*rendida*' o '*hundida*'¹² a través de estas opciones léxicas y metafóricas, desde el principio, la protagonista se muestra de forma pasiva, con escaso control sobre sus actos, incluso de una forma ciega e irracional, tal y como admite en los versos (2-3), con argumentos tan poco convincentes como: 'de diez a diez / sin telas ni juicios / sin ningún porqué'. Esta actitud pasiva que estamos viendo en el comienzo de la canción será un motivo recurrente a lo largo de la misma. Se trasluce por ejemplo a través de otras dos opciones léxicas que aparecen en el verso 7, como son '*liberada*' y '*rehén*', dos términos incompatibles semánticamente:

Aquí me ves, (6)
 aunque liberada, soy tu rehén. (7)
 Seduces, encantas, qué puedo hacer, (8)
 De la encrucijada que tienes montada (9)
 No escaparé. (10)
 Te abriré las puertas del alma de par en par (11)
 dispuesta a hacer todo a tu voluntad, (12)
 dispuesta a hacer todo lo que te dé la gana. (13)
 Qué me importa. (14)

A través de lo que podríamos denominar, siguiendo a Toolan (2001: 227), como colocación incongruente ('collocational incongruity'), '*liberada*' y '*rehén*' destacan por configurar una contraposición antitética. Esta antítesis, basada en una suerte de paradoja, matiza la supuesta libertad de la protagonista, mencionada en el verso 4 ('sintiéndome libre') y en el verso 7 ('aunque liberada'), por medio de la expresión lingüístico-metafórica '*rehén*' ('soy tú rehén'), una realización lingüística de la metáfora conceptual EL AMOR ES UN SECUESTRO, la cual resulta inevitablemente contradictoria en este contexto al indicar necesariamente privación absoluta de libertad. Como se puede observar, por medio de esta configuración oracional nuestro personaje se sitúa de nuevo en una situación pasiva, a la merced de su amado y en este caso captor.

Además de EL AMOR ES UN SECUESTRO, en la canción también hay otras metáforas conceptuales relativas a la caracterización de la relación amorosa y de la pareja que van en la misma línea y giran en torno al tema de la pasividad. Obsérvese como en los versos 9-10 se caracteriza al amor conceptualmente como una *encrucijada* sin escapatoria a través de las metáforas conceptuales EL AMOR ES UN VIAJE y EL AMOR ES UNA TRAMPA/PRISIÓN ('de la *encrucijada* que tienes montada no *escaparé*'). En el verso 23 también se define al amado de forma explícita como una '*trampa*' (eres '*mi trampa*'), una opción metafórica particularmente

12 Si realizamos una búsqueda en 'google': 'Letra canción Toda Malú' también podemos encontrar otras versiones como 'fundida a tu vida' o 'unida a tu vida' expresiones estas que no están reflejadas en el libreto que acompaña el CD de la canción.

interesante desde una perspectiva de género por las connotaciones de indefensión que conlleva caer en una *trampa*, cual animal presa del cazador o persona víctima de una estratagema, las cuales nos parecen congruentes con las expresiones ‘rendida’ o ‘hundida’ vistas anteriormente. Otra metáfora en consonancia con la anterior es EL AMOR ES UN JUICIO, la cual aparece en los versos que mencionamos a continuación:

Estríbillo

...

Aquí me ves, (21)

eres mi testigo, eres mi juez, (22)

mi trampa, mi vicio y mi no-sé-qué, (23)

sintiéndome fuerte, sintiéndome al filo (24)

y amándote. (25)

Aquí me ves, (26)

como hipnotizada, cabeza y pies, (27)

un poco embrujada y pues yo que sé, (28)

perdida en la magia de tantas palabras (29)

creyéndote. (30)

