



Athenea Digital. Revista de Pensamiento  
e Investigación Social

ISSN: 1578-8946

r.atheneadigital@uab.es

Universitat Autònoma de Barcelona  
España

Filardo Llamas, Laura; Perales García, Cristina  
¿SE ACABARON LAS LÁGRIMAS ? ESTUDIO DE LAS REPUESTAS CULTURALES A  
LA VIOLENCIA DE GÉNERO  
Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, vol. 17, núm. 1, 2017, pp.  
291-315  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Bellaterra, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53749962015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## ¿SE ACABARON LAS LÁGRIMAS? ESTUDIO DE LAS REPUESTAS CULTURALES A LA VIOLENCIA DE GÉNERO<sup>1 2</sup>

*ARE THE TEARS OVER? CULTURAL RESPONSES TO DOMESTIC VIOLENCE. A CASE STUDY*

**Laura Filardo Llamas\* ; Cristina Perales García\*\***

\* Universidad de Valladolid; \*\*Universitat Pompeu Fabra;  
cristina.perales@upf.edu

### Historia editorial

Recibido: 07-03-2016

Primera revisión: 20-05-2016

Aceptado: 11-11-2016

### Palabras clave

Violencia de género

Discurso multimodal

Análisis Crítico del Discurso

Canción

### Resumen

Mediante el análisis de la canción del El Huecco “Se acabaron las lágrimas”, en este artículo se busca conseguir un doble objetivo. Por un lado, comprender cómo las canciones, y otras manifestaciones culturales, sirven para responder a determinados acontecimientos sociales, como por ejemplo la violencia de género. Por otro lado, se busca identificar las estrategias discursivas que se utilizan en dicha canción para oponerse a la violencia de género, y cómo estas contribuyen a establecer una relación de empatía con el receptor. Para ello adoptamos un enfoque multimodal, que entiende que la canción es un discurso unitario compuesto de diversos modos comunicativos (texto, música e imagen, en su caso). Combinando dicho enfoque multimodal con el Análisis Crítico del Discurso pretendemos comprobar cómo las estrategias discursivas utilizadas en esta canción sirven para, al menos aparentemente, combatir creencias fuertemente arraigadas en determinados estereotipos de género.

### Abstract

In this paper, we study El Huecco’s song “Se acabaron las lágrimas” (The tears are over) with a double objective. On the one hand, we intend to understand how songs, and other cultural manifestations, can be used as a response to given social problems, such as gender-based violence. On the other hand, we intend to identify the discourse strategies which are used in this song to oppose domestic violence, and also to see how these discourse strategies are helpful to establish an emphatic relationship with the audience. To do so, we adopt a multimodal approach which understands the song as a unitary discourse made of different communicative modes (lyrics, music and image, at least in this case). We combine that multimodal approach with Critical Discourse Analysis with the objective of explaining how the identified discourse strategies are used to oppose commonly-held beliefs about the role that women, and men, have in society.

### Keywords

Gender-based Violence

Multimodal Discourse

Critical Discourse Analysis

Song

Filardo Llamas, Laura & Perales García, Cristina (2017). ¿Se acabaron las lágrimas? Estudio de las repuestas culturales a la violencia de género. *Athenea Digital*, 17(1), 291-315. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1828>

## Introducción y contexto

El discurso público que impera en la sociedad española indica que todas las personas disponen de los mismos derechos con independencia de su sexo. Sin embargo, desde una perspectiva social, sabemos que la violencia de género (independientemente de si es ejercida en el seno familiar o fuera del mismo) surge precisamente de la vulneración

<sup>1</sup> Investigación financiada por el Instituto de la Mujer (Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad) en el marco del proyecto de investigación titulado “La transmisión de estereotipos de género a través de la canción y su relación con la violencia de género” (039/12)

<sup>2</sup> Las autoras agradecen el asesoramiento y consejos recibidos de Virginia Carrera, Gerard Coll-Planas y Anna Pérez Quintana.

de tales derechos, y de la construcción cultural de dichos sexos: el género. El origen de este tipo de violencia se presenta, por tanto, como consecuencia de situaciones discriminatorias, desiguales y subordinantes que pueden surgir a partir de la aplicación de los roles sociales que se pueden encontrar en una sociedad patriarcal (Maqueda Abreu, 2006; Puleo, 2005). Dado que la violencia de género se entiende como el resultado de un proceso de construcción sociocultural, el estudio de las canciones se plantea como una interesante área de investigación para poder identificar cuáles son las creencias culturales que pueden originar dichos comportamientos violentos, o cuáles son las creencias culturales a las que se puede aludir para oponernos a ellos. Entendemos, por ello, que las canciones son parte del proceso de socialización y contribuyen a la construcción de una identidad de género (Butler, 2004) mediante la objetivación (Berger y Luckman, 1966) de determinados tipos de comportamientos.

La violencia de género y las creencias en las que se basa, perpetúa un problema de fondo: una desigualdad estructural basada en el esquema *dominante-subordinado* que va más allá del sexo pues afecta las condiciones sociales de las víctimas. Las características apropiadas para cada género pueden variar dependiendo del periodo histórico en el que nos encuadremos o la cultura en la que se construyan (Puleo, 2007). Por tanto, se puede decir que la mujer sufre violencia derivada de las creencias y estereotipos sociales que se han construido en torno a su sexo; algo que no está necesariamente relacionado con sus características biológicas. Con la finalidad de combatir esa limitación, el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero presentó en junio de 2004 un anteproyecto de ley que quedaría aprobado por unanimidad en el Parlamento a finales de diciembre de ese mismo año. Aun cuando la ley describe la violencia de género como un problema que no afecta sólo al ámbito privado, sino que se “manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad” (Ley Orgánica 1 de 2004), la ley da respuesta a las situaciones de violencia de género que se circunscriben al ámbito doméstico, descuidando, al menos aparentemente, otros entornos en los que existe y se ejerce violencia de género más allá de ese entorno familiar:

Artículo 1. Objeto de la Ley.

1. La presente Ley tiene por objeto actuar contra la violencia que, como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre éstas por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia. (Ley Orgánica 1 de 2004, artículo 1.1.)

Desde una óptica sociológica, este tipo de violencia debe ser tratado como problemática estructural, ya que hay una relación de desigualdad independientemente del

sexo en tanto que alusión a la distinción biológica, aunque sí tiene que ver con el género, en tanto que es una categoría sociocultural. Es precisamente esta distinción la que fundamenta la crítica que Gerard Coll-Planas, Gloria García-Romeral, Carmen Mañas Rodríguez y Lara Navarro-Varas (2008) hacen a la Ley Orgánica 1 de 2004. Para estos autores, la norma victimiza a las mujeres, en tanto que mujeres, y criminaliza al hombre como agresor. Aun cuando la ley es pionera en su intento de mejorar las condiciones sociales en las que viven las mujeres, el paso de los años ha demostrado que no se han tenido en cuenta factores sociales y estructurales que influyen en la construcción de las identidades de hombres y mujeres y las relaciones entre mujeres y hombres. Esta ley no contempla que la agresión también pueda ser ejecutada por una mujer, y que esta no necesariamente ha de ser la víctima (pueden ser también menores y hombres). Sin embargo, no descuidamos que son precisamente las agresiones contra las mujeres las más atendidas socialmente y mediáticamente al ser las que más sufren de malos tratos atendiendo al número de víctimas y de casos de denuncia.

A pesar de las limitaciones de la ley, el gobierno español dio un paso para intentar solucionar este problema. Para ello, la ley pretende erradicar la violencia de género mediante el endurecimiento de las penas para los agresores y la creación de juzgados especializados en esta temática. Otro ejemplo de la preocupación social y sensibilidad del gobierno central del momento fue la creación del Ministerio de Igualdad, que estuvo en vigor desde abril de 2008 hasta octubre de 2010, cuando desapareció integrándose en el de Sanidad y Política Social. El nuevo Ministerio pretendió estimular el debate de la violencia de género a través de su visualización mediante campañas de sensibilización.

Según los datos publicados en el *Informe de violencia de género de 2008* (Observatorio de Salud de las Mujeres, 2010) elaborado por el Observatorio de Salud de las Mujeres de la Dirección general de la Agencia de Calidad del Sistema Nacional de Salud y la Comisión contra la Violencia de Género del Consejo Interterritorial del Sistema Nacional de Salud, el número de mujeres muertas a manos de sus parejas o ex parejas fue de 682 víctimas en los años que van desde el 1998 al 2008<sup>3</sup>. Según este estudio, es en 2008 donde más víctimas se registran. Según el Informe publicado por el Servicio de Inspección del Consejo General del Poder Judicial (2008), en ese año fallecieron 121 personas por violencia de género. El estudio detalla que 75 mujeres murieron dentro del ámbito de la pareja o ex pareja y casi el 60% de esos casos las víctimas convivían con sus agresores.

