

# Voces de cambio: Visión de la mujer española en los primeros años 70 a través de *Yo no soy esa*, *Soy rebelde*, *Dama, dama* y *La soltera*

Rosalía Castro  
(Universidad de Oviedo)

## INTRODUCCIÓN

Aunque en el primer lustro de los años setenta España seguía bajo la dictadura franquista, la apertura que había traído consigo el desarrollismo permitía vislumbrar otras realidades y apreciar más de cerca la diferencia entre lo que pasaba en el país y lo que sucedía fuera. Esto se tradujo en una mayor conciencia feminista en las mujeres españolas, así como en más oportunidades de acceso a la universidad y al trabajo asalariado. De igual modo, las expresiones culturales se convirtieron en otra de las vías que contribuyeron a generar conocimiento y fomentar el diálogo sobre la realidad que las rodeaba.

Y va a ser precisamente la música *mainstream*, como elemento de mediación cultural, una vía a través de la cual se van a absorber y propagar visiones diferentes sobre las mujeres de aquel entonces. Aquí, a través del estudio de cuatro canciones de éxito *Yo no soy esa*<sup>1</sup>, *Soy rebelde*<sup>2</sup>, *Dama, dama*<sup>3</sup> y *La soltera*<sup>4</sup>, se mostrará cómo las mujeres jóvenes de la primera mitad de los setenta dan voz a personajes que critican las normas patriarcales y de convivencia social del momento y, al mismo tiempo, proponen nuevos modelos de ser mujer.

En esta acción de mediación, estas canciones son muestra de cómo la reiteración de actitudes que desencadenan en la normalización y perpetuación de discursos de la que habla Butler (1990) actúa en diferentes capas y niveles culturales, incluso en la música

---

<sup>1</sup> *Yo no soy esa* alcanzó el número 1 en la clasificación nacional la semana del 3 al 9 de abril de 1972, según indica el diario ABC el 9 de abril de 1972 (S.F., 1972: 113)

<sup>2</sup> Logró el primer puesto en las listas musicales españolas, según informó la revista *Billboard* el 5 de febrero de 1972 (S.F., 1972: 53)

<sup>3</sup> *Dama, dama* alcanza la décima posición en las canciones más escuchadas en la semana del 25 de septiembre al 1 de octubre, según el diario ABC el día 1 de octubre de 1972 (S.F. 1972: 123).

<sup>4</sup> En este caso no logra entrar en las listas de las más escuchadas, dado que de todas es la artista menos *mainstream*. Con todo, es una de sus canciones más conocidas.

*mainstream*. Este estudio plantea analizar cómo las voces de estos personajes reflejan el proceso de búsqueda de una nueva imagen tanto personal como social por parte de las chicas jóvenes de la primera mitad de la década de los setenta.

## 1. LA VOZ COMO GENERADORA DE DISCURSO

La voz constituye una de las herramientas fundamentales de comunicación. Las modulaciones vocales expresan emociones, producen intimidad o distanciamiento con el interlocutor, consenso o conflicto con la audiencia, y permiten comunicar argumentos y narrativas generando discursos. Al hablar de la voz cantada, Frith la define como la «identidad estilística del compositor» (2014:325), en cuanto a la música académica se refiere. Si hablamos de música popular, este autor señala la necesidad de abordar la voz desde cuatro ángulos: instrumento musical, cuerpo, persona y personaje (1996). Esta propuesta ha sido desarrollada posteriormente por Philip Auslander (2009), quien distingue entre «persona real» (el *performer* como ser humano), la «persona de la *performance*» (el *performer* como ser social) y el «personaje» (el *performer* como protagonista de la canción). En toda *performance* están coexistiendo estos tres aspectos de identidad y representación, por lo que hacer un estudio de la voz implica no solo un análisis del lenguaje, sino también de «todas las manifestaciones de la voz revestidas de significados sociales que no están totalmente determinadas por el contenido lingüístico», lo que Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994: 1-2) definen como vocalidad. Esto, a su vez, tiene relación con lo que Barthes denomina «grano» de la voz. Dado que este estudio se centra en el caso de mujeres cantantes, a la hora de ahondar en el estudio de la vocalidad podemos especificar y hablar de vocalidad femenina, puesto que así afirmamos la centralidad de género en la configuración de esa construcción. En este supuesto entra también en consideración, siguiendo a Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994), el término *embodied*, entendido como el vínculo que supone la voz entre el interior y el exterior, el yo y el otro.

Así, se llevará a cabo un análisis de la corporeidad vocal, entendida como la voz que «significa, retrata y comunica el estado de quién la emite» (Machuca y Blas, 2020: 5), donde se incluye el estudio de la vocalidad, y el *vocal setting*, lo que siguiendo a Lacasse (2000: 5) se refiere a «la configuración específica de la puesta en escena vocal cuyas características se describen en términos de sonoridad, calidad tímbrica y configuración espacial y temporal». De este modo, observaremos cómo la manera en la que transmiten los contenidos expresivos y emocionales de su interpretación, determinan el resultado final de la *performance*, donde los personajes están condicionados por la corporeidad intrínseca de la voz de su intérprete, puesto que dinamiza y transforma la entidad de la canción.

En un plano general se toman como referencias la propuesta de análisis de la canción grabada de Allan Moore (2012), las definiciones ligadas a los parámetros vocales que proponen Guzmán (2006 y 2010), Saad (2021) y Sundberg (1987) y la aproximación a los procesos de significación en la canción de Luiz Tatiz (2003) complementado con el estudio del «espacio verbal» de la mano de Griffiths (2003). También, de cara a una visión más precisa de algunos de los parámetros vocales analizados, se ha utilizado como herramienta el programa Sonic Visualiser, así como también se ha tenido en cuenta el tipo de análisis que propone, apoyándose en esta herramienta, Lori Burns (2023) para el estudio de la voz femenina.

### 1.1 *Yo no soy esa* de Mari Trini

#### *YO NO SOY ESA*

Yo no soy esa que tú te imaginas  
Una señorita tranquila y sencilla  
Que un día abandonas y siempre perdona  
Esa niña sí, no  
Esa no soy yo

Yo no soy esa que tú te creías  
La paloma blanca que te baila el agua  
Que ríe por nada diciendo sí a todo  
Esa niña sí, no  
Esa no soy yo

No podrás presumir jamás  
De haber jugado  
Con la verdad, con el amor  
De los demás

Si en verdad me quieres, yo ya no soy esa  
Que se acobarda frente a una borrasca  
Luchando entre olas encuentra la playa  
Esa niña sí, no  
Esa no soy yo

Pero si buscas tan sólo aventuras  
Amigo, pon guardia a toda tu casa  
Yo no soy esa que pierde esperanzas  
Piénsalo, ya no  
[...]