En estos versos podemos apreciar el uso de la metáfora conceptual, el AMOR ES UN JUICIO. Se trata de una metáfora creativa poco convencional por medio de la que se representa al amado ocupando la casi totalidad de los elementos judiciales: ‘eres mi *testigo*’, ‘mi *juez*’, ‘mi *vicio*’ (versos 22-23) y que, en consecuencia, relega a la protagonista por defecto a la posición de acusada, lo que la sitúa de nuevo en actitud pasiva. Otra metáfora interesante a este respecto que se puede añadir es EL AMOR ES MAGIA, realizada a través de las expresiones lingüístico-metafóricas ‘un poco *embrujada*’ (verso 28) y ‘*perdida en la magia* de tantas palabras’ (verso 29), las cuales inciden en lo irracional y en el carácter sobrenatural de la experiencia y, por tanto, restan responsabilidad a la protagonista por las emociones que experimenta. Como se puede observar en esta canción las metáforas conceptuales son significativas, ya que contribuyen a representar el amor como algo que no se escoge de forma pro-activa, sino que, más bien al contrario, se sufre, es inevitable, no se controla, de lo que no hay escapatoria, que atrapa y seduce.

Además de estas metáforas que acabamos de señalar y continuando con el tema de la pasividad y la falta de fortaleza, en relación con la agencia de las acciones a nivel sintáctico, es interesante observar que al amado se le representa de forma activa, ya que es él quien monta la encrucijada (verso 9); es él quien seduce o encanta (‘seduces’, ‘encantas’ verso 8); es el quien la ve (verso 1), mientras que la protagonista parece centrarse en percibir y sentir. El verbo ‘sentir’ se repite en numerosas ocasiones (versos 4, 24). Aunque afirma sentirse fuerte (‘sintiéndome fuerte’ verso 24), en otros versos no da precisamente la impresión de fortaleza, tal como se deriva del uso de

expresiones como eres 'mi no sé qué' (verso 23), 'pues yo que sé' (verso 28), o 'perdida' (verso 29), las cuales no transmiten una posición de dominio y de control activo sobre la propia vida y las decisiones, sino más bien de debilidad y falta de empoderamiento. Los procesos materiales intencionados ('material action intention processes' Simpson 1993, 2004), por ejemplo 'no escaparé' (verso 10) y 'te abriré las puertas del alma' (verso 11), 'a donde quieras llego' (verso 35), en los que ocupa posición de sujeto (o 'actor' según Simpson, 1993, 2004) tampoco parecen indicar fortaleza, sino que en la misma línea indican más bien falta de empoderamiento, rendición, sumisión y entrega. Esta es una actitud que, en la canción, lleva aparejada la sumisión incondicional al varón en lo que al amor se refiere y que conlleva la entrega total de la protagonista en cuerpo y alma, tal y como indica el título mismo de esta pieza musical: 'Toda'. Representando a la mujer como si de un objeto que se pudiera poseer se tratase, este vocablo recibe énfasis por repetición anafórica constante en el estribillo:

TODA, de arriba abajo, (15)

TODA, entera y tuya (16)

TODA, aunque mi vida corra peligro, (tuya) (17)

TODA, de frente y de repente (18)

TODA, desesperadamente, TODA, (19)

haz todo lo que sueñas conmigo. (20)

La carga semántica del término 'Toda' se intensifica, aún más si cabe, con el uso del sinónimo 'entera' así como con las metáforas orientacionales: '*de arriba abajo*' y '*de frente*', unas metáforas que cubren prácticamente la totalidad del cuerpo y enfatizan la casi totalidad de su dimensión espacial. La intensidad de las emociones se magnifica también por medio del uso del adverbio de manera 'desesperadamente' el cual incide en la urgencia emocional de la relación. Se trata de una alteración extrema del ánimo que, de nuevo, en consonancia con lo mencionado anteriormente, implica falta de control, de forma que las emociones priman sobre la razón.

Continuando con las otras partes de la canción, a nivel ideológico en relación con el sexismo y la normalización de ideologías de género discriminatorias, lo que nos parece aún más interesante, si cabe, es observar cómo esta sumisión absoluta que estamos viendo se presenta repetidamente como una acción voluntaria ('no escaparé' verso 10). Como si de algo normal y natural se tratase, en los versos 12-13 (una estrofa que se repite 2 veces), la protagonista muestra su voluntad de ponerse a la plena disposición del varón para satisfacer todos sus deseos y pretensiones. Así lo dice por medio del proceso material del que hemos hablado anteriormente, 'Te abriré las puertas del alma' (verso 12), una metáfora que añade a la faceta física la espiritual. Además, la protagonista asegura que está dispuesta a hacer todo a la voluntad de su amado, está dispuesta a hacer todo lo que a este le dé la gana. Y por si eso no fuera suficiente, en otra estrofa sobre la que

reflexionaremos más adelante, también asegura de forma explícita: ‘A donde quieras llego’ (verso 35). Una declaración de intenciones a la que hay que sumar la que hace en el estribillo, ‘TODA / haz todo lo que sueñas conmigo’, la cual cobra especial importancia ya que se repite varias veces a lo largo de la canción. Se trata de una idea, pues, que se enfatiza por repetición acumulativa.