<sup>3</sup> Las autoras han optado por ofrecer los datos de víctimas y asesinatos hasta el 2008, con el fin de enmarcar la problemática en el año en que se realiza la campaña y se publica la canción que forma parte de este estudio.

En este contexto, se lanza una campaña mediática, promovida en 2009 por el Ministerio de Igualdad dirigido por Bibiana Aído, orientada a contrarrestar la violencia de género. En aquel momento, y apoyado por la Fundación Mujeres, el cantante español Huecco graba un single titulado “Se acabaron las lágrimas”, en colaboración con la cantante Hanna, con quien hace un dueto. Esta canción, que forma parte del álbum *Assalto*, también fue parte de la campaña de solidaridad mencionada anteriormente.

Esta canción es el principal objeto de estudio de este trabajo, dado nuestro objetivo de analizar la construcción discursiva de la violencia de género, así como el intento de luchar contra la misma. Para ello nos centraremos en comprender cómo los diferentes modos comunicativos (letra e imagen, fundamentalmente) interactúan en la canción, así como en establecer cómo la relación entre los mismos contribuye a representar la violencia de género a la vez que se opone a la misma. Partimos de la idea de que dicha representación textual se puede identificar mediante herramientas propias de la lingüística cognitiva (Chilton, 2004; 2005) y de que, con frecuencia, dicha representación está determinada por algunas creencias ideológicas. El análisis de esta canción es pertinente en tanto en cuanto contribuye a oponerse a la violencia de género mediante una serie de estrategias de deslegitimación discursiva (Berger y Luckman, 1966). Como se ha mencionado con anterioridad, dado su carácter comunicativo (Eco, 2007), la canción se puede considerar un proceso de lenguaje performativo (Butler, 2004) que contribuye a transmitir creencias o a oponerse a las mismas. Esta performatividad, junto con el papel que puede jugar la canción en los procesos de educación informal y su importancia a la hora de construir las identidades de género (Bosch Fiol, 2007), están en cierta medida supeditadas a la necesidad de objetivar la realidad de tal manera que esta se vea legitimada (Berger y Luckman, 1966). Como veremos en el análisis, es por ello que la canción se apoya principalmente en estrategias basadas en la generalización de los participantes discursivos que podrían llegar a funcionar como arquetipos.

## Marco teórico

---

Tal y como se ha expuesto con anterioridad, en este estudio partimos de la hipótesis de que existe una intrínseca relación entre la lengua y el contexto social en el que ésta se produce. Si consideramos que las canciones, entendidas como discurso musical, tienen un importante componente lingüístico, es posible partir del Análisis Crítico del Discurso (ACD) y de la estilística crítica (Jeffreis, 2010) y tomarlos como los enfoques básicos que nos permitirán comprender la vinculación existente entre lengua y sociedad (Fairclough, 1989; Van Dijk, 1993). Ambos campos de estudio pretenden descubrir cómo y por qué la realidad se estructura de una determinada manera (Wodak, 1989, p. xiv) utilizando el lenguaje como objeto de análisis. Es por ello que la descripción lin-

güística de un texto se perfila como la principal herramienta a la hora de entender cómo se representan determinados aspectos de la realidad en el mismo.

En concreto, en el caso de la conceptualización de la violencia de género a través de las canciones, y en particular en la canción “Se acabaron las lágrimas”, nos planteamos la hipótesis de que este tipo de discurso define y redefine el concepto violencia de género, así como los rasgos sociales constitutivos del mismo, a través de un discurso multimodal (Forceville, 2009) que surge de la combinación de texto, música e imagen. En el caso de la canción de El Huecco, se realizaron dos vídeos, uno de carácter más institucional y el otro centrado en el dueto entre El Huecco y Hanna. Ambos son interesantes desde el punto de vista del análisis multimodal, en tanto en cuanto se centran en aspectos diferentes del acto comunicativo. En el primero se enfatiza la relación que se puede establecer con la audiencia a través de la utilización de mensajes escritos en cartulina y mostrados por distintos personajes de la vida pública. El vídeo se centra, por tanto, en la faceta comunicativa de establecer una relación interpersonal con la audiencia (cf. Filardo e Iglesias, 2010; Halliday, 2004). El segundo vídeo, por su parte, muestra la liberación de la mujer a través de la utilización de una metáfora visual (Forceville, 2009) en la que se observa cómo una marioneta bailarina, que físicamente se parece mucho a la cantante, Hanna, se libera de las ataduras que determinan su comportamiento. Dicha metáfora fomenta el aspecto comunicativo e ideacional<sup>4</sup> de la canción; aspectos que, como veremos en el análisis, están intrínsecamente relacionados con la evaluación moral de los comportamientos sociales referidos en el texto.

Dado que el objetivo de este trabajo es entender cómo se puede luchar contra la violencia de género a través de la canción y qué estrategias lingüísticas y socio-cognitivas se han utilizado en este ejemplo en concreto, la primera parte del análisis se ha centrado en identificar los rasgos textuales que contribuyen a crear representaciones mentales (o mundos textuales) (Gavins, 2007; Werth, 1999) y cómo éstos se evocan a través de la letra de una canción. Puesto que estas representaciones se pueden definir como qué hace quién y en qué circunstancias (dónde, cuándo y cómo), el análisis se ha centrado en la identificación de expresiones referenciales, entendidas como pronombres y/o sintagmas nominales (Halliday, 2004, p. 550), que nos permitan responder a dichas preguntas. Se ha puesto especial interés en observar qué posición sintáctica ocupan dichas expresiones referenciales con el fin de observar quién es el actor dominante en la representación de un caso de violencia de género.

<sup>4</sup> Siguiendo la terminología de Michael A. K. Halliday (2004), entendemos por función ideacional la que explica cómo se utiliza el lenguaje para transmitir una determinada conceptualización del mundo. La función interpersonal hace referencia a aquellos usos lingüísticos que contribuyen a fomentar la relación entre los distintos participantes en el acto comunicativo.

De igual modo, el análisis de las expresiones referenciales se ve completado con el análisis de los procesos de transitividad (Halliday, 2004, p. 44; p. 302). Mediante la identificación de los procesos verbales que aparecen en un texto, se puede establecer si los participantes retratados en una canción existen, se relacionan entre sí, o realizan una acción material, mental, o verbal. Dicha identificación nos permite comprender qué acciones van asociadas al rol femenino y cuáles al masculino, a la par que se vinculan dichas acciones con los procesos de violencia de género.

Habida cuenta de que las canciones no son sólo textos comunicativos, sino que tienen un componente lírico, es importante analizar también algunos mecanismos de evaluación que subyacen a las canciones. Puesto que en el caso que nos ocupa, la metáfora conceptual es uno de los principales mecanismos de evaluación en el caso de los vídeos, hemos optado por señalar también su utilización en el aspecto textual para ver si existen similitudes y/o diferencias entre ambos modos discursivos, texto e imagen. Este tipo de metáfora se define como la comprensión de un dominio conceptual en base a otro dominio conceptual, entendido éste como una forma coherente de organizar la experiencia (Kövecses, 2002, p. 4). En general, las metáforas conceptuales se representan por medio de expresiones lingüísticas que se toman del dominio conceptual más concreto, lo que da lugar a conceptualizaciones similares a BUENO ES ARRIBA que subyacerían a una frase como por ejemplo “tiene un estatus social alto”.

El análisis no sólo se ha guiado por la utilización de categorías lingüísticas que se han aplicado para realizar un análisis del texto de las canciones, sino que también se han tenido en cuenta algunos de los rasgos que se pueden observar en otro de los modos discursivos presentes en la canción: las imágenes. Para su análisis se ha aplicado el estudio de la corriente semiótica del Grupo de Entrevernes (1982). Este equipo de investigación presta gran atención al componente narrativo y los estados que caracterizan discursivamente a sujeto y objeto.

