

Treball de Fi de Grau

Títol

Beyoncé y la reapropiación afroamericana del country: un análisis de “Cowboy Carter”

Autoria

Alejandro Blasco Blasco

Professorat tutor

Ángel Castellanos Díaz

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

Del 10 al 13 de juny de 2025	X
De l'1 al 2 de setembre de 2025	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Beyoncé i la reappropriació afroamericana del country: una anàlisi de “Cowboy Carter”			
Castellà:	Beyoncé y la reappropriación afroamericana del country: un análisis de “Cowboy Carter”			
Anglès:	Beyoncé and the African American reappropriation of country music: An analysis of “Cowboy Carter”			
Autoria:	Alejandro Blasco Blasco			
Professorat tutor:	Ángel Castellanos Díaz			
Curs:	2024/25	Grau:	Comunicació Audiovisual	
			Periodisme	X
			Publicitat i Relacions Pùbliques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Música country, cultura afroamericana, reappropriació cultural, discriminació racial, anàlisi de contingut, anàlisi crític del discurs
Castellà:	Música country, cultura afroamericana, reappropriación cultural, discriminación racial, análisis de contenido, análisis crítico del discurso
Anglès:	Country music, African American culture, cultural reappropriation, racial discrimination, content analysis, critical discourse analysis

Facultat de Ciències de la Comunicació

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	Aquest treball de fi de grau analitza l'àlbum "Cowboy Carter" de Beyoncé com una intervenció cultural que reclama i reivindica la música country des d'una perspectiva afroamericana. Mitjançant una metodologia qualitativa, que combina l'anàlisi de contingut, l'anàlisi crític del discurs i les entrevistes, s'examina l'àlbum en tres dimensions: lletres, col·laboracions i <i>samples</i> . D'aquesta manera, l'anàlisi revela les estratègies narratives que empra Beyoncé per reinterpretar les temàtiques tradicionals del country des d'una mirada negra. A més, exposa la hibridació de gèneres musicals com un recurs capaç d'ampliar les possibilitats expressives del country i qüestionar la seva tradició excloent.
Castellà:	Este trabajo de fin de grado analiza el álbum "Cowboy Carter" de Beyoncé como una intervención cultural que reclama y reivindica la música country desde una perspectiva afroamericana. Mediante una metodología cualitativa, que combina análisis de contenido, análisis crítico del discurso y entrevistas, se examina el álbum en tres dimensiones: letras, colaboraciones y <i>samples</i> . De esta forma, el análisis revela las estrategias narrativas que emplea Beyoncé para reinterpretar las temáticas tradicionales del country desde una mirada negra. Además, expone la hibridación de géneros musicales como un recurso capaz de ampliar las posibilidades expresivas del country y cuestionar su tradición excluyente.
Anglès:	This undergraduate thesis analyzes Beyoncé's "Cowboy Carter" album as a cultural intervention that reclaims and redefines country music from an African American perspective. Using a qualitative methodology, based on content analysis, critical discourse analysis and interviews, the study examines the album across three dimensions: lyrics, collaborations, and samples. The analysis thus reveals the narrative strategies Beyoncé employs to reinterpret traditional country themes through a black lens. Additionally, it presents the hybridization of musical genres as a device that expands the expressive potential of country music and challenges its exclusionary tradition.

ALEJANDRO BLASCO BLASCO



BEYONCÉ Y LA REAPROPIACIÓN AFROAMERICANA DEL COUNTRY

UN ANÁLISIS DE "COWBOY CARTER"

“Never ask permission for something

that already belongs to you”

- Beyoncé

Tabla de contenido

1. Introducción	1
2. Marco teórico	3
2.1. Los orígenes del country y la influencia afrodescendiente	3
2.2. Hegemonía y construcción de un género blanco	4
2.2.1. Segregación disfrazada de “hillbilly”	4
2.2.2. El “minstrel” y la creación de estereotipos	5
2.2.3. Géneros musicales y pioneros del country	7
2.2.4. Reapropiación cultural para combatir la hegemonía	9
2.3. Raza, género e interseccionalidad en la música country	10
2.3.1. Formación racial y culturas entrelazadas	10
2.3.2. Presencia femenina y desigualdad de género	11
2.3.3. La interseccionalidad en la industria country	13
2.4. Beyoncé y su papel como creadora negra	14
2.4.1. Injusticia racial y feminismo negro	15
2.4.2. Defensa de las raíces de la música negra	16
3. Preguntas de investigación y metodología	18
4. El significado detrás de <i>Cowboy Carter</i>	22
4.1. Análisis del contenido lírico de las canciones	23
4.1.1. Las raíces, la identidad y la cultura sureña	23
4.1.2. La familia, los roles de género y la feminidad	31
4.1.3. La religión y la fe	40
4.1.4. El trabajo y el sacrificio personal	46

4.2. Análisis de las colaboraciones	52
4.2.1. Diálogo intergeneracional: Dolly Parton y Willie Nelson	52
4.2.2. La herencia de Linda Martell y el futuro de las voces negras	57
4.2.3. El <i>mainstream</i> como estrategia y herramienta crítica	65
4.3. Análisis de los <i>samples</i> e interpolaciones	67
5. Entrevistas a la crítica musical	70
6. Conclusiones	72
7. Referencias bibliográficas	76
8. Anexos	91



1. Introducción

El 11 de febrero de 2024, durante la retransmisión de la Super Bowl LVIII, el evento deportivo más grande en Estados Unidos, la cantante Beyoncé publicó un anuncio sorpresa que marcó el inicio de su nueva etapa musical. En el *spot*, aparecía conduciendo por un paisaje sureño, justo antes de que se mostrase el mensaje “Texas Hold ‘Em”, revelando así el título de un primer *single*. Esta canción fue lanzada junto a “16 Carriages”, y ambas grabaciones marcaron el giro estilístico de la artista hacia la música country.

Tras el lanzamiento de su disco *Renaissance* en 2022, los seguidores de la artista de Texas esperaban la segunda entrega de una trilogía de álbumes, con la que Beyoncé pretendía reivindicar el papel de los artistas afroamericanos en la música popular de Estados Unidos. Este segundo disco – el octavo en la discografía completa de la cantante – fue publicado el 29 de marzo de 2024 bajo el título *Cowboy Carter*.

En la edición número sesenta y siete de los Premios Grammy, tras más de dos décadas de trayectoria musical, la artista logró su primer galardón a Álbum del Año gracias a este nuevo trabajo. Este reconocimiento no solo marcó un hito personal para Beyoncé, sino que también la posicionó como la cuarta mujer negra en la historia en obtener dicho premio. Además, se convirtió en la primera mujer afroamericana en conseguir el Grammy a Mejor Álbum Country, rompiendo barreras en un género tradicionalmente dominado por artistas blancos¹.

Posteriormente al lanzamiento de *Cowboy Carter*, todos los artistas country que colaboraron en el álbum experimentaron un aumento de oyentes en la plataforma de streaming Spotify². Este efecto también se trasladó a la radio. Las mediciones de Nielsen mostraron un incremento del 40 % en la cuota de audiencia del género country entre la población negra de 18 a 34 años. El repunte coincidió con el mes del lanzamiento del disco de Beyoncé y continuó en abril, con un aumento del 12 % en comparación con 2023³.

¹ Savage, M. (2025, 2 de febrero). *Beyoncé finally wins best album Grammy: “It’s been many years”*, BBC News.

² Fekadu, Mesfin (2024, 1 de abril). *Beyoncé’s ‘Cowboy Carter’ Boosts Streams for Black Country Acts on Spotify (Exclusive)*, The Hollywood Reporter

³ Nielsen. (2024, abril). *El Récord: Tendencias de escucha de audio en EE.UU. en el primer trimestre de 2024*, Nielsen



Pese a todos estos logros, el country sigue siendo un género musical con una gran falta de representación racial. Según el informe "Redlining in Country Music" de 2021, realizado por la investigadora Dr. Jada Watson, de los 411 artistas firmados por las tres principales discográficas de Nashville (Sony, Universal y Warner) entre 2000 y 2020, solo el 3.2% eran artistas de color, y solo el 0.9% eran mujeres⁴. Esta problemática no es reciente, sino que tiene raíces profundas y estructurales, vinculadas a dinámicas históricas de exclusión y marginalización.

En este contexto, resulta fundamental analizar *Cowboy Carter* no solo como una obra artística, sino como un fenómeno cultural que rompe con las narrativas convencionales, exponiendo las dinámicas raciales que invisibilizan sistemáticamente las voces afroamericanas. Así pues, el análisis que presenta este Trabajo de Fin de Grado permitirá comprender mejor cómo Beyoncé se reapropia de los códigos del country, y propone nuevas formas de identidad y pertenencia cultural.

⁴ Stefano, Angela (2021, marzo 12). *New study shows artists of color still vastly underrepresented in country music*, Taste of Country



2. Marco teórico

2.1. Los orígenes del country y la influencia afrodescendiente

Las claves del origen de la música country se encuentran en la propia palabra que define este género musical. Hablar de “country” es hablar de nación, raíces y, principalmente, del mundo rural. El autor Alfonso Trulls (1994) explica que los emigrantes británicos llevaron el folk tradicional de su región al sur de los Estados Unidos. Allí, las melodías y armonías de sus canciones se fusionaron con las influencias culturales de muchos otros residentes que llegaron de sus respectivos países, como es el caso de los irlandeses, españoles, franceses o alemanes⁵. En pleno siglo XVIII, Estados Unidos se dividía en el norte, más industrializado, y el sur, apagado a la agricultura y la ganadería (Miguel Ángel Sánchez, 1996, p.6). En esta zona sureña precisamente abundaba la población negra, y tuvo un papel fundamental en el desarrollo del country como género musical.

Los esclavos afroamericanos eran reconocidos por su habilidad para tocar el violín, un hecho documentado el 23 de abril de 1738 en la Virginia Gazette, donde se menciona a un esclavo fugitivo llamado Will que toca este instrumento (Tosches, 1996, p. 170)⁶. Además del violín, otro de los instrumentos presentes en la música country era el banjo. Este llegó a Norteamérica de la mano de los esclavos de origen africano, y resultaba especialmente atractivo por su unión de cuerda y percusión (Miguel Ángel Sánchez, 1996, p.139)⁷.

Pese a la existencia de hechos documentados de este tipo, lo cierto es que el country se suele asociar con los blancos y tiende a ignorar las numerosas aportaciones de las personas negras. En la línea de los estudios culturales, este tema ha sido sujeto de estudio de varios autores, y se han podido detectar algunas de las razones por las que se produce la exclusión de las personas afrodescendientes en este género musical.

⁵ Trulls, A. (1994). *Historia de la música country (Vol. I)*, ed. Fundamentos, p. 15-17

⁶ Tosches, N. (1996). *Country*, Nueva York: Da Capo, p. 170

⁷ Sánchez, M. A. (1996). *Guía Esencial del Country*, ed. La Máscara, p.6-139



2.2. Hegemonía y construcción de un género blanco

2.2.1. Segregación disfrazada de “hillbilly”

James Lull (2000) ha sido uno de los investigadores interesados por el impacto de los medios, la comunicación y la cultura durante la era de la globalización. Partiendo de las teorías del escritor italiano Antonio Gramsci, Lull explica que la hegemonía consiste en “hacerse con el poder social a través de la influencia ideológica de un grupo o fuerza dominante”. Además, el autor expone que los medios de comunicación son herramientas poderosas que las “élites gobernantes” utilizan para difundir sus mensajes y obtener apoyo. Así pues, la hegemonía, consiste en integrar la ideología en los medios y el entretenimiento, haciendo que su influencia pase “fácilmente desapercibida” (James Llull, 2000, p. 51)⁸.

En los años tempranos del desarrollo del country ya se empezaba a gestar la idea de transformarlo en un género hegemónico. De hecho, muchos autores comentan que la música country antes era conocida como “hillbilly”. Miguel Ángel Sánchez (1966) explica que el término “hillbilly” proviene de un grupo de country compuesto por los hermanos Hopkins, cuyo nombre artístico era simplemente “montañeses” (*hillbillies*)⁹. Algo aparentemente inofensivo se convirtió en una estrategia para comercializar la música sureña durante la década de 1920, categorizándola como “hillbilly” para los blancos y “race records” para los negros (p. 289, Ivey, 1996)¹⁰. Angela Denise Hammond (2011) apunta que, de esta manera, “el público blanco podía consumir apropiaciones de la cultura negra de una forma socialmente aceptable” (p. 47)¹¹. Esto lo confirman investigaciones como la de Patrick Huber, que demostró que aproximadamente cincuenta músicos negros prestaron sus instrumentos en las canciones “hillbilly” del 1924 al 1932 (Huber, 2023, p.20)¹².

⁸ Lull, J. (2000). *Media, Communication and Culture: A Global Approach*. Nueva York, NY: Columbia University Press, p. 51

⁹ Sánchez, M. A. (1996). *Guía Esencial del Country*, ed. La Máscara, p.8

¹⁰ Ivey, B. (1996). *Country Music U.S.A. The Country Reader*. Ed. Paul Kingsbury. Nashville, TN: Vanderbilt UP, p. 289

¹¹ Hammond, A. D. (2011). *Color me country: Commercial country music and whiteness*, University of Kentucky, p. 47

¹² Huber, P. (2013). *Black Hillbillies: African American Musicians on Old-Time Records, 1924–1932* en *Hidden in the Mix: The African American Presence in Country Music*, ed. Diane Pecknold (Durham, NC: Duke University Press), p. 20



Es importante aclarar que estos hechos se han estudiado siempre teniendo en cuenta el contexto de segregación racial que se vivía en el sur de Estados Unidos, con la aplicación de las leyes Jim Crow desde finales del siglo XIX hasta 1965. De igual forma que no se permitía a personas negras y blancas compartir transporte, escuelas y espacios públicos en general, la música también se vio afectada por el racismo existente en la sociedad del momento. Un ejemplo muy claro de cómo se ha instaurado la hegemonía blanca a lo largo de la historia es el caso de The Carter Family, conocida como la principal familia de la música country. Ellos recogieron la tradición de la música montañesa y convirtieron las armonías vocales en parte esencial de la música country (Eduardo Izquierdo, 2016, p. 50). Además, en 1927 grabaron un total de seis canciones para Victor Records, lo que ayudó a difundir su sonido y ganar repercusión (Eduardo Izquierdo, 2016, p. 51)¹³. En contraposición con lo mencionado, el profesor George H. Lewis (2001) ha examinado la subestimada contribución de los músicos afroamericanos al desarrollo y evolución de la música country en Estados Unidos. Él recurre a la información sobre The Carter Family proporcionada por Atkins (1970)¹⁴, y menciona que A.P. Carter viajaba por Virginia y Tennessee recopilando canciones folk, pero no tenía facilidad para recordar las melodías. Por ello, el cantante y guitarrista negro Lesley Riddle le acompañaba y le ayudaba a memorizarlas. Riddle también contribuyó al desarrollo del famoso “Carter Scratch”, una técnica de guitarra esencial en el desarrollo de la música country que generalmente solo se atribuye a Maybelle Carter (H. Lewis, 2001, p. 110)¹⁵. Descubrimientos de este tipo nos muestran que no es casualidad que los referentes de la música country suelan ser blancos en el imaginario colectivo. Dependiendo del enfoque con el que se cuenta la historia de este género, se puede dar créditos a los artistas negros o bien ensalzar a los creadores blancos por motivos raciales.

2.2.2. El “minstrel” y la creación de estereotipos

Para comprender por qué el country se vio atravesado por el racismo hay que tener en cuenta otros sucesos claves en la historia estadounidense, empezando por las propias leyes de

¹³ Izquierdo, E. (2016). *Country Rock. Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*, ed. Redbook, Barcelona, p. 50-51

¹⁴ Arkins, J. A. (1970). *The Carter Family*. London: Old Time Music

¹⁵ Lewis, G. H. (2001). *The Color of Country: Black Influence and Experience in American Country Music, Popular Music and Society*, p. 110



segregación racial Jim Crow. Este nombre no hace referencia a una persona real, sino a un arquetipo creado por el actor Thomas Rice, quien en la década de 1820 hizo una interpretación llamada “Jump Jim Crow”, pintándose la cara de negro a modo de burla. Autores como Rhae Lynn Barnes (2018) dicen que “aunque esta práctica conocida como *blackface* se considera algo tabú en los tiempos actuales, los *minstrel shows* fueron la forma más popular de entretenimiento teatral en los Estados Unidos en las décadas previas a la Guerra Civil”¹⁶.

La historiadora e investigadora Grace Elizabeth Hale (1999) explica que "el *minstrel* surgió entre la esclavitud y la cultura de masas de finales del siglo XIX, y mercantilizó las imágenes raciales estereotipadas, situándolas en el centro de la cultura popular comercial"¹⁷. Así pues, a través de la comedia, se empezaron a difundir mensajes subliminales y estereotipos que reforzaban la estigmatización de la comunidad afroamericana.

En su disertación “Color me country: commercial country music and whiteness” Angela Denise Hammond (2011) habla de la influencia que tuvo el *minstrel* como género teatral en el resto de manifestaciones culturales. En el caso concreto de la música, las “*minstrel songs*” empezaron a incluirse dentro del repertorio country en la época de comercialización. Esto se debe a que las melodías de violines en el *minstrel* aportaban una sensación de nostalgia que también estaba muy presente en las canciones country más tradicionales. Hammond define esto como “una estrategia para preservar el folk Afro-Americano en la música, en beneficio de los intérpretes blancos” (Angela Denise Hammond, 2011, p. 90)¹⁸.