Como se puede observar, en los versos que acabamos de comentar, los mitos asociados al amor romántico, que tan perjudiciales son para las relaciones de pareja, parecen aflorar aquí de manera inevitable. Estos versos nos recuerdan a la falacia de la ‘entrega total’, la cual según Ruiz Repullo “tiene mucho que ver con la idea del amor-fusión, con el olvido de la propia vida y la dependencia hacia la otra persona” (2016: 60). Según este mito, se entiende que por amor hay que hacer o renunciar a ciertas cosas. Conlleva, por tanto, una pérdida de identidad, una alienación voluntaria por la que la mujer pierde o, en este caso, renuncia a su propia identidad como ser humano. Al no ser dueña de sí misma, la protagonista da carta blanca al varón para que la utilice de la forma que desee, porque está a su plena disposición para agradarle y satisfacer todos sus deseos y sueños (versos 12-13). Nos encontramos de ese modo con una suerte de proceso de despersonalización por el que se concibe que el amor “conduce a un olvido del yo, para identificarse con la otra persona” (Ruiz Repullo, 2016: 60) otro mito relacionado con el amor romántico, por el que los deseos femeninos se pliegan a los masculinos asumiéndolos como propios.

En realidad, esta es una ideología que no es exclusiva de esta pieza musical, sino que viene de lejos. Es el resultado de un modelo de socialización por el que durante mucho tiempo se ha considerado que un objetivo principal de la vida de muchas mujeres era o es agradar a los demás (de Beauvoir, *El Segundo Sexo*). Se trata un placer que se define exclusivamente en relación al otro. Así, el placer para las mujeres parece consistir en dar placer, en el caso que nos ocupa al varón, lo que sitúa a la protagonista, y a las mujeres por extensión, en una posición secundaria, en un segundo plano como ser humano. Y es que el amor puede ser una carga pesada en la vida de muchas mujeres, como dice Adrienne Rich en *Diving into the Wreck (Buceando en el naufragio)*, con un simil especialmente interesante con respecto a la canción que nos ocupa: las mujeres llevan el amor como plomo en los tobillos (with Love, our subject: / we’ve trained it like ivy to our walls / baked it like bread in our ovens / worn it like lead on our ankles).

El amor incondicional no es una carga liviana, sino que conlleva una total abnegación y entrega¹³.

Relacionado con estos mitos que estamos comentando, concretamente con la falacia de la entrega total, está otro igual o más perju-

13 Véase el verso 11 del fragmento del poema que citamos a continuación, Translations (December 25, 1972): You show me the poems of some woman / my age, or younger / translated from your language / Certain words occur: enemy, oven, sorrow/enough to let me know/ she’s a woman of my time / obsessed / with Love, our subject: /we’ve trained it like ivy to our walls / baked it like bread in our ovens / worn it like lead on our ankles. Disponible en: <https://www.thenation.com/article/archive/five-poems-adrienne-rich/> (última consulta 25/03/2020).

dicial que los anteriores que también nos gustaría resaltar. Este es el mito del amor como sacrificio (Ruiz Repullo, 2016: 60), llevado al extremo en el verso 17 del estribillo, el cual además recibe énfasis por ser uno de los versos finales con los que culmina esta pieza musical. En este verso la protagonista, usando una oración subordinada adverbial concesiva, cuando menos inquietante desde la perspectiva de la violencia de género y la naturalización ('naturalization') de las ideologías de las que hablaba Fairclough, (1989: 91-92; 1995: 42), explícitamente señala como si de algo normal y natural se tratase:

TODA, aunque mi vida corra peligro, (tuya) (17)