El enunciado narrativo se entiende aquí como “un cambio en la relación sujeto-objeto”, mientras que la secuencia narrativa es “la organización lógicamente dispuesta de algunos enunciados” (Sedeño, 2007, párrafo 24). Partiendo de estos parámetros, en el análisis del componente visual se han tenido en cuenta aquellos rasgos que caracterizan a los dos vídeos. Entre otros aspectos, por su importancia comunicativa, cabe destacar la utilización del color que es significativa en ambos videoclips, ya que se fundamenta en la utilización de colores dentro de la gama del blanco y negro cuando el mensaje está vinculado al contexto socio-político, y en el uso de colores más vibrantes siempre y cuando se observa una relación con las metáforas visuales que permean los vídeos. Como veremos en el análisis, esta es una elección significativa (Kress y Van Leeuwen, 1996, p. 90). De igual modo, veremos cómo la utilización de imágenes procedentes de

diferentes orígenes, político o musical, es también significativa a la hora de transmitir el mensaje de lucha contra la violencia de género.

Tal y como se recoge en la figura 1, los rasgos textuales y visuales analizados contribuyen a crear un espacio mental (Fauconnier, 1994) en el que se enfatizan o difuminan ciertos aspectos relacionados con la violencia de género. Es este espacio mental el que contribuye a transmitir determinados aspectos ideológicos, que surgen de la necesaria “simplificación” discursiva que va asociada al texto de una canción. Dicha aparente simplificación se torna compleja, no obstante, mediante la combinación de texto, imagen (y música): todos ellos modos que contribuyen a que las canciones se puedan considerar discursos, y por tanto elementos de distintos actos comunicativos.<sup>5</sup>

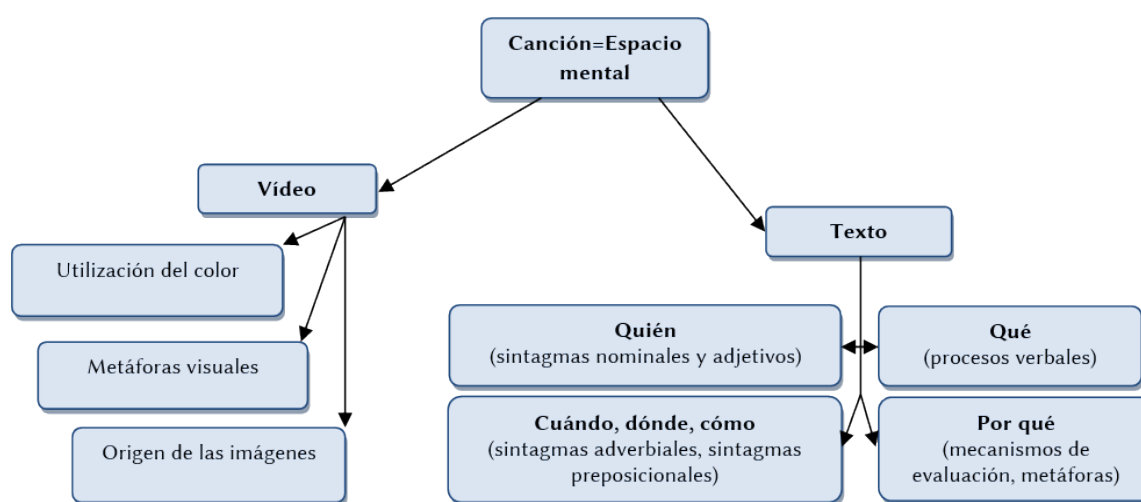


Figura 1. Modos discursivos de la canción analizados en este estudio

Utilizando las herramientas descritas en esta sección, este trabajo busca entender cómo posibles experiencias personales relativas a episodios reales o ficticios de violencia de género se transforman en un discurso universal que es altamente efectivo. Dicha efectividad es consecuencia de la empatía que puede producirse entre cantante/emisor y audiencia gracias a la utilización de un registro lingüístico relativamente fácil de comprender combinado con un artefacto cultural que se asocia a la diversión y el tiempo libre. Como veremos a través del análisis de “Se acabaron las lágrimas”, los espacios mentales creados en las canciones, y su enorme capacidad para transmitir un significado que se puede vincular a distintos contextos socio-políticos, hacen de éstas un pode-

<sup>5</sup> Por cuestiones de espacio, no se ha tenido en cuenta en este estudio el componente musical de estas canciones. No obstante, cabe señalar su importancia, fundamentalmente en aspectos tales como la utilización de ritmos rápidos en el estribillo que contribuyen a enfatizar la necesidad de que la mujer reaccione de manera dinámica y adopte un papel activo en la lucha contra la violencia de género. Más información sobre este aspecto se puede encontrar en Laura Filardo Llamas, 2017.

roso artefacto que se puede utilizar para luchar tanto contra la diseminación de este-reotipos como contra la violencia de género.

## Análisis

---

### Análisis textual

Un análisis textual pormenorizado de la letra de la canción “Se acabaron las lágrimas” nos lleva a identificar la construcción de diversos participantes discursivos, que se pueden equiparar a los participantes que podemos encontrar en una situación de violencia de género: tú (representando a la mujer que ha sufrido el episodio de violencia de género), y él o ella<sup>6</sup> (como la persona que ha cometido el ataque). Siguiendo los postulados de Theo Van Leeuwen y Ruth Wodak (1999) acerca de la construcción de determinadas prácticas sociales y algunas creencias sobre cognición social (Croft y Cruse, 2004), la identificación de los participantes en un acontecimiento social nos permite comprender qué figuras se enfatizan en la representación discursiva del mismo. Esto es importante a la hora de comprender cómo se conceptualiza dicho acontecimiento, ya que se nos presenta un mundo discursivo habitado únicamente por determinados grupos sociales (Chilton, 2004).

Si nos centramos en la construcción discursiva del “tú”, que se podría decir que hace referencia a la audiencia implícita de la canción, podemos observar que el referente de este pronombre no se menciona en el texto. Es importante además observar la caracterización del mismo (fragmento 1)<sup>7</sup>, que, mediante la descripción de una serie de rasgos físicos, nos evoca la fragilidad de una muñeca.

1. cuando sientes frío en la mirada / cuando alguien ha roto tu sonrisa de cristal / y tu carita de porcelana / se acuerda de su mano / mano de metal.

La referencia a dos materiales claramente contrapuestos para describir a la víctima de la violencia de género y a quien la ejerce (cristal/porcelana vs metal) genera importantes implicaciones. Por un lado, mediante el énfasis de la descripción de los participantes en base a sus características físicas genera un proceso de categorización (Van Leeuwen, 1996) que permite que todas aquellas personas que consideran que tienen dichos rasgos se puedan sentir identificadas como parte de los participantes discursivos. Resulta interesante advertir que, atendiendo tanto a la letra como a la imagen del videoclip, la imagen de la

<sup>6</sup> Aun cuando el significado que se infiere de la canción nos hace pensar que es una persona de género masculino la que ha perpetrado el ataque de violencia de género, no hay una referencia clara dominada por un género gramatical. Es por ello que, de entrada, se ha identificado un género “neutro”.

<sup>7</sup> Se incluirán a lo largo del artículo varios fragmentos, cada uno de ellos se irán señalando mediante números consecutivos a lo largo del texto.

víctima va asociada al sexo femenino, a quien se atribuyen connotaciones de debilidad o fragilidad (porcelana/cristal). Se produce de esta manera un proceso de empatía entre el cantante y los receptores de la canción; algo que es posible gracias a la utilización del pronombre “tú” y a la ausencia del referente contextual de dicho pronombre.

Por otra parte, la elección de rasgos físicos asociados a elementos materiales (y por tanto rasgos no humanos) genera un proceso metafórico basado en dos conceptualizaciones. Se asemeja a la víctima con una muñeca muy frágil que puede romperse fácilmente si sufre el ataque por parte de un material con una consistencia más fuerte. Cabe destacar además los rasgos físicos que se describen tanto en el caso de la víctima, cuyos aspectos fundamentales son la cara y la sonrisa, como en el caso de quien perpetra la violencia, centrado en la mano. En ambos casos observamos la utilización de metonimias en las que se pone en primer plano (Croft y Cruse, 2004) el principal rasgo definitorio de cada uno de los dos participantes discursivos. Se podría incluso decir que, mediante la referencia a la víctima, generalmente asociada al género femenino, con rasgos físicos propios de una muñeca se está intentando contravenir creencias comúnmente aceptadas y basadas en los estereotipos de género que conceptualizan a la mujer como una muñeca, destacando por tanto por su belleza y carente de capacidades intelectuales (Freeman, 2005, p. 38).

El participante discursivo que se engloba dentro del pronombre “tú” va ligado a diferentes tipos de usos verbales, lo que contribuye a asociarlo a diversas funciones en el mundo discursivo. En primer lugar, cabe señalar el uso del presente simple, que no sólo dota de universalidad temporal a las acciones descritas, que podrían contextualizarse en cualquier momento presente, sino que también las confiere un halo de objetividad (Halliday, 2004).

