



Estudios de Asia y África

ISSN: 0185-0164

reaa@colmex.mx

El Colegio de México, A.C.

México

ROSENBERG, AARON LOUIS  
EL PUÑO SUENA IGUAL EN TODO EL MUNDO: CANTANDO EL ABUSO  
DOMÉSTICO EN MÉXICO Y TANZANIA  
Estudios de Asia y África, vol. L, núm. 1, enero-abril, 2015, pp. 217-230  
El Colegio de México, A.C.  
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58644847008>

- 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

# CULTURA Y SOCIEDAD

## **EL PUÑO SUENA IGUAL EN TODO EL MUNDO: CANTANDO EL ABUSO DOMÉSTICO EN MÉXICO Y TANZANIA**

AARON LOUIS ROSENBERG

*El Colegio de México*

### **Introducción**

Uno de los aspectos más problemáticos de la violencia contra las mujeres en contextos domésticos es la presencia de culturas del silencio que rodean y esconden estas acciones reprobables. La canción popular es una respuesta que constituye un intento de poner en evidencia la realidad del abuso doméstico en foros públicos y activos. No se puede decir de manera categórica que esta expresión artística será capaz de detener la violencia intergénero; no obstante, como declaración pública difundida en forma de oralidad primaria y secundaria, la canción popular se nutre de fuentes de difusión muy amplias que pueden tener un efecto emocional e íntimo. Por lo tanto, es apropiado considerarla una poderosa forma artística de exploración y discusión sobre la violencia destructiva contra las mujeres en varias sociedades.

En este artículo comparo dos ejemplos de la canción popular, uno de México y otro de Tanzania (en el este de África), con el propósito de entender mejor los discursos representados en estas obras musicales y líricas. Tomo en cuenta a las personas mismas que componen y actúan las canciones y utilizo la estructura teórica de la “hipertextualidad inherente” para analizar los aspectos musicales, temáticos y sociales de dichos “textos”. Este análisis tiene como finalidad facilitar una comprensión de las

técnicas y las trayectorias de estas canciones y de sus vinculaciones con la sociedad en términos pragmáticos y discursivos que tienen que ver con la construcción de género y las identidades individuales y colectivas a través de obras expresivas verbales y musicales.

Pretendo con este estudio responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las similitudes y las diferencias entre las dos representaciones del fenómeno del abuso doméstico contenidas en las canciones objeto de análisis y cómo este abuso es caracterizado cada caso? Por otra parte, ¿cuáles son las implicaciones más relevantes de estas representaciones en relación con el fomento de una mayor comprensión social de la existencia y los efectos de la violencia contra las mujeres que se continúa ejerciendo tanto en México como en Tanzania? Finalmente, ¿cuáles son los alcances de estos textos en la lucha contra la ignorancia y la permisividad resultantes de los actos de violencia contra las mujeres de los que hablan estos relatos?

Para responder de una manera adecuada a estas preguntas recurro a algunas de las ideas de Judith Butler, quien en sus numerosas obras ha formulado una visión y una explicación de la naturaleza del género que ayudan a entender los objetivos de las obras artísticas que describo aquí y los procesos a través de los cuales las narrativas que aquéllas contienen se enfrentan e incluso chocan con las versiones cotidianas de género que circulan en el nexo social.

Aunque en la academia se suele decir en tono de broma que la obra de Butler es una de las más opacas, creo que la consideración de tres de sus textos, *Undoing Gender*, *Gender Trouble* y *The Psychic Life of Power*, aporta herramientas importantes para realizar este estudio.<sup>1</sup> Las ideas centrales en cuanto a nuestra intervención radican en su propuesta de que el género es una construcción social colectiva que se constituye por un proceso performativo constante a través de varias “tecnologías de poder”, según señala Foucault en *Discipline and Punish*.<sup>2</sup> En *Undoing*

<sup>1</sup> Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990; *Undoing Gender*, Londres, Routledge, 2004, y *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, tr. Alan Sheridan, Nueva York, Vintage Books, 1977.