Fig. 1.: Letra de *Yo no soy esa* de Mari Trini  
(HH (S) 11-209)

temas del amor, rompiendo con la idea aceptada por la sociedad española de la época en la que se promulgaba la sumisión de ellas frente al hombre. Así, adquiere un papel activo y deja constancia de que ella no acepta los preceptos de una señorita que simplemente calla y acata lo que el hombre le dice. Un primer recurso al que apela la canción es el empleo del pronombre demostrativo «esa», un índice con el que interpela al estereotipo de mujer creado por la moral de la época. Tampoco hay que olvidar que este demostrativo coloquialmente es empleado con un sentido despectivo. A partir de este recurso, la *performer* describe, a través de sucesivas negaciones, a «esas» mujeres que se adaptan al rol asignado por la sociedad, haciéndolas ver como «una señorita tranquila y sencilla»,

La primera de las canciones analizadas es *Yo no soy esa*, perteneciente al segundo álbum de Mari Trini que, con el nombre de “Escúchame” (HH (S) 11-209<sup>5</sup>), fue lanzado al mercado en el año 1971. Se trata de una adaptación al español de *Ce n’est pas moi*, grabado por la cantante en Francia en 1965. En la versión en francés, aparecen como letristas Mari Trini y Franck Gérald, autor que desaparece en la versión en español, aunque en esta última se señala a Miguel Ramos como responsable del arreglo y la dirección de orquesta. Con todo, cabe mencionar ciertas diferencias entre ambas versiones, ya que, aunque el mensaje de la canción se preserva y el título de esta ya lo encontramos en la francesa, observamos en la primera versión grabada una voz más añiada y con menos brillo<sup>6</sup>, lo que la acerca a la estética de las cantantes francesas del momento.

Retomando la grabación de 1971, es posible apreciar que el personaje de esta canción es una mujer que tiene personalidad y sabe lo que quiere en

<sup>5</sup> El presente análisis se ha llevado a cabo tomando como referencia el disco con el número de catálogo que se indica en el texto.

<sup>6</sup> Estas características sonoras se pueden apreciar particularmente en canciones del repertorio ye-yé francés como la interpretación de Sheila en *Le sifflet des copains* (1963), de Silvie Vartan (colaboración con Frankie Jordan) en *Panne d’essence* (1961) y, en menor medida, en la de Françoise Hardy en *Il est tout pour moi* (1962) o de France Gall en *Laisse tomber les filles* (1964). Se observa aquí cómo las cantantes optan por la predominancia del registro de cabeza, lo que acompañado a su dicción, resulta en una sonoridad vocal que las acerca a una voz más añiada. En el caso particular de Mari Trini, observamos también cierta similitud con la francesa Édith Piaf. Salvando las distancias y sin el característico vibrato que define a la francesa, Mari Trini comparte con ella una impostación que pone como punto focal la cavidad vocal, aportándoles unos graves redondos que suenan sin constricción, así como un menor brillo que el que encontramos en las artistas anteriormente mencionadas.

«que siempre perdona», «que ríe por nada diciendo sí a todo», «que te baila el agua», etc., como se puede ver en la letra (Fig. 1). De esta forma, el personaje está estableciendo sus límites y rechazando los estereotipos de género impuestos, dejando claro que no se conformará con cumplir esas expectativas<sup>7</sup>.

La voz de Mari Trini le otorga a la sucesión de negaciones un carácter de advertencia e imperativo; negativas que encontramos a lo largo de toda la canción. El desarrollo dramático que presenta el personaje se despliega dentro de una estructura musical AABACA de forma que en las estrofas (A) expone su objeción a ser considerada como una señorita que acepta y responde al estereotipo de mujer que el hombre de la época espera. En el pre-estribillo (B) advierte al receptor del mensaje que ella no es solo una diversión y con el retorno de A y la aparición de C deja sentada su postura frente a los temas del amor y señala que es capaz de pelear por él sin perder la esperanza.

Partiendo del concepto de “espacio verbal” (“verbal space”) propuesto por Griffiths (2003) para referirse a la función del fraseo musical en las canciones pop, en las estrofas se aprecia, en el plano agógico, una tendencia a arrastrar ciertas vocales para exagerar la síncope que contiene el motivo principal «yo no soy esa» (♪♪♪♪). Este remarcar el acento en palabras llanas como «esa», «imagina», «señorita» o «sencilla» configura el primer rasgo del personaje de esta canción, la sensualidad, manifestada en la fluctuación acentual que produce la síncope. Del mismo modo, si analizamos cada estrofa como conjunto observamos también un segundo rasgo, un cierto cariz de sarcasmo. Así, en el primer verso se produce un acercamiento del canto al registro hablado, lo que se traduce en un mayor hincapié en el significado de la letra («yo no soy esa»). Esto cambia a partir de que se hace referencia al «tú», con el que alude a un hombre por el tono y el contexto de la canción, dónde el personaje empieza a narrarnos la imagen que el destinatario tiene de ella (Fig. 2)<sup>8</sup>.

En esta parte se produce un ascenso y extensión de los valores, por lo que la percepción (del hombre) se plantea como interrogante, produciéndose un crecimiento melódico que no se resuelve hasta el «esa no soy yo» final. Así, las estrofas comienzan y terminan con un «yo» protagonista que asciende mostrando incertidumbre e indeterminación frente a la opinión que el hombre tiene de ella, pero finalmente se afirma en la idea de que no es la imagen que han construido de sí misma. Ese cariz sarcástico se evidencia también particularmente en el juego que hace sobre el «sí» y el «no» del verso «Esa niña sí, no», que se presentan exactamente igual, generando incertidumbre en el receptor, hasta que se resuelve finalmente en el grave con el verso siguiente «Esa no soy yo», enfatizando su posición y dejando claro su negativa a cumplir con las expectativas creadas por el personaje modelo masculino (Fig. 3).

<sup>7</sup> En la versión francesa (1965) el cariz más añado de la voz de Mari Trini tiene correlación con lo que señala la letra. Aquí se muestra un personaje más indeciso que sale a relucir en el verso “puede que un buen día te arrepientas”, modificado en la versión española por un contundente “no podrás presumir jamás”. También vemos otros cambios como el «señorita» de la versión española que aparece como «*demoiselle*: dama» o la alusión a la gastronomía francesa señalando que «(yo no soy esa que tú te imaginas) el pequeño ganso blanco que servimos los domingos», que puede entenderse como una figura frágil y vulnerable, por lo que de nuevo busca desafiar o cuestionar esas percepciones al igual que en la versión posterior.

<sup>8</sup> La representación analítica de las canciones ha sido realizada tomando como modelo los esquemas utilizados en el modelo de análisis propuesto por Tatiz. Cada línea horizontal representa un semitono, correspondiéndose las coloreadas en azul con las teclas negras del piano.