Como se puede apreciar, aquí, nos encontramos con otro de los mitos más dañinos y perjudiciales que se han asociado al amor romántico, por el que se entiende que el maltrato y el amor pueden ser compatibles (Ruiz Repullo, 2016: 59). Tiene que ver con la consideración de que en el amor es compatible dañar a la otra persona, tal y como indican los dichos populares "los que se pelean se desean" o "quien bien te quiere, te hará llorar". Por razones obvias, constituye uno de los mitos más peligrosos desde un punto de vista ideológico, ya que puede operar ejerciendo una cierta legitimación de la violencia de género, al presentar como normal cualquier comportamiento dañino o violento en nombre del amor: "El amor verdadero lo perdona / aguanta todo" (Ruiz Repullo, 2016: 59). Aunque en las canciones nos encontremos con mundos ficticios e imaginarios, no podemos dejar de recalcar a este respecto el carácter problemático de esta frase desde la perspectiva de género, no solo por la aceptación de la violencia que lleva implícita sino también por normalizar el que los deseos femeninos se subordinen a los masculinos incluso en las circunstancias más extremas.

Finalmente, nos gustaría mencionar una última consideración en relación con la construcción discursiva de la identidad femenina en esta canción.

A menos que se trate de una relación lésbica, según la lectura dominante fundamentalmente heterosexual, es el varón es el que confiere a la mujer su identidad, a través de sus acciones, su comportamiento, su amor.

Con tus besos vuelo, (31)
en tus brazos juro, (32)
me siento más mujer. (33)
Contigo desde cero, (34)
a donde quieras llego (35)
enamorándome (36)
y deseándote ... (37)

El varón, a través de su relación, tiene la potestad de hacer a la

mujer “más mujer”. No es la mujer la que se siente más mujer por sí misma, sino que es el varón el que pro-activamente confiere a la mujer su condición de identidad femenina. Por lo tanto, la identidad femenina no se define en sí, por sí y para sí, sino en referencia a su relación con las demás personas, en este caso el varón y sus acciones.

Estas ideologías de género, asociadas a la representación de la femineidad y la masculinidad, sobre las que estamos reflexionando, en realidad aparecen no sólo en las canciones que acabamos de ver sino también en múltiples discursos sociales que nos rodean: cine, literatura, medios de comunicación etc. Configuran y fraguan una espesa malla cultural (De la Concha, 2010: 9) que ha hecho que las mujeres se contemplen, acepten y modelen, de forma acrítica, a la luz de estos discursos dominantes. Por ello, no es de extrañar que se produzca lo que se podría considerar como complicidades femeninas con el discurso patriarcal hegemónico, y que tanto hombres como mujeres no perciban el sexismo evidente o más o menos sutil que subyace a ciertos discursos. En palabras de Aguilar 2010:

La violencia de género se sustenta, entre otras estructuras personales y sociales, en la sumisión femenina y la prepotencia masculina. Supone un imaginario viril convencido de que la mujer no es una igual sino una pertenencia, un apéndice del varón. Y supone un persistente adiestramiento de las mujeres para que acepten al varón como el verdadero protagonista y asuman que sin él no hay historia posible. El patriarcado, como cualquier otra forma de dominación, e incluso más que muchas otras, necesita que su ideología esté firmemente interiorizada para mantenerse (Ana de Miguel, 2003). Necesita convencernos de que “lo que hay es lo que tiene que haber” (op. cit.: 245).

4. CONCLUSIÓN

El análisis del discurso crítico feminista nos ha permitido mostrar cómo las canciones objeto de estudio, a través de opciones lingüísticas relacionadas con la transitividad y los procesos verbales, el uso de elecciones léxicas con carácter evaluativo, los contrastes semánticos en relación con los participantes en la narrativa, el uso de metáforas conceptuales y las expresiones lingüístico-metafóricas que estas generan, los adverbios etc., pueden contribuir a perpetuar, transmitir y consolidar ideologías que muestran sexismo, tanto evidente como sutil, y en última instancia violencia de género.