*Gender*, Butler advierte que “el género es un tipo de hacer, una actividad incesante que se lleva a cabo, en parte, inconscientemente y de una manera involuntaria”.<sup>3</sup> Su propuesta aquí gana fuerza a partir de lo que Butler misma había explicado anteriormente en su obra seminal *Gender Trouble*. En este texto, la autora se enfoca en las características represivas del género como se practica en la “temporalidad social [...] fantasmagórica” de la “ficción reguladora” del género.<sup>4</sup> Por su parte, las canciones que estudio en este artículo muestran la capacidad del arte verbal como fuente de contrapoder, de hacer visibles los sistemas de subordinación que dan forma e impulso a los procesos represivos del género. Los actos tanto de las mujeres como de los hombres en su intento de cuestionar y cambiar las trayectorias violentas de la masculinidad y de la feminidad apoyan el argumento de Butler en *The Psychic Life of Power* contra la idea “cínica” de que “la responsabilidad de la subordinación reside en el sujeto [subordinado]”.<sup>5</sup> Aunque Imani Sanga, en su reciente artículo “Music and the Regulatory Regimes of Gender and Sexuality in Tanzania”, ha enfatizado la capacidad, si no tendencia predominante, de la música popular tanzana para reforzar las imágenes estereotípicas del buen comportamiento masculino y femenino, también menciona el potencial de estas obras de arte verbal para actuar en contra de dichas ideas.<sup>6</sup> Las dos canciones seleccionadas para esta investigación manifiestan, en términos incontrovertibles, esta tendencia radical y desvelan la disposición de sus compositores y cantantes para poner en juego articulaciones del género que contradicen las “ficciones reguladoras” mientras proveen trayectorias alternativas.

## Los artistas

Antes de analizar las canciones y sus textos, y teniendo presente la implícita diversidad geográfico-cultural y cronológica, es

<sup>3</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, op. cit., p. 1.

<sup>4</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, op. cit., p. 141.

<sup>5</sup> Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, op. cit., p. 6.

<sup>6</sup> Imani Sanga, “Music and the Regulatory Regimes of Gender and Sexuality in Tanzania”, *Popular Music and Society*, vol. 34, núm. 3, julio de 2011, pp. 351-368.

útil revisar las síntesis biográficas de los artistas seleccionados para este estudio de comparación. Sin ningún orden particular, comienzo con la obra y la vida de Astrid Hadad. Ella es una de las artistas más polémicas de las que existen actualmente en México. De raíces libanesas, nació en 1957 en Chetumal, Quintana Roo. Su trayectoria como artista comenzó cuando era alumna de la Universidad Nacional Autónoma de México y decidió cambiar su carrera de ciencia política por la de teatro.

Astrid reconoce la notable influencia que ha tenido el dramaturgo alemán Bertolt Brecht en la conceptualización y la composición de sus numerosas obras y géneros expresivos, como el canto bravío, popularizado por artistas como Lucha Reyes y Chavela Vargas, de modo que se pueden identificar varios tipos de expresión que influyen en su producción artística, tanto musical como literaria. Hasta el día de hoy, Astrid Hadad se considera una figura *underground* y de la música alternativa, aunque ha publicado ya siete discos compactos y dos DVD, además de haber actuado en la película *Sólo con tu pareja* y en varias telenovelas. Incluso, en el año 2012, fue exhibida en el Museo Universitario del Chopo una selección de su vestuario con el título de *Por mi espíritu hablarán mis trajes*. De su extensa obra, aquí analizo la canción “Me golpeaste tanto anoche”, que aparece en su disco compacto *¡Ay!*, de 1995.<sup>7</sup>

El segundo artista seleccionado es el cantante tanzano Ramadhani Mtoro, o Remmy Ongala, quien murió hace cuatro años con una de las carreras musicales más largas en África del Este. Ongala nació en la República Democrática del Congo en 1947, pero cuando era joven se mudó a Tanzania, donde construyó su nombre profesional como uno de los fundadores del sonido tanzano poscolonial. Ongala fue conocido por sus profundos comentarios sobre temas generalmente muy serios. Sus largos discursos, que muchas veces duraban más de veinte minutos durante los conciertos, abordaron temas como la muerte, la discriminación religiosa y cultural, el sexismo y el abuso doméstico. Cuando se convirtió al catolicismo en sus últimos años, y como resultado de su estado físico relativamente débil,

<sup>7</sup> Astrid Hadad y los Tarzanes, “Me golpeaste tanto anoche”, *¡Ay!* (CD), Producciones Astrid Hadad, 1995.

perdió una porción de sus admiradores (por lo menos en sus conciertos en vivo), pero su música grabada siguió siendo importante. Su muerte provocó un enorme pesar y toda la nación tanzana se puso de luto en su honor.