2) Cuando sientes frío en la mirada / [...] 4 primaveras callada / las rosas secas ya no saben perfumar / sientes las espinas que se clavan pinchando bien adentro/ donde duele más / [...] cuando sientes que nunca lo extrañas / y la lluvia cae des-  
tiñendo la ciudad (énfasis de las autoras)

Si observamos el fragmento dos, cabe destacar la utilización del verbo “sientes”. Dicha forma verbal va asociada a un proceso mental (Halliday, 2004) que evoca el recuerdo de algo negativo. Se crea de esta manera un sub-mundo textual en el que se reconstruye la mente de la víctima (Gavins, 2007). El uso de la negación en “nunca” es significativo también ya que se recalifica (Hidalgo-Downing, 2000, p. 149) la información evocando de esta manera un sub-mundo inexistente en el que cabría una relación entre víctima y maltratador. Estas estrategias contribuyen a enfatizar la distancia social que se establece entre ambos participantes discursivos, cuya existencia se proyecta en mundos discursivos diferentes.

3) Cuando sientes frío en la mirada /cuando alguien ha roto tu carita de cristal  
(énfasis de las autoras)

Aun cuando el tiempo verbal predominante en la canción en lo que se refiere a la descripción de los procesos de recuerdo de la víctima es el presente, cabe destacar el uso del presente perfecto acompañado de un proceso material (romper) (Halliday, 2004) asociado a quien comete el acto violento, como podemos ver en el fragmento 3.

Tanto la elección del tiempo como del proceso verbal son significativos a la hora de explicar cómo se conceptualiza el rol del maltratador. En primer lugar, cabe señalar que dicha figura no está claramente identificada, sino que aparece textualmente mencionada como “alguien”. La vaguedad de esta forma pronominal permite que la audiencia empaticé con la víctima ya que el referente se puede identificar, y anclar, en cualquier contexto. Además, la audiencia y víctima convergen ya que, mediante el uso del pronombre “tu”, ambos se convierten en el objeto que recibe la acción material de romper. El uso del presente perfecto contribuye a su vez a localizar la acción de romper en un tiempo pasado no muy lejano, a la vez que se anclan sus consecuencias en el presente y se le dota a esta acción de un importante grado de veracidad: mediante la localización de las consecuencias del acto de violencia de género en el presente se enfatiza la existencia del mismo (cf. Halliday, 2004).

Es interesante observar cómo, en términos cognitivos, en el proceso material mencionado con anterioridad, la víctima es objeto de la fuerza motora de la acción (Talmy, 2000). Por el contrario, la víctima se convierte en la fuerza motora y sujeto de la acción de todos los procesos materiales presentados en imperativo en la canción, que son los que más abundan, como se puede observar en el fragmento 4.

4) escapa que la vida se acaba, que los sueños se gastan / los minutos se marchan  
/ salta que la llama te abrasa, los momentos se pasan [...] / siente la llamada de la libertad / rompe las cadenas que te hacen llorar / carretera y manta, no lo pienses mas / salta, ríe, baila. (énfasis de las autoras)

El valor deóntico del imperativo es fundamental (Chilton, 2004) para comprender el valor persuasivo de esta canción, ya que, por una parte, enfatiza la autoridad moral del emisor, y por tanto legitima la percepción del mismo acerca de la necesidad que tiene la víctima de escapar, y por otra, dota de una doble fuerza motora a las acciones: no sólo la víctima se convierte en agente activo, sino que además el emisor la compele a ello. Se observa, por tanto, cómo el emisor pretende que la víctima de la violencia de género pierda el rol pasivo que ha tenido hasta entonces como receptor(a) de los actos de violencia a la par que adquiere un nuevo rol activo e independiente. Se percibe esto claramente si comparamos los dos usos del verbo romper que aparecen en los frag-

mentos 3 y 4: mientras que en el primero la víctima es el objeto, en el segundo se convierte en sujeto. Tal y como podemos observar en la figura 2, el énfasis, y por tanto lo que se pone en primer plano (Langacker, 2008, p. 100), varía en cada una de las acciones (de objeto a sujeto), lo que contribuye a modificar el rol asociado a la víctima.



**Figura 2.** Representación de los aspectos de la audiencia/víctima puestos en primera plano por el verbo romper.

Destacamos la connotación semántica positiva asociada a las acciones que ha de realizar la víctima, y que con frecuencia se asocian a momentos lúdicos, como se puede ver en el fragmento 4. El cambio que el emisor intenta que se produzca en la víctima se ve claramente en la palabra que introduce el estribillo (incluido en el fragmento 4): “mira”. Contribuyen a ello el uso del imperativo que enfatiza el valor deóntico de la acción asociada al verbo de percepción mirar, así como la utilización de la metáfora conceptual SABER ES VER (Kövecses, 2002). La elección del verbo mirar, que lleva implícita la necesidad de que haya una fuerza motora relacionada con la voluntad de realizar la acción, no sólo sirve para enfatizar la necesidad de que la audiencia/víctima tome las riendas y se convierta en un sujeto activo, sino que además establece el objeto de la mirada (todas las acciones materiales que ha de realizar la audiencia/víctima recogidas en el fragmento 4) en una escala positiva de valores que está intrínsecamente ligada a la autoridad del hablante (cf. Chilton, 2004).

Se puede establecer además un vínculo entre esta metáfora y el título de la canción (“Se acabaron las lágrimas”) que además aparece en alguno de los carteles que llevan las distintas personalidades que aparecen en los vídeos. Es significativo señalar que la entonces ministra de Igualdad Bibiana Aído es una de las personas que sujeta el cartel con dicho texto, y que además esta frase aparece en la imagen que se ve inmediatamente después de que El Huecco diga “mira”. Si entendemos las lágrimas como el agua que impide ver de forma clara, el fin de las lágrimas significa el principio de la visión y por tanto el principio del conocimiento; un conocimiento que va asociado a la libertad que se le supone a la audiencia/víctima que va a emprender una nueva vida. Es significativa también la variación en el uso de colores que se observa en la imagen en este momento que aparece más clara y con más brillo, reconceptualizando de esta manera la metáfora textual en una visual que muestra la luz como uno de los elementos que contribuyen a facilitar la visión.

Textualmente es importante también la vinculación que se establece entre las lágrimas y las cadenas que impiden andar, tal y como se recoge en el fragmento 5. Esta vinculación está relacionada con la conceptualización del espacio que subyace al mundo creado en la canción y que es el resultado de la aplicación de la metáfora conceptual LA VIDA ES UN VIAJE (Kövecses, 2002).

5) es hora de empezar a andar / se acabaron las lagrimas / es hora de empezar a andar / rompe tu jaula ya [...] ¡Mira! / escapa que la vida se acaba, que los sueños se gastan, los minutos se marchan [...] los momentos se pasan y se te rompe el alma [...] sientes que ya no hay marcha atrás / rompe tu jaula ya [...] siente la llamada de la libertad / rompe las cadenas que te hacen llorar / carretera y man-ta, no lo pienses mas (énfasis de las autoras).

Si observamos cómo se va desarrollando esta metáfora a lo largo del texto de la canción podemos ver cómo el principio del camino, o de la vida, está asociado al cambio de actitud de la audiencia/víctima. Este movimiento está siempre conceptualizado como hacia delante, lo que sirve para enfatizar el futuro en contraposición con la negatividad del pasado (para el que no hay marcha atrás). Todo aquello que plantea un obstáculo a la capacidad de caminar, y por tanto a la conceptualización de la audiencia/víctima como un sujeto libre, hay que destruirlo y romper con ello (como se observa en el caso de las cadenas). Además, el espacio se construye como algo abierto, tal y como se observa en la referencia a la carretera como el camino que hay que seguir y cuyo final (destino del viaje) no se especifica. Esta conceptualización de la carretera como el camino a seguir contrasta claramente con la jaula en la que vivía la audiencia/víctima. Es importante señalar que la utilización de la palabra jaula no parece baladí, ya que no sólo hace referencia a la negatividad del espacio cerrado, posiblemente asociado al espacio del hogar que es el estereotipo con el que habitualmente se relaciona el género femenino (Garcés y Filardo, 2004, p. 51), sino también establece una referencia implícita con una posible conceptualización de la persona que habita dicha jaula como un animal, y por tanto desprovisto de rasgos humanos.