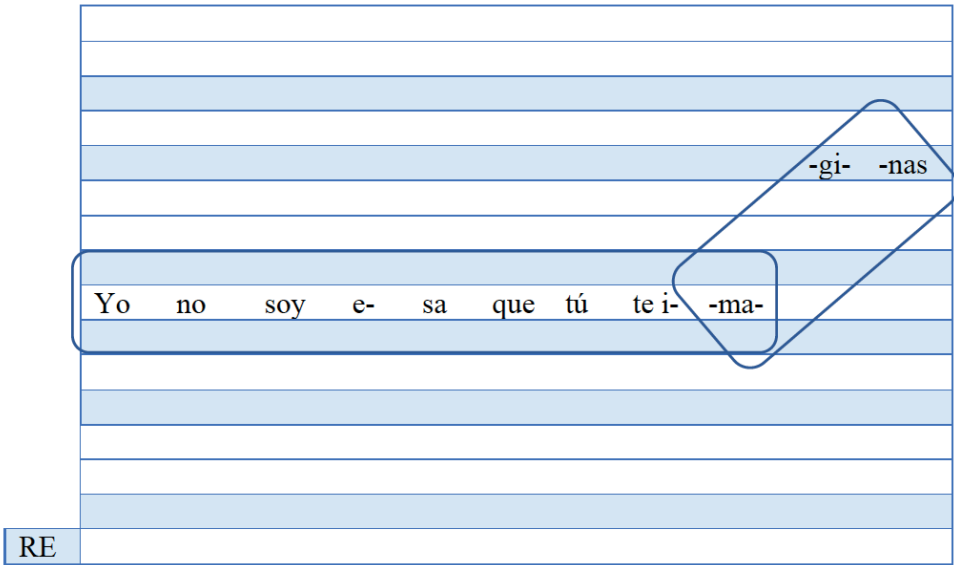


Fig. 2: Fragmento de la estrofa de *Yo no soy esa* (Verso uno)

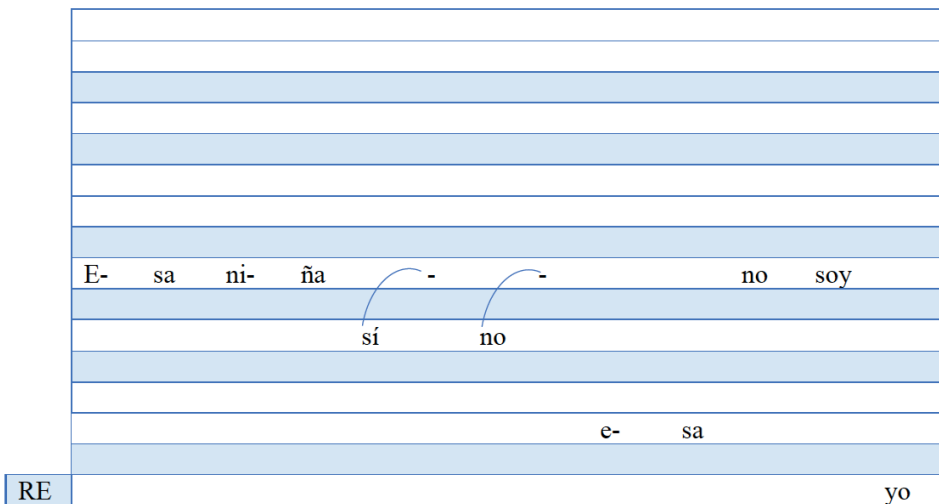


Fig. 3: Fragmento de la estrofa de *Yo no soy esa* (Versos tres y cuatro)

En las partes del pre-estribillo y del estribillo aumenta el volumen sonoro y observamos un mayor brillo en los agudos. Brillo que, como se puede apreciar en los gráficos obtenidos de las cuatro cantantes a partir del programa *Sonic Visualizer* (Fig. 4), resulta ser el más relevante del de las cantantes aquí estudiadas. Todo ello le sirve para remarcar el que se erige como significado central de la canción, como son «no podrás presumir jamás», en el pre-estribillo, y «ya no soy esa que pierde esperanza/piénsalo ya, no/ esa no soy yo», del estribillo, dónde se producen los puntos más álgidos de la canción, siendo el clímax sobre el «ya no» del estribillo. Lo que denota la intención de una negación de continuidad respecto a los preceptos que le dicta la moral de la época y una apuesta por seguir sus propios principios.

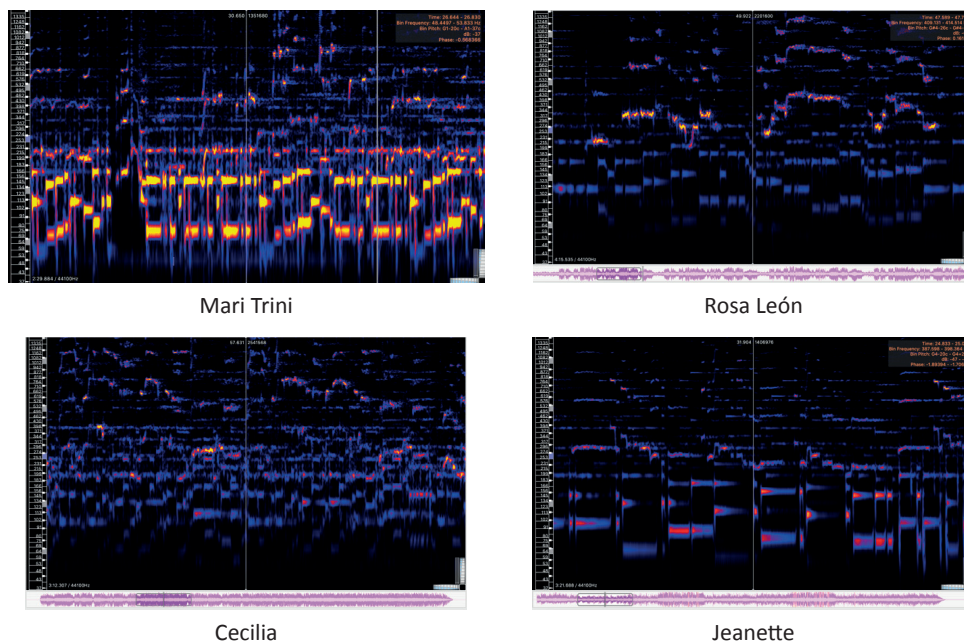


Fig. 4: Cuadro comparativo del brillo de las voces de las cantantes analizadas con el programa Sonic Visualiser. Se corresponde con los inicios de los estribillos de cada una de las canciones.

En términos del *vocal setting*, vemos como al tono sensual e irónico que encontramos ya desde las estrofas, Mari Trini le agrega un carácter imperativo a partir de la remarcada articulación en la dicción y las características sonoras propias de su ámbito de contralto, su registro y su timbre. Encontramos así un registro en el que predomina el empleo de la voz de pecho, que solo asciende a la voz de cabeza en los agudos y evita el *passaggio*<sup>9</sup>. Su timbre, apagado y seco, se apoya en los resonadores bajos, sobre todo en el buco-faríngeo, lo que le aporta armónicos graves, o dicho de otra forma, su voz tiene cuerpo y profundidad. A pesar de esto, su acento vocal directo le otorga presencia y bastante claridad en lo que a la corporeidad vocal se refiere, a la vez que le permite a la intérprete un rango dinámico amplio que pone al servicio de la caracterización del personaje.