Hay que mencionar, también, que Ongala trabajó durante muchos años con su banda musical Orchestra Super Matimila, y en particular con el cantante y compositor tanzano Cosmas Chidumule. Precisamente, la canción seleccionada para este estudio, “Kidogo Kidogo” (Dale suave), del disco *Mambo* (Asuntos importantes) de 1993,<sup>8</sup> resultó de la coautoría entre Ongala y Chidumule, y proporciona un comentario de primera voz acerca de la naturaleza y el impacto negativo de la irresponsabilidad y la violencia de un hombre con su pareja.

## Definiciones

Aunque las definiciones de la violencia y el abuso doméstico tienen connotaciones distintas en diversos ámbitos culturales, la Organización Mundial de la Salud de las Naciones Unidas ha intentado brindar una reflexión más universal en su *Informe mundial sobre la violencia y la salud* del año 2003, donde utilizan el término “violencia contra la pareja” en lugar del de violencia doméstica, pero con la intención de explicar el mismo fenómeno:

La violencia contra la pareja se produce en todos los países, en todas las culturas y en todos los niveles sociales sin excepción, aunque algunas poblaciones (por ejemplo, los grupos de bajos ingresos) corren mayor riesgo que otras. [...] La violencia en la pareja se refiere a cualquier comportamiento dentro de una relación íntima que causa daño físico, psíquico o sexual a los miembros de la relación. Este comportamiento incluye: [a]gresiones físicas: por ejemplo, abofetear, golpear con los puños, patear[;] [m]altrato psíquico: por ejemplo, mediante intimidación, denigración y humillación constantes[;] [r]elaciones sexuales forzadas y otras formas de coacción sexual[;] [d]iversos comportamientos dominantes: por ejemplo, aislar a una persona de su familia y amigos, vigilar sus movimientos y restringir su acceso a la información o asistencia.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Remmy Ongala, “Kidogo Kidogo”, *Mambo* (CD), Real World, 1993.

<sup>9</sup> Etienne G. Krug et al. (eds.), *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, Washington, Organización Mundial de la Salud, 2003, p. 97.

Aunque las mujeres pueden agredir a sus parejas masculinas y también se dan actos violentos en parejas del mismo sexo, la violencia de pareja es soportada en proporción abrumadora por las mujeres e infligida por los hombres.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, este estudio se limita a las relaciones abusivas entre parejas heterosexuales donde el hombre se presenta como el agresor. Esto no implica que no reconozcamos la existencia de situaciones y acciones abusivas entre parejas homosexuales o el abuso de los hombres por parte de sus parejas femeninas. Al mismo tiempo, hay que darse cuenta de la realidad predominante que se refleja a través de estas canciones.

También es importante reconocer la especificidad, aunque muchas veces porosa, que tienen las formas artísticas de expresión. Una obra de arte que se entiende de una manera inmediata en el contexto social para el cual fue elaborada cuidadosamente, puede fallar o no ser entendida del mismo modo en una situación ajena. Es precisamente por esta razón que es tan importante explorar continuamente la naturaleza básica de estas obras, haciendo uso de las herramientas comparativas, para lograr un entendimiento más profundo de los mensajes relevantes contenidos en las canciones, sus aspectos estéticos y sus capacidades de articular las realidades que están detrás de estas representaciones.