El análisis del ‘El Preso nº9’, una canción en la que en la que el deseo de dominio masculino es llevado al límite más cruel y lacerante como es la violencia de género, ha mostrado como en esta canción se puede observar además un sexismo sutil por el que se transmiten ideologías que pueden contribuir a atenuar la gravedad del crimen cometido, mitigando y suavizando la culpa del agresor. Se presenta al agresor como un hombre cabal, se alude al arrebato o locura temporal propia del crimen pasional y los celos y se apunta a un posible juicio benévolo a nivel moral. El análisis de ‘Toda’, la otra canción objeto de estudio, también ha mostrado que esta pieza presenta un sexismo sutil por el que se transmiten ideologías de género que, basadas, en parte, en el mito del amor romántico, refuerzan valores de dominio mascu-

lino y sumisión voluntaria femenina, ideologías estas que llevadas al extremo se encuentran en la base y subyacen a la violencia de género.

Es importante reflexionar, tanto desde la perspectiva del análisis del discurso como desde otros sectores como el educativo, sobre las representaciones de la feminidad y la masculinidad especialmente en aquellos ámbitos que, por su seducción artística o su atractivo como entretenimiento y diversión, ejercen o pueden ejercer una influencia mayor y, lo que es más importante, posiblemente menos consciente (De la Concha, 2010), sobre nuestra percepción y nuestras conciencias. Especialmente ya que esto nos puede llevar a una aceptación tácita como algo normal y, por tanto, a tolerar la pervivencia de ciertas imágenes, manifestaciones, actitudes y comportamientos sexistas y discriminatorios en la cultura. A este respecto el análisis crítico del discurso ha mostrado ser un enfoque muy útil para explorar y sacar a la luz ideologías de género discriminatorias. Coincidimos con Pilar Aguilar (2010) en que es muy importante no adoptar miradas cómplices con aquellas ideologías que normalicen, trivialicen, o perpetúen aquellos valores que promuevan la discriminación, la desigualdad y en última instancia el sexismo, ya sea evidente o sutil, en los discursos que producimos y reproducimos dadas las implicaciones socio-culturales que estos tienen.

REFERENCIAS

- ALLPORT, G. W. (1954): *The nature of prejudice*, Reading, MA: Addison-Wesley.
- AGUILAR CARRASCO, P. (2010): “El cine una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres”, De la Concha, A. (ed.): *El sustrato cultural de la violencia de género: Literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid: Síntesis, pp. 245-276.
- AZPIAZU CARBALLO, J. (2014): “Análisis crítico del discurso con perspectiva feminista”, Mendia Azkue, M., Luxán, M., Legarreta, G., Guzmán, I., Zirion, J. y Azpiazu Carballo, J. (eds.): *Otras formas de (re) conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, Donostia-San Sebastián: Hegoa. Disponible en: <http://publicaciones.hegoa.ehu.es/publicaciones/329>.
- BOURDIEU, P. (1999): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2000): *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BENGOECHEA, M. (2010): “‘Si las miradas matasen...’: La perturbadora mirada del deseo en la poesía romántica”, De la Concha, A. (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género: Literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid: Síntesis, pp. 71-117.
- BENGOECHEA M. & MORALES M. (2000): “Mosaicos y taraceas”, Bengoechea, M y Morales (eds.): *Mosaicos y taraceas: Deconstrucción feminista de los discursos del género*, Madrid: Nuevo Siglo, pp. 11-19.
- BENOKRAITIS, N. V. & FEAGIN, J. R. (1986): *Modern sexism*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- BENOKRAITIS, N. V. & FEAGIN, J. R. (1995): *Modern sexism* (2nd ed.), Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