Al igual que la construcción del espacio es importante en la canción, el tiempo adquiere también un rol significativo en la construcción del mundo textual. Se puede observar en el fragmento 5 cómo se utilizan expresiones temporales para enfatizar la importancia de realizar acciones vinculadas con la libertad. Por el contrario, si no se llevan a cabo dichos actos, el tiempo, entendido como una entidad positiva, tiende a desaparecer (“la vida se acaba” o “los minutos se escapan”).

Como se vio con anterioridad, esta conceptualización del tiempo contribuye a enfatizar los rasgos positivos del futuro, y la nueva vida de la víctima, que se oponen a la negatividad del pasado. La necesidad de que la víctima se convierta en un ser activo de

forma inmediata se ve en el uso del adverbio “ya” acompañando a la acción de romper la jaula. Al igual que en casos anteriores, “ya” no sólo indica inmediatez, sino que hace referencia a una inmediatez descontextualizada cuyo referente puede ser cualquier momento. Esto contribuye a dotar al texto de la canción de un rasgo de universalidad temporal que se observa también cuando se describen las acciones del pasado, siempre enmarcadas por la conjunción “cuando” sin especificar el referente exofórico (Cutting, 2005, p. 7) y por tanto el momento temporal concreto al que dicha conjunción hace referencia.

6) Cuando sientes frío en la mirada / cuando alguien ha roto tu sonrisa de cristal  
[...] Cuatro primaveras callada / las rosas secas ya no saben perfumar (énfasis de las autoras).

Al principio de la canción observamos también otra referencia a los acontecimientos del pasado a través del sintagma nominal “cuatro primaveras”. La utilización de la estación primaveral para medir el tiempo tiene una doble importancia. Por una parte, se puede considerar una frase hecha en castellano cuyo uso está altamente lexicalizado. Por otra parte, y quizá más significativo en el caso que nos ocupa, la primavera conlleva una serie de evocaciones y significados implícitos que evocan el renacer, florecer, y por tanto el inicio de la vida. Si la audiencia/víctima ha estado callada durante la primavera, se puede inferir que no ha vivido. Es importante señalar además las referencias co-textuales que acompañan a la palabra primavera y que parecen apoyar este significado, fundamentalmente a través de la mención de unas “rosas secas”, y por tanto muertas.

## Análisis de los vídeos

El videoclip es un género descrito por John Mundy (1999) como la complicidad de la música, la imagen y la industria cultural a través del cual se promociona productos (trabajos musicales, ideas, o movimientos ciudadanos, entre otros). La principal característica de este género audiovisual es precisamente la dificultad a la hora de definirlo por su vertiente dinámica en lo visual y musical, así como la interacción de ambos componentes. Los dos vídeos oficiales que forman parte de este estudio contribuyen precisamente a la promoción y difusión tanto de la campaña contra la violencia de género como del mensaje que, como se ha mencionado con anterioridad, se identifica con la víctima y difunde la solución propuesta por los agentes sociales y políticos. El fuerte atractivo del videoclip, asociados a la música y el entretenimiento, permite una mayor penetración social y la consecuente cristalización del discurso en la sociedad en general.

Sostenemos que la imagen del videoclip se adapta al fragmento sonoro. Se puede decir, por tanto, que la visualización de la historia narrada completa, funciona como valor añadido (Sedeño, 2012), a la letra de la canción. Resulta clave localizar, pues, los elementos más característicos del texto que se muestran en el videoclip, ya que contribuyen a una mayor y mejor interpretación de la finalidad última del/de los cantante(s) y/o autores. En el caso de la canción de El Huecco, se puede observar que las principales similitudes entre letra y vídeo, y música, se encuentran en su capacidad globalizadora. En los dos modos comunicativos en los que se centra este análisis se observa una estrategia de universalidad basada fundamentalmente en la ausencia de elementos lingüísticos y visuales que permitan anclar el mensaje a un contexto concreto. Se consigue, por tanto, de esta forma que el mensaje de liberación sea válido en diferentes contextos.

Sin duda, los elementos que ayudan a que el mensaje de la canción cristalice en la sociedad/audiencia son aquellos elementos que se repiten (ya sea a través del coro de la canción o como elementos icónicos a través del lenguaje visual). Según Chion (citado por Sedeño, 2012), en los videoclips aparecen elementos continuos que hacen avanzar la secuencia narrativa, de tal modo que se contribuya a contar una historia. En nuestro caso, se puede observar en la aparición de la bailarina y en cómo ella se convierte en un sujeto activo de igual modo que la mujer que aparece caracterizada en la letra ha de convertirse en un sujeto activo.

El análisis de los dos videoclips que se presenta en este trabajo nos permite estudiar la relación directa entre la imagen y el enunciado de la letra. Hemos tenido en cuenta la correlación de los diferentes elementos visuales que construyen a la trama narrativa, así como los diferentes sujetos directos e indirectos que aparecen, la construcción del espacio y la temporalización de la historia.

El videoclip sobre todo tiene un alto componente emotivo, que permite con facilidad transmitir valores sociales a partir de la conjunción de la música con la imagen. El discurso resultante tiene carácter multimodal (Forceville, 2009) y un alto contenido simbólico, que surge principalmente del uso de metáforas y metonimias visuales (Amadeo, 2008). Estos elementos, que son fundamentales en este estudio, son instrumentos semióticos que permiten a la producción audiovisual vehicular el mensaje de la canción, desde una propuesta educativa y emotiva, a través de la representación de determinados actores.

El primer videoclip analizado (Huecco, 2008/2010), que se utilizó como promoción de la campaña impulsada desde el Ministerio de Igualdad, está protagonizado íntegramente por el cantante español El Huecco. Canta la necesidad de “empezar a andar” en

caso de violencia de género y de “escapar” de la situación. Se trata, como se mencionaba en el apartado anterior, de un mensaje positivo que busca empoderar a la mujer, a quien se compele a convertirse en un sujeto activo. Destaca, en este sentido, la utilización de planos medios centrados en la figura de El Huecco, que contribuyen en crear una relación cercana de este artista con la audiencia a quien se dirige el mensaje (Machin, 2010, p. 42). Este mismo tipo de planos se observa también en las figuras que portan los carteles que compelen a las víctimas (reales o potenciales) a actuar. Destaca también que todos los actores representados visualmente dirigen su mirada a la audiencia, lo que contribuye a enfatizar la petición de reacción que textualmente está representada por el imperativo (Machin, 2010, p. 40).

Formalmente el videoclip es sobrio. Los personajes que aparecen se suceden dentro de un mismo espacio escénico: una pared rebozada de cemento y sin pintar. Se trata de una falta de concreción del espacio donde se desarrolla la narración, lo que contribuye a universalizar la contextualización del mensaje del videoclip (Machin, 2010, p. 45). Todos los planos de imagen, excepto la primera secuencia, se suceden a través de empalmes por corte, lo que dota de dinamismo a la narración audiovisual. Durante los primeros cuatro segundos del vídeo aparece el cantante sosteniendo un cartel en el que difícilmente se puede leer “nos duele a todos” ya que está muy desenfocado. Sin cambiar de plano, la imagen corrige el foco y la nitidez llega a partir del segundo cinco, cuando empieza a cantar y la imagen ofrece la cara y la mirada de El Huecco como elementos de la composición en primer plano corto. La mirada frontal a cámara contribuye en provocar una reacción en la audiencia, de empatía y solidaridad con el problema de la violencia de género. A la vez, el tamaño del plano suscita cercanía entre audiencia-cantante y sensibilidad con el mensaje que este está verbalizando en ese momento.

El vídeo cuenta con la participación, inicialmente estática, de personalidades del mundo de la comunicación (Juan Ramón Lucas, Susana Griso, Àngels Barceló, Mamen Mendizábal, Pepa Bueno, Ana Pastor, Hilario Pino e Iñaki Gabilondo), del baloncestista Juan Carlos Navarro, los actores y actrices Pilar Bardem, José Mota, Juanjo Puigcorbé, Vanesa Romero y Antonia Sanjuán, la escritora Carmen Posadas, las presentadoras Sanda Ibarra y Anne Igartiburu; la jueza María Tardón; los y las cantantes Diana Navarro, Kutxi Romero, Rulo y Leo; del mundo de la política participan el delegado para la Violencia de Género Miguel Lorente y la entonces ministra de Igualdad, Bibiana Aído. Todos ellos aparecen sosteniendo, ocasionalmente, el mismo cartel del inicio, enfocado: “nos duele a todos”, “nos duele a todas”.