Sería una sobre simplificación proponer que las realidades de la violencia doméstica y las formas creativas a las que se recurre para evidenciarlas y comentarlas públicamente son las mismas, o que de hecho resultan de una relación directa de intercambio. Es por ello que en este estudio utilicé el concepto de “hipertextualidad inherente” para explorar los vínculos que se pueden establecer entre estos entornos. En otros contextos he definido la “hipertextualidad inherente” como “la propensión de las obras creativas verbales de mostrar semejanzas en la naturaleza del carácter de la composición y el desarrollo, la configuración de la trama y de las acciones, y otros elementos descriptivos como resultado del hecho de que estas intervenciones creativas responden a realidades similares”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Aaron Louis Rosenberg, “Form and Theme as Unifying Principles in Tanzanian

Como ha notado la Organización Mundial de la Salud, la violencia doméstica existe en una u otra forma en todas las sociedades del mundo. Por lo tanto, este fenómeno es susceptible de ser analizado con la técnica que nos proporciona la hipertextualidad inherente. Lo que aquí interesa de manera particular son las técnicas discursivas que se utilizan en las canciones y sus implicaciones en términos de trayectorias interactivas. Aunque hay muchos asuntos relevantes que se podrían analizar y correlacionar en una consideración amplia de estas canciones como obras artísticas y socioculturales, en este trabajo me limito a abordar el ámbito sociointeractivo de las canciones como eventos públicos e interactivos.

Los dos poemas musicales, como composiciones, contienen el potencial para introducirse en la vida y en los procesos intelectuales cotidianos de su público, independientemente de si éste las escucha en eventos en vivo o a través de grabaciones. Es decir, como género expresivo que funciona de una manera interactiva, estas canciones son ideales para activar procesos mentales que obligan a la consideración individual y colectiva de la violencia doméstica. Aunque los estilos de composición y la actuación de los cantantes, e incluso su posición social y la de sus audiencias, varían mucho en los dos casos bajo consideración, hay que enfatizar que en ambos la difusión se produce a través de formas que cautivan directamente la atención de los oyentes. Es decir, cuando estas canciones son escuchadas, ya están circulando en contextos dentro de los cuales sus públicos están predispuestos a escuchar y a considerar los mensajes contenidos en ellas, con muy poco margen para optar por no hacerlo. Este potencial de manifestarse de este modo, le da a las canciones —a través de formas de oralidad primarias y secundarias—<sup>11</sup> un poder que no tienen las formas escritas de expresión creativa. Estas canciones, entonces, pueden ser entendidas como discursos explícitamente públicos, que al mismo tiempo que funcionan como obras estéticas, también se intro-

---

Verbal Art: Elieshi Lema and Orchestra DDC Mlimani Park”, *Wasafiri*, vol. 26, núm. 1, marzo de 2011, p. 41.

<sup>11</sup> Véase Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982.



ducen en la arena sociopolítica con la intención de fomentar el debate y, en el mejor de los casos, el cambio social.

Es precisamente por eso que mediante un estudio comparativo que incluya una consideración detallada de las características narrativas y artísticas de las dos obras, es posible llegar a una explicación profunda de la naturaleza de la violencia doméstica en contextos distintos, y a un entendimiento de las similitudes y las diferencias de estas prácticas en sus respectivos contextos socioculturales. Con esto en mente, una forma ideal de comenzar el análisis es atender a la forma como es construida la perspectiva narrativa en cada una de las dos canciones.

Es significativo que en las dos canciones, aunque con algunas diferencias en términos de contexto social, es una mujer quien narra la historia en primera persona. Tanto en la canción de Astrid Hadad como en la de Remmy Ongala y Chidumule, la voz narrativa es la de una mujer que se encuentra atrapada en una relación con un hombre que abusa de ella tanto física como psicológicamente, aunque el abuso físico es el que se enfatiza más en el curso de las narraciones. Otro aspecto relevante de los dos textos es que la letra de las canciones, aunque representa un discurso narrado por mujeres en primera persona, fue compuesta por hombres. Aunque Laura Gutiérrez escribió que un escritor compuso “Me golpeaste tanto anoche” para Lucha Reyes en los años cuarenta,<sup>12</sup> no he encontrado ninguna referencia a esta canción en el repertorio de Reyes, y Hadad misma en una entrevista me dijo que el compositor, Ray Romano, le había regalado la canción a ella.<sup>13</sup>

En esta canción, Astrid Hadad se representa como una mujer golpeada que discute con su amante su intención de irse y abandonar definitivamente la relación. La canción empieza con las siguientes palabras:

Ni contigo ni sintigo  
Tienen mis males remedio  
Contigo porque me matan  
Sintigo porque me muero

<sup>12</sup> Laura G. Gutiérrez, *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*, Austin, University of Texas Press, 2010, p. 87.