Se aprecia, asimismo, cómo la voz constituye el punto focal de la grabación, creando la sensación de gran proximidad con el oyente por la manera central en la que está grabada, y relegando a un segundo plano a los instrumentos que la acompañan; bajo, batería, cuerdas y un sintetizador con sonoridad de piano en algunas ocasiones y de *glockenspiel* en otras. Este colchón sonoro, conduce hacia el estribillo, donde las cuerdas adquieren protagonismo ya desde el pre-estribillo, aportando a la densidad textural de la canción y llevándola a la zona proxémica social cuando la voz que llega finalmente al clímax. Con ello, la construcción melódica refuerza la idea de una mujer decidida y segura de sí misma cuando se trata de asuntos amorosos, al poner el acento en sus intereses y no en los del hombre.

<sup>9</sup> Entendido como el área de transición entre dos registros vocales como, por ejemplo, en este caso la voz de pecho y la voz de cabeza.

Todos estos recursos permiten vislumbrar en esta canción a un personaje directo y firme en sus convicciones, al que da vida la artista aportando presencia y autoridad con su voz de contralto. Su dicción y brillo le ayudan a mostrar que, como dice el personaje, «aquí está ella» y los rasgos agógicos empleados exponen con un tono despectivo el arquetipo que el hombre del momento construye sobre las mujeres y que Mari Trini compila en «esa» como alguien genérico. Esa mujer sumisa y adaptada a lo que el hombre le impone con la que rompe a través de los reiterativos noes con los que se refiere a «esa otra» diferente al personaje que canta.

## 1.2 *Soy rebelde* interpretada por Jeanette

### SOY REBELDE

Yo soy rebelde  
 porque el mundo me ha hecho así  
 porque nadie me ha tratado con amor  
 porque nadie me ha querido nunca oír

Yo soy rebelde  
 porque siempre sin razón  
 me negaron todo aquello que pedí  
 y me dieron solamente incomprensión

y quisiera ser como el niño aquel  
 como el hombre aquel que es feliz  
 y quisiera dar lo que hay en mí  
 todo a cambio de una amistad

y soñar, y vivir  
 y olvidar el rencor  
 y cantar, y reír  
 y sentir solo amor  
 [...]

Fig. 5: Letra de *Soy rebelde* de la versión de Jeanette (HHS 11-241). A continuación, se repite íntegra excepto la segunda estrofa.

*Soy rebelde* constituye el debut en solitario de Jeanette, aparece en 1971 en un sencillo junto a *Oye mamá, oye papá*. Posteriormente se incluye en el LP «Palabras, promesas...» (HHS 11-241) de 1973, así como en otros álbumes en francés, inglés y japonés. La canción fue compuesta por Manuel Alejandro quién pensó en la artista después de que ese mismo año la grabara la cantante mexicana Sola sin demasiado éxito. A pesar de las reticencias iniciales de Jeanette<sup>10</sup>, al final aceptó, constituyendo el inicio de su carrera en solitario. La producción es de Hispavox y está dirigida por Rafael Trabucchelli.

Centrándonos en la versión de 1973, el personaje al que se da forma en esta canción es el de una joven incomprendida y solitaria que se reprocha su existencia y se compara con el género masculino («quisiera ser como el niño aquel/como el hombre aquel que es feliz» [Fig. 5]) al que el mundo sí escucha, mientras que a ella «nadie la ha querido nunca oír». Así, el

empleo de la voz femenina da al ansia de felicidad, de poder entregarse a una amistad y de poder «soñar, y vivir, y olvidar el rencor, y cantar y reír» que expresa el personaje en la letra un sentido que también puede entenderse como la reacción ante ese sesgo discriminatorio por el que las mujeres no son escuchadas o no lo son en la misma medida que los hombres.

<sup>10</sup> En una entrevista concedida en el año 2016 para el diario El correo, ante la pregunta de ¿Y es verdad que te resistías a grabar ese tema? Jeanette contesta que «“Soy rebelde” no me gustaba, los de la disquera me decían que era un buen tema y yo les contradecía. Discutí con ellos tres o cuatro semanas hasta que me cansé. Además, a mis 20 años recién empezaba y me di cuenta de que, si no aceptaba, me echarían a la calle. Finalmente lo grabé y al escucharlo me gustó mucho; el tema se convirtió en número uno». (<https://diariocorreo.pe/espectaculos/jeanette-las-canciones-de-hoy-no-lograran-trascender-707877/>)



Estas dos posturas se observan de una manera muy clara en la estructura formal de la canción AABAB. Así, por un lado, en las estrofas (A) observamos esa comparativa con el género masculino y el uso del presente perfecto compuesto («ha tratado», «ha hecho», «ha querido») para referirse a aquellas experiencias negativas que ha vivido en el pasado y que tienen una repercusión en el presente, justificando así su «Soy rebelde» actual. Por otra parte, en el estribillo (B), vemos la expresión de sus deseos con el uso del pretérito imperfecto del subjuntivo («quisiera») para presentar sus anhelos de vivir en un espacio en igualdad de condiciones que los hombres. Un mundo en el que podría «soñar», «vivir», «olvidar el rencor», «cantar», «reír» y «sentir», verbos todos ellos que le confieren un cariz positivo a la canción, ya que son acciones que se presuponen aportan felicidad en quién las realiza. Pero no hay que olvidar que son acciones que presenta como hipotéticas en un futuro o en otra vida en la que sí sea escuchada. Ello se refuerza por la reducción del número de sílabas respecto a las estrofas anteriores, lo que según Griffiths se denomina vaciado del “espacio verbal”. Cabe señalar que es posible dividir a su vez el estribillo en dos partes (pudiendo hablar así de b y b’) que, aunque diferenciadas, quedan unidas en la letra por el continuo empleo de la anáfora sobre la “y”.

por-
na-
die me ha
que que- -ri-
-do nun- ír
ca o-
FA#

Fig. : 6 Final primera estrofa de *Soy rebelde*

Las estrofas presentan una melodía formada por tonemas con sentido descendente en las argumentaciones al «Soy rebelde», excepto en los tonemas finales en los que se produce un ascenso de segunda (Fig. 6), que puede interpretarse como una interrogación musical<sup>11</sup>, lo que conlleva que las diferentes afirmaciones no sean contundentes, sino que, más bien, generan inseguridad en el personaje. Esto, unido a su tono de voz suave (sin resonancias ni articulaciones pronunciadas) y a la emisión vocal levemente soplada, hace que la corporeidad vocal resultante hable de un personaje frágil y, en cierta medida, resignado.

<sup>11</sup> Recordemos que la *interrogatio* barroca se caracteriza por un ascenso de la nota final de la frase, normalmente una segunda mayor.



Esto se modifica, sin embargo, en el estribillo, cuando muestra sus anhelos en esa comparativa con los hombres. Así, por ejemplo, se produce un salto de sexta menor hacia el agudo cuando señala que «quisiera ser como el hombre aquel», llegando al clímax y confiriéndole así un carácter de expectativa y aspiración (Fig. 7).

The image shows a musical score for the beginning of the chorus of 'Soy rebelde'. The notation is on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'co- mo el ni- ño a- quel ra ser qui- sie- y'. A blue box highlights the words 'co-' and 'ser'.