- BENÍTEZ-CASTRO, M. A. & HIDALGO-TENORIO, E. (2018): "We were treated very badly, treated like slaves": A critical metaphor analysis of the accounts of the Magdalene Laundries victims". Villar-Argáiz, P. (ed.): *Irishness on the Margins*, Cham (Switzerland): Palgrave Macmillan, pp. 101-127.
- BURT, M. R. (1980): "Cultural myths and supports for rape", *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), pp. 217-230. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.38.2.217>.
- BURTON, D. (1982): "Through glass darkly: Through dark glasses: On stylistics and political commitment -Via a study of a passage from Sylvia Plath's *The Bell Jar*", Weber, J. J. (ed.) (1996), *The stylistics reader: From Roman Jakobson to the present*, London: Arnold, pp. 224-240.
- CEREZO MORENO, M. (2010): "El canon literario sus efectos sobre la construcción cultural de la violencia de género: los casos de Chaucer y Shakespeare", De la Concha (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género: Literatura, arte, cine y videojuegos*. Madrid: Síntesis, pp. 19-45.
- CHARTERIS-BLACK, J. (2004): *Corpus approaches to critical metaphor analysis*, New York: Palgrave Macmillan.
- CHARTERIS-BLACK, J. (2006): "Britain as a container: Immigration metaphors in the 2005 election campaign", *Discourse and Society*, 17(5), pp. 563-581.
- CLARK, K. (1992): "The Linguistics of blame: Representations of women in *The Sun's* reporting of crimes of sexual violence", Toolan, M. (ed.), *Language, text and context*. London: Routledge, pp. 208-224.
- DE LA CONCHA, A. (2010) (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género*, Madrid: Síntesis.
- DE MIGUEL, A. (2003): "El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación: el caso de la violencia contra ks mujeres", *Revista Internacional de Sociología*, 35, pp. 127-150.
- FAIRCLOUGH, N. (1989): *Language and power*, London: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (1995): *Critical discourse analysis: the critical study of language*, London: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (2003): *Analysing discourse: Textual analysis for social research*, Routledge: London.
- FAIRCLOUGH, N. (2018): "CDA as dialectical reasoning", Flowerdew, J. y Richardson J. (eds.): *The Routledge handbook of critical discourse studies* (Routledge handbooks in applied linguistics), London: Routledge, pp. 45-62.
- FAIRCLOUGH, N. & WODAK, R. (1997): "Critical discourse analysis", van Dijk, T. A. (ed.), *Discourse as social interaction*, London: Sage, pp. 258-285.
- FOWLER, R., HODGE, R., KRESS, G. & TREW, T. (1979): *Language and control*, London: Routledge and Kegan Paul.
- FOWLER, R. (1991): "Critical linguistics", Malmkjaer, K. (ed.): *The linguistics encyclopedia*, London: Routledge, pp. 89-93.
- FOWLER, R. (1996): "On Critical linguistics". Caldas-Coulthard, C. R. y Coulthard, M. (eds.): *Texts and practices: Readings in critical discourse analysis*, London: Routledge, pp. 3-15.
- FLOWERDEW, J. & RICHARDSON, J. (eds.) (2018): *The Routledge handbook of critical discourse studies* (Routledge handbooks in applied linguistics), London: Routledge.
- GIBBS, R. (1994): *The poetics of mind: Figurative thought, language and understanding*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GLICK, P. & FISKE, S. T. (1997): "Hostile and benevolent sexism: Measuring ambivalent