<sup>13</sup> Astrid Hadad, entrevista con el autor, 14 de abril de 2014.

Me golpeaste tanto anoche  
Por eso me voy

Después que llegas tan tarde  
Llegas todavía a insultarme  
Y no tienes razón

No obstante, en el curso de los pocos minutos que dura la canción, esta misma mujer toma la decisión de quedarse con el hombre a pesar del peligro que ello implica. La representación de la canción que se hizo en el restaurante La Bodega, y que se encuentra disponible en el sitio de YouTube, está actuada en dos partes por la cantante, y contiene elementos teatrales de igual importancia que el contenido lírico. En la segunda parte de la canción, Hadad abandona por unos segundos su lugar frente al público mientras la música ranchera continúa, y luego regresa andando con muletas y con la cabeza vendada. De esta manera, y siguiendo las observaciones de Gastón Alzate, la cantante como actriz

[...] trabaja con su cuerpo en tensión con el orden social y el imaginario urbano, entendiendo este imaginario como la red de significaciones que se derivan de la interacción entre los individuos y la ciudad que habitan. Astrid Hadad es una disidente de esta red simbólica urbana debido a que su obra es una sátira mordaz y directa de ella. En ocasiones esta causticidad se presenta cuando ella explora elementos que han sido reprimidos por la cultura patriarcal y en otras cuando su representación imita literalmente estos elementos con el propósito de hacer más explícita su presencia.<sup>14</sup>

Aunque una inspección preliminar y superficial de esta actuación de Hadad nos podría dejar con la impresión de que se trata de forma inmadura y poco seria un problema social individual y colectivo muy grave, el análisis de Alzate arroja luz acerca de las tensiones en juego en la representación del tema que hace la artista mexicana, y enfatiza el potencial catalítico que representa su actuación. Es verdad que para los espectadores es casi inevitable experimentar una sensación de malestar e incluso repulsión a partir de esta representación humorística

<sup>14</sup> Gastón Alzate, "Un espectáculo no apto para mochos: Astrid Hadad y sus Tarzanes", *Chasqui*, vol. 29, núm. 1, mayo de 2000, p. 3.

de una mujer herida que le suplica a su abusador que le dé más golpes (y por eso más cariño). En una entrevista, Hadad me explicó su estrategia en esta canción y el resto de sus obras: emplea un tipo de humor simpático y comprensivo en vez de la burla para ayudar a su público mexicano a reírse incluso de sí mismos.<sup>15</sup> Éste es un sentido que han reiterado sus aficionados, por ejemplo, en el documental *La tequilera*.<sup>16</sup> Ella explica que “la diferencia entre la burla y el humor... es que la burla implica [...] colocarte tú [...] en una postura de superioridad, y por eso yo no utilizo la burla porque a mí no me gusta usar esas posturas porque [...] descalificas al otro”.<sup>17</sup> Al mismo tiempo, aunque esta representación de la situación nos podría parecer absurda, dado el aspecto claramente negativo de la relación supuestamente amorosa, la narrativa de Hadad puede obligarnos a recordar y a reflexionar sobre otros muchos casos que conocemos de mujeres que han sido sometidas a situaciones semejantes o incluso peores. El contexto del bar donde se lleva a cabo la representación de la canción favorece el impacto del mensaje que se quiere transmitir.