Esta misma autora también referencia a Dena Epstein (1977) para exponer por qué resulta todavía más complicado discernir entre lo que son canciones *minstrel* o simplemente música con raíces folclóricas auténticas. Epstein apunta que los propios esclavos negros también cantaban canciones *minstrel*, porque al final era un reflejo de lo que se esperaba de ellos

¹⁶ Barnes, R. L. (10 agosto 2018). *The Birth of Blackface Minstrelsy and the Rise of Stephen Foster*, US History Scene

¹⁷ Hale, G. E. (1999). *Making Whiteness The Culture of Segregation in the South, 1890-1940*, New York: Vintage Books/Random House, p. 154.

¹⁸ Hammond, A. D. (2011). *Color me country: Commercial country music and whiteness*, University of Kentucky, p. 90



(Dena Epstein, p. 242)¹⁹. Este fenómeno demuestra la complejidad de las dinámicas de poder, ya que los propios grupos marginados pueden interiorizar las representaciones estereotipadas y perpetuar la imagen distorsionada de su propia cultura.

2.2.3. Géneros musicales y pioneros del country

Con el auge de los sellos discográficos, la necesidad de dividir la música en géneros fue todavía más evidente. Hendrik Burfeind (2020) dice que mediante los géneros se puede nombrar aquello que nos gusta, para buscar música similar. Por lo tanto, estas categorizaciones hacen que los géneros acaben siendo excluyentes entre ellos (p. 10)²⁰.

El concepto de “género” va mucho más allá del contenido lírico o del propio sonido de la música. Franco Fabbri (1982) argumenta que “un género musical es un conjunto de acontecimientos (reales o posibles) cuyo curso está regido por varias reglas socialmente aceptadas”. El autor agrupa estas reglas en las siguientes categorías:

- 1) Reglas formales y técnicas (forma musical y características acústicas)
- 2) Reglas semióticas (comunicación y negociación de significado)
- 3) Reglas de comportamiento (convenciones de interpretación, tanto en el escenario como fuera de él)
- 4) Reglas sociales e ideológicas (lo que se supone que la música representa como fuerza social)
- 5) Reglas comerciales y jurídicas (medios de producción de ese género)²¹.

Partiendo de esta clasificación, se podría decir que encasillar a un artista o una canción en un género u otro acaba siendo una decisión multifactorial. A lo largo de la historia ha habido múltiples casos que demuestran esto. En su tesis sobre la música country y la creación de la

¹⁹ Epstein, D. (1977). *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*; Urbana: Chicago University Press, p. 242.

²⁰ Burfeind, H. (2020). *That black speck sound just like a redneck: black country music(s) and the (re-)making of race and genre*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Alemania, p. 10

²¹ Fabbri, F. (1982). *A Theory of Musical Genre: Two Applications In Popular Music Perspectives*, eds. David Horn and Philip Tagg. Göteborg: International Association for the Study of Popular Music, p. 52–81



raza y el género, Hendrik Burfeind (2020) menciona a Ivory Joe Hunter. Este fue un pionero del country negro que, durante la década de 1950, escribió varias canciones de R&B, que posteriormente acabaron siendo éxitos country importantes, como “Empty Arms” (p. 32)²². En un artículo de Billboard publicado en 1973, el cantante dijo lo siguiente: “siempre he sido country, pero se hizo más popular mi canción de blues [...] Después de eso siempre fui categorizado como blues”²³. Por lo tanto, la raza de Ivory Joe Hunter fue un condicionante del estilo musical al que se le asoció, reforzando la idea de que el soul puede pertenecer a la comunidad afroamericana, pero el country no.

Aun así, existen otros casos que evidencian que las aportaciones de los artistas negros pueden ser aceptadas, siempre y cuando ellos no sean los protagonistas y queden en un segundo plano. George H. Lewis (2001) ha escrito sobre el caso de Jimmie Rodgers, bautizado como el “padre del country moderno”. En sus grabaciones, además de sus característicos *yodels* originarios del tirol alpino, incorporaba formas de blues, estructuras rítmicas afroamericanas, guitarristas y pianistas negros. De hecho, llegó a contar con Louis Armstrong en la corneta. Pese a esto, la música de Rodgers se comercializaba como “country blanco” (p. 110)²⁴.

La década de los años 60 fue especialmente importante para el country, ya que se produjo un hecho histórico. Charley Pride se convirtió en la primera superestrella negra de este género, y consiguió alcanzar 30 números uno a lo largo de su carrera (Eduardo Izquierdo, 2016, p. 169). Esto no quiere decir que las contribuciones de los artistas negros que le precedieron no sean importantes, pero Pride ocupó un lugar en la industria que hasta ese momento había estado reservado para los blancos. Durante esa década la competencia directa era Elvis Presley, que tuvo un ascenso a la fama mucho más inmediato gracias a su habilidad para recrear la música negra y su carisma sexual. Las grabaciones de Elvis se podían incluir dentro del género *rockabilly*, que fusionaba la música negra “rocking” con la blanca “hillbilly” (Alfonso Trulls, 1995, p. 15).

²² Burfeind, H. (2020). *That black speck sound just like a redneck: black country music(s) and the (re-)making of race and genre*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Alemania, p. 32

²³ Williams, B. (24 de marzo de 1973). *Nashville Scene*, Billboard.

²⁴ Lewis, G. H. (2001). *The Color of Country: Black Influence and Experience in American Country Music, Popular Music and Society*, p. 110



Si comparamos el caso de Charley Pride con el de Elvis Presley, al margen del talento de cada uno, se aprecia que el segundo pudo captar la atención del público con más facilidad por ser blanco y resultar atractivo. De hecho, aunque ambos cantantes pertenecían a RCA Records, este sello discográfico se negó a publicar una foto publicitaria junto a la primera grabación de Charley Pride en 1966, por temor a que la audiencia country lo rechazara (Emery Ralph, 1998 p. 113-14)²⁵.

2.2.4. Reapropiación cultural para combatir la hegemonía

En las décadas de 1960 y 1970, un pequeño grupo de artistas negros encontró su lugar en la industria del country, destacando nombres como Stoney Edwards, Linda Martell o O. B. McClinton. (Nadine Hubbs, 2022, p. 506)²⁶. Además, grandes artistas afroamericanos comenzaron a reapropiarse de este género sureño con el que crecieron. Este fue el caso de Tina Turner, que publicó su álbum “Tina Turns the Country On!” (1974), Bobby Womack, que lanzó “BW Goes C&W” (1976) o Ray Charles, que logró un gran éxito comercial fusionando soul, R&B y country en “Modern Sounds in Country and Western Music” (1962).

Para entender por qué esto se puede relacionar con el concepto de la reapropiación, primero hay que tener presentes las definiciones de “apropiación cultural” y “apreciación cultural”. Cuando hablamos de apreciación cultural, nos referimos al consumo de contenidos pertenecientes a una cultura diferente a la nuestra, utilizando objetos, símbolos, estilos, motivos o sujetos de esa cultura (Peñaloza, 2001)²⁷. Durante las últimas décadas, este deseo de apreciar las diferencias culturales se ha ido asociando a las demandas del capitalismo transnacional. De esta forma, los sujetos consumidores pueden ser aclamados por “abrazar las diferencias a través del consumo” (Veresi y Giesler, 2018, p. 556)²⁸. Esto contrasta con la apropiación cultural, que hace referencia al uso de elementos de una cultura por parte de miembros de otra cultura, de maneras que se perciben como no reconocidas o inapropiadas (Young y Brunk, 2009). Aunque hay gente que se ha posicionado contrariamente a estas

²⁵ Emery, R. (1998). *The View from Nashville*. New York: Morrow, p. 113-14

²⁶ Hubbs, N. (2022). *Is Country Music Quintessentially American?*, American Music, Vol. 40(4), p. 506

²⁷ Peñaloza, L. (2001). *Consuming the American West: Animating Cultural Meaning and Memory at a Stock Show and Rodeo*, Journal of Consumer Research, 28 (3), p. 369-98.

²⁸ Veresi, E. y Giesler, M. (2018). *Beyond Acculturation: Multiculturalism and the Institutional Shaping of an Ethnic Consumer Subject*, Journal of Consumer Research, 45 (3), p. 556.



prácticas, la nueva dinámica de señalar a los consumidores como sujetos de consumo responsables también ha despertado el miedo a la “cultura de la cancelación” (Kanai y Gill 2020). Por lo tanto, desde la comodidad de su posición social, algunos sujetos se niegan a asumir la responsabilidad de cómo sus acciones pueden estar vinculadas con cuestiones de equidad, inclusión y diversidad cultural (Arsel, Crockett y Scott, 2022)²⁹.

En el caso particular del country, ya se ha visto que desde los inicios del género se separó el “hillbilly” (para blancos) de los “race records” (para negros). Con el paso de los años, fue precisamente el “hillbilly” lo que pasó a llamarse country. Por lo tanto, teniendo en cuenta el contexto de la segregación, cuando los artistas negros hacían una reapropiación de etiquetas estigmatizantes o del propio género country, tenían el potencial de moldear y politizar su identidad social existente. Mete Sefa Uysal y Yasemin Gülsüm (2024) exponen que la reapropiación puede derivar en el empoderamiento grupal, impulsando un examen crítico de la estabilidad del sistema y fomentando un impulso proactivo hacia el cambio social. Así pues, aunque las estrategias de creatividad social predicen que lo normal es aceptar el *status quo*³⁰, las evidencias muestran que muchos artistas afroamericanos no se han conformado con esto.

2.3. Raza, género e interseccionalidad en la música country

El análisis del country, su historia y su evolución nos permite ver que en este estilo musical existe una gran disparidad racial, pero también grandes desigualdades entre géneros y, en consecuencia, una falta de interseccionalidad que sigue latente en la actualidad.

2.3.1. Formación racial y culturas entrelazadas

En su libro “Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s”, Michael Omi y Howard Winant (1944) teorizaron que la “formación racial” es “el proceso sociohistórico por el cual las categorías raciales son creadas, habitadas, transformadas y destruidas”. Además, apuntan que “la raza es tanto una cuestión de estructura social como de

²⁹ Arsel, Z., Crockett, D. y Scott, M. L. (2022). *Diversity, Equity, and Inclusion (DEI) in the Journal of Consumer Research: A Curation and Research Agenda*

³⁰ Uysal, M. S. y Acar, Y. G. (2024). *Wear it like armor and it can never be used to hurt you: Reappropriation, identity change, and collective action*, Wiley Online Library.



representación cultural"³¹. Aunque hasta ahora solo se ha mencionado a las personas afroamericanas, hay otros grupos raciales que han manifestado su vinculación con el country, más allá del color de piel. Nadine Hubbs (2022) ha reflexionado sobre este tema, preguntándose si el country es “música americana por excelencia”. Referenciando uno de sus trabajos de campo, Hubbs argumenta que varios mexicano-estadounidenses hablaron de las “conexiones del country con la figura mexicana del vaquero, la cultura de la clase trabajadora del rancho, los antiguos territorios mexicanos (ahora conocidos como el suroeste estadounidense) y sus canciones patrióticas con raíces sureñas” (Nadine Hubbs, 2020, p. 75-79)³².

Aunque la sociedad estadounidense está claramente estratificada, y los ciudadanos más conservadores suelen manifestar su aversión contra los latinoamericanos por su asociación con la inmigración, resulta curioso que los propios mexicanos sientan un arraigo inevitable al country. De hecho, Nadine Hubbs explica que esta conexión no se debe a una estrategia de la comunidad mexicana inmigrante para sentirse incluida en la sociedad estadounidense, sino que el country también da voz a “valores mexicanos” como la familia, la fe o el trabajo duro.

Por lo tanto, más allá de la raza, la música country es una representación cultural susceptible de ser apropiada y reinterpretada por otras comunidades, por sus valores compartidos y su historia musical entrelazada.

2.3.2. Presencia femenina y desigualdad de género

Las desigualdades entre hombres y mujeres se han visto reflejadas a lo largo de la historia, y la música country tampoco es una excepción. El patriotismo, los valores familiares, la gentileza sureña y los roles de género tradicionales son algunas de las reglas conservadoras

³¹ Omi, M. y Winant, H. (1994). *Racial Formation in the United States From the 1960s to the 1990s*, 2^a ed. New York and London Routledge, p. 55

³² Hubbs, N. (2020). *Vaquero World: Queer Mexicanidad, Trans Performance, and the Undoing of Nation*, en *Decentering the Nation: Music, Mexicanidad, and Globalization*, ed. Jesús A. Ramos-Kittrell, Lanham, MD: Lexington Books, p. 75-79



que rigen este género musical (Henson, 2007)³³. Mediante estas normas, “se mantiene a las mujeres en posiciones de subordinación” (Witte, 2008, p. 15)³⁴.

Durante décadas, los artistas masculinos como Willie Nelson o Toby Keith fueron celebrados por tener “comportamientos, apariencias y gestos masculinos propios del mítico hombre trabajador, luchador y bebedor empedernido” (Lesley Pruitt, 2007, p. 85-106)³⁵. A mediados y finales de la década de 1970, el sonido *Outlaw*, al que pertenecían estos artistas, tomó protagonismo con música más “tradicional” y “rústica”, de inspiración texana. Este surgió como respuesta crítica al sonido *Nashville*, que triunfaba desde finales de los años 50, y acercaba al country a un sonido más pop y “mainstream”, asociado con lo femenino (Miguel Ángel Sánchez, 1996, p. 134)³⁶.

Las mujeres, especialmente figuras como Loretta Lynn o Dolly Parton, habían ganado terreno en la industria country mediante canciones que incluían temas de empoderamiento femenino, control de la natalidad, divorcio, o violencia machista. Estas temáticas reflejaban los problemas distintivos de la segunda ola del feminismo (Dana C. Wiggins, 2009, p. 6). Además, con el debut de MTV en 1981, se popularizaron los videos musicales de country, y se convirtieron en una herramienta esencial para promocionar las canciones y hacerlas llegar al público. Hubo cantantes femeninas como Reba McEntire, que se unieron de nuevo a la tendencia *western* en la música country, en un momento en que el conservadurismo volvía a estar presente. McEntire modificó su apariencia, pasando de ser una “southern belle” de clase alta, a una estrella del country que vestía con *jeans* y sombrero (Dana C. Wiggins, 2009, p. 157).

En pleno siglo XIX ya se promovía el término “southern belle” (dama o belleza sureña), para definir a las mujeres blancas, educadas y decentes, que pertenecían a la clase media alta del sur de los Estados Unidos. Este estereotipo influyó directamente en el country, porque las artistas femeninas tenían restricciones, y aspiraban a la perfección. En contraposición, los

³³ Henson, L. (2007). *The Dixie Chicks vs. Toby Keith: Country Music's Contested Ideologies and the Culture War*, America Conference Papers - International Communication.

³⁴ Witte, E. (2008). *From 'The Dixie Chicks' to 'The Dixie Sluts': Gender and scapegoating in a time of war*, Conference Papers, National Communication Association

³⁵ Pruitt, L. (2007). *Real men kill and a lady never talks back: gender goes to war in country music*, International Journal on World Peace, p. 85-106.

³⁶ Sánchez, M. A. (1996). *Guía Esencial del Country*, ed. La Máscara, p.8



hombres blancos del sur podían seguir el canon de “good-ole-boys”, y gozaban de una mayor libertad social y profesional (Margaret Ripley Wolfe, 1977, p. 25–26)³⁷.

La ola conservadora afectó directamente a las cantantes country, y en 1990 los *singles* femeninos de este género cayeron al 12 por ciento, el nivel más bajo desde principios de los años 60. Independientemente de estos datos, tal y como mencionan autoras como Dana C. Wiggins (2009), “las mujeres country de los 80 no sólo son significativas en términos de la industria musical, sino también por todo lo que nos dicen sobre la cultura estadounidense”³⁸.

2.3.3. La interseccionalidad en la industria country

Hay varios investigadores que se han interesado por la interseccionalidad en la cultura. El concepto fue acuñado por la académica crítica sobre la raza Kimberlé Crenshaw (1989), quién comenta que “la identidad no puede definirse completamente a través de una única lente (género, raza o clase)”. Por lo tanto, como las identidades son multidimensionales y dependen de la intersección de varias características, la opresión a estas identidades también se produce por la combinación de todos estos aspectos.

Dentro del marco teórico de la interseccionalidad, Jada E. Watson (2023) ha analizado la representación en la industria country con su estudio “Redlining in Country Music 2.0: Representation in the Country Music Industry in 2021 and 2022”. En uno de sus seminarios sobre la música country, que se llevó a cabo en marzo del año 2024, Watson presentó algunos de los resultados de este estudio, y añadió nuevos datos recientes.

Sobre la representación en la radio country estadounidense del 2002 al 2023, comenta que las canciones de artistas blancos equivalen al 96,5% de la difusión. En cuanto a las artistas femeninas, los resultados muestran que las canciones de mujeres han disminuido de manera constante, desde 2002 (20%) hasta su mínimo en 2018 (7,4%). Además, durante el periodo estudiado de 22 años, también se pudo demostrar que el 98,8% de la difusión de todas estas canciones eran de mujeres blancas. Por lo tanto, las mujeres de color enfrentan la mayor

³⁷ Wolfe, M. R. (1977). *The Southern Lady: Long Suffering Counterpart of the Good Ole Boy*, Journal of Popular Culture 11, p. 25-26

³⁸ Wiggins, D. C. (2009). *From countrypolitan to neotraditional: Gender, race, class, and region in female country music, 1980-1989*, Georgia State University, p. 2-157



cantidad de barreras de acceso a la industria country, haciendo que la radio sea un obstáculo importante para su desarrollo profesional.