- sexist attitudes toward women”, *Psychology of Women Quarterly*, 21, pp. 119-135. DOI:10.1111/j.1471-6402.1997.tb00104.
- GLICK, P. FISKE, S. T. (2011): “Ambivalent sexism revisited”, *Psychology of Women Quarterly*, 35(3), pp. 530-535. DOI: 10.1177/0361684311414832.
- GOATLY, A. (2007): *Washing the brain: Metaphor and hidden ideology*, Amsterdam: John Benjamin.
- GOATLY, A. (2008): *Explorations in stylistics*, London: Equinox Publishing.
- HIDALGO-TENORIO, E., BENÍTEZ CASTRO, M. A. & DE CESARE, F. (2019): *Populist Discourse: Critical Approaches to Contemporary Politics*. London: Routledge.
- JEFFRIES, L. (2010): *Critical stylistics*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- KÖVECSES, Z. (2002): *Metaphor: A practical introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- KÖVECSES, Z. (2003): *Metaphor and emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KRESS G. & HODGE, R. (1979): *Language as ideology*, London: Routledge.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980): *Metaphors we live by*, Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1987): “The metaphorical logic of rape”, *Metaphor and symbolic activity*, 2(1), pp. 73-79.
- LAKOFF, G. (1987): *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- LAMEIRAS FERNÁNDEZ, M. (2002): “El sexismo y sus dos caras: De la hostilidad a la ambivalencia”, *Anuario de Sexología*, 8: pp. 91-102.
- LAZAR, M. M. (ed.) (2005): *Feminist critical discourse analysis*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- LAZAR, M. M. (2007): “Feminist critical discourse analysis: Articulating a feminist discourse praxis”, *Critical Discourse Studies*, 4(2), pp. 14-164.
- LAZAR, M. M. (2017): “Feminist critical discourse analysis: Relevance for current gender and language research”. Ehrlich, S., Meyerhoff, M. y Holmes, J. (eds.): *The handbook of language, gender, and sexuality*, Chichester: Wiley Blackwell, pp. 180-201.
- LLEDÓ CUNILL, E. (2000): “Crónica de un equívoco: la sesgada construcción de una identidad femenina a través de las noticias sobre maltratos”. Bengoechea, M. y Morales, M. (eds.): *Mosaicos y taraceas: Deconstrucción feminista de los discursos del género*, Madrid: Nuevo Siglo, pp. 145-161.
- LÓPEZ MAESTRE, M. D. (2009): “Immigration and conceptual metaphors: A critical approach to ideological representation”, Gómez Morón, R., Padilla Cruz, M., Fernández Amaya, L. & Fernández López, M. O. (eds.): *Pragmatics applied to language teaching and learning*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 60-87.
- LÓPEZ MAESTRE, M. D. (2013): “Narrative and ideologies of violence against women: The legend of the Black Lagoon”, *Language and Literature*, 22(4), pp. 299-313.
- LÓPEZ MAESTRE, M. D. (2015): “Man the hunter’: A critical reading of hunt-based conceptual metaphors of love and sexual desire”, *Journal of Literary Semantics*, 44(2), pp. 89-113.

- LÓPEZ MAESTRE, M. D. (2019): "Estudio de las metáforas bélicas para conceptualizar el embellecimiento desde la perspectiva de género: las guerras por la belleza", *Cultura, lenguaje y representación / Culture, Language and Representation*. (Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I / Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I.), XXI, pp. 71-91. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2019.21>.
- LÓPEZ MAESTRE, M. D. (2020): "Gender, ideology and conceptual Metaphors: Women and the Source Domain of the Hunt", *Complutense Journal of English Studies*, 28, pp. 203-218. <https://dx.doi.org/10.5209/cjes.68355>.
- LÓPEZ MUÑOZ, E. (2010): "Sexismo, violencia y juegos electrónicos". De la Concha, A. (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género: Literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid: Síntesis, pp. 277-321.
- LORENTE, M. (2001): *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer, realidades y mitos*, Barcelona: Ares y Mares.
- MARTÍNEZ C., PATERNA, C., ROUX, P. & FALOMIR J. M. (2010): "Predicting gender awareness: the relevance of neo-sexism", *Journal of Gender Studies*, 19(1), pp. 1-12.
- MILLS, S. (1993): "Close encounters of a feminist kind: Transitivity and pop lyrics", Wales, K. (ed.): *Feminist linguistics in literary criticism*, Cambridge: D. S. Brewer, pp. 137-156.
- MILLS, S. (1995): *Feminist stylistics*, London: Routledge.
- MILLS, S. (2008): *Language and sexism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLS, S. & MULLANY, L. (2011): *Language, gender and feminism: Theory, methodology and practice*, London: Routledge.
- MILLS, S. (2012): *Gender matters: Feminist linguistic analysis*, London: Equinox.
- O'HARA, S. (2012): "Monsters, Playboys, Virgins and Whores: Rape Myths in the News Media's Coverage of Sexual Violence", *Language and Literature*, 21(3), pp. 247-259.
- ROJAS, L. (1995): *Las semillas de la violencia*, Madrid: Espasa Calpe.
- RICH, ADRIENNE [1994 (1973)]: *Driving into the Wreck: Poems 1971-1972*, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- ROTHMAN, E. F., BECKMEYER, J. J., HERBENICK, D. et al. (2021): "The prevalence of using pornography for information about how to have sex: Findings from a nationally representative survey of U.S. adolescents and young adults", *Archives of Sexual Behavior*, 50, pp. 629-646. <https://doi.org/10.1007/s10508-020-01877-7>.
- RUIZ REPULLO, C. (2016): *Voces tras los datos: Una mirada cualitativa a la violencia de género en adolescentes*, Sevilla: Instituto andaluz de la mujer.
- SERRANO DE HARO, A. (2010): "La herida femenina: representaciones de la mujer en la historia de la pintura" De la Concha, A. (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género: Literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid: Síntesis, pp. 173-197.
- SIMPSON P. (1993): *Language, ideology and point of View*, London: Routledge.
- SIMPSON P. (2004): *Stylistics: A resource book for students*, London: Routledge.
- SWIM, J. K., AIKIN, K. J., HALL, W. S. & HUNTER, B. A. (1995): "Sexism and racism: Old-fashioned and modern prejudices", *Journal of Personality and Social Psychology*