La canción “Kidogo Kidogo” (Dale suave), compuesta por Cosmas Chidumule y Remmy Ongala, nos da una visión distinta pero relacionada con la de Astrid Hadad. Aquí también la canción nos cuenta, desde una perspectiva íntima, la experiencia de una mujer que ha sido abusada por su pareja. Sin embargo, en este caso los compositores y los cantantes, de hecho todos los miembros de la banda musical, son hombres. Este tipo de canción representa, entonces, un ejemplo de lo que en otros contextos he llamado “apropiación masculina de la voz femenina”,<sup>18</sup> un recurso utilizado con frecuencia en el ámbito popular de la música del este de África, sobre todo en el pasado reciente, como resultado de la marcada exclusión de las mujeres en los discursos musicales relacionados con cuestiones de género

<sup>15</sup> Astrid Hadad, entrevista con el autor, 14 de abril de 2014.

<sup>16</sup> *La tequilera* (película), dirs. Aurelie Semichon y Pierre Favre, Champagne Films, 2001. [youtube.com/watch?v=WQfQu2gbu44, consultado el 10 de abril, de 2014.]

<sup>17</sup> Astrid Hadad, entrevista con el autor, 14 de abril de 2014.

<sup>18</sup> Rosenberg, “Form and Theme as Unifying Principles in Tanzanian Verbal Art”, *op. cit.*, p. 47.

y relaciones sociales y privadas entre los sexos. Chidumule y Ongala han escrito otras canciones con base en la misma técnica,<sup>19</sup> y tal como ha expresado Chidumule en entrevistas que he tenido con él, en todos los casos se ha asumido la perspectiva de una narradora femenina que habla en primera persona para que las historias contadas tengan mayor impacto.<sup>20</sup>

La presentación de la realidad vivida por esta mujer imaginaria, a pesar de que son hombres quienes le “dan voz”, les proporciona a los oyentes la oportunidad de considerar el daño y el peligro extremadamente grave que generan la violencia y la promiscuidad sexual en un contexto donde el VIH-sida es una amenaza importante. Éstas son dos prerrogativas masculinas que podrían ser objeto de sanción social tanto explícita como implícitamente.

Como en el caso de “Me golpeaste tanto anoche”, en “Kidogo Kidogo” la historia comienza *in medias res* con esta mujer imaginaria dirigiéndose a su esposo en un intento de darle consejos mientras cuestiona sus acciones irresponsables y potencialmente mortales. Luego narra las diversas acciones violentas de él en el contexto de su relación de pareja.

Nikikuuliza	Cuando te pregunto
Ulikuwa wapi bazo?	¿Dónde has estado?
Nikikuuliza	Cuando te cuestiono
unatoka wapi mume wangu	¿De dónde vienes esposo mío?
baba watoto	padre de mis hijos
Wanjia juu	Me caes por encima
Kwa mateke na magumi	pegándome y pateándome
Haina ujanja hio	Pero no se puede esconder
Haina dawa	No tiene medicamento
Haina kinga	Ni cura
Haina sindano	Ni inyección
Wafwa!	¡Y la gente se muere como moscas!

Desde una posición aparentemente sumisa pero con términos incontrovertibles, la mujer le explica a su pareja su falta de

<sup>19</sup> Remmy Ongala, “Nifanye Nini?”, *Kershaw Sessions* (CD), Strange Roots, 1994; Orchestra DDC Mlimani Park, “Mnanyonyesha Njia ya Kwetu”, *Sikinde* (CD), Africa-sette, 2001, esta última compuesta por Cosmas Chidumule.

<sup>20</sup> Cosmas Chidumule, entrevista con el autor para Voice of America, 24 de marzo, 2007.

responsabilidad. Los compositores no sugieren que la mujer renuncie a su matrimonio para salvar su salud mental y física, quizá porque actualmente sigue existiendo un fuerte rechazo al divorcio, especialmente en casos con hijos (tanto en Tanzania como en otros países de la zona, y en ámbitos tanto rurales como urbanos). En lugar de esta opción, la mujer de esta historia le suplica al hombre que reconozca sus errores y que regrese al camino recto de un esposo y padre responsable. El peligro manifiesto del VIH-sida como resultado casi inevitable de sus acciones, hace más grave aún la situación.