Lo que sucede en la radio influye directamente en el reconocimiento de los artistas, sus logros y premiaciones. De hecho, Jada E. Watson (2023) también expone que solo el 2,5% de las nominaciones de la *Country Music Association* (CMA), del 2002 al 2022, pertenecían a artistas negros, indígenas o gente de color. En el caso de los premios de la *Academy of Country Music* (ACM), este porcentaje era del 5,5%³⁹.

2.4. Beyoncé y su papel como creadora negra

El interés por la obra de Beyoncé no solo se debe a su relevancia como artista y celebridad, sino a su labor reivindicativa como creadora negra. Alana Never (2024) expone que Beyoncé es una figura muy compleja, ya que asume múltiples roles. Entre ellos se encuentran su papel de esposa, madre, mujer de negocios y artista. Además, navega por la intersección de raza, género y clase, y por ello su arte también refleja y aborda estas temáticas⁴⁰.

Todos estos factores han hecho que Beyoncé sea una figura destacada en el engranaje que forma la cultura popular. Luke Winslow (2009) argumenta que la cultura popular “no es una distracción vacía ni una falsa conciencia, sino un trabajo transformador sobre las ansiedades sociales y políticas”. El poder de transformar las cosas viene dado porque “la cultura popular afecta a la política, al construir significados dirigidos al público, que también influyen directa e indirectamente en las relaciones de poder”. Es decir, los sistemas de control y dominación se sustentan en la cultura popular, y por ello a través de esta se puede intentar conseguir un cambio⁴¹.

³⁹ Watson, J. (2023). *Redlining in Country Music 2.0: Representation in the Country Music Industry in 2021 and 2022*, SongData Reports.

⁴⁰ Never, A. (2024). *Bow Down, Bitches: How Beyoncé's Art Reflects and Contributes to the Notions of Sisterhood, Female Empowerment, and Intersectionality within the Framework of Black Feminist Thought*, Trent University, Peterborough, p.11

⁴¹ Winslow, L. (2009). *Bull Riding and the Performance of Masculinity en Sporting Rhetoric: Performance, Games, & Politics*, Peter Lang Publishing, p. 90-91



2.4.1. Injusticia racial y feminismo negro

Desde la posición privilegiada y acomodada en la que se encuentra Beyoncé, destaca especialmente el interés por introducir la reivindicación en sus trabajos, actuando como amplificadora de mensajes activistas. Por este motivo, uno de los núcleos de estudio que más interés han suscitado en los últimos años cuando se analizan las creaciones de la artista es su crítica a las desigualdades raciales.

En abril de 2016, Beyoncé publicó *Lemonade*, su aclamado sexto álbum de estudio. Con este trabajo, se evidenció que la música y los visuales de la compositora estadounidense estaban cargados de mensajes de empoderamiento femenino y crítica al racismo estructural de Estados Unidos. Por ejemplo, sobre la canción “Formation” y el videoclip que la acompaña, Chelsea Alana Kerford (2017) explica que la artista crea una identidad negra cohesiva, que se basa en la cultura, las prácticas y experiencias compartidas de la comunidad negra. A través de esto, “construye una narrativa histórica y transhistórica que relata los principales eventos y períodos de la historia afroamericana”. Mediante estos dos procesos, Beyoncé invoca a su público objetivo para persuadirlo a actuar colectivamente⁴².

Alana Never (2024) refuerza esta idea de activismo a través de la música, analizando en detalle los visuales de “Formation”. Sostiene que el vídeo hace referencia al huracán Katrina de 2005, criticando la incapacidad del gobierno para apoyar y proteger a los habitantes de Nueva Orleans, en particular a las minorías, tras el desastre natural. Los barrios más desfavorecidos de la ciudad eran aquellos con residentes predominantemente negros, que solo recibían apoyo con comida y agua⁴³. Por lo tanto, se aprecia que Beyoncé escoge de forma estratégica situaciones de este tipo para potenciar el mensaje de su música y dotarlo de connotaciones políticas.

En su análisis de los visuales de “Freedom”, otra de las canciones que forman parte de *Lemonade*, Elena Herrena Quintana (2021) apunta que las imágenes de Beyoncé

⁴² Kerford, C. A. (2017). *Getting in formation: Constitutive rhetoric and a politicized black identity*, San Diego State University, p. 5

⁴³ Never, A. (2024), *Bow Down, Bitches: How Beyoncé's Art Reflects and Contributes to the Notions of Sisterhood, Female Empowerment, and Intersectionality within the Framework of Black Feminist Thought*, Trent University, Peterborough, p. 11-79



amamantando se pueden leer como una reivindicación de la maternidad negra, históricamente patologizada. Esta afirmación se basa en la idea de Sonita Moss (2016), que dice que “la maternidad negra es un acto revolucionario” porque la estigmatización de las maternidades y la crianza es un aspecto muy notorio del racismo sexualizado⁴⁴.

Por otro lado, la *performance* de Beyoncé y su propuesta artística en directo también ha sido muy estudiada. Centrándose en la actuación de la artista en la Super Bowl de 2016, Elena Herrena Quintana (2021) explica que Beyoncé presentó a un elenco de bailarinas vestidas en referencia a las Panteras Negras, con boina negra y pelo afro. Para demostrar que la conexión de la propuesta de Beyoncé con este partido político era intencional, la autora recoge las citas de Amy Goodman y Denis Moynihan (2016). Ambos explican que “la Super Bowl fue fundada en 1966, el mismo año que el partido de las Panteras Negras”. Además, añaden que “mientras que las ganancias de este evento deportivo y la NFL se estiman en más de 7.000 millones de dólares anuales, la organización política de las Panteras Negras fueron blanco del FBI, y sus integrantes fueron acosados, arrestados, encarcelados e incluso asesinados”⁴⁵.

2.4.2. Defensa de las raíces de la música negra

El 29 de julio de 2022 Beyoncé estrenó *Renaissance*, su séptimo álbum de estudio que, a su vez, también es el primero de una trilogía de discos. Aunque se presenta como una creación para hacer disfrutar y bailar a la gente, al ser lanzado después de la pandemia de COVID-19, también se aprecia que en este proyecto hay una intención de reivindicar a los pioneros negros y *queer* de la música. Por ello, en este álbum, la cantante se inspiró en el dance, el disco, el house, afrobeat, miami bass, funk o el soul, todos ellos estilos musicales liderados por personas racializadas (Pablo Moreno Fernandes y Samuel Rubens, 2024, p. 228).

Pablo Ferrer (2023), argumenta que Beyoncé también se vio muy influenciada por el *ballroom* para crear este trabajo. Comenta que la escena *ballroom* surge de todos aquellos cuerpos que son desplazados de espacios de poder y de representación. Esto hace que la escena esté

⁴⁴ Moss, S. R. (2016). *Beyoncé and Blue: Black Motherhood and the Binds of Racialized Sexism en The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism* de Adrienne Trier-Bieniek, Jefferson: McFarland & Company, p. 155-176

⁴⁵ Goodman, A.. y Moynihan, D. (12 de febrero de 2016). *Beyonce's Super Bowl Touchdown for Black Lives Matter*, Democracy NOW!



compuesta, en su gran mayoría, por minorías que son apartadas del sistema. Un claro ejemplo es la figura de la prostituta trans racializada, que es “expulsada de dichos espacios tanto por las comunidades afroamericanas, por la izquierda y por los conservadores” (Pablo Ferrer, 2023, p.8)⁴⁶.

Según Pablo Moreno Fernandes y Samuel Rubens (2024), cuando Beyoncé pone en valor la creatividad de las personas negras LGBTQ+, da una visibilidad sin precedentes, en una perspectiva global, para el *ballroom*⁴⁷. Así pues, con lo visto en *Renaissance*, se puede interpretar que la trilogía de la artista tiene como objetivo defender las raíces negras de las expresiones culturales apropiadas y desvalorizadas por la hegemonía blanca. Esto es algo que también podremos ver más adelante en *Cowboy Carter*, la pieza central a analizar en esta investigación.

⁴⁶ Ferrer, P. (2023). *Bailo, luego existo: acercamientos interseccionales al voguing y a la escena ballroom a través de Beyoncé y Madonna*, Universidad de Málaga, p. 8

⁴⁷ Rubens, S. y Fernandes, P. M. (2024). *A ballroom em Beyoncé e Beyoncé na ballroom: Renaissance e a reflexividade entre cultura pop e ballroom*, Brazilian Creative Industries Journal, 4(1), p. 228–231



3. Preguntas de investigación y metodología

Este trabajo se articula en torno a dos preguntas fundamentales que orientan el análisis del álbum *Cowboy Carter* de Beyoncé. Ambas están diseñadas para explorar tanto el contenido musical de la obra como su dimensión simbólica, cultural y política, situándose en el contexto de la música popular estadounidense contemporánea.

La primera pregunta se centra en cómo Beyoncé consigue reappropriarse del country y, al mismo tiempo, criticar la exclusión racial dentro de este género musical. Esta cuestión parte del reconocimiento histórico de que el country ha sido tradicionalmente percibido como un género blanco, a pesar de sus profundas raíces afroamericanas. A partir de esta premisa, se analiza de qué manera la artista utiliza las narrativas dominantes en las canciones country mientras visibiliza las dinámicas de marginación racial, reescribiendo el canon de este género musical desde una perspectiva afroamericana.

La segunda pregunta que guía este trabajo se enfoca en cómo Beyoncé desafía las categorías que clasifican los géneros musicales. A través de esta cuestión, se busca examinar el modo en que *Cowboy Carter* fusiona elementos propios del country con otros géneros, dando lugar a una propuesta musical híbrida. Mediante el análisis se pretende explorar si esta hibridez responde únicamente a una intención estética, o también opera como una forma de resistencia simbólica. Así pues, se analizan las estrategias que utiliza Beyoncé para subvertir los códigos del country y las taxonomías rígidas que segregan la música popular americana.

Para dar respuesta a ambas preguntas de investigación se ha utilizado una metodología cualitativa, basada principalmente en el análisis de contenido. Entendemos el análisis de contenido cualitativo como “un método de investigación para la interpretación subjetiva del contenido de datos textuales a través del proceso sistemático de clasificación, codificación e identificación de temas o patrones” (Hsieh y Shannon, 2005, p. 1278)⁴⁸. El motivo principal por el que se ha optado por este enfoque metodológico es que “el análisis cualitativo se ocupa de las formas y los patrones antecedente-consecuente de la forma, mientras que el análisis

⁴⁸ Hsieh, H. F. y Shannon, S. E. (2005). *Three approaches to qualitative content analysis*, Qualitative Health Research, 15(9), p. 1278



cuantitativo se centra en la duración y la frecuencia de la forma” (Smith, 1975, p. 218)⁴⁹. Los objetivos de este trabajo están más alineados con una perspectiva cualitativa, puesto que se pretenden analizar significados, temas y patrones manifiestos pero también latentes. Además, esta metodología permite considerar el contexto sociocultural en el que se inscribe la obra analizada, lo cual resulta fundamental para interpretar los discursos de reapropiación y crítica racial presentes en el álbum.

Para analizar detalladamente *Cowboy Carter*, se han tenido en cuenta tres dimensiones principales en su contenido: las letras de las canciones, las colaboraciones, y los *samples* e interpolaciones. Esta clasificación responde a la necesidad de explorar la complejidad del álbum desde distintos niveles discursivos, permitiendo una aproximación analítica coherente con los objetivos de la investigación.

Para recopilar los *samples* e interpolaciones se ha recurrido a WhoSampled, una base de datos especializada en el rastreo y documentación de referencias musicales. Esta fuente ha permitido identificar con precisión los fragmentos musicales reutilizados o reinterpretados por Beyoncé en *Cowboy Carter*. A partir de esta información, se han elaborado tablas de contenido en las que cada muestra ha sido codificada según su fecha de creación, autoría y género musical, mencionando también la canción del álbum en la que aparece. A través de este procedimiento sistemático, se han podido analizar las conexiones intertextuales y el significado cultural de cada referencia sonora dentro del conjunto de la obra. Del mismo modo, para el análisis de las colaboraciones también se han elaborado tablas de contenido que clasifican a los artistas indicando su edad y la canción en la que participan. Esta codificación previa ha sido necesaria para analizar posteriormente la función simbólica o estratégica que cumplía cada colaboración en un nivel más profundo.

Por otro lado, también se ha implementado el análisis crítico del discurso (ACD) para poder analizar el contenido lírico de las canciones en detalle. Esta metodología de investigación cualitativa “se centra en los significados culturales asociados a las personas, los artefactos, los eventos y las experiencias” (Eriksson y Kovalainen, 2008, p. 227). Además, también resulta

⁴⁹ Smith, H.W. (1975). *Strategies of Social Research: The Methodological Imagination*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. p. 218



útil para estudiar “las formas en que el dominio social y político se reproduce en los textos escritos y el lenguaje hablado de individuos e instituciones” (Eriksson y Kovalainen, 2008, p. 227 p. 235).

En el caso concreto de esta investigación, se ha aplicado el ACD por tres motivos principales. El primero es que esta metodología permite comprender las luchas de poder y dominio que se dan dentro de diferentes grupos sociales, y cómo estas se manifiestan discursivamente en el lenguaje. En el contexto de *Cowboy Carter*, resulta especialmente útil para examinar cómo se abordan cuestiones vinculadas con la exclusión racial, la reapropiación cultural y la identidad afroamericana. El segundo motivo es que la metodología de investigación que utiliza el ACD “implica la producción de críticas hacia las prácticas actuales”, y no se limita a analizar superficialmente los discursos (Eriksson y Kovalainen, 2008, p. 241)⁵⁰. Por último, se ha optado por este método analítico porque *Cowboy Carter* es un álbum muy extenso, que cuenta con veintisiete canciones en total. Para poder analizar cómo Beyoncé se reapropia de las temáticas de la música country desde una perspectiva afroamericana, era necesario un enfoque como el ACD, que permite fragmentar la muestra sin dejar de hacer una lectura profunda y contextualizada.

Así pues, el análisis textual de las canciones también se ha realizado mediante tablas de contenido, que agrupan fragmentos líricos de las veintisiete pistas musicales en cuatro grandes bloques. Cada uno de estos responde a alguna de las temáticas generales que se pueden encontrar en las canciones country tradicionales. De esta forma, se analiza cómo Beyoncé reproduce o se apropiá de algunas de las narrativas más comunes en este género musical. Los bloques temáticos analizados son los siguientes:

1. Las raíces, la identidad y la cultura sureña
2. La familia y los roles de género
3. La religión y la fe
4. El trabajo y el sacrificio personal

⁵⁰ Eriksson, P. y Kovalainen, A. (2008). *Qualitative Methods in Business Research*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, p. 227-241



Cabe destacar que en todos estos bloques se tratan cuestiones vinculadas con la raza, directa o indirectamente. La crítica racial es un aspecto central que vertebría todo el contenido del álbum y, por lo tanto, se ha tenido muy presente en el análisis crítico de los discursos.

Por último, se ha tenido en cuenta la opinión de la prensa musical especializada para enriquecer y complementar la información obtenida en el análisis previo de *Cowboy Carter*. Con este objetivo, se han realizado entrevistas a tres críticos musicales del panorama cultural español. Estos son Joan S. Luna, redactor jefe de la revista Mondo Sonoro y figura de referencia en el periodismo musical independiente; Sergio del Amo, periodista especializado en cultura y música con experiencia en medios como Time Out o El Mundo; y Pablo Tocino, cineasta y periodista cultural, colaborador habitual de medios musicales como Jenesaispop.



4. El significado detrás de *Cowboy Carter*

“This ain’t a Country album. This is a ‘Beyoncé’ album” [Esto no es un álbum de country. Esto es un álbum de Beyoncé]⁵¹.

Así termina el comunicado que Beyoncé publicó en sus redes sociales el 19 de marzo de 2024, anunciando oficialmente el lanzamiento de su octavo álbum de estudio: *act ii Cowboy Carter*. Con esta frase, la artista dejó claro que, pese a tratarse de un álbum con profundas raíces en la música country, *Cowboy Carter* sería un proyecto sin limitaciones creativas, donde se vería reflejada la forma en que ella misma entiende la música.

Este octavo álbum de su discografía se presenta como una declaración de intenciones, empezando por el título de la obra. *Cowboy Carter* funciona como una nueva identidad de Beyoncé, que ella misma asume para entrar en el espacio tradicionalmente blanco y masculino de la música country. A simple vista, la parte "cowboy" evoca la iconografía clásica del oeste americano, que recuerda al vaquero estereotípico que aparece en multitud de películas de Hollywood. Aun así, la palabra "cowboy" surgió de las costumbres sociales que impedían que los hombres negros fueran tratados como "señores" o "caballeros", al tratarse de títulos que denotaban estatus. De hecho, "boy" era un término despectivo constante para referirse a los hombres negros que trabajaban como sirvientes personales durante la Guerra Civil.

A finales del siglo XIX, la industria ganadera del suroeste de Estados Unidos también se sosténía gracias a los esclavos negros, que posteriormente sirvieron como vaqueros cuidando del ganado (Claud Anderson, 1997)⁵². Por lo tanto, aunque la connotación histórica del término “cowboy” es profundamente negativa, cuando Beyoncé se apropió de la palabra pone en valor la fuerza y la resiliencia de estos hombres. Además, al añadir Carter – su apellido (Beyoncé Giselle Knowles-Carter) – personaliza el término. De esta forma, no solo da la vuelta al estereotipo, sino que se asocia directamente con él.

⁵¹ Saad, N. (2024, 19 marzo). “Beyoncé asserts: Cowboy Carter is not a country album” Los Angeles Times.

⁵² Anderson, C. (1997). *Dirty Little Secrets: About Black History, Its Heroes, and Other Troublemakers*, PowerNomics Corporation of America.