Fig. : 7 Inicio del estribillo de *Soy rebelde*

Se observa también una preferencia por alargar aquellas palabras que muestran los anhelos del personaje como «soñar», «vivir», «olvidar», «cantar», «reír» y «sentir», produciéndose en esas sílabas finales un leve decaimiento de la afinación. Aunque es una tendencia generalizada en toda la canción, se hace más evidente sobre estas palabras, lo que de nuevo refuerza al personaje inseguro y frágil que la cantante crea.

De igual forma es necesario apreciar como factores de construcción del personaje, aspectos comunes en toda la canción. Es el caso del acento vocal poco marcado, que incluso podría definirse como tímido, que refuerza la introversión e inocencia que la artista y el productor buscan dar al personaje. Por su parte el timbre vocal de Jeanette y su voz ligeramente soplada resulta expresiva y emocional, ayudando a conformar el rasgo soñador de la protagonista de la canción. En cuanto al registro, se observa cómo esta cantante tampoco utiliza el área del *passaggio*, pudiendo, incluso, hablar aquí de un registro desconectado (*crack/flip*<sup>12</sup>), dando como resultado una voz más débil y aflautada. Esto, que ayuda a la idea de un personaje candoroso, es manipulado por Trabuchelli doblando la voz (aparentemente sobregabaciones) en los agudos y en algunas ocasiones también en los pasajes graves (muy evidente sobre «olvidar» y «sentir», las palabras más graves de la canción), situándola en un primer plano y modificando así el *vocal setting*. A nivel proxémico, la instrumentación va aumentando desde la guitarra, bajo, flauta y batería iniciales, que conforman una zona

<sup>12</sup> Este término hace referencia a una voz que no tiene un sonido lleno en todo su registro sonoro. Lo que suele ocurrir es que sí presenta un buen cuerpo de voz en los graves, pero su potencia vocal pierde cuerpo y se debilita en los agudos.

proxémica íntima, hasta la incorporación de las cuerdas en el estribillo, donde alcanza la zona social, volviendo a una zona más personal en la segunda parte del estribillo.

Todo ello da como resultado la producción de una incongruencia perceptible a la hora de la construcción del personaje en esta canción. La melodía cándida unida a su voz de soprano airosa le da cierta ingenuidad y sensualidad que choca con el significado de la letra. Así, la artista presenta aquí a un personaje incomprendido y soñador, de rebeldía comedida, de segundas lecturas. Al corporizarse en la vocalidad femenina, la canción de Manuel Alejandro convierte esos anhelos por ser como el «niño aquel» o «el hombre aquel» en un reclamo o una exigencia de la mujer de ese momento, más cuando es remarcado por los saltos hacia el agudo de la melodía y mayor presencia de la parte instrumental. Pero la voz un tanto añorada, con poco volumen y brillo (Fig. 4), hace que ese reclamo aparezca como fruto de una cierta ingenuidad, la que es propia de la construcción de la mujer sumisa realizada por el androcentrismo. Por ello, la riqueza de la canción analizada con la perspectiva de los años está en la polivalente relación entre los hombres como generador y controlador del mensaje desde la posición de autor y productor, y la de la mujer como voz que da sentido y carga de nuevos significados a ese mensaje.

### 1.3 Dama, dama de Cecilia

*DAMA, DAMA*  
 Puntual cumplidora del tercer mandamiento  
 Algún deslíz inconexo  
 Buena madre y esposa de educación religiosa  
 Y si no fuera por miedo  
 Sería la novia en la boda  
 El niño en el bautizo  
 El muerto en el entierro con tal de dejar su sello  
 Dama dama  
 De alta cuna, de baja cama  
 Señora de su señor  
 Amante de un vividor  
 Dama dama  
 Que hace lo que le viene en gana  
 Esposa de su señor  
 Mujer por un vividor  
 [...]

*Dama, dama* forma parte del primer disco «Cecilia», de la cantante, publicado con el sello CBS (S 65019) en el año 1972. Dado que fue una de las canciones que obtuvo un mayor éxito, también se publicó como *single* en dos ocasiones ese mismo año, acompañada de «Fui» y «Llora» respectivamente, ambos publicados con CBS. Es, además, la única canción del LP que cuenta con videoclip. En esta canción, a diferencia de las anteriores, la voz que canta es la de una narradora extradiagética, que describe, a manera de denuncia, la doble moral de las damas de la alta sociedad. Así, se presenta un retrato de la mujer de clase alta en el que contrastan sus aparentes virtudes, como «buena madre y esposa» o «señora de su señor», con sus deseos más

Fig. 8: Letra *Dama, dama* de Cecilia (S 65019). Se recoge las dos primeras estrofas y el estribillo.

íntimos o inconfesables, como su afán de ser el centro de atención «con tal de dejar su sello» o ser la «amante de un vividor» (Fig. 8). En este bosquejo del arquetipo de mujer de clase alta no faltan las menciones a su religiosidad, su interés en la beneficencia, su gusto por el arte y la literatura decadente o su amor por las pieles y los rumores. En definitiva, estamos delante de una sátira, con su función ridiculizadora y finalidad correctiva (Hutcheon 1978, 184), o una caricatura, que evidencia los vicios humanos y toma como hipotextos elementos de la realidad (Genette 1989, 128).

La estructura formal de la canción es AAB que se repite dos veces, siguiendo la idea de estrofas y estribillo. En las estrofas, la voz de Cecilia como narradora comienza a hacer el retrato de las supuestas bondades de la protagonista para en el estribillo descubrir la sorna de esa descripción al mostrar la dual vida de esta «dama». Estos indicios del carácter satírico o caricaturesco de la canción que se muestra en la letra también se evidencian en los aspectos propios de la voz de la artista. Es el caso del sutil *twang* oral<sup>13</sup>, que se hace más evidente en las vocales largas, o cierta exageración del sonido «s»<sup>14</sup>, con los que parece reforzar la idea de poner en evidencia a esas señoras «de alta cuna, de baja cama» que describe la letra. Por ejemplo, estos aspectos se hacen presentes cuando en la primera estrofa menciona «algún desliz inconexo» y «de \_ducazió<sup>15</sup>n religiosa». Del mismo modo, llama la atención como la nota más aguda de la canción, un La<sub>5</sub> se produce sobre los inicios de los últimos versos de las estrofas (Fig. 9), generando tensión expresiva en los versos previos a la aparición de la nueva estrofa o del estribillo, donde apunta el carácter altivo, la vida opulenta y la educación según la moral de la época de esa dama. De esta forma, el diseño melódico de las estrofas es ascendente hasta ese La<sub>5</sub> y desciende abruptamente en el último verso (ámbito de séptima) para reafirmar la base de esas supuestas virtudes que se han mencionado en los versos precedentes, bases que no son otras que la educación religiosa, el afán de protagonismo o la ostentación.

De e-	-du-	
	-ca-	
	-ción	
	re-	
	-li-	-gio-
		-sa
SOL		

Fig. : 9 Final de la primera estrofa de *Dama, dama*.