- ogy 68(2), pp. 199-214. DOI: 10.1037/0022-3514.68.2.199.
- SWIM, J. K. & COHEN L. L. (1997): "Overt, covert, and subtle sexism. A comparison between the attitudes toward women and modern sexism scales", *Psychology of Women Quarterly*, 21(1), pp. 103-118.
- SWIM, J. K. & CAMPBELL, B. (2001): "Sexism: attitudes, beliefs, and behaviours", Brown, R. y S. Gaertner, S. (eds.), *The handbook of social psychology: Intergroup relations*, Oxford: Blackwell Publishers, pp. 218-237.
- TOOLAN, M. (ed.) (1992): *Language, text and context: Essays in stylistics*, London: Routledge.
- TOOLAN, M. (2001): *Narrative: A critical linguistic introduction*, 2nd edition, London: Routledge.
- TOUGAS, F., BROWN, R., BEATON, A. M. & JOLY, S. (1995): "Neosexism: plus ça change, plus c'est pareil", *Personality and social psychology bulletin*, 21(3), pp. 842-849.
- VALLEJO RUBINSTEIN, C. (2005): *Representación de la violencia contra las mujeres en la prensa española (El País / El Mundo) desde una perspectiva crítica de género. Un análisis crítico del discurso androcéntrico de los medios*. Trabajo de Investigación: Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Programa de Doctorado de Comunicación Social Bienio 2000-2002. Universidad Pompeu Fabra. Disponible en: http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis_Vallejo.pdf.
- VAN DIJK, T. A. (1991): 'Editorial: discourse analysis with a cause', *The Semiotic Review of Books*, 2(1), pp. 1-2.
- VAN DIJK, T. A. (1993): "Principles of Critical Discourse Analysis", *Discourse and Society*, 4, pp. 249-283.
- VAN DIJK, T. A. (1994): "Editorial: Discourse analysis as social analysis", *Discourse and society*, 5(2), pp. 163-4.
- VAN DIJK, T. A. (2016): "Análisis crítico del discurso", *Revista austral de Ciencias Sociales*, 30, pp. 203-222.
- VAN DIJK, T. A. (2018): "Socio-cognitive discourse studies", Flowerdew, J. y Richardson, J. E. (eds.): *The Routledge handbook of critical discourse studies* (Routledge handbooks in applied linguistics), London: Routledge, pp. 63-86.
- WAREIGN, S. (1993): "And then he kissed her: The reclamation of female characters to submissive roles in contemporary fiction", Wales, K. (ed.): *Feminist linguistics in literary criticism*, Cambridge: DS Brewer, pp. 117-136.
- WODAK, R. & CHILTON P. (eds.) (2007): *A new agenda in (critical) discourse analysis*, Amsterdam: John Benjamins.
- WODAK, R. & MEYER, M. (eds.) (2016a): *Methods of critical discourse analysis* (3rd ed.), London: Sage.
- WODAK, R. & MEYER, M. (2016b): "Methods of critical discourse analysis: History, agenda, theory and methodology", Wodak, R. y Meyer, M. (eds.), *Methods of critical discourse analysis*, London: Sage, pp. 1-23.
- WEISS, G. & WODAK, R. (2003): *Critical discourse analysis*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- VETTERLING-BRAGGIN, M. (ed.) (1981): *Sexist language: A modern philosophical analysis*, Totowa, NJ: Littlefield Adams.