Esta resignificación que se aprecia en el título del álbum también se ve reflejada a lo largo de la obra. En la nota de prensa publicada por Parkwood Entertainment el 29 de marzo del 2024, día del lanzamiento del disco, se explica que “en el rodeo, Beyoncé vio por primera vez la diversidad y la camaradería entre los amantes de la música country y el estilo de vida americano, con un fuerte componente comunitario. Entre la multitud se encontraban vaqueros negros, hispanos y nativos americanos, quienes aportaron su valiosa y auténtica contribución a la cultura. Sus historias son sinónimo de la historia estadounidense”⁵³. Esta visión multicultural del country contrasta con la versión homogénea y blanqueada del género que se ha difundido a lo largo de los años. Al destacar estas contribuciones marginadas, Beyoncé reivindica a aquellos que fueron borrados de la narrativa, destacando especialmente a las personas afrodescendientes como ella. Además, con su incursión en el country, a lo largo de las canciones que forman la obra, se aprecia cómo la artista aporta su visión personal al género, dando a entender que sus temáticas e historias también le pertenecen.

4.1. Análisis del contenido lírico de las canciones

A continuación se muestra el análisis del contenido lírico de las canciones de *Cowboy Carter*. En este apartado se identifican los temas principales que atraviesan el álbum, y se examinan los recursos expresivos y narrativos que emplea Beyoncé para construir su relato. Para facilitar la comprensión del análisis, se recomienda consultar los anexos, donde se encuentran las tablas de análisis con la clasificación de todas las letras.

4.1.1. Las raíces, la identidad y la cultura sureña

En los versos del primer estribillo de *American Requiem*, la canción que abre *Cowboy Carter*, Beyoncé dice: “Se está hablando mucho / Mientras canto mi canción” (véase la *Tabla A1* en el Anexo A). Desde el principio del álbum, la cantante nos sitúa en mitad de una problemática, haciendo referencia a su actuación en los Premios de la Música Country de 2016, organizados por la Country Music Association (CMA). Durante la celebración de la gala, Beyoncé interpretó *Daddy Lessons*, una canción de inspiración sureña perteneciente a su exitoso álbum *Lemonade*, publicado ese mismo año. Aunque la banda femenina de música country Dixie

⁵³ Parkwood Entertainment (2024, 29 Marzo). *Beyoncé releases COWBOY CARTER*, PR Newswire.



Chicks también la acompañó en el escenario, múltiples seguidores del country criticaron a Beyoncé por su postura política liberal y su supuesta falta de credibilidad en este género musical⁵⁴.

En *Lemonade*, la artista incorporó imágenes relacionadas con la raza y el movimiento Black Lives Matter, haciendo alusiones a la brutalidad policial, temáticas que difieren de los ideales conservadores en Estados Unidos⁵⁵. Todos estos factores alimentaron la crítica de los sectores más patriotas y defensores del country tradicional, pero la situación particular que vivió Beyoncé es una consecuencia directa de la concepción del country como “música blanca sureña” desde sus inicios.

En su disertación “Song of the South: Country Music, Race, Region, and the Politics of Culture. 1920-1974” el autor J. Lester Feder comenta lo siguiente:

“La historia de cómo llegamos a una América republicana y demócrata, es inseparable de la historia de cómo la música country llegó a satisfacer a los consumidores conservadores. Y esa historia comienza con la decisión de las discográficas de segregar y regionalizar la música popular en la década de 1920” (J. Lester Feder, 2006, p. 23).

Es decir, cuando la música country para blancos se categorizó como “hillbilly”, se forjó un círculo distintivo de resonancia para los sureños blancos, conectando los estilos musicales locales con la blancura y sus relaciones comunitarias. De esta forma, el country se acabó nacionalizando junto con la política blanca sureña, compartiendo una geografía de valores que defendía la rectitud del Sur⁵⁶.

Pese a estas connotaciones políticas existentes en el género musical, Beyoncé aprovecha su incursión en el country para reivindicar sus raíces sureñas con un enfoque distinto. En lugar de mencionar el Sur en sus canciones con una intención puramente patriótica, hace alusiones a

⁵⁴ Coscarelli, J. (2016, 3 de noviembre). *Beyoncé's C.M.A. Awards Performance Becomes the Target of Backlash*, The New York Times.

⁵⁵ Abad-Santos, A. (2024, 19 marzo). *Beyoncé, the CMAs, and the fight over country music's politics, explained*, Vox.

⁵⁶ Feder, J. L. (2006). *Song of the South: Country Music, Race, Region, and the Politics of Culture. 1920-1974*, p. 23



sus orígenes familiares para defender su posición legítima como cantante de country. Por ello, en la segunda estrofa de *American Requiem* dice:

“Mira aquí, mira en mi mano
La nieta de un *moonshine man*
Gadsden, Alabama
Tengo folk en Galveston, con raíces en Louisiana”

El término “moonshine man” hace referencia a los destiladores de whisky clandestinos, que destilaban el alcohol por la noche, bajo la luz de la luna, para evitar ser detectados⁵⁷. Durante la época de la Prohibición en Estados Unidos⁵⁸, la producción de este aguardiente ilegal se concentraba en la cordillera de los Apalaches, facilitando la evasión fiscal (Peine, Emelie K. y Schafft, Kai A, 2012, p. 93-112).⁵⁹ Por lo tanto, cuando Beyoncé canta que es nieta de un “moonshine man”, se enorgullece de los productores de esta bebida alcohólica, considerados un símbolo de resistencia sureña y desafío a las autoridades. Esto también se puede relacionar con la intencionalidad que tiene la cantante con *Cowboy Carter*, desafiando a las críticas raciales que limitan su expansión musical hacia el country.

Además, en esta misma estrofa, la artista interpela directamente a los oyentes diciéndoles que miren su mano, para que tengan en cuenta su genética. El padre de Beyoncé, Matthew Knowles, creció en Gadsden (Alabama), y su madre, Tina Knowles, nació en Galveston (Texas), pero tiene raíces familiares en Boutte (Luisiana). Mencionando los orígenes de ambos, destaca que su herencia sureña la hace idónea para abordar este género musical.

En *American Requiem* también tiene especial importancia el lenguaje empleado. Durante la canción se escucha repetidamente la expresión “Looka dere, Looka dere”, la versión en Inglés Afroestadounidense Vernáculo (IAV) de “Look over there” [Mira allí]⁶⁰. Durante la Gran

⁵⁷ Lippard, Cameron y D, Stewart, Bruce E. (2019). *Modern Moonshine: The Revival of White Whiskey in the Twenty-First Century* (1^a ed.), Morgantown: West Virginia University Press.

⁵⁸ La era de la Prohibición fue el período de 1920 a 1933, cuando Estados Unidos prohibió la producción, importación, transporte y venta de bebidas alcohólicas (Encyclopedia Britannica, 20 de enero de 2023).

⁵⁹ Peine, Emelie K. y Schafft, Kai A. (2012). *Moonshine, Mountaineers, and Modernity: Distilling Cultural History in the Southern Appalachian Mountains*, Journal of Appalachian Studies. 18 (1/2). Appalachian Studies Association, p. 93–112.

⁶⁰ El Inglés Afroestadounidense Vernáculo (IAV), es una variedad (dialecto, etnolecto y sociolecto) del inglés estadounidense hablado por los afroestadounidenses de clase obrera urbana y de clase media (en gran parte bialectal).



Migración de Estados Unidos, de 1910 a 1930, se crearon muchas comunidades urbanas afroamericanas, y en estos contextos segregados nacieron las características contemporáneas del IAV. En las áreas urbanas del Norte, el Inglés Afroestadounidense Vernáculo tiene menos probabilidades de mostrar acomodación a los dialectos regionales que en el Sur⁶¹. Por lo tanto, no es casual que Beyoncé lo utilice en sus letras, ya que forma parte de su identidad como afrodescendiente sureña.

En otras canciones, como *Levi's Jeans*, también se aprecia un homenaje a esta descendencia negra, con versos como “Te doy este blues, está en mis genes / en mi hermana, en Celestine”. El blues es un estilo musical originario de las comunidades afroamericanas del sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX, y en los años sesenta se convirtió en una de las influencias más importantes para el desarrollo de la música popular estadounidense y occidental (Paul Oliver, 1998, p. 212)⁶². Por eso mismo, Beyoncé dice que este género musical está en sus genes, y en los de su madre Celestine Ann Beyoncé (el nombre completo de Tina Knowles).

Más adelante, al principio de la canción *YA YA*, hay otra referencia al linaje familiar de la cantante, cuando deletrea su nombre diciendo “B-E-Y-I-N-C-E”. Aquí se puede apreciar un cambio intencional de la vocal “o” por la “i”, porque Beyoncé era el apellido original de su familia materna. En plena época de segregación, Agnés Beyoncé, la abuela de Beyoncé, solicitó que se corrigieran los certificados de nacimiento de su hija Tina, porque habían escrito mal su apellido. Finalmente, la petición fue denegada, un hecho que refleja la marginación histórica que sufrieron los afroamericanos, cuando la falta de documentación oficial se utilizaba como una estrategia frecuente de borrado sistemático⁶³.

Además de introducir detalles de este tipo en el álbum, Beyoncé utiliza constantemente la metáfora como herramienta crítica. En *Texas Hold'Em*, uno de los singles de *Cowboy Carter* que sirvió como carta de presentación temática del disco, se hace mención a Texas porque

⁶¹ EWAVE - Urban African American Vernacular English. (s. f.). *Electronic World Atlas of Varieties of English*.

⁶² Oliver, P. (1998). *The Story Of The Blues (new edition)*, Northeastern University Press. p. 212

⁶³ Del Rosario, A. (2024, 22 marzo). *Beyoncé? Tina Knowles' answer returns amid Cowboy Carter*, Los Angeles Times.



Beyoncé nació en Houston, la ciudad más grande de este estado. La canción empieza de la siguiente manera:

“This ain't Texas [Esto no es Texas]

Ain't no hold 'em [No hay que disfrazar la jugada]

So lay your cards down, down, down, down [Así que pon tus cartas sobre la mesa”]

En la letra de la versión original en inglés, hay un juego de palabras utilizando el Texas hold'em, reconocido como la variante de póker más extendida. En el transcurso de la partida, las cartas ocultas de los oponentes (conocidas como “hole cards”) permanecen en secreto hasta el final de la mano (el momento denominado “showdown”). Cuando en esta fase hay al menos dos jugadores activos, se revelan las cartas para determinar quién tiene la mejor combinación y, por ende, gana el bote. Con su canción, Beyoncé busca transmitir el mensaje contrario: en lugar de disfrazar la jugada, propone apostar por la autenticidad, poniendo todas las cartas sobre la mesa.

Texas Hold'Em también es una invitación al disfrute, entregándose a la celebración de la cultura del Sur sin limitaciones. Por eso, al final del primer estribillo, la artista canta:

“It's a real-life boogie and a real-life hoedown [Es un *boogie* y una fiesta *hoedown*]

Don't be a bitch, come take it to the floor now [No seas un muermo, y empieza a bailar ahora]”

El *boogie* o *boogie-woogie* es una variante de música blues que se hizo popular a finales de 1920, pero fue desarrollado por las comunidades afroamericanas en la década de 1870 (Elliot Paul, 1957, p. 229)⁶⁴. Mientras que el blues es un género musical que tradicionalmente sirve como vehículo para expresar diversas emociones, el *boogie-woogie* es principalmente música de baile (Paul Du Noyer, 2003, p. 165)⁶⁵. Por otro lado, los *hoedowns* son reuniones sociales, normalmente eventos de baile, que suelen incluir música y danzas folclóricas, y se celebraban principalmente en las comunidades rurales de los Apalaches. Uniendo estos dos conceptos,

⁶⁴ Paul, E. (1957), *That Crazy American Music*, Capítulo 10, p. 229

⁶⁵ Du Noyer, P. (2003). *The Illustrated Encyclopedia of Music* (1^a ed.). Fulham, London, Flame Tree Publishing, p. 165.



Beyoncé transmite la importancia de dejarse llevar por la música, hecha para bailarla y celebrarla en comunidad.

En el universo narrativo que se construye en *Cowboy Carter*, nos adentramos en un viaje que nos permite conocer el modo de vida de la población sureña en detalle, porque Beyoncé se presenta como el personaje principal que experimenta todo en primera persona. Cuando en *Texas Hold'Em* dice “Hay un tornado / En mi ciudad / Ha golpeado el sótano / No pinta bien”, ancla la narrativa del álbum en una realidad concreta y palpable para los oyentes. Texas se encuentra en el Tornado Alley⁶⁶, por lo que es común refugiarse en los sótanos para protegerse de ellos. Este tipo de referencias cotidianas dotan de realismo y credibilidad al relato.

Otro ejemplo lo encontramos esta misma canción, cuando canta “Nos dirigimos al *dive bar* que siempre nos ha gustado”. Los *dive bars* son establecimientos pequeños, poco glamurosos y de estilo antiguo con bebidas económicas, principalmente cerveza. Su iluminación suele ser tenue y se caracteriza por los carteles decorativos neón (Leonor Vivanco, 2008, p.8)⁶⁷. El consumo de alcohol como forma de evasión y disfrute suele ser un tema recurrente en las canciones country. En un estudio de la Universidad Northwestern titulado "Decade of Drunk Lyrics: A Look at How Often Pop Music Mentions Alcohol" se analizaron las listas Billboard Hot 100 de fin de año, desde 2007 hasta 2016. Los resultados mostraron que, después del hip-hop, el country era el género musical con más menciones al alcohol (31 canciones de 86 en total, un 36.05%)⁶⁸. Por lo tanto, es significativo que en su incursión en este estilo musical, Beyoncé también se apropie de esta temática. Lo podemos ver claramente en el pre-estribillo de la canción *Bodyguard*, que contiene el verso “Ruedas en la grava, Davis en mis huesos”. Aquí, la cantante hace un guiño a SirDavis, el whisky estadounidense que ella misma lanzó en agosto de 2024, en colaboración con la empresa Moët Hennessy. El nombre de la bebida honra la figura de su bisabuelo paterno, Davis Hogue, un agricultor y destilador clandestino de alcohol en el sur de Estados Unidos durante la época de la Ley Seca⁶⁹. Así pues, Beyoncé

⁶⁶ El Tornado Alley (traducido en español como El Callejón de los Tornados) es un término coloquial usado en Estados Unidos para designar a un amplio territorio del país, donde se cumplen las mejores condiciones para la formación de tornados.

⁶⁷ Vivanco, L. (2008, 19 diciembre). *Divers' Education*, No. Red-eye Chicago Magazine, Chicago Tribune, p. 8.

⁶⁸ Northwestern University (2017, 19 junio). *Decade of drunk lyrics: A look at how often pop music mentions alcohol*, Counseling@Northwestern, The Family Institute.

⁶⁹ SirDavis. (s. f.). “Our Story”



no solo potencia su mensaje de pertenencia al country mencionando esta bebida simbólicamente en *Cowboy Carter*, sino que además la vende y la distribuye en la vida real. Esto subraya la posición privilegiada en la que se encuentra la artista, tanto por su gran altavoz mediático como por su nivel socioeconómico, lo que le permite reconquistar espacios de difícil acceso para muchos otros colectivos.

En canciones anteriores ya se ha visto cómo la identidad y la pertenencia son temas troncales en el álbum, y en *Just For Fun* esto se vuelve a confirmar. La segunda estrofa de la canción dice lo siguiente:

“Desde los vaqueros en Clovis, hasta el circo de rodeo

Vine aquí por una razón, pero no sé cuál es el propósito

Todo se encuentra bajo la superficie”

En este fragmento, se hace referencia a una de las mayores señas de identidad de la cultura sureña y de la historia americana: el rodeo⁷⁰. Los orígenes de esta práctica se remontan a la industria ganadera de México, que evolucionó hasta convertirse en una forma casi deportiva en Estados Unidos a finales del siglo XIX. Históricamente, tal y como sucede en otras ramas culturales como la música, el rodeo ha ignorado las contribuciones de muchos atletas pertenecientes a minorías étnicas. Un ejemplo de esta omisión es Bill Pickett, un afroamericano de Taylor, Texas, a quien se le atribuye la invención del "bulldogging", el acto de saltar de un caballo a un toro o novillo para derribarlo. Hasta que logró hacerse famoso por crear esta técnica, Pickett se vio obligado a vestirse como un torero mexicano, porque los rodeos no admitían concursantes negros (Demetrius W. Pearson, 2004, p.191)⁷¹. Posteriormente, el promotor y productor estadounidense Lu Vason, percibió la ausencia de vaqueros negros en este tipo de eventos, tras asistir al rodeo de Cheyenne Frontier Days en 1977. Esto le impulsó a crear el Bill Pickett Invitational Rodeo en 1984, conocido por ser el primer rodeo totalmente afroamericano de la historia⁷².

⁷⁰ El rodeo consiste en montar a pelo potros salvajes o reses vacunas bravas (como novillos y toros) y realizar diversos ejercicios, como arrojar el lazo, rejonear, etc., sin matar al animal.

⁷¹ Pearson, D. W. (2004). *Shadow Riders of the Subterranean Circuit: A Descriptive Account of Black Rodeo in the Texas Gulf Coast Region*. The Journal of American Culture., 27(2), p. 190–198.

⁷² Thompson, C. (s. f.). *The Greatest Show on Dirt*, YETI.