Con ello llega al estribillo, donde la artista se detiene y repite el nombre de «dama», evidenciando quién es la protagonista y siguiéndolo de un ascenso melódico de cuarta sobre

<sup>13</sup> Lo que se traduce en una modificación sutil del timbre, otorgándole una cualidad similar al sonido del «cua» de un pato y dándole personalidad a la voz.

<sup>14</sup> Posiblemente fruto de la manera en qué ha sido grabada la voz

<sup>15</sup> Entendido el guion bajo ( ) como un alargamiento intencionado de la vocal que se indica en cada caso. Asimismo, la letra «z» representa el uso del sonido «sz» en lugar de una «z», esto es, Cecilia lo pronuncia como una consonante fricativa sorda, similar al sonido «s» en español, pero con un poco más de aire. La «xs» de «inconexo» pretende subrayar la prolongación de la «x» que hace la artista, dando lugar a una resonancia final similar a una «s».

«de alta cuna» (Fig. 10), lo que recuerda a la anátesis barroca<sup>16</sup> ya que, aunque no se trata de una línea melódica, sí vemos ese sentido ascendente sobre «alta». También es reseñable el juego melódico que hace sobre «señora de su señor» y «amante de un vividor», donde se produce un salto de tercera hacia el agudo sobre «señora» y un descenso de segunda sobre «amante». Con ello refuerza el contenido de la canción; la afirmación de la doble moral de las damas de la alta sociedad; diferenciando la personalidad pública de la «señora» frente a la privada, con la confirmación de la existencia de un «amante».

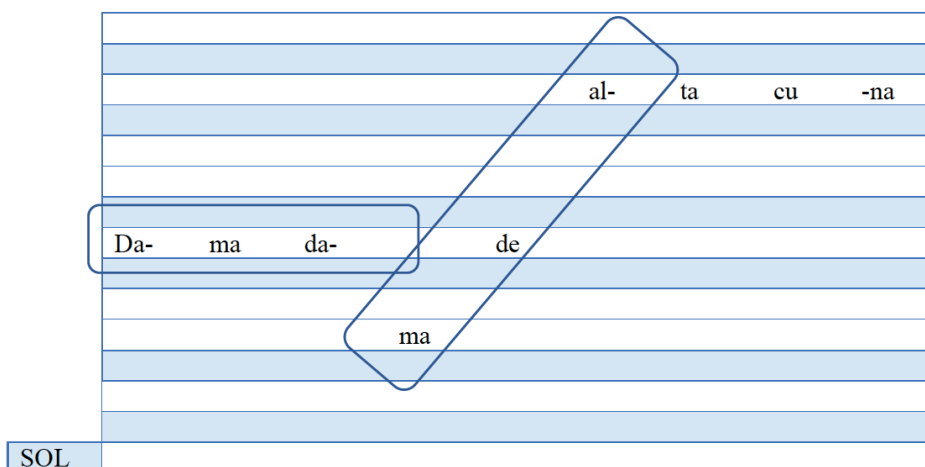


Fig. 10: Inicio del estribillo de *Dama, dama*

La voz de Cecilia, con su claridad en el timbre, su brillo vocal cálido y estable (Fig. 4) y su ataque vocal isocrónico<sup>17</sup> aporta un tono contenido al carácter satírico o caricaturesco de la canción. A nivel instrumental, el grupo que la acompaña también le ayuda a poner el foco en la protagonista, al hacer un uso puntual de las cuerdas. Mientras en toda la canción el conjunto formado por teclado, guitarra, bajo, trompeta, oboe y batería constituye un bloque casi constante, en la introducción instrumental (0:00-0:16) y en el estribillo (B) son las cuerdas las que aparecen y toman protagonismo. En el último caso resulta de especial importancia para la estructura de la canción, ya que las cuerdas aparecen cuando se nombra a la protagonista (dama, dama...) y, con ello, se alcanza la zona proxémica social. Así, el clímax vocal que se produce en los últimos versos que preceden al estribillo tiene su respuesta a nivel instrumental con esa aparición de las cuerdas. Resulta bastante evidente que la presencia de las cuerdas en la introducción y en el estribillo busca conferir a la canción un carácter cortés, algo que también se aprecia en el videoclip.

Dado que este caso es el único de los analizados en los que contamos con vídeo musical, me gustaría reparar brevemente en el análisis de la intermedia externa, siguiendo a Higgins (1966), puesto que el vídeo también realza la ironía con la que la artista aborda el personaje de la dama. Así, la artista se desdobra en dos. Siguiendo los términos empleados por Auslander

<sup>16</sup> Cabe recordar que la anátesis barroca se incluye dentro de las figuras de *hypotiposis* y consiste en una línea melódica ascendente con la que, siguiendo a López Cano (2000:152) «se expresan “exaltación, ascenso, o cosas semejantes”».

<sup>17</sup> Según Guzmán (2006), el ataque vocal isocrónico se produce cuando «hay una coincidencia de la fase respiratoria con el inicio de la emisión. No hay pérdida de aire ni exceso de tensión. Se trata de un ataque suave, directo».

(2009) es posible afirmar que se ve a una Cecilia que representa a «la persona de la *performance*», cuando se muestra vestida con ropa *casual*, y otra Cecilia que encarna el «personaje» objeto de la canción, cuando aparece vestida de dama. En este último caso, la pomposidad de las vestimentas y su postura altiva refuerzan el carácter frívolo del que habla la letra y que Cecilia justificaba ya con su vocalidad. Esta suntuosa vestimenta le ayuda también a poner distancia temporal, a retratarla como si de otra época se tratase, huyendo de la represión del momento. Sin embargo, en realidad, esta elección estilística no deja de ser un reflejo consciente de la opinión que la autora tiene de la moral del momento, la contradicción entre las apariencias y normas impuestas públicamente y la realidad de una sociedad reprimida en la que se limitaba la expresión personal y se censuraban determinados temas.

Todo ello se traduce en la creación de un personaje que relata su visión sobre la realidad de la alta sociedad de la época a través de la descripción de esa «dama», donde según refleja la canción, la falsedad es un rasgo que la define. Su claridad vocal, su acento directo, su buena dicción y la repetición de estructuras melódico-rítmicas le ayudan en la creación de un personaje que representa la imagen de una mujer de clase en otra época que no puede escapar de la realidad en la que está inmersa y tiene que contentarse con soñar con lo que realmente le gustaría hacer.

#### 1.4 *La soltera* de Rosa León

##### LETRA *LA SOLTERA*

Me enseñaron a coser  
Y a rezar avemarías  
Y a querer de boca para dentro  
A aguantar y a ser muy fría  
  
Y así, sin darme cuenta,  
Y así, sin darme cuenta,  
He cumplido los cuarenta  
He cumplido los cuarenta (Estrib.)

Me enseñaron a beber  
Limonadas y sangrías  
A ayunar en tiempo de cuaresma  
Y a ponerme la mantilla

(Estrib.)

Me dijeron que el amor  
Lo encontraba cualquier día  
Y aquí estoy  
Cansada de esperar  
Y esperando todavía

(Estrib.)

Me enseñaron a coser  
Y a rezar avemarías  
Y a querer de boca para dentro  
A aguantar y a ser muy fría  
(Estrib.)