¿Cuál es el impacto más relevante de los asuntos abordados en esta canción? Tal como lo ha indicado la reconocida investigadora Ruth Finnegan en sus numerosos estudios acerca de la expresión oral y en particular la expresión oral y creativa de África,<sup>21</sup> el contexto de la representación muchas veces tiene una relevancia igual o mayor a la que tiene la letra de una obra. A partir de esta observación, debemos tomar en cuenta la forma de difusión de estas canciones en Tanzania y en la ciudad de Dar es Salaam, donde esta canción logró su popularidad más significativa. Los conciertos frecuentemente son realizados en cantinas, a las que acuden predominantemente hombres y de las que se excluye a mujeres y, en particular, a mujeres casadas. Se puede argumentar que esta desigualdad en términos de género ha cambiado en años recientes. No obstante, el espacio público de la música popular sigue siendo un ámbito predominantemente masculino en el cual, en lo relativo al género *muziki wa dansi* (literalmente, música para bailar) del cual “Kidogo Kidogo” forma parte, los asistentes a estos eventos son en gran parte gente mayor y casada. Una situación similar se puede observar con relación a la obra de Astrid Hadad. Aunque el público en sus conciertos no es predominantemente masculino y casado, está vigente el principio de la activación de cambio por lo menos en la mente de los oyentes dado que esas personas, en su mayoría mexicanos, son precisamente la gente involucrada en el mantenimiento o el cambio de dichas prácticas de violencia doméstica. Lo mismo expresan varios hombres entrevistados

<sup>21</sup> Ruth Finnegan, *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

en el documental *La tequilera* después de haber escuchado la canción “Me golpeaste tanto anoche” en vivo.

Como resultado de esta frecuente realidad social, los conciertos de este tipo son el lugar ideal para la difusión de los mensajes contenidos en canciones como “Kidogo Kidogo”. Son precisamente los hombres irresponsables y muchas veces abusadores los que asisten a estos conciertos junto con la gente de su entorno. Por lo tanto, la canción funciona para dar voz a las necesidades que, un poco irónicamente, muchas veces son promovidas por el fuerte atractivo de las cantinas, los conciertos, los bailes y las borracheras que se ofrecen ahí. Aunque la presencia ahí mismo de una mujer regañando abiertamente a su esposo por sus deficiencias probablemente no sería permitida, la canción popular, como parte integral del concierto como evento social interactivo, se insinúa sin costura en el discurso social.

## Conclusión

En ambas canciones, los comentarios y las historias narrados forman parte integral de una arena discursiva donde la crítica social se combina con el contexto de la representación escénica para crear un ámbito interactivo y cambiante. Quedan claras las situaciones socioculturales específicas en las cuales esas canciones fueron compuestas y con las cuales luchan en un intento de desarrollar nuevos esquemas de género en sus entornos sociales. Al mismo tiempo, las similitudes notables en la manera en que los cantantes articulan los problemas relacionados con la violencia doméstica entre parejas, hacen válida la aplicación de la teoría de la hipertextualidad inherente, para conocer más profundamente las técnicas estéticas e intelectuales que se utilizan en las varias etapas de conceptualización, composición, difusión, entendimiento y debate de cada canción.

Existen varias diferencias: en la canción de Hadad la posibilidad de la peligrosa enfermedad del VIH-sida no se ha enfrentado como en la de Remmy Ongala y Chidumule. Los cantantes son de géneros distintos. La técnica del humor que se incorpora en la representación en vivo de la canción de Hadad no se encuentra en la canción tanzana.

Pero, a pesar de todas estas distinciones, ambas obras utilizan una voz narrativa que habla en primera persona desde una posición débil sin haber encontrado la manera de salir de la relación abusiva que la rodea. Podemos ver, entonces, la capacidad de estas canciones de, efectivamente, dar voz a las experiencias vividas por muchas mujeres que, como resulta de las circunstancias discriminatorias y a veces opresivas de sus sociedades, en otros ámbitos no podrían ser escuchadas. Como toda expresión creativa, el impacto tangible que tendrían depende de la capacidad de sus públicos para percibir la relevancia de los mensajes contenidos en sus arengas, y de la posibilidad de actuar para cambiar las circunstancias que se han descrito en los textos. ❖