Teniendo en cuenta esta contextualización histórica, se entiende mejor el mensaje que trasmite Beyoncé en *Just For Fun*, cuando habla del Clovis Rodeo de California y dice "vine aquí por una razón, pero no sé cuál es el propósito". Como mujer afrodescendiente, se encuentra atrapada en un espacio que ha ignorado frecuentemente las aportaciones de su comunidad, pero esto no limita su sentimiento intrínseco de pertenencia. De esta forma, utilizando el ejemplo del rodeo, se resalta la importancia de reivindicar las raíces históricas y la riqueza cultural que se encuentran "bajo la superficie", esperando ser reconocidas y celebradas.

En el caso concreto de la música, los artistas afroamericanos fueron precursores en la creación y desarrollo de muchos de los géneros musicales que, posteriormente, han definido la cultura popular contemporánea a nivel mundial. Por eso, en *Cowboy Carter* no solo se hace un homenaje al country, sino que Beyoncé celebra todas las aportaciones musicales que sus predecesores hicieron desde la sombra, principalmente en contextos de exclusión. Esto se confirma en la introducción de la canción *Ya Ya*, cuando la artista dice “Te queremos dar la bienvenida al ‘Cowboy Carter: Act I’ de Beyoncé / Y al Rodeo Chitlin’ Circuit”. Con este verso, se sitúa a los oyentes en una actuación en directo que se está llevando a cabo en el Chitlin’ Circuit, una red de locales de entretenimiento que surgió en Estados Unidos durante la era de la segregación racial, del 1930 al 1960. Estos espacios, creados principalmente para artistas afroamericanos, ofrecían un lugar seguro para que músicos, comediantes y otros intérpretes pudieran actuar ante audiencias negras, en un contexto donde los teatros dominados por blancos les negaban el acceso⁷³.

El nombre “chitlin” proviene de “chitterlings”, un plato de comida sureña muy común entre la población afroamericana, que a menudo se limitaba a comer intestinos de cerdo en lugar de tocino o jamón⁷⁴. Esta capacidad para ser creativos y resolutivos ante las adversidades también se reflejaba durante el Chitlin’ Circuit, cuando los artistas negros actuaban en locales improvisados en zonas rurales, clubes nocturnos o restaurantes.

La relevancia de este circuito de talentos se debe a que fue una pieza clave para el desarrollo de géneros como el blues (influencia principal del country), el jazz, el soul y, eventualmente,

⁷³ Miller, A. (2022, 28 junio). *Inside the 'Chitlin Circuit,' a Jim Crow-Era Safe Space for Black Performers*, Gastro Obscura. Atlas Obscura.

⁷⁴ Gates, H. L. (1997, 3 febrero). *The Chitlin Circuit*. The New Yorker. p. 49



el rock 'n' roll. Artistas como Aretha Franklin, Diana Ross, Tina Turner, Jimi Hendrix o James Brown ganaron reconocimiento gracias a sus actuaciones en el Chitlin' Circuit⁷⁵. Por lo tanto, al integrarse dentro del circuito de forma simbólica, Beyoncé consigue reivindicar un episodio clave de la historia afroamericana reafirmando su relevancia en el contexto contemporáneo de la industria musical.

4.1.2. La familia, los roles de género y la feminidad

En el primer bloque se han analizado las referencias que Beyoncé hace a sus raíces familiares, legitimando su postura como cantante de country con descendencia sureña, pero la familia es un tema que *Cowboy Carter* explora desde múltiples ángulos.

Desde sus inicios con The Carter Family, el country se ha vinculado directamente con los valores familiares, una temática a la que se han aliado muchas artistas femeninas a lo largo de la historia. En la década de los años 80, cuando resurgió notoriamente el sonido tradicional que caracterizaba a la música country, los roles femeninos que se reflejaban en las canciones también eran profundamente tradicionales (Dana C. Wiggins, 2009, p. 117).

Para las mujeres afrodescendientes, concretamente, el country también era la música que sonaba de fondo durante su juventud, ya fuera haciendo las tareas escolares, en la cocina o ayudando a la familia con los asuntos domésticos (Dmetri J. Smith, 2024, p. 20)⁷⁶. Aunque se haya invisibilizado constantemente la participación de estas mujeres dentro del género, sus aportaciones ofrecen una perspectiva más interseccional de las narrativas que nutren el country. En lo superficial, el hecho de que Beyoncé recupere la dimensión afectiva del hogar y explore esta temática dentro de su álbum puede entenderse como una intención de replicar los tintes más conservadores de este género musical. Pero, si se hace una lectura más profunda, la experiencia particular de Beyoncé puede ser útil para comprender cómo afectan las imposiciones sociales y culturales sobre el rol de la mujer negra dentro del espacio doméstico y familiar.

⁷⁵ Pandey, M. y Hafeji, K. (2025, 11 febrero). *The story behind Beyoncé's Chitlin' Circuit tour name*. BBC.

⁷⁶ Smith, D. J. (2024). *Their Country: Black Women, Three Chords, and the Truth*, p. 20



En la primera mitad de *Cowboy Carter*, la artista dedica varias canciones a su familia, y entre ellas se encuentra *Protector* (véase la *Tabla A2* en el Anexo A). En el estribillo de esta canción se incluyen los siguientes versos:

“Y te guiaré por ese camino si te pierdes
Nací para ser una protectora
Aunque sé que algún día brillarás por ti misma
Seré tu proyector”

Aquí, Beyoncé se dirige a Rumi Carter, su hija menor, y le expresa una devoción maternal que va más allá del simple instinto protector. En lugar de posicionarse como una figura autoritaria o restrictiva, Beyoncé se muestra como una guía luminosa que prepara el camino para que su hija encuentre su propia voz. Por eso mismo, en la letra de la canción, la artista se describe como una “protectora” que acabará asumiendo un rol de “proyector”. Esta idea contrasta con los versos “Me siento orgullosa de quién soy / Porque me necesitas”, donde se evidencia una relación de reciprocidad emocional: no solo la madre guía a la hija, sino que también encuentra en ella un motivo para sentirse completa y orgullosa de su identidad.

Históricamente, la propia comunidad negra ha perpetuado un modelo de enseñanza heredado del racismo estructural en Estados Unidos, reforzando la idea de que las mujeres negras deben olvidarse de sí mismas para poder estar siempre disponibles para los demás (Dana C. Wiggins, 2009, p. 162)⁷⁷. Durante la época colonial, en pleno auge de la esclavitud, ya empezaban a difundirse múltiples estereotipos sobre los afroamericanos. Uno de los arquetipos más comunes era el de la *Mammy*, un término que describía a las esclavas domésticas afroamericanas que servían como niñeras, brindando cuidados maternales a los niños blancos de las familias. Los primeros relatos de este arquetipo provienen de memorias y diarios surgidos después de la Guerra de Secesión estadounidense, cuando se idealizaba el rol de la esclava doméstica (Darlene Clark Hine, 2007. p. 13-21)⁷⁸.

⁷⁷ Wiggins, D. C. (2009). *From countrypolitan to neotraditional: Gender, race, class, and region in female country music, 1980-1989*, p. 162

⁷⁸ Hine, D. C. (2007). *Ar'n't I a Woman?: Female Slaves in the Plantation South: Twenty Years After*, The Journal of African American History, 92(1), p. 13-21.



En la letra de *Protector*, Beyoncé reproduce el estereotipo de la madre negra protectora, pero también reivindica una maternidad consciente y afectiva, donde la crianza tiene como principal objetivo garantizar la futura independencia de los hijos. Esto se observa de forma más detallada en los siguientes versos, que pertenecen al principio de la canción *My Rose*:

“¿Cuántas veces te has permitido derrumbarte?

¿Te has dejado vencer, querido?

Hay tantas rosas, pero ninguna puede cogerse sin espinas.

Así que aprecia tus imperfecciones, querido.”

En este caso, el mensaje va dirigido a Sir Carter, hermano mellizo de Rumi, a quién Beyoncé invita a reconocer su vulnerabilidad sin avergonzarse de ella. En lugar de exigirle fortaleza o dureza, le recuerda que el crecimiento personal implica aceptar las propias cicatrices y encontrar valor en las imperfecciones. Además, tradicionalmente, se ha construído la imagen de la mujer negra como una heroína invulnerable, capaz de luchar con éxito por las causas de su comunidad, su familia y su pareja (Thomas, A., McCurtis Witherspoon, K., & Speight, S., 2004, p. 426-442)⁷⁹. Consecuentemente, mostrar cómo lida con el peso emocional y mental de sus responsabilidades equivaldría a un fracaso, pero Beyoncé rompe con esta narrativa al mostrarse como una madre que abraza la fragilidad. De esta forma, el acto de cuidar se transforma en una forma de resistencia frente a un entorno que, históricamente, ha negado la complejidad emocional de las personas afrodescendientes

Más adelante, en la canción *Bodyguard*, vuelven a cuestionarse los estereotipos asociados a la feminidad negra y los roles de género tradicionales. La artista encarna una figura protectora, activa y combativa que históricamente ha sido asignada a lo masculino, para defender a su marido Shawn Corey Carter, conocido como Jay-Z. En el estribillo de la canción, Beyoncé repite los siguientes versos:

“Cariño, cariño

⁷⁹ Thomas, A. J., Witherspoon, K. M., y Speight, S. L. (2004). *Toward the development of stereotypic roles for Black women scale*, Journal of Black Psychology, 30(3), p. 426-442.



Podría ser tu guardaespaldas

Oh, cariño, cariño

Podría ser tu kevlar

Oh, cariño, cariño

Podría ser tu salvavidas”

La cantante asume, metafóricamente, tres roles distintos (guardaespaldas, kevlar⁸⁰ y salvavidas), una tríada que no solo revela su deseo de cuidar, sino una disposición a absorber el daño y actuar de barrera física ante las amenazas externas. En la segunda estrofa de la canción, refuerza este mensaje cuando dice “Soy tu mejor amiga / Te protejo en el *mosh pit* / Y te defenderé de las habladurías”. Un “mosh pit” es un grupo de fans, situado justo enfrente de la multitud en un concierto de música, que se dedican a saltar y golpearse unos a otros indistintamente. En el contexto de la canción, puede entenderse como metáfora de la exposición pública y el escrutinio constante que enfrentan tanto ella como su pareja, pero que Beyoncé está dispuesta a combatir ella misma. Esto desafía la imagen tradicional de la mujer pasiva o secundaria en las dinámicas de poder dentro de las parejas.

Por último, en el fragmento final de *Bodyguard*, Beyoncé también habla de proteger a su marido ante otras mujeres. Dice “No me gusta cómo ella te está mirando / Más vale que alguien me detenga”, y después añade “Estoy a punto de perder el control, darme la vuelta y arreglar esto al estilo John Wayne”. John Wayne fue un actor y director estadounidense, que comenzó su carrera en el cine mudo en la década de 1920, pero ganó reconocimiento gracias a las películas del oeste, como “The Searchers” (1956) o “True Grit” (1969). Se caracterizaba por personificar la masculinidad y ser un símbolo de lo rudo, además de un ícono de Estados Unidos como nación. De esta forma, al vincularse con su nombre, la artista de Texas adopta una figura que evoca poder, control y agresividad, tradicionalmente reservada para los hombres en el imaginario del *western*.

⁸⁰ El Kevlar es una fibra sintética que se caracteriza por su gran resistencia, ligereza y capacidad para soportar altas temperaturas. Se usa en una variedad de aplicaciones, entre ellas los chalecos antibalas, neumáticos, cuerdas y cables.



También hay que tener en cuenta que, desde una perspectiva blanca y masculina, se ha criticado frecuentemente a las mujeres negras que contradecían las normas comunes de la feminidad tradicional. En la época de la esclavitud, estas eran retratadas como ruidosas, desafiantes y capaces de alzar la voz, en contraste con la imagen de la mujer blanca, considerada más respetable y sumisa⁸¹. De esta forma, en Estados Unidos nació el término *Sapphire*, que justificaba la opresión y deshumanización de las mujeres afrodescendientes por sus actitudes autoritarias (Morgan C. Jerald, L. Monique Ward, Lolita Moss, Khia Thomas, Kyla D. Fletcher, 2017, p. 608-635)⁸². Cuando Beyoncé se presenta como una figura capaz de proteger y liderar, rompe con la narrativa que históricamente ha invisibilizado o demonizado a las mujeres negras cuando ejercen el poder. En resumen, describiendo una relación donde la mujer no solo acompaña, sino que también defiende, actúa y dirige, consigue cuestionar las jerarquías raciales y de género.

Además de presentarse como madre y esposa, la cantante también habla de su rol como hija. En el estribillo de la canción titulada *Daughter* dice lo siguiente:

“Siguen diciendo que no me parezco en nada a mi padre
Pero estoy alejada de los niños de coro y los altares
Si te metes conmigo, soy igual que mi padre
Soy más fría que el agua del Titanic”

Aquí Beyoncé reclama una herencia vinculada al carácter impasible de su padre. Explica que, cuando se meten con ella, puede actuar con la frialdad que caracteriza a su progenitor, y potencia el mensaje haciendo una comparación con las aguas heladas por las que navegó el Titanic. Durante la primera estrofa de esta misma canción, la artista lleva la imagen de la frialdad al extremo, narrando cómo ejerce la violencia física contra la amante de su marido:

“Intenté mantener la calma

⁸¹ Versluys, E. (2014). *Stereotypes of African American Women in US Television: Analysis of Scandal and Hawthorne*, Ghent University Library.

⁸² Jerald, M. C., Ward, L. M., Moss, L., Thomas, K. y Fletcher, K. D. (2017). *Subordinates, Sex Objects, or Sapphires? Investigating Contributions of Media Use to Black Students' Femininity Ideologies and Stereotypes About Black Women*, Journal of Black Psychology, 43 (6), p. 608–635.



Pero tu arrogancia perturbó mi soledad

Ahora he roto tu vestido y estás herida y morada

Mira lo que me hiciste hacer”

Incluyendo esta situación hipotética, Beyoncé reproduce el rol de agresor común en algunas canciones country tradicionales. Antiguamente, la violencia doméstica era una temática recurrente dentro del género, e incluso se explicaba cómo los hombres podían llegar a matar a sus mujeres cuando éstas ponían fin a su relación amorosa⁸³. Al adoptar esta forma violenta de venganza, Beyoncé no propone una subversión liberadora del relato tradicional, sino que evidencia su propia implicación en las estructuras patriarciales que critica. En lugar de presentarse como víctima o heroína, se muestra atrapada en los mismos códigos de dominación que históricamente han definido al género country. En este punto, hay que tener en cuenta el contexto en el que ha sido lanzado *Cowboy Carter*, ya que no se está analizando una obra antigua sino un álbum contemporáneo. La autora Sheila Simon comenta lo siguiente sobre la evolución de las canciones country y sus letras:

“Es probable que la música country actual refleje los valores del pasado [...] las letras se centran en los problemas individuales y a menudo buscan soluciones mirando al pasado, añorando alguna tradición que quizás nunca existió. Se espera que las canciones country no nos muestren adónde vamos, ni siquiera dónde estamos ahora, sino dónde hemos estado” (Sheila Simon, 2003, p. 1114).

Este anclaje en la nostalgia tan característico de la música country puede explicar por qué Beyoncé se suma a una narrativa arcaica y controversial de violencia sin romper completamente con sus convenciones. A su vez, teniendo en cuenta que la cantante es una mujer afroamericana, cabe destacar que su acto también puede interpretarse como una intervención incómoda dentro de la lógica del country, al narrar la forma en que una mujer negra ejerce un modelo de violencia tradicionalmente adjudicado a los hombres blancos del género.

⁸³ Simon, S. (2003). *Greatest Hits: Domestic Violence in American Country Music*, Oregon Law Review , Vol. 82(4), p. 1114



Retomando los estereotipos raciales analizados anteriormente, otra de las temáticas más presentes a lo largo del álbum es la sexualidad, entendida como la manifestación del deseo y el placer a través del cuerpo. Esto abre la puerta a un análisis de las canciones partiendo del estereotipo de *Jezabel*, que describe a una mujer negra hipersexual, seductora y voraz, cuyo valor se basa en su sexualidad y su cuerpo (Anderson, Joel R.; Holland, Elise; Heldreth, Courtney; Johnson, Scott P., 2018, p. 461-476)⁸⁴. Este estereotipo nace cuando los esclavizadores blancos ejercían control sobre la sexualidad y la fertilidad de las mujeres negras esclavizadas, ya que su valor en las subastas se determinaba por su capacidad reproductiva. (Carolyn West, 1995, p. 458–466)⁸⁵.

La sexualización de las mujeres negras ha permanecido en la sociedad occidental, y la figura de la *Jezabel* moderna también está presente en la cultura popular musical. En el caso particular de *Cowboy Carter*, Beyoncé introduce la temática de la sexualidad desde el principio de la canción *Levi's Jeans*, cuando dice “Chico, te dejaré ser mi pantalón Levi's / Para que puedas abrazar este trasero todo el día”. Aquí vemos que la artista se presenta como un objeto de deseo, pero es ella quién controla la situación. Esta inversión de poder desafía la narrativa histórica en la que la mujer negra es pasiva frente a la mirada masculina.

En esta misma canción, Beyoncé reafirma la autonomía sobre su imagen y su poder sexual con frases como “Estoy súper sexy / Tengo la pose perfecta / Soy un maldito animal / Soy una maldita portada”. Esto contrasta con el mensaje que lanza posteriormente, al cantar “Demasiado dura, no soy una *prima donna*⁸⁶ / Poseo demasiada personalidad”. Mientras en unos versos la artista celebra su cuerpo y su sensualidad, en los otros reivindica que su valor no puede reducirse simplemente a una imagen superficial, sino a la totalidad de su ser. Esta misma idea se repite en la introducción de la canción *Ya Ya*, cuando dice “Esos mezquinos no pueden meterse connigo / Porque soy una chica lista”, reforzando la noción de que su poder también radica en su inteligencia.