Los planos en que aparecen todos los participantes obedecen al mismo tamaño (primer plano) donde se aprecia la mirada y semblante serio de los personajes que se

sucedan simulando que cantan la canción de la que sólo se capta la voz del cantante. El uso de voces polifónicas, al menos visualmente, contribuye a universalizar el mensaje (Van Leeuwen, 2012)

La secuencia narrativa del clip musical está dividida en dos fases claramente diferenciadas por la actitud de los sujetos. La primera parte, que podríamos considerar como la fase de “influjo” (Sedeño, 2007) es la etapa inicial donde se pone en marcha el mensaje del vídeo musical a través de un sujeto, El Huecco. Dura hasta el primer minuto. En este caso, el sujeto principal es el cantante, que refuerza su mensaje a través de la interacción y apoyo de los participantes que simbolizan, en definitiva, la generabilidad de la sociedad y la implicación de esta en la resolución de la lacra que nos ocupa. Todos aparecen en actitud seria y preocupada.

A partir de ese primer minuto y hasta el final, el ritmo de la canción se acelera considerablemente. Es el momento en que la trama de la historia que se canta pasa por un punto de inflexión propuesta por la proposición: “rompe tu jaula ya” (minuto 1’01”). Michel Chion (1998, pp. 61-88) denomina a este momento “fenómeno síncreisis”, es decir, el punto en que coinciden un momento sonoro con un instante visual de alta significación o relevancia narrativa: el cantante toca la guitarra con energía y canta, a la vez, «rompe tu jaula ya». Es aquí donde se observa el cambio de actitud de los participantes, que se vuelven más sonrientes. El tamaño de los planos se abre ligeramente a planos medios y de tres cuartos, lo que equivale a un tamaño más descriptivo e impersonal y que resulta en una universalización de la alegría (Machin, 2010, p. 42). Además, en esta escena, la ubicación de la acción empieza a tomar más presencia y, por ende, más valor. Se añaden voces de coro que gritan “es hora de empezar a andar”, “se acabaron las lágrimas”. Los participantes bailan e interactúan alegremente con el cantante, dejan de ser mostrados estáticos y serios. El fondo en el que se ubican sigue siendo el mismo, aunque las actitudes que muestran son diferentes a las del inicio.

En esta segunda parte, que coincide con la fase de “capacidad” (Sedeño, 2007), el sujeto adquiere capacidades para realizar un cambio. En nuestro caso, el sujeto obtiene la fuerza necesaria para dejar de ser una víctima: las cuerdas, que aquí adquieren un significado de dependencia emocional, ya están en un segundo plano. Es también el momento en que se acelera el ritmo de la canción. Todo ello junto adquiere el significado metafórico de avanzar, de salvarse de una situación oscura y estática (Karam, 2014).

Estos rasgos nos permiten concluir que la narratividad del primer videoclip pasa por ofrecer a El Huecco como el sujeto principal que asume la acción, junto a la aparición de “ayudantes” que refuerzan el mensaje esperanzador del cual el cantante es por-

tador. Es lo que Ana Sedeño (2012) llama “videoclips no argumentales”, ya que carecen de contenido temático ficcional.

Por el contrario, podríamos decir que el segundo vídeo analizado (Warner Music Spain, 2008/2009) sí se podría clasificar como “argumental” (Sedeño, 2012), ya que en el mismo podemos observar contenido ficcional protagonizado por El Huecco, la cantante Hanna (con quien forma un dúo) y una bailarina que se asemeja físicamente a la cantante. Se trata de un vídeo de algo más de cuatro minutos de duración (4’18”) que muestra una historia con imágenes que se acomodan perfectamente a la letra de la canción e incluso a los usos metafóricos que se han identificado en el análisis textual. Se presenta una narración condensada sobre la salida de una experiencia de violencia de género, simbolizada por la liberación de una bailarina. El género femenino de la bailarina contribuye a enfatizar que este es el género que más sufre este tipo de violencia.

A grandes rasgos, la línea argumental de este vídeo coincide con el anterior: se canta sobre la necesidad de salir de la espiral de violencia de género y la posibilidad de hacerlo con éxito. Este clip también se puede dividir en dos bloques. El primero, que responde a la “fase de influjo” (Sedeño, 2007), dura hasta el minuto 2’40”, cuenta con la participación de las personalidades destacadas que también aparecían en la anterior versión institucional del vídeo. Su semblante es también serio y triste, y su imagen se presenta en primer plano. La narración se simultanea con la inclusión de imágenes de una bailarina. El vídeo, en gran medida, obedece a un producto fruto de una cultura patriarcal, pues el cantante principal de la canción, El Huecco, es un hombre que se dirige a la mujer/bailarina para que reaccione. Esta consideración nos resulta relevante, sin desmerecer el valor que tiene esta producción musical en la lucha contra la violencia de género.

La cara de la bailarina, que viste falda negra y blusa blanca, es triste y cabizbaja. En la primera secuencia en la que aparece, la bailarina entra en escena arrastrando, mediante una cuerda, algo que parece pesado. El escenario en el que se dibuja esta secuencia es oscuro y cerrado, y una vez más, descontextualizado (Machin, 2010). Se aprecian dos cuerdas más que cuelgan del techo. De esta manera, se refleja visualmente las ataduras a las que el texto de la canción hace referencia (ver fragmento 4). Además de como a un ser débil, se representa a la mujer-víctima como un ser pasivo, ya que aparece simulando una marioneta que es incapaz de actuar por sí mismo. El inicio de la canción, que sirve de exposición del conflicto (fase de *influjo*) (fragmento 1), se representa visualmente en la imagen de la bailarina y en sus movimientos, que son titubeantes, imprecisos y temblorosos. La cara de la bailarina simula que está a punto de romper a llorar. Vemos, por tanto, que la caracterización textual y la visual contribuyen a representar a una mujer que cumple con los estereotipos tradicionalmente asociados a este género (Garcés y Filardo, 2004)

A partir del minuto 2'40", la canción y la historia entran en un punto de inflexión, o *síncresis* (Chion, 1998). La bailarina tira de una cortina blanca y rompe con sus ataduras y da inicio a un segundo bloque caracterizado, en un primer momento, por una escena en la que la protagonista corre por un pasillo hacia un espacio muy luminoso. Se establece de esta manera una conexión entre la letra de la canción (indicado en "mira") y la imagen, ya que ambas expresan la metáfora *SABER ES VER* (Kress y Van Leeuwen, 1996, p. 199; Lakoff y Johnson, 1980). La luz es por tanto un elemento modalizador (Kress y Van Leeuwen, 1996) que sirve para enfatizar la posibilidad de que haya un cambio. Se establecen también otras conexiones con la letra de la canción, ya que la bailarina ha dejado atrás el peso que arrastraba en la fase anterior, lo que refleja la acción textual de romper las cadenas. Entramos en una fase de *capacidad* (Sedeño, 2007), pues el sujeto, la bailarina, adquiere la fuerza necesaria para cambiar la situación presentada hasta el momento. En este punto de la historia, la víctima asume un papel activo y decidido a dar fin a una relación que impedía que actuara libremente. Desde el minuto 2'40" hasta el final, la intervención de los famosos que participan en videoclip es más alegre. En este momento, además, el color del vestido de la bailarina cambia y nos encontramos con uno de color verde, en alusión a la esperanza.

El ritmo de la canción se acelera y los músicos también aparecen más sonrientes en este punto de la historia. Coincide en el momento en que la letra canta "siente la llamada de la libertad, rompe las cadenas que te hacen llorar, carretera y manta no lo pienses más, salta, ríe, baila". Los movimientos son ahora más precisos y seguros, y se caracterizan por ser saltos y piruetas que muestran una total libertad y control de movimientos; estamos en la fase de *realización* (Sedeño, 2007): el cambio se ha efectuado y la historia entra en un entorno físico y musical diferente al presentado hasta el momento. El espacio físico donde se ubica esta fase ha variado. Es una sala más espaciosa, donde se aprecian ventanales que dejan pasar mucha luz y donde no hay nada que entorpezca los movimientos de la bailarina. Las cuerdas ya no aparecen y se visualiza la cara de la protagonista alegre y feliz. Se observa, por tanto, una clara reminiscencia visual de las metáforas textuales: *CONOCER ES VER*, para lo que hace falta luz, y *LA VIDA ES UN VIAJE*, para lo que es necesario la libertad de movimientos que observan en un espacio más abierto. El final del videoclip es una fiesta absoluta, donde los cantantes bailan, salta, ríen, e interactúan con los participantes. Se entremezclan estas imágenes con las de la bailarina, aparentemente, más energética y feliz, y los músicos: el batería y el guitarra. Cabe destacar la mayor utilización de instrumentos y la aceleración rítmica en la fase final de la canción. Ambos aspectos enfatizan el dinamismo y el rol activo que ha de adoptar la víctima de violencia de género. Además, la aparición de distintas voces que cantan conjuntamente contribuye a enfatizar la cohesión social, y por tanto que el mensaje es el que transmitiría la sociedad en su totalidad (Machin, 2010, p. 117). Para Sedeño (2007), este fragmento coincide con la fase de *valoración*: se in-

terpreta la necesidad del cambio y de pasar a un estado de liberación. Es un momento de alto componente persuasivo, pues la interpretación de esta fase de evaluación implica, necesariamente, entender la violencia de género como una experiencia negativa que debe ser entendida como temporal y salvable y de la que toda la sociedad es responsable.