*La soltera* forma parte del primer disco en solitario de la artista, «De alguna manera» (1 J 062-21.044), lanzado con la discográfica EMI en 1973. Aparecen como autores de la canción la propia Rosa León y su marido, el cineasta y productor, José Luis García Sánchez.

El personaje de esta canción muestra una crítica a la sociedad patriarcal del momento, exponiendo lo que se suponía que una «buena» mujer tenía que saber hacer. Al mencionar que tiene cuarenta años pone sobre la mesa el tema de la «solterona», del que no se solía hablar y sobre el que en esa época aún se asociaba con una serie de comportamientos y connotaciones peyorativas, claramente ligado a la idea imperante en la sociedad de que la finalidad de la mujer era casarse y tener descendencia. Presenta además una serie de «requisitos» que se suponía que las mujeres de buena moral de la época debían seguir. Habla así de habilidades domésticas como saber coser, algo que ya se enseñaba en las escuelas como parte de la formación para ser amas de casa; querer de boca para dentro, con lo que puede referirse a aguardar a que el hombre tome la iniciativa en temas del amor; o a aguantar, pudiendo aludir a la privación de la capacidad de protesta de las mujeres casadas, puesto que la Ley

Fig. 11: Letra *La soltera* de Rosa León (1 J 062-21.044).



En el estribillo, observamos también un salto de quinta al inicio (Fig. 13) sobre «y así, sin darme cuenta». Aquí la voz asciende a la voz de cabeza.

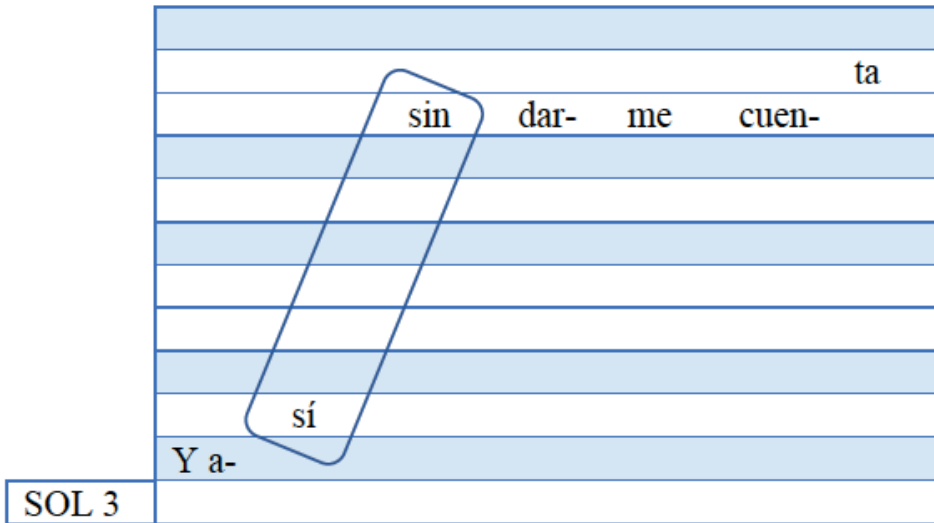


Fig. 13: Inicio del estribillo de *La soltera*

Este salto puede ser considerado una *exclamatio*<sup>18</sup> según la retórica barroca y entendido como la representación del *tempus fugit* que desencadena en el clímax de la canción, los «cuarenta» años, edad que tiene el personaje y germen de todos los pensamientos desarrollados en la letra. Asimismo, es ahí, al inicio del estribillo cuando la cantante se detiene sobre «así», con lo que refuerza la idea de la espera. Lo hace también sobre los «cuarenta» donde le dedica seis pulsos la primera vez que aparece con sentido descendente y cinco la segunda vez con sentido ascendente. Estos ascensos y descensos constantes a lo largo de la canción funcionan como un tono de *claim* o reclamo, que se puede asociar con la necesidad de encajar en lo que la sociedad consideraba aceptable y bien visto.

El timbre redondo y dulce<sup>19</sup> de Rosa León, su calidad vocal y su registro le van a permitir aportar el carácter necesario para personificar a una persona de mayor edad y le van a conferir personalidad y tacto al tema que trata. La prudencia, ligada a la represión emocional que caracteriza al personaje, se observa en el acento vocal, donde encontramos un ataque aspirado. También se aprecia en la dinámica<sup>20</sup>, ya que la artista apenas se mueve entre *mp* y *mf*, y se refuerza con la instrumentación, tan sólo dos guitarras y un bajo conforman el acompañamiento instrumental inicial. Esta base instrumental le confiere una sonoridad que retrotrae a la música barroca al realizar una progresión descendente que emula el modo de composición barroco (A-C#<sub>G#</sub>-F#m-E) y recuerda al sonido de un clave<sup>21</sup>. A estos se le

<sup>18</sup> Entendida como un salto melódico inesperado, ascendente o descendente y superior a una tercera.

<sup>19</sup> Predominando el apoyo en los resonadores laríngeo y laríngeo nasal. Observamos así, el empleo de una postura cómoda en los graves y una tensión en boca y mandíbula en los agudos, produciendo una resonancia mixta.

<sup>20</sup> A este respecto, es conveniente señalar, según señala Saad (2021: 3) que un cambio en la potencia vocal puede cambiar el significado expresivo del sonido, aunque el tono vocal permanezca inalterado. Aquí, esas variaciones en la potencia vocal ayudan a la personificación del personaje, puesto que concuerdan con su carácter y dan continuidad a la canción.

<sup>21</sup> Esta solución sonora era habitual en la época, como se puede ver en algunos de los arreglos realizados por Waldo de los Ríos, ya que con ello se buscaba hacer referencia a un imaginario sonoro ligado a la historia musical española y europea.



suman en las siguientes estrofas un oboe, cuerdas y un *shaker* que, aunque su presencia se resalta en los comentarios instrumentales, es la voz la que sigue ocupando siempre una posición centrada y al frente, no alcanzando las cuerdas el carácter de los ejemplos vistos anteriormente. Con ello, la *performer* confiere estabilidad y uniformidad al discurso y refuerza el carácter cohibido y encorsetado de la protagonista. Su brillo vocal (Fig. 4) apagado, pero con gran número de armónicos también le aportan expresividad y matices al personaje.

Así, Rosa León asume la primera persona de un personaje («me enseñaron a coser») que no es el suyo. Con tan solo veintidós años estaba encarnando el papel de una mujer que ya había cumplido los cuarenta. A su voz, que ya de por sí presenta un tono dulce y redondo, le añade *rubati*, con los que aporta rasgos de canción romántica, triste, melancólica; con tinte de poesía antigua en consonancia con el mensaje implícito de la canción. Igualmente, su brillo vocal le ayuda para semejarse a la declamación de una persona más mayor, así como los saltos del estribillo que representan el *tempus fugit*. Por todo ello, *La soltera* constituye un retrato interesante de la sociedad y la moral de aquella época. Se asemeja a lo que Mari Trini menciona en *Yo no soy esa*, pero en este caso, el personaje ha aceptado e internalizado esas expectativas impuestas por la sociedad.