⁸⁴ Anderson, J. R., Holland, E., Heldreth, C. y Johnson, S. P. (2018). *Revisiting the Jezebel Stereotype: The Impact of Target Race on Sexual Objectification*. Psychology of Women Quarterly. 42 (4), p. 461–476.

⁸⁵ West, C. M. (1995). *Mammy, Sapphire, and Jezebel: Historical images of Black women and their implications for psychotherapy*, Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training. 32 (3). p. 458–466.

⁸⁶ Una *prima donna* es una cantante que interpreta el papel de protagonista femenina en una ópera. Coloquialmente, el término puede utilizarse para desacreditar a aquellos que, al poseer un talento particular, se comportan mal o creen que pueden conseguir lo que quieran.



Aún así, Beyoncé no reniega del componente sexual, y lo integra en otras canciones como un elemento más de su identidad. En la canción *Desert Eagle* se describe explícitamente una escena sexual, incorporando los versos “Monta un espectáculo y hazlo sucio / *Desert Eagle* en el asiento trasero”. La *Desert Eagle* es una pistola semiautomática de grueso calibre, diseñada por la firma estadounidense Magnum Research. En el contexto de la canción, Beyoncé utiliza este elemento característico de la iconografía *western* para insinuar una escena de pasión, a través de una metáfora que traslada la violencia simbólica del arma al terreno de las relaciones sexuales.

Más adelante, se vuelve a utilizar otro elemento del imaginario *western*: el “hangman” o verdugo. Lo vemos en la introducción de la canción *Tyrant*, dónde aparecen los siguientes versos:

“Verdugo, respóndeme ahora

Me debes una deuda, me lo arrebataste

En un principio te odié, ahora te envidio

Solo dime cómo, dime cómo”.

La figura del verdugo simboliza la justicia, el castigo público y la aplicación de la ley mediante la violencia. En la canción se utiliza para representar a una mujer que se acuesta con hombres que ya tienen pareja. Por ello, Beyoncé dice “Esconde a tu hombre cuando el verdugo llega a la ciudad”, sugiriendo que la mujer tiene el poder de “ejecutar” relaciones ajenas.

La importancia de la narrativa reside en la frase “En un principio te odié, ahora te envidio”, porque muestra una compleja mezcla de rechazo y fascinación hacia la figura del verdugo. La protagonista de la canción no solo reconoce el daño causado en su relación amorosa, sino que también vislumbra en esa figura una libertad que desea para sí misma, actuando sin remordimiento. En este sentido, el “hangman” deja de ser únicamente un símbolo de amenaza externa para convertirse también en una proyección de poder femenino. Por eso mismo, en el estribillo de la canción, el personaje de Beyoncé asume ese rol de empoderamiento que



anhela, convirtiéndose en una “tirana” durante sus relaciones sexuales. La letra dice lo siguiente:

“Cada vez que lo monto, cada vez que lo monto
No me gusta sentarme en el sillín, chico, yo tengo el control
Relájate, yo controlo, tengo ese toque exótico
Las caderas son tan hipnóticas, soy toda una tirana”.

En este contexto, ser una tirana no implica violencia sobre el otro, sino dominio sobre sí misma y sobre la escena íntima. Cuando la artista se posiciona como sujeto activo del deseo, se aleja tanto del rol de víctima como del estereotipo de *Jezabel* hipersexualizada que solo responde de forma sumisa ante el deseo masculino. Además, la mención al “sillín” y al acto de “montar” están cargadas de referencias a la iconografía sureña, donde montar un caballo sin necesidad del sillín puede entenderse como un símbolo de habilidad, independencia y control.

De esta forma, se pone fin a una narrativa que empezaba mostrándonos a Beyoncé como una mujer protectora asumiendo los roles de madre, hija y esposa, y termina con su versión más empoderada. Las diferentes facetas que se muestran durante *Cowboy Carter* no son comportamientos aislados, sino roles que se entrelazan para formar una identidad multifacética. En lugar de limitarse a un solo modelo de feminidad, la artista presenta una personalidad llena de ambigüedades, que reivindica la posibilidad de ser vulnerable, fuerte, amorosa o combativa, todo al mismo tiempo.

A través de las canciones analizadas en este bloque, también se observa cómo el álbum refleja las contradicciones internas del country y de la cultura estadounidense en general. Beyoncé encarna una figura ambigua, que en algunos momentos resulta disruptiva por romper con los estereotipos raciales, y en otros conservadora por imitar ciertas convenciones del género. Esta tensión entre la ruptura y la reproducción de modelos tradicionales enriquecen el discurso, evidenciando la complejidad de habitar espacios marcados por estructuras de poder. Así, *Cowboy Carter* no se limita a ofrecer una crítica frontal, sino que expone cómo las mujeres



negras navegan un entramado cultural que, aun cuando las invisibiliza o estigmatiza, puede ser reappropriado para expresar nuevas formas de identidad, resistencia y pertenencia.

4.1.3. La religión y la fe

La religión ha sido otro de los elementos que ha influenciado de manera omnipresente al country y la cultura que lo engloba. Citando al sociólogo Howard W. Odum, el autor Bill C. Malone argumenta que gran parte de la religión del Sur se expresaba a través del canto. Por ello, la música country de temática religiosa abarcó la vida de prácticamente todos los sureños rurales, creando un vínculo muy fuerte entre sus estilos de vida y la tradición (Bill C. Malone, 1993, p. 27)⁸⁷.

Cuando los esclavos afrodescendientes residentes en Estados Unidos se convirtieron al cristianismo forzosamente, también adoptaron los himnos religiosos de los blancos. Por otro lado, aunque la población blanca estaba limitada por sus propias doctrinas protestantes, también sentían una gran admiración por las ofrendas musicales sagradas de los negros⁸⁸. Consecuentemente, el country acabó inspirándose en el blues afroamericano, el gospel y las múltiples canciones sagradas que surgieron de las sucesivas olas de avivamientos religiosos que comenzaron en el siglo XVIII⁸⁹.

Este origen multicultural del country no ha sido una idea compartida por todos. En plena época de segregación racial se empezó a definir el legado de la música folclórica estadounidense. A finales de 1910 se determinó que el “verdadero folklore” era una canción antigua, originaria de Gran Bretaña y cantada por habitantes rurales aislados en las montañas, que eran protestantes blancos anglosajones⁹⁰. De esta forma, las raíces folclóricas de la música country también se acabaron vinculando con los valores cristianos tradicionales del protestantismo blanco.

⁸⁷ Malone, B. C. (1993). *Singing Cowboys and Musical Mountaineers: Southern Culture and the Roots of Country Music*, University of Georgia Press, p. 27

⁸⁸ Hammond, A. D. (2011) *Color me country: Commercial country music and whiteness*, University of Kentucky, p. 130

⁸⁹ Sadie, S. y Tyrrell, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 6., Oxford University Press

⁹⁰ Filene, B. (2000). *Romancing the Folk Capítulo 1 "Setting the Stage Identifying an American Folk Music Heritage, 1900-1930"*, The University of North Carolina Press, p. 26



Si nos centramos en los géneros musicales, el country se ha asociado históricamente con el gospel sureño. Este género, que proviene del sureste de Estados Unidos, se caracteriza por sus letras, que expresan la fe personal o comunitaria, en relación con las enseñanzas bíblicas y la vida cristiana. Los músicos blancos hablaban de "gospel sureño" para desvincularse del "gospel negro", originario de la trata transatlántica de esclavos (Walter B. Edgar, 2006, p. 385)⁹¹. Sus temáticas se centraban en la búsqueda de libertad de los afroamericanos, proporcionándoles un impulso espiritual durante su trabajo en el campo. Posteriormente, las canciones se trasladaron a las iglesias como banda sonora de la lucha por los derechos civiles, reforzando la unidad y la fe dentro de la comunidad afroamericana⁹².

Teniendo en cuenta esta contextualización del country, su relación con la religión y las tensiones raciales, podemos analizar cómo Beyoncé incorpora la dimensión religiosa en *Cowboy Carter*. Desde la primera canción del álbum, *American Requiem*, la cantante utiliza la temática religiosa para denunciar el racismo estructural al que se enfrentan las personas afroamericanas (véase la *Tabla A3* en el Anexo A). La estrofa introductoria de la canción dice lo siguiente:

“Nada realmente termina

Para seguir igual, las cosas tienen que cambiar otra vez

Hola, mi viejo amigo

Cambias tu nombre, pero no la forma en que juegas”

En estos versos, Beyoncé se dirige directamente a la institución de los Estados Unidos de América, personificada como alguien que cambia de nombre, pero “mantiene su forma de jugar”. Muchos de los llamados “Padres Fundadores” de Estados Unidos – como George Washington, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin o John Adams – eran ciudadanos británicos antes de la Declaración de Independencia, firmada en 1776. Al nacer siendo súbditos del Imperio Británico, participaron dentro de su sistema político, militar y

⁹¹ Edgar, W. B. (2006). *The South Carolina Encyclopedia*, Columbia, S.C.: University of South Carolina Press. p. 385

⁹² Butler, M. L. (2020, 2 marzo). *Commentary: Why black gospel music still matters despite the rise of contemporary Christian music*, Chicago Tribune



económico, adquiriendo gran poder y riqueza mediante las conquistas coloniales. De este colonialismo derivan múltiples formas de explotación, como la esclavitud, que se mantuvieron muy presentes en Estados Unidos. En la canción, Beyoncé critica que su país ha reforzado estas mismas herramientas hegemónicas de opresión para mantener el poder. Debajo de todo lo que sostiene el estatus hegemónico de Estados Unidos, existe una explotación deliberada de grupos vulnerables que perdura a lo largo del tiempo, y por ello *American Requiem* se inicia con la frase “nada realmente termina”.

Más adelante, la artista interpela directamente a los oyentes preguntando “¿Podemos luchar por algo?” y añade “Ahora es el momento de enfrentar el viento / Ahora no es el momento de fingir / Ahora es el momento de dejar entrar el amor”. Este llamado colectivo para hacer frente al racismo recuerda a los cantos espirituales y los himnos de lucha característicos del gospel negro. Canciones como “We shall Overcome” se convirtieron en himnos del Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. Las estrofas derivan de una canción gospel compuesta en 1901 por Charles Tindley, reverendo de La Iglesia Episcopal Metodista Africana⁹³, y con los años adquirió un gran renombre al utilizarse en una gran variedad de protestas mundiales. Una de sus estrofas contiene los siguientes versos:

“Blanco y negro, juntos algún día.

Oh, en lo profundo de mi corazón

Creo que algún día lo superaremos”

Beyoncé replica este mismo mensaje de unión para afrontar las heridas del pasado y construir una comunidad nueva basada en el amor, independientemente del color de piel. En su caso, esta idea de sanación colectiva se refuerza con los versos “Adiós a lo que fue / Una casa bonita en la que nunca llegamos a asentarnos”. Estas líneas sugieren que, aunque Estados Unidos fue concebido como un espacio ideal de libertad y promesas, nunca llegó a ser un verdadero hogar para las comunidades racializadas.

⁹³ En 1787, un grupo de afroamericanos de Filadelfia se separaron de la Iglesia Episcopal Metodista de Saint George, a causa de la discriminación racial, y construyeron la Iglesia Metodista Africana de Betel.



En *Amen*, la última canción de *Cowboy Carter*, se retoma el tono espiritual y de duelo para reafirmar la necesidad de romper con las estructuras de opresión. La estrofa final de la canción contiene esta oración simbólica:

“Recemos por lo que fue

Nosotros seremos quienes purifiquen los pecados de nuestros padres

Réquiem americano

Aquí se entierran esas viejas ideas

Amén”

Estos versos otorgan un cierre circular al álbum. Intencionalmente, vuelve a aparecer la idea del réquiem, un ruego por las almas de los difuntos que se lleva a cabo justo antes de los entierros, o en las ceremonias de recuerdo y conmemoración. En este caso, el término se emplea para evocar una despedida definitiva al pasado doloroso de Estados Unidos, y se proclama la voluntad de trascenderlo mediante una nueva identidad, capaz de “purificar los pecados” cometidos históricamente. Además, el “Amén” del final de la estrofa no sólo pone fin a la plegaria, sino que proporciona un cierre musical solemne para todo lo que se ha expuesto previamente durante el álbum. De esta forma, *Cowboy Carter* se convierte metafóricamente en un acto ritual de transformación, con el que se pretende reparar el espacio del country abriéndolo a la diversidad.

La religión es un recurso narrativo que aparece en múltiples ocasiones a lo largo del álbum, aunque se manifiesta de forma distinta. En canciones como *Daughter*, Beyoncé menciona la figura de Dios como alguien que le puede ofrecer la ayuda que necesita, mostrando un deseo de purificación y redención. Esto lo vemos en el primer verso del estribillo cuando canta “Líbrame, Señor, de estas fantasías en mi cabeza”. A lo largo de la canción, la artista también recurre a imágenes explícitas del cristianismo tradicional, con frases como “Así que vamos a visitar las capillas blancas y cantar himnos / Sostener rosarios y cantar sinfonías de vitrales”. Aquí tiene especial importancia el concepto de “white chapels” (capillas blancas), que en una lectura literal puede referirse a las iglesias rurales, típicas en Estados Unidos, especialmente



en el Sur. Aun así, al poner énfasis en el adjetivo “blanco”, la letra de Beyoncé evoca la segregación histórica que vivieron las iglesias en Estados Unidos, desde antes de la Guerra de Secesión (1861-1865). La separación de personas negras y blancas en el culto es una tradición arraigada en la esclavitud y, aunque existen iglesias integradas, las congregaciones separadas por raza todavía persisten. La Iglesia Negra o *Black Church* se ha convertido en un espacio en el que las personas afroamericanas expresan independientemente su fe, escapando del trato de inferioridad que experimentan en contextos blancos. Para la comunidad afroamericana, la iglesia es un espacio físico secundario, y se le da especial importancia al acto de reunirse y a las personas mismas, más que al lugar (Douglas Jacobsen, 2005, p. 416–417)⁹⁴. Esto es algo que la propia Beyoncé ha manifestado a lo largo de su carrera. En la entrevista que concedió a Lisa Robinson para *Vanity Fair* en 2005⁹⁵, expresó lo siguiente sobre la religión y su forma de vivir la fe:

"Es una forma de vida para mí. Lo que me parece más importante es cómo trato a la gente, lo que pienso, lo que doy a los demás. Cuando regreso a Houston, voy a la iglesia y veo a esa gente, me siento como la misma chica de campo".

A través de esta reflexión, Beyoncé subraya que la religión para ella es más que una práctica institucional, es una filosofía de vida centrada en el amor, la empatía y la acción hacia los demás. Partiendo de esta idea, entendemos que la cantante no solo utiliza referencias religiosas para imitar a las canciones más tradicionales del género country, sino que pretende mostrar su particular visión de la fe. La religión es un elemento más que forma parte de su identidad y, al incorporar esta temática en *Cowboy Carter*, la artista conecta directamente con sus orígenes sureños y la comunidad que la vio crecer.

Beyoncé manifiesta esta libertad para entender la fe, más allá de las convenciones y las normas que la rigen, jugando especialmente con la temática religiosa en canciones como *Alligator Tears*. En el estribillo aparece el verso “Me dices que cambie de religión / Ahora paso los domingos contigo”, donde la cantante sugiere que no asiste a la misa católica los domingos para reservar ese acto de devoción a su pareja. De esta forma, se aprecia una

⁹⁴ Jacobsen, D. (2005). *Fortress Introduction to Black Church History. By Anne H. Pinn and Anthony B. Pinn*”, *Church History*, Volumen 74(2), p. 416–417

⁹⁵ Robinson, L.(2005, noviembre). *Above and Beyoncé*, *Vanity Fair*



reinterpretación de la espiritualidad, que no siempre está limitada a los templos, sino que puede encontrarse también en las relaciones humanas, trasladando la fe a la cotidianidad.

Más adelante, en el pre estribillo de la canción *Just For Fun*, aparecen los versos “Porque el tiempo lo cura todo / No necesito nada / Hallelujah / Le rezo a ella”. En este caso, hay un juego de palabras deliberado en la frase “Le rezo a ella”, que subvierte la tradicional referencia a Dios como figura masculina, insinuando que su figura podría estar encarnada por una mujer. Al tener una visión libre de la espiritualidad, Beyoncé se permite cuestionar y reformular los roles de género tradicionales, incorporando imágenes católicas en las que lo femenino puede ser divino y ocupar espacios de poder.

Otras canciones del álbum reflejan el uso de la religión como vehículo para conseguir la salvación personal. Un ejemplo lo encontramos en el estribillo de la canción *Flamenco*, que incluye el verso “Espero que Dios sepa que necesito ayuda ahora mismo”. Esta súplica muestra a Dios como una posible fuente de auxilio para enfrentar los problemas individuales. Su figura funciona como un refugio ante la crisis, un espacio donde se puede sostener la esperanza. De forma similar, en *II Hands II Heaven* aparece la frase “Dos manos al cielo, he rezado, sacerdote perdona mi alma”, que remite a una búsqueda de redención mediante el acto de rezar.

Por otro lado, en la canción *Ya Ya* se muestra cómo la religión también puede ser una herramienta de reafirmación comunitaria. Los versos “Solo rezo para que no nos estrellemos, mantengo mi Biblia en el salpicadero / Debemos mantener la fe” evocan la idea de utilizar la fe como escudo colectivo frente a las amenazas. Metafóricamente, Beyoncé habla de mantener una Biblia en el salpicadero del coche para evitar “estrellarse”. En el contexto de esta canción, que contiene algunas de las letras más políticas de *Cowboy Carter*, esto puede leerse como un deseo de que Estados Unidos no se desmorone moral o socialmente. Aquí, la religión emerge como una fuerza que permite mantener viva la esperanza de un futuro mejor, evitando el colapso de un país marcado por el racismo estructural.