En este videoclip aparecen los dos cantantes, El Huecco y Hanna, así como los músicos y los participantes famosos. En total se aprecia más participación femenina (32 mujeres) que masculina (22 hombres). Todos ellos portan las pancartas que se leían en el videoclip anterior: “se acabaron las lágrimas”, “nos duele a todos”, “nos duele a todas” y una pancarta portada por un chico con un icono en el que se ve el puño barrado, símbolo de “prohibido golpear”.

Como hemos visto con anterioridad, la secuencia narrativa de este videoclip se basa en una serie de imágenes metafóricas (los colores de los vestidos, los movimientos y expresiones de la bailarina y los espacios físicos) que ejemplifican los estados anímicos de una víctima de la violencia de género. Aparentemente, resulta, desde el punto de vista del procesamiento cognitivo, un mensaje directo y sin complejidades para llegar a entender el éxito de la liberación de la víctima.

Compartimos con Sedeño (2007, párrafo 38) que “los vídeos imitan los intereses de la música, pues tienden a ser una consideración de un tema más que una representación”. De ahí que entendamos que los mensajes sean elusivos, necesariamente dinámicos, pues busca atraer (a través del mecanismo de la seducción visual y rítmica) la atención del consumidor hacia una postura concreta del tema que se nos plantea. No obstante, se observa una cierta complejidad en la interrelación entre los distintos modos discursivos, así como en el papel que tienen en la construcción del mundo discursivo de la canción. Los tiempos de la narración no responden a una correlación cronológica de los hechos, los coros *atemporalizan* la narración con la finalidad de destacar la esencia del mensaje, elementos que conjugan con una trayectoria lineal de la explicación visual de la trama: la liberación de una mujer víctima de la violencia de género.

## Conclusiones

---

El objetivo de este artículo era comprender la construcción discursiva que se hace de un acto concreto de violencia de género tal y como se presenta en la canción de El Huecco “Se acabaron las lágrimas”, así como ver si dicha representación discursiva puede contribuir de alguna medida a luchar contra este problema social. La identificación de estrategias lingüísticas y visuales que van asociadas a la lucha contra la violencia de género puede ayudar no sólo a comprender mecanismos textuales, sino también a plantear campañas efectivas por parte de los organismos oficiales. Esto es más signi-

ficativo, si cabe, si tenemos en cuenta que uno de los vídeos analizados se enmarca dentro de una campaña institucional.

El análisis ha demostrado que hay una serie de estrategias discursivas que caracterizan la canción estudiada y que ayudan a la hora de establecer una relación de empatía entre el cantante y la audiencia. En primer lugar, cabe destacar la representación textual de únicamente dos participantes, víctima y agresor, que no están claramente asociados a ningún referente contextual concreto. Esto contribuye a una universalización del mensaje, y a su posible recontextualización en diferentes lugares, y por parte de diferentes audiencias.<sup>8</sup> Ambos participantes están claramente asociados a una serie de estereotipos de género, como son la fragilidad de la mujer vs. fuerza del hombre, o la ubicación de la mujer en un espacio cerrado. La misma estrategia de universalización se ha observado en la descontextualización en la que se anclan los vídeos. Por ello, tanto el mensaje visual como el mensaje textual son susceptibles de ser recontextualizados. Esta recontextualización está intrínsecamente ligada a los procesos de objetivación y legitimación discursivas mencionados por Peter Berger y Thomas Luckman (1996) que, en cierto modo, se basan en la atribución de rasgos arquetípicos a los participantes discursivos representados de tal manera que puedan utilizarse como prototipos de un determinado grupo social. Ambos aspectos son fundamentales para entender el rol de la canción en los procesos de educación informal y cómo sirven para construir determinadas identidades de género (Butler, 2004).

La división de la canción, y fundamentalmente el segundo de los vídeos analizados, en dos partes claramente diferenciadas contribuye a crear una clara oposición discursiva a los estereotipos de género anteriormente mencionados. Mediante la utilización de imperativos combinados con un uso de verbos que hacen referencia a procesos materiales y que enfatizan el nuevo rol activo de la víctima, así como mediante la referencia textual a nuevos espacios, se intenta asociar a la mujer con una “nueva” característica: la libertad.

Es importante señalar que la efectividad del mensaje surge de la combinación de varios modos discursivos, y fundamentalmente de la interrelación entre letra y vídeo, más

<sup>8</sup> Entendemos por universalización la identificación de situaciones de violencia de género que sean fácilmente identificables con los postulados establecidos por la Ley 1/2004: aquella ejercida contra las mujeres en diversas sociedades. Cabe señalar que el modelo de relación representado visual y textualmente refleja una concepción occidental y que no es equiparable a las situaciones que algunas mujeres pueden vivir en otros contextos, como por ejemplo las luchas por la libertad de las mujeres en pueblos indígenas o en aquellas comunidades cuya identidad étnica complica la identidad de la propia mujer. Cabe señalar también que el videoclip analizado únicamente recoge como violencia de género la ejercida por el hombre contra la mujer en el contexto doméstico y silencia otras posibles realidades, por ejemplo, la violencia de género entre parejas homosexuales, que son estadísticamente menos habituales y que no están recogidas en la Ley 1/2004. Es importante mencionar, no obstante, que la música, como mecanismo de comunicación universal, simplifica y categoriza situaciones, lo que supone, efectivamente, una limitación en el estudio y en el contenido comunicativo del propio videoclip. Sin embargo, como gran propagador de discursos, resulta de alto interés por su implicación en la construcción de identidades y estereotipos sociales.

aún en el caso del segundo vídeo analizado. De esta manera, tanto los espacios textuales, ejemplificados en la jaula y en la carretera, como los espacios visuales, la habitación cerrada vs. el nuevo espacio abierto de la bailarina, adquieren un valor metafórico. El hecho que la bailarina pase de un espacio cerrado a uno abierto no sólo es un cambio de sala, sino que simboliza un cambio de percepción del mundo y un cambio de vida. La interpretación de los espacios representa, por tanto, una posible solución al problema de la violencia de género que se ha planteado en la primera parte de la canción. El mismo valor metafórico adquieren las cuerdas en el discurso visual y las cadenas en el texto de la canción. Su existencia en la primera parte de la canción y su desaparición en la segunda parte tiene una gran importancia puesto que representan el paso de la existencia de una situación de violencia de género a su desaparición, que el cantante asocia a una nueva libertad de la víctima. La desaparición de ambas ataduras también se podría identificar como una liberación de los postulados del patriarcado en los que se sustenta la violencia de género. Es interesante señalar, no obstante, que esta liberación y por tanto empoderamiento de la mujer viene determinada por una situación comunicativa cuyo emisor es una voz masculina, algo que, en parte, todavía refleja una serie de creencias patriarcales ya que la libertad de la mujer está simbólicamente otorgada por un hombre.

Tanto el texto de la canción como el discurso visual que lo acompaña tienen un claro valor universal. El texto se caracteriza por la utilización de marcas deícticas de persona para referirse al agresor y a la víctima, de lugar, y de tiempo muy vagas. Es esta vaguedad la que permite que estas adquieran significado en diferentes contextos, pudiéndose de esta manera promover la búsqueda de una nueva vida por parte de diferentes personas que han sufrido ataques relacionados con la violencia de género. De igual modo, el uso de un vídeo de carácter “no argumental” y en el que parecen distintas personalidades de la vida pública en España enfatiza la validez de dicho mensaje y la pertinencia de luchar contra la violencia de género en el caso del primer vídeo analizado. El valor metafórico del segundo vídeo y la utilización de la imagen de una bailarina que se libra de sus ataduras tiene un amplio potencial cognitivo y puede producir un alto impacto afectivo, ya que la pertinencia del mensaje se incrementa a medida que el receptor realiza el proceso de descodificación y extrae los significados asociados a dicha metáfora. Esta utilización metafórica permite expresar conceptos y emociones que son difíciles de reproducir de manera literal, permitiendo que el mensaje que se quiere transmitir cale con mayor facilidad.