## CONCLUSIONES

*Yo no soy esa*, *Soy rebelde*, *Dama, dama* y *La soltera* son el ejemplo de cuatro canciones de éxito que reflejan y propagan nuevos modelos de ser mujer a través de los personajes protagonistas descritos en ellas, en el contexto de la España del primer lustro de los años setenta. Se ha podido comprobar cómo todas las canciones responden a una forma y a una sonoridad características de la época, pudiendo destacar el empleo de cuerdas en la instrumentación, que bien para reforzar (Mari Trini o Cecilia) o realzar (Jeanette) la voz, o para enriquecer la melodía (Rosa León) eran un recurso habitual en la música *mainstream* del momento.

A pesar de estas similitudes, también presentan ciertas diferencias. En lo tocante a las artistas, son cuatro los perfiles diferenciados lo que se presentan. Frente a una Jeanette intérprete, las demás entran en la categoría de cantautoras, pero observando modelos distintos. Mari Trini se acerca a la idea de una cantautora melódica con una sonoridad más ligada a las canciones de amor romántico. Esto se observa en el empleo de una gran amplitud en las cuerdas en la conducción hacia el clímax de la canción y se refuerza con el brillo vocal de la artista, que permite que su voz no quede opacada tras ellas. Cecilia juega a la teatralidad con las impostaciones exageradas, la puesta en escena y una ambientación sonora que busca representar a esas damas de alta sociedad con un tinte irónico, aunque no deja de tener también cierto aire de canción juvenil pop, pronta de su repertorio. Por otra parte, Rosa León se acerca a la escena de lo que sería el cantautor de cierto compromiso, al presentar una textura más diáfana, con más espacio entre los instrumentos, lo que resulta en líneas más claras y definidas. Esta idea sonora concuerda con un guiño al pasado bucólico y pastoril, recurrente en el género con el empleo de instrumentos viento.

Atendiendo al plano vocal, la forma en que las cantantes corporizan las letras, cómo expresan su gestualidad vocal, el *vocal setting* que las caracteriza y la manera en la que transmiten los contenidos expresivos de las letras, determina el carácter del personaje al que dan vida y la entidad de la canción como performance. Encontramos así, con cuatro

personajes que deconstruyen la figura de la mujer española desde diferentes enfoques. Por una parte, Mari Trini responde a la personificación de una mujer de claras convicciones en temas del amor, mostrando una negativa de continuidad respecto a los preceptos que le dicta la moral de la época. Su voz precisa, clara y grave le ayuda en la creación de ese modelo. Jeanette encarna a un personaje ingenuo y soñador, cuya voz aniñada, con poco volumen y brillo aportan a la letra un significado de rebeldía comedida, reflejo de una sociedad limitada en sus libertades. Cecilia adopta el rol de una narradora que describe a un personaje frívolo, buscando poner en evidencia la realidad de la alta sociedad con claridad vocal y dicción precisa, a través de la figura de la «dama» y Rosa León encarna a un personaje que se lamenta de haber malgastado su vida siendo fiel a lo que la sociedad le dicta sin que eso le haya aportado resultados satisfactorios. Su voz redonda y dulce le ayuda a encarnar a un personaje tintado de melancolía con el arreglo musical que la acompaña.

En conjunto, el análisis de las cuatro canciones proporciona un retrato significativo de la mujer de la época. A través de los personajes presentes en este repertorio, se observan nuevas formas de autopercepción y búsqueda de ser mujer a comienzos de los setenta, al mismo tiempo que se critica el rol tradicional como «buenas madres y esposas» o simplemente como mujeres que «te bailan el agua», «que dicen sí a todo», «que siempre perdonan», que «aguantan», «esperan», «cosen» y «rezan». Ello refleja el despertar de una nueva generación que reivindica el papel protagónico de esta parte de la población en la sociedad y busca su actuación en libertad, transformación que, aunque no se materializó de inmediato, sentó las bases para un proceso de transición.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, P: «Musical Persona: the Physical Performance of popular music», *The Drama Review*, 50, 1, (2009), 100-119.
- BARTHES, Roland: *The grain of the voice: Interviews 1962-1980*. Illinois: Northwestern University Press, 1981.
- BURNS, Lori: «Framing the Female Voice in Doom Metal: Compositional and Sonic Elements in The Gathering's "Strange Machines" (Mandylicon, 1995)», *Analyzing Recorded Music*: Oxon: Routledge, 2023, 323-338.
- CANNAM, Chris, LANDONE, Christian y SANDLER, Mark. Sonic Visualiser (4.4.) [Software]. Disponible en: <https://www.sonicvisualiser.org/>
- DUNN, Leslie C. y JONES, Nancy A. (ed): *Embodied voices: Representing female vocality in Western culture*, Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1994.
- FRITH, Simon: *Performing rites. On the value of popular music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- FRAILE, María Eugenia: «Historia de las mujeres en España: historia de una conquista», *La aljaba*, 12 (2008), 11-20.
- FURMAN, Nelly: «Opera, or the Staging of the Voice», *Cambridge Opera Journal*, 3, 3 (1991), 303-306.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- GRIFFITHS, Dai: «From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song», *Analyzing popular music*: Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 39-59.
- GUZMÁN, Marco: «Evaluación funcional de la voz», *www.vozprofesional.cl.*, (2006), 1-10.

- «La voz del cantante. Una integración de ciencia y arte», *Revista Chilena de Fonoaudiología*, 7, 2 (2006), 75-100.
- HIGGINS, Dick: «Intermedia», *The something else Newsletter*, 1, 1, (1966), 1-4.
- HUTCHEON, Linda: «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática», *Poétique*, 48, 1981.
- LACASSE, Sergei: «Listen to my voice»: *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*. [Tesis doctoral] University of Liverpool, 2000.
- MCELHINNY, Bonie: «Genealogies of gender theory: Practice theory and feminism in sociocultural and linguistic anthropology», *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 42, 4, (1998), 164-189.
- MOORE, Allan: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular*, Burlington: Ashgate, 2012.
- RUIZ, ROSARIO: «Las mujeres juristas y las últimas reformas legales del Franquismo (1966-1975)», comunicación presentada al *XIII Coloquio Internacional de la AEIHM: La Historia de las mujeres. Perspectivas actuales*, (2006). Edición CD-Rom.
- SAAD, Salim: «The human voice as a genius instrument to be trained», *Culture and arts in the context of cultural heritage*, 3, 3, (2021), 7-44.
- SUNDBERG, Johan: *The science of the singing voice*. Dekalb: Northern Illinois Press, 1989.
- TATIT, Luiz: «Elementos para a análise da canção popular», *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1, 2, (2003), 7-24.

## REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- S.F.: «Clasificación nacional», *ABC*, (1 de octubre de 1972), 1-184.
- S.F.: «El disco gira. Estrella de la semana. Clasificación nacional», *ABC*, (9 de abril de 1972), 1-184.
- S.F.: «Hits of the world. Spain», *Billboard*, (5 de febrero de 1972), 1-64.