Esta idea resume la forma en que Beyoncé utiliza la religión como hilo conductor de un relato que busca redimir el pasado y alumbrar nuevas formas de identidad cultural. Los símbolos y lenguajes católicos cumplen múltiples funciones, desde evocar o romper con imágenes



tradicionales, hasta vincular las temáticas de las canciones con sus raíces y las de su comunidad. Pero cabe destacar que la religión no es simplemente un elemento de recuperación nostálgica del country más tradicional, sino un recurso de reapropiación crítica para cuestionar las estructuras de poder y defender la inclusión en los espacios dominados por blancos.

4.1.4. El trabajo y el sacrificio personal

Aunque el público consumidor de la música country ya no se limita exclusivamente a los sureños rurales de clase trabajadora, este género musical se ha asociado directamente con el trabajo desde sus orígenes. La letra y la melodía de muchas canciones country tradicionales expresan cómo se sentía la gente trabajadora respecto a sus circunstancias y su entorno (Charles Conrad, 1988, p. 185)⁹⁶. Tanto las canciones que se cantaban mientras se trabajaba, como aquellas que tenían el trabajo como tema principal, se incluyen dentro del concepto de “work songs” (Ted Gioia, 2006, p. 11)⁹⁷.

El country, concretamente, es un género musical que se vio directamente influenciado por las tradiciones musicales folclóricas de los inmigrantes del siglo XIX que se desplazaban hacia el oeste. Las canciones que se originaron eran un reflejo de la vida en los ranchos, donde la música desempeñaba un papel fundamental en la lucha contra la soledad y el aburrimiento característico de la vida de los vaqueros (Vladimir Bogdanov, Chris Woodstra y Stephen Thomas Erlewine, 2003, p. 901)⁹⁸.

La temática del trabajo en el country fue evolucionando con los años, adaptándose a los tiempos y reflejando los cambios sociales, económicos y culturales en Estados Unidos. Un ejemplo es “9 to 5”, el tema principal de la película de 1980 “Nine to Five”, al que puso voz la cantante Dolly Parton. En la canción se menciona la desigualdad de género en el ámbito laboral, especialmente durante los versos del estribillo:

“De nueve a cinco, sí, te tienen donde quieren

⁹⁶ Conrad, C. (1988). *Work songs, hegemony, and illusions of self*. *Critical Studies in Mass Communication*, 5(3), p. 185.

⁹⁷ Gioia, T. (2006). *Work Songs*, Duke University Press, p. 11

⁹⁸ Bogdanov, V., Woodstra C. y Erlewine, S. T. (2003). *All Music Guide to Country: The Definitive Guide to Country Music*, Backbeat Books, p. 901



Hay una vida mejor y piensas en ella, ¿no?

Es un juego de hombres ricos, no importa cómo lo llamen

Y te pasas la vida poniendo dinero en su cartera”

Manteniendo este espíritu crítico y reivindicativo, Beyoncé introduce la temática del trabajo en *Cowboy Carter* para hablar de su carrera como artista y del sacrificio personal que implica ser una mujer racializada que construye su propio camino en la industria. Desde el principio del álbum, con *American Requiem*, la cantante plantea esta cuestión, centrándose en el rechazo que experimentó al introducirse en el género country por primera vez (véase la *Tabla A4* en el Anexo A).

“Y llegó el rechazo, dijeron que no era lo bastante country

Dijeron que no me montaría en el caballo

Pero si esto no es country, dime qué es

Planté mis pies descalzos en tierra firme durante años

Ellos no saben cuánto tuve que luchar por esto”

En estos versos, Beyoncé responde a las críticas externas reafirmando que su trayectoria le hace legítima de pertenecer al country, ya que ha estado marcada por la constancia y la disciplina desde muy joven. Al introducirse en un género musical que tradicionalmente ha ensalzado el trabajo duro y la lucha cotidiana, la artista hace mención al trabajo como un proceso de resistencia y construcción identitaria, demostrando que su historia personal también encarna esos valores. Esta misma idea también se refleja de forma más extensa durante la canción *16 Carriages*, con frases como “A los quince, la inocencia se perdió / Tuve que dejar mi casa a una temprana edad”. En 1997, a los quince años, Beyoncé entró oficialmente en la industria musical al firmar con Columbia Records bajo el grupo Destiny's Child. En aquella época el padre de la artista, Mathew Knowles, dejó su trabajo a tiempo completo para representar al grupo y conseguirles un buen contrato discográfico, ya que el anterior había fracasado. Aunque la inversión resultó exitosa, Beyoncé tuvo que madurar muy



rápido y dejar atrás parte de su adolescencia. En una entrevista de 2021 con Harper's Bazaar, la cantante reflexionó sobre esa época diciendo lo siguiente:

“Mi adolescencia fue un trabajo duro. [...] Como joven negra, sentía que no podía arruinarlo todo. Sentía la presión externa y los ojos vigilando mi posible tropiezo o fracaso. [...] Quería romper con todos los estereotipos de la superestrella negra, ya fuera por caer víctima de las drogas o el alcohol, o por la absurda idea errónea de que las mujeres negras vivían enfadadas”⁹⁹.

En *16 Carriages*, esta presión y el sacrificio emocional que conlleva ser artista se aprecia con varios versos que recuerdan a las “road songs” o canciones de carretera, típicas del folk estadounidense. En ellas, se retrata la vida del trabajador itinerante, normalmente un músico, que pasa más tiempo en la carretera que en casa, cargando con la fatiga del camino. Beyoncé se sitúa dentro de esta narrativa con versos como: “Han pasado incontables veranos, y no estoy en mi cama / En la parte trasera del autobús, en una litera con la banda”. Aunque este tipo de experiencias han sido narradas históricamente por otros artistas, la cantante de Texas introduce su propia perspectiva, marcada por una entrada temprana en la industria y por las exigencias específicas de ser una mujer negra en un entorno competitivo. Así, no solo se inscribe en una tradición de canciones sobre el trabajo y la carretera, sino que también amplía sus límites al visibilizar realidades menos representadas dentro de ese imaginario.

A lo largo del análisis de las canciones del álbum se ha podido ver cómo el relato individual de Beyoncé se entrelaza con narrativas que remiten a problemáticas estructurales mucho más amplias. En el caso de este bloque, centrado en la temática del trabajo, tiene especial importancia la crítica política y social. Esto vuelve a evidenciarse en canciones como *Ya Ya*, que incluye la siguiente estrofa:

“Mi familia vivió y murió en América,

En los buenos y viejos Estados Unidos,

Mucho rojo entre el blanco y el azul,

⁹⁹ Greenidge, K. (2021, 10 agosto). *Beyoncé's Evolution*, Harper's Bazaar.



La historia no se puede borrar”

En estas líneas, se destaca simbólicamente el exceso de color rojo entre el blanco y el azul, los colores que forman la bandera estadounidense. Esta metáfora se refiere a la sangre derramada por Estados Unidos, remontándose a la lucha por la emancipación de los esclavos durante la Guerra Civil o, más relevante en el contexto de *Cowboy Carter*, el movimiento por los derechos civiles¹⁰⁰. Ya sea por la brutalidad policial o la violencia armada, Estados Unidos puede verse como un país de afirmaciones contradictorias sobre sus ideales y acciones con respecto a su pueblo. En la Declaración de Independencia de 1776 se proclama “que todos los hombres son creados iguales, que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables y que entre ellos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”¹⁰¹. Esta visión idealizada del país no es la aceptada por Beyoncé, quién opta por detallar las dificultades que enfrentan los afroamericanos y recordar que las injusticias cometidas en el pasado son irreversibles.

En la misma canción, *Ya Ya*, se formulan las preguntas “¿Estás buscando una nueva América? / ¿Estás cansado de trabajar hora y media por la mitad del sueldo?”. Esta interpelación directa expone la explotación laboral sistémica que sufren las personas negras, una problemática que se remonta al pasado pero se mantiene profundamente arraigada en la estructura socioeconómica de Estados Unidos. Esto lo confirman estudios como el del Pew Research Center, que revela que la brecha salarial entre hombres negros y blancos permaneció prácticamente igual durante más de tres décadas. En 2015, los hombres negros ganaban el 73% de lo que ganaban los hombres blancos estadounidenses, una cifra muy similar a la de 1980, que refleja la persistencia en las disparidades salariales por motivos raciales¹⁰².

A esta reivindicación se suma una denuncia más explícita de la precariedad que enfrentan muchos trabajadores afroamericanos. La encontramos en el siguiente fragmento:

“Un incendio forestal quemó su casa

¹⁰⁰ Dentro del movimiento por los derechos civiles se enmarcan las luchas sociales para acabar con la discriminación de los afroamericanos y abolir la segregación racial. El movimiento fue especialmente relevante en el sur de Estados Unidos, entre 1956 y 1969.

¹⁰¹ National Archives (2025, 4 marzo), *Declaration of Independence: A transcription*.

¹⁰² Patten, E. (2016, 1 julio). *Racial, gender wage gaps persist in U.S. despite some progress*, Pew Research Center.



El seguro Fannie Mae no va a pagar a nadie

Así que sostén la funda de la pistola, vierte más licor, por favor

Los hombres que trabajan duro no tienen dinero en el banco”

Estas líneas condensan el abandono institucional que viven muchas personas negras, retratando una situación devastadora: la pérdida del hogar. En la letra, se critica explícitamente la imagen de Fannie Mae, una empresa patrocinada por el gobierno de Estados Unidos que juega un papel crucial facilitando la disponibilidad de hipotecas y la adquisición de viviendas. En este caso, se señala cómo el sistema hipotecario y de seguros ha marginado históricamente a las comunidades negras, negándoles el acceso equitativo a la propiedad, y se evidencia la fragilidad de su patrimonio frente a los desastres o crisis¹⁰³. Además, la artista utiliza la iconografía sureña mencionando la funda de la pistola y el licor. Ambos elementos se presentan como símbolos de resistencia de la clase trabajadora para lidiar con la precariedad económica, ya sea mediante el uso de la violencia o la evasión con la bebida.

Finalmente, en *Amen*, la última canción de *Cowboy Carter*, la crítica racial vuelve a aparecer a modo de epílogo para dar cierre a todo lo que se ha expuesto a lo largo del álbum. De nuevo, Beyoncé recurre a una lírica cargada de simbolismo para aludir a la historia de violencia estructural sobre la que se construyó Estados Unidos:

“Esta casa se construyó con sangre y huesos

Y se derrumbó, sí, se derrumbó

Las estatuas que hicieron eran hermosas

Pero eran mentiras de piedra, eran mentiras de piedra

Las trompetas resuenan con un sonido silencioso

Necesito hacerte sentir orgulloso

Dime, ¿puedes oírme ahora?”

¹⁰³ Bahney, A. (2022, 8 junio). *Fannie Mae and Freddie Mac announce plans to close racial homeownership gap*, CNN



Estos versos terminan de desmantelar el relato fundacional de una nación que oculta las injusticias sobre las que fue erigida. La “casa” construida con “sangre y huesos” representa al país entero, que ha obtenido su riqueza a costa del trabajo y las vidas de los estadounidenses racializados. Aunque la construcción muestra a la gente blanca en la cumbre, los cimientos de la estructura se pueden “derrumbar” fácilmente, ya que su único sustento ha sido nutrirse de la desigualdad dentro de un sistema que no acaba de reconocer su deuda histórica. Por eso mismo, Beyoncé también habla de las “estatuas hermosas”, los monumentos y símbolos patrióticos que glorifican a figuras históricas de Estados Unidos mientras silencian la opresión que estas mismas ejercieron. Al calificarlas como “mentiras de piedra”, la artista intenta desmentir una narrativa racista que se ha querido inmortalizar como verdad. Esta misma iniciativa se pudo ver durante las protestas en pleno resurgimiento del Movimiento Black Lives Matter de 2020, tras el asesinato de George Floyd. Las manifestaciones ciudadanas llevaron a la remoción de numerosas estatuas que representaban a confederados y esclavistas, figuras veneradas como héroes nacionales que en realidad defendían la esclavitud y la supremacía blanca¹⁰⁴.

Por otro lado, cuando Beyoncé canta “Necesito hacerte sentir orgulloso” revela un deseo profundo de validación por parte de la comunidad afroamericana. A lo largo del álbum, se aprecia que la cantante busca rendir cuentas, intentando que su arte y su lucha estén a la altura del sacrificio que hicieron aquellos que la precedieron. Por eso mismo, al formular la pregunta “¿puedes oírme ahora?”, Beyoncé interpela por última vez a los oyentes para asegurarse de que *Cowboy Carter* ha cumplido su función reivindicativa.

Tras analizar la narrativa de este último bloque, queda claro que Beyoncé no se limita a vincular la temática del trabajo con su propia biografía de esfuerzo y constancia. Defender su legitimidad dentro del country es algo secundario en muchas ocasiones, y la importancia reside en conectar la narrativa del álbum con la historia de la lucha colectiva de la comunidad afroamericana.

¹⁰⁴ Treisman, R. (2021, 23 febrero), *Nearly 100 Confederate monuments removed in 2020, report says; more than 700 remain*, NPR



4.2. Análisis de las colaboraciones

Cowboy Carter constituye una obra de naturaleza colectiva, donde las contribuciones de otros intérpretes y creadores resultan determinantes, no sólo en términos musicales y estilísticos, sino también en la construcción simbólica y discursiva del proyecto. Lejos de tratarse de un trabajo estrictamente individual, el álbum se presenta como un espacio coral, en el que dialogan distintas voces y estilos, amplificando y enriqueciendo el mensaje artístico que se propone. Por ello, en el presente apartado se analiza el papel que desempeñan las colaboraciones en *Cowboy Carter*, centrando la atención en los doce artistas que participan junto a Beyoncé en la configuración del álbum (véase la *Tabla B1* en el Anexo B). El estudio de estas contribuciones permitirá una comprensión más profunda de los significados que se articulan en el álbum, entendiendo sus colaboraciones como formas de resistencia, memoria colectiva y reivindicación cultural.

4.2.1. Diálogo intergeneracional: Dolly Parton y Willie Nelson

“Bienvenido a «La Hora del Humo» en KNTRY Radio Texas”. Así se inicia el interludio *Smoke Hour, Willie Nelson*, situándonos en un programa radiofónico, que se retransmite en la emisora “KNTRY Radio Texas” (véase la *Tabla A5* en el Anexo A). El álbum *Cowboy Carter* se presenta como una emisión continua a través de esta estación de radio ficticia, que actúa como hilo narrativo conectando las distintas canciones e interludios.

En la primera pausa locutada del álbum, aparece la voz de Willie Nelson, asumiendo el rol de conductor en el programa “La Hora del Humo”. Este se dirige a los oyentes con la frase “Ya conoces mi nombre, no hace falta que me digas el tuyo”, insinuando que su figura es relevante y conocida por todos. Esta afirmación no queda lejos de la realidad, ya que Willie Nelson es considerado uno de los máximos exponentes del country, y la cabeza visible del conocido movimiento *outlaw* de los años setenta. El sonido *outlaw* se alejaba completamente del estilo pop que en esos momentos influenciaba al country, y facilitaba que las canciones alcanzasen un estatus *mainstream* (Miguel Ángel Sánchez, p.134). Huyendo de esta premisa, desde los años sesenta Willie Nelson potenciaba su voz nasal y su estilo inspirado en el blues y el folk, a pesar de no recibir la aceptación deseada por la radio. Además, el artista remó en contra de



las convenciones de la época, uniéndose a la lucha contra la segregación racial y llevándose de gira al cantante de country negro Charley Pride durante sus inicios. De hecho, en uno de sus conciertos en Luisiana, Nelson llegó a darle un beso en el escenario, intentando calmar al público tras los abucheos e insultos racistas (Miguel Ángel Sánchez, 1996, p. 134)¹⁰⁵.

Con su cabello y su barba sin cortar, el pañuelo atado en la cabeza y una actitud relajada, la imagen de Willie se distanciaba de la estética *cowboy* y de la pulcritud esperada de una figura como él (Colin Larkin, 1993, p. 284)¹⁰⁶. Lo que en un principio podía jugar en su contra, acabó siendo determinante en su ascenso como leyenda, y a lo largo de su trayectoria utilizó su altavoz para defender varias causas sociales. El cantante se convirtió en copresidente de la Organización Nacional para la Reforma de las Leyes de Marihuana en Estados Unidos, y fundó el Farm Aid, una organización para defender los derechos de los agricultores (Eduardo Izquierdo, 2016, p. 153)¹⁰⁷. Desde su creación en 1985, Willie Nelson ha incluído a músicos negros en los conciertos benéficos que esta entidad celebra anualmente. Además, el cantante ha evidenciado su postura progresista implicándose en otras causas, como la defensa del matrimonio homosexual. En 2013, lanzó la canción "Cowboys Are Frequently, Secretly Fond of Each Other", cuya letra promovía la aceptación de las relaciones homosexuales en espacios tradicionalmente conservadores, como es el caso del country¹⁰⁸.