Cabe destacar que el contenido videográfico necesariamente está fundamentado dentro de un marco cultural occidental a partir del que se construye la universalidad del mensaje. El uso de este tipo de representación cultural (mujer blanca, adulta, de cultura occidental, etc.) está en parte justificado porque se trata de un mensaje institucional, por parte

del Ministerio de Igualdad español, que busca concentrar el máximo contenido del mensaje en un espacio relativamente corto de tiempo. El vídeo y la canción recogen de esta manera las situaciones de violencia de género previstas en la Ley Orgánica 1 de 2004, silenciando así otro tipo de situaciones violentas que no están dispuestas en la ley. El uso de estereotipos y generalidades construye la historia de manera que el público al que va dirigido, la sociedad española, la pueda identificar fácilmente. De igual manera, el videoclip únicamente representa la violencia del hombre hacia la mujer como ejemplificación de la violencia de género o machista [por ser ésta la más numerosa en relación al número de denuncias], y deja de lado otras situaciones como por ejemplo la violencia existente en relaciones homosexuales.

El análisis propuesto en este estudio y los resultados obtenidos permiten abogar a favor del estudio de distintos mecanismos de producción cultural, como es el caso de las canciones, como medios con los que luchar contra determinadas lacras sociales, tales como la violencia de género. De igual modo, el intento realizado por comprender cómo funciona la comunicación multimodal, así como los resultados obtenidos, nos permiten enfatizar la importancia de estudiar nuevas formas de comunicación cuyo uso cada vez es más común en esta nueva era digital. De esta manera, el estudio de la canción se perfila como importante y significativo en el ámbito de los estudios de género.

## Referencias

---

- Amadeo, María Julia (2008). La metáfora y la metonimia icónicas, clave de lectura del clip. *La Trama de la Comunicación*, 13, 53-68.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas (1966). *The social construction of reality*. Londres: Penguin.
- Bosch Fiol, Esperanza (2007). *Del mito del amor romántico a la violencia contra las mujeres en la pareja*. Madrid: Instituto de la Mujer. Recuperado de <http://centreantigona.uab.cat/izquierda/amor%20romantico%20Esperanza%20Bosch.pdf>
- Butler, Judith (2004). *Lenguaje, Poder e Identidad*. Madrid: Síntesis.
- Chilton, Paul (2004). *Analysing political discourse*. Londres: Routledge.
- Chilton, Paul (2005). Discourse Space Theory: Geometry, brain and shifting viewpoints. *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 3, 78-116.
- Chion, Michel (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (2ª ed.) Barcelona: Paidós.
- Planas, Gerard; García-Romeral Moreno, Gloria; Mañas Rodríguez, Carmen & Navarro-Varas, Lara (2008). Cuestiones sin resolver en la Ley integral de medidas contra la violencia de género: las distinciones entre sexo y género, y

- entre violencia y agresión. *Papers, revista de sociologia*, 87, 187-204.  
<https://doi.org/10.5565/rev/papers/v87n0.795>
- Croft, William & Cruse, Alan (2004). *Cognitive linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cutting, Joan (2005). *Pragmatics and discourse. A resource book for students*. Londres: Routledge.
- Eco, Umberto (2007). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: DeBolsillo.
- Fairclough, Norman (1989). *Language and power*. Londres: Longman.
- Fauconnier, Gilles (1994). *Mental spaces. Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Filardo Llamas, Laura (2017). When the Fairy Tale Is Over: An Analysis of Songs and Institutional Discourse against Domestic Violence in Spain. En Lyndon C.S. Way & Simon McKerrell (Eds.), *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest* (pp. 159-178). Londres: Bloomsbury.
- Filardo Llamas, Laura & Iglesias Botrán, Ana Ma. (2010). Canción vs. Violencia. Respuesta al 11 de septiembre en la canción norteamericana. El caso de los Black Eyed Peas. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 5, 29-40.
- Forceville, Charles (2009). The role of non-verbal sound and music in multimodal metaphor. En Charles Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal metaphor* (pp. 383-400). Berlín: Mouton de Gruyter.
- Freeman, Margaret (2005). The poem as complex blend: conceptual mappings of metaphor in Sylvia Plath's 'The Applicant'. *Language and Literature*, 14(1), 25-44.
- Grupo de Entrevernes (1982). *Análisis semiótico de los textos: Introducción, Teoría, Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Garcés García, Pilar & Filardo Llamas, Laura (2004). Do Lords think in male? Gender and language in parliamentary speech? *Pragmalingüística*, 12, 45-54.
- Gavins, Joanna (2007). *Text-world theory. An introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Halliday, Michael A.K (2004). *An introduction to functional grammar*. Londres: Edward Arnold. 3ª ed.
- Hidalgo-Downing, Laura (2000). *Negation, text worlds and discourse: The pragmatics of fiction*. Stamford: Ablex.
- Huecco. (2008/2010). Se acabaron las lágrimas (Con artistas) (Videoclip). *YouTube*. Recuperado el 24 de febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=2jkOxacyfwM>
- Jeffreis, Lesley (2010). *Critical stylistics. The power of English*. Basingtoke: Palgrave.
- Karam, Tanius (2014). *Introducción a la semiótica de la imagen*. Recuperado 21 de febrero de 2017, de [http://portalcomunicacio.org/uploads/pdf/23\\_esp.pdf](http://portalcomunicacio.org/uploads/pdf/23_esp.pdf)
- Kövecses, Zoltan (2002). *Metaphor. A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.

- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, Ronald W. (2008). *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre de 2004 (BOE del 29.12.2004). Extraído de [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2004-21760](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2004-21760)
- Machin, David (2010). *Analysing popular music. Image, sound, text*. Londres: Sage.
- Maqueda Abreu, María Luisa (2006). La violencia de género. Entre el concepto jurídico y la realidad social. *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, 8, 1-13. Recuperado de <http://criminnet.ugr.es/recpc/08/recpc08-02.pdf>
- Mundy, John (1999). *Popular music on screen: from the Hollywood musical to music video*. Manchester: Manchester University Press.
- Observatorio de Salud de las Mujeres (2010). *Informe violencia de género 2008*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Política Social. Recuperado el 24 de febrero de 2017, de <http://www.msps.es/organizacion/sns/planCalidadSNS/pdf/equidad/informeViolenciaGenero2008/General.pdf>
- Puleo, Alicia (2005). El patriarcado, ¿una organización social superada? *Temas Para el Debate*, 133, 39-42.
- Puleo, Alicia (2007). Introducción al concepto de género. En Juan F. Plaza & Carmen Delgado (Eds.), *Género y comunicación* (pp. 13-32). Madrid: Fundamentos.
- Sedeño, Ana María (2007, abril-mayo). Narración y descripción en el videoclip musical. *Razón y palabra*, 56. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html>
- Sedeño Valdellós, Ana (2012). Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular. *Revista Faro*, 15, 1-9.
- Talmy, Leonard (2000). *Toward a cognitive semantics, vol I : Concept structuring systems*. Cambridge: MIT Press.
- Van Dijk, Teun A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse and society*, 4, 249-283. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926593004002006>
- Van Leeuwen, Theo (1996). The representation of social actors. En Carmen Caldas-Coulthard & Malcolm Coulthard (Eds.), *Texts and practices. Readings in critical discourse analysis* (pp. 32-70). Londres: Routledge. <http://dx.doi.org/10.1075/z.184.55lee>
- Van Leeuwen, Theo (2012). The Critical Analysis of Musical Discourse. *Critical Discourse Studies*, 9(4), 319-328. <http://dx.doi.org/10.1080/17405904.2012.713204>
- Van Leeuwen, Theo & Wodak, Ruth (1999). Legitimizing immigration control: A Discourse-Historical Analysis. *Discourse Studies*, 1(1), 83-118. <http://dx.doi.org/10.1177/1461445699001001005>

Warner Music Spain (2008/2009). Se acabaron las lágrimas (dueto con Hanna) (Video clip). *YouTube*. Recuperado el 24 de febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=br1greLZ0qk>

Werth, Paul (1999). *Text worlds. Representing conceptual space in discourse*. Nueva York: Longman.

Wodak, Ruth (Ed.) (1989). *Language, power and ideology. Studies in political discourse*. Amsterdam: John Benjamins.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución:** Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)