Contrariamente a otros cantantes de su misma generación, Nelson ha colaborado con varios artistas negros, desde B.B. King o Wynton Marsalis, hasta Ray Charles, mostrando un gran aprecio por la música afroamericana¹⁰⁹. Así pues, no resulta casual su participación en *Cowboy Carter*, un proyecto que precisamente aboga por la inclusión y la diversidad racial en el country. Retomando su aportación en *Smoke Hour*, *Willie Nelson*, vemos que el interludio incluye la siguiente estrofa:

¹⁰⁵ Sánchez, M. A. (1996). *Guía Esencial del Country*, ed. La Máscara, p. 39-134

¹⁰⁶ Larkin, C. (1993), *The Guiness Who's Who of Country Music*, Guinness World Records Ltd, p. 284

¹⁰⁷ Izquierdo, E. (2016). *Country Rock. Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*, ed. Redbook, Barcelona, p. 153

¹⁰⁸ Batool, T. (2025, 7 enero). *Willie Nelson Racial Equality: Advocating for Social Justice and Inclusivity*, Mount Bonnell.

¹⁰⁹ Hiltner, J. (2025, 7 mayo). *Dualities & Disorientation: Olive Klug is Older, Wiser, and Still Feels Like a «Lost Dog»*, The Bluegrass Situation



“Ahora, para esta próxima canción, quiero que todos se relajen, respiren hondo
y se dirijan al lugar al que su mente le gusta escapar
Y si no quieren ir, vayan a buscar una gramola”

Aquí, se aprecia como Willie Nelson invita a los oyentes a escuchar la siguiente canción del álbum: *Texas Hold 'Em*. Su narración precede a este tema porque, al igual que Beyoncé, el cantante nació en el estado de Texas, y su identidad artística y personal estuvo completamente marcada por la cultura del campo y el espíritu texano. La aparición de Willie, un símbolo de rebeldía y apertura dentro del género country, aporta legitimidad histórica al proyecto de Beyoncé, al mismo tiempo que establece un puente entre el pasado y el presente del country. Haciendo un guiño al formato clásico de las emisoras, que en un principio renegaban de sus canciones, Willie Nelson sugiere a los oyentes que “vayan a buscar una gramola” si no quieren disfrutar de la música sin pretensiones. Este comentario funciona como una especie de umbral simbólico, diferenciando a quienes están dispuestos a abrirse a una nueva visión del country, más inclusiva, mestiza y transgresora, de quienes prefieren aferrarse a una tradición excluyente. De esta forma, el artista se posiciona a favor de la propuesta de Beyoncé, abogando por desafiar las normas impuestas y ampliar los márgenes del género.

En su misma línea, la cantante Dolly Parton participa en *Cowboy Carter* como narradora en el interludio *Dolly P* (véase la *Tabla A2* en el Anexo A). En su estrofa aparecen los siguientes versos:

“Hola, señorita *Honeybee*, soy Dolly P.
¿Conoces a esa chica con el cabello bonito sobre la que cantas?
Me recordó a alguien que conocí en aquel entonces”

Con estas líneas, Dolly Parton adopta un tono cómplice, dirigiéndose directamente a Beyoncé bajo el apodo de “señorita Honeybee”. En realidad, se trata de un juego de palabras que parte del término “Queen Bey”, la forma en que los seguidores de Beyoncé se refieren a la cantante. Al mencionar a “esa chica con el cabello bonito”, Parton hace una referencia velada a la protagonista de *Jolene*, su canción de 1973 en la que narra el temor de perder a su pareja ante



la belleza de otra mujer. Trayendo a colación esta figura, Parton establece un diálogo entre su propia obra y la de Beyoncé, quién presenta una versión reinterpretada de *Jolene* en *Cowboy Carter*. Si comparamos la letra de la canción original con la de su versión actualizada, se pueden apreciar cambios narrativos significativos, que modifican por completo el mensaje.

Jolene - Dolly Parton (1973)

“Jolene, Jolene, Jolene, Jolene

Te lo ruego, por favor no me quites a mi hombre

Jolene, Jolene, Jolene, Jolene

Por favor no te lo lleves solo porque puedes”

Jolene - Beyoncé (2024)

“Jolene, Jolene, Jolene, Jolene

Te lo advierto, no vengas a por mi hombre

Jolene, Jolene, Jolene, Jolene

No te arriesgues solo porque te ves capaz ”

Con un tono vulnerable y suplicante, Dolly Parton le ruega a Jolene que no le quite a su marido, colocándose en una posición de desventaja emocional. El miedo a la pérdida, la inseguridad y la resignación son elementos protagonistas en su narrativa, donde Jolene se presenta como una figura idealizada. Contrariamente, en la versión de 2024 la súplica se transforma en advertencia. En lugar de rogar, Beyoncé impone límites, y se sustituye la pasividad por la amenaza, legitimando el derecho a defender lo propio. Más adelante, aparecen otras modificaciones en la letra, que refuerzan esta intención de resignificación:



Jolene - Dolly Parton (1973)

“Puedo entender fácilmente

La forma en que podrías quitarme a mi hombre

Pero no sabes lo que él significa para mí, Jolene”

Jolene - Beyoncé (2024)

“Hemos estado profundamente enamorados durante veinte años

Yo crié a ese hombre, crié a sus hijos

Conozco a mi hombre mejor que él mismo

Puedo entender fácilmente

Por qué te atrae mi hombre

Pero no quieres problemas, así que inténtalo con otro”

Aquí vemos que la protagonista de la versión original de *Jolene* no cuestiona el poder de la otra mujer, sino que existe una aceptación implícita de que, con su atractivo, es capaz de alcanzar sus objetivos. Además, la frase “No sabes lo que él significa para mí” denota una dependencia emocional absoluta de la mujer hacia su pareja, reflejando las inseguridades inherentes a las relaciones de poder en esa época. Por otro lado, la versión de Beyoncé incluye estrofas adicionales, en las que habla de su longeva relación amorosa con Jay-Z y la familia que ha construído a su lado. Además de añadir tintes autobiográficos, la artista cambia los versos “Puedo entender fácilmente / La forma en que podrías quitarme a mi hombre” por “Puedo entender fácilmente / Por qué te atrae mi hombre”. Al hacer esta modificación, la protagonista no manifiesta su envidia por el atractivo de otra mujer, sino que se limita a apreciar la belleza de su propio marido.

En definitiva, cuando Dolly Parton le cede el testigo a Beyoncé, permitiendo que versione y modifique libremente una de las canciones más significativas de su carrera, legitima la



incursión de la cantante en el country desde una posición de autoridad femenina. Aunque la propia Dolly replicaba ciertas convenciones del country, desde sus inicios destacó dentro del género por la perspectiva femenina de sus letras. Su primer disco, *Hello I'm Dolly* (1967), incluía canciones como *Dumb Blonde*, donde desafiaba con ironía los prejuicios hacia las mujeres rubias y superficiales. Esta crítica a los estereotipos de género se reforzó en *Just Because I'm a Woman* (1968), una canción que denunciaba la doble moral al permitir una mayor libertad sexual a los hombres, mientras se condenaba a las mujeres por las mismas acciones¹¹⁰.

Como muchas otras mujeres del género, Dolly Parton tuvo que hacer frente a las críticas por lanzar canciones de country-pop (sonido *Nashville*), supuestamente corrompidas por la cultura de masas. Históricamente, se ha visto que una de las narrativas más recurrentes para defender la validez de los artistas country era la autenticidad de su música y, normalmente, lo auténtico se asociaba con lo masculino, ya que resultaba más cercano a las raíces tradicionales (Leigh H. Edwards, 2018, p. 8)¹¹¹. Estas convenciones no tienen cabida en *Cowboy Carter*, al tratarse de una obra capaz de reunir a dos figuras como Dolly Parton y Willie Nelson, que se diferencian en su estilo pero comparten una trayectoria marcada por la transgresión de normas dentro del propio género. Aunque ambos artistas son blancos y no enfrentaron la discriminación racial, sí que fueron cuestionados en distintos momentos por desviarse del canon. Por eso mismo, es significativo que ambos colaboren con una artista negra como Beyoncé, reforzando la idea de que el country puede ser un espacio interseccional, donde se permita el diálogo entre las distintas voces que lo conforman.

4.2.2. La herencia de Linda Martell y el futuro de las voces negras

Desde sus primeros años de vida, Linda Martell estuvo envuelta de música country y gospel. Durante la década de 1960, la artista grabó varios sencillos de R&B junto a su familia, en el trío musical que bautizaron como Linda Martell and the Anglos, hasta que en 1969 fue descubierta por el productor Shelby Singleton. Este la contrató como solista para su sello discográfico de Nashville, Plantation, y la artista lanzó tres sencillos: *Before The Next*

¹¹⁰ The Birthplace of Country Music Museum (2025, 14 marzo). *5 Women Musicians and Their Protest Songs, From Joan Baez to The Chicks,Teen Vogue*.

¹¹¹ Edwards, L. H. (2018). *Dolly Parton, Gender, and Country Music*, Indiana University Press, p.8



Teardrop Falls, *Bad Case of The Blues* y *Color Him Father*¹¹². En septiembre de 1969, esta última canción alcanzó el puesto número 22 en las listas de éxito de Billboard. Durante más de cinco décadas, se mantuvo como la canción country interpretada por una mujer negra más exitosa en las listas, hasta que *Texas Hold 'Em*, de Beyoncé, consiguió el número uno en 2024¹¹³.

Linda Martell no solo se convirtió en la primera artista negra con éxito comercial en el ámbito de la música country, sino que también fue pionera con su participación en el Grand Ole Opry. Este programa de radio musical en directo se fundó el 28 de noviembre de 1925, con el objetivo de honrar la música country y su historia. A lo largo de los años, los cantantes contemporáneos de country, bluegrass, americana, folk o gospel han interpretado sus canciones en el programa, reconocido también por sus actuaciones cómicas y *sketches*¹¹⁴. A pesar de actuar en 12 ocasiones en el Grand Ole Opry, Linda Martell enfrentó una gran discriminación por parte del público, convirtiéndose en sujeto de burla y recibiendo numerosos insultos racistas durante sus presentaciones. La artista profundizó en este tema durante la entrevista que concedió en 2020 para el medio Rolling Stone, donde comentó lo siguiente: "Decían que me iba a encontrar gente abucheando, y me lo encontré... Te sentías fatal". El racismo que vivió en primera persona también estuvo muy latente durante sus giras, pero la cantante se vio forzada a ignorar lo sucedido:

"Muchas veces, una quiere decir que no quiere oír eso, y pedir que dejen de insultarla de esa forma. Pero no puedes decirlo. Lo único que puedes hacer es cantar y tratar de olvidarlo lo mejor que puedas"¹¹⁵.

En 1974, con una trayectoria manchada por el racismo, Linda Martell acabó retirándose de la industria musical de Nashville. Uno de los principales motivos fue el veto que recibió por parte de Shelby Singleton y la discográfica a la que pertenecía. Desde el sello Plantation

¹¹² Larkin, C. (1993), *The Guiness Who's Who of Country Music*, Guinness World Records Ltd, p. 260

¹¹³ Newman, M. (2024, 30 marzo). *7 Things to Know About Country Pioneer Linda Martell, Who Appears on Beyoncé's 'Cowboy Carter'*, Billboard.

¹¹⁴ Grand Ole Opry. (s.f.). "About. Opry", Recuperado el 18 de abril de 2025, de <https://www.opry.com/about>

¹¹⁵ Browne, D. (2024, 27 marzo). *Linda Martell, Country's Lost Pioneer*, Rolling Stone



apostaron por la artista blanca Jeannie C. Riley, quien vendía más discos en aquel momento (Diane Pecknold, 2016, p. 147-149)¹¹⁶.

Tras permanecer en la sombra durante muchos años, Martell regresó a la música en 2024 con su colaboración en *Cowboy Carter*. Acreditada en *Spaghetti*, se encargó de poner voz a la narración que se escucha al principio de la canción, donde dice lo siguiente:

“Los géneros son un concepto curioso, ¿verdad?

Sí, lo son.

En teoría, tienen una definición simple y fácil de entender

Pero en la práctica, bueno, algunos pueden sentirse limitados”

Estas líneas encapsulan una crítica profunda al encasillamiento artístico y a las rígidas categorizaciones que históricamente han dominado la industria musical (véase la *Tabla A5* en el Anexo A). Linda Martell cuestiona la utilidad de los géneros musicales como etiquetas, y señala cómo estos pueden volverse una jaula creativa. Su intervención en el álbum puede entenderse como una declaración de intenciones, alegando que *Cowboy Carter* no pretende ceñirse a expectativas ni tradiciones impuestas, sino desafiarlas, explorando también los límites de los géneros.

Además de concederle este espacio reivindicativo, Beyoncé incorpora la voz de Linda en el interludio *The Linda Martell Show*, que simula un programa de radio ficticio en el que se pueden escuchar actuaciones en directo. Martell como presentadora, pronuncia el siguiente discurso para introducir la canción *Ya Ya*:

“Vale, muchísimas gracias

Damas y caballeros

Esta melodía en particular abarca una amplia gama de géneros

Y eso es lo que la convierte en una experiencia auditiva única

¹¹⁶ Pecknold, D. (2016). *Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music*, University Press of Mississippi, p. 147-149



Sí, claro

Se llama *Ya Ya*"

En este caso, la voz de Linda Martell adquiere un nuevo poder al convertirse en conductora de un programa similar al Grand Ole Opry. Aunque el talento de la artista la llevó a obtener el reconocimiento que merecía en sus inicios, la notoriedad vino acompañada del rechazo que experimentó en la radio. Por eso mismo, incluir a Martell en un interludio como este no es un hecho meramente ornamental, sino una acción que confronta la historia del country y sus estructuras de exclusión racial. Así pues, en *The Linda Martell Show* se produce una reescritura del canon, donde una figura racializada históricamente invisibilizada toma el control del relato, y guía al oyente a través de un territorio musical híbrido.

El regreso de Linda Martell a la música de la mano de Beyoncé trascendió la dimensión simbólica, captando la atención de la industria. En febrero de 2025, la Academia de la Grabación anunció que su canción *Color Him Father* se introduciría al Salón de la Fama de los Grammy¹¹⁷. Esto supone un paso adelante en la consolidación del legado de la artista en la historia de la música country y el reconocimiento de sus contribuciones. Además, con su participación en *Spaghettii* de *Cowboy Carter*, Martell consiguió su primera nominación a los premios Grammy en la categoría de Mejor Interpretación de Rap Melódico, un hito histórico al tratarse de un género completamente distinto al que forjó su carrera¹¹⁸.

A pesar de estos logros puntuales, el borrado de los artistas negros en la música country es una problemática que persiste. Desde la creación del Salón de la Fama de la Música Country en 1964, la Country Music Association (CMA) solo ha incluido a tres artistas negros entre sus galardonados: DeFord Bailey, Charley Pride y Ray Charles¹¹⁹. La falta de visibilidad y reconocimiento de los pioneros negros del género contribuye a una invisibilización estructural que condiciona el presente y el futuro del country. Ante este escenario, vemos que Beyoncé

¹¹⁷ Grein, P. (2025, 13 de febrero). *Recordings by Jay-Z, Santana, Miami Sound Machine and More Inducted Into Grammy Hall of Fame: Full List*, Billboard.

¹¹⁸ Duran, A. (2024, 12 de noviembre). *Beyoncé congratulates “Queen Linda Martell” on first Grammy nomination for ‘Cowboy Carter’ collab*, NME

¹¹⁹ Robinson, R. (2021, 12 de noviembre). *Countless corporations looked inward during the BLM uprisings. The Country Music Association didn’t even pretend to address its racism problem*, Color Of Change



intenta honrar las aportaciones fundamentales de los precursores, pero también da visibilidad a los artistas country contemporáneos negros, apostando por un cambio en la tendencia.

Al colaborar con el artista Shaboozey en *Spaghettii*, la misma canción en la que aparece Linda Martell para hablar de la hibridación de géneros musicales, Beyoncé subraya su apuesta por romper con las fronteras estilísticas. Shaboozey nació en Virginia, pero su ascendencia nigeriana le hizo estar expuesto a un panorama musical diverso. Se vio influenciado por referentes como Missy Elliott, Rolling Stones o Johnny Cash, y esta mezcla ecléctica derivó en un estilo musical capaz de combinar hip-hop, country, rock, americana y bluegrass¹²⁰. Esto es clave para entender su participación en *Spaghetti* donde, inspirándose en el “spaghetti western”¹²¹, el cantante encarna la figura de un *cowboy* que va contra la ley:

“Mantén el código, rompe las reglas

Vamos a luchar por cada miembro que perdamos

Alguien trajo fuego aquí, no se sabe quién fue

Actúa con calma

Sé que el sheriff me vigila cada vez que me muevo

Hay una recompensa por mi cabeza, no puedo ir al oeste, siguen mi pista”

Esta última estrofa de la canción puede leerse como una rebelión metafórica contra las normas impuestas por la industria musical del country (véase la *Tabla A5* en el Anexo A). Shaboozey mantiene “el código” de este género, cantando de una forma tradicional, pero rompe “las reglas” al hibridar su raíz folclórica con las influencias de otros estilos. Esto hace que sea perseguido por la figura del sheriff, quién le prohíbe dirigirse al oeste. A través de esta simbología, se critica metafóricamente la exclusión histórica de los artistas afrodescendientes en géneros tradicionalmente asociados a la blancura.

¹²⁰ Lytras, K. (2024, febrero). Virginia-based artist Shaboozey believes we can create whole universes in our minds, ColorsxStudios

¹²¹ Los "spaghetti western" son un subgénero del *western* creado y popularizado por cineastas italianos, principalmente en los años 60 y 70. Se caracterizan por ser películas de bajo presupuesto, tradicionalmente rodadas en Europa.



En la segunda mitad de *Cowboy Carter*, el artista vuelve a aparecer acreditado en *Sweet, Honey, Buckin'*, una canción en la que defiende su postura dentro del género musical al que pertenece, con versos como “No importa lo que digan / Seré un chico del country hasta el día en que muera”. Además, en la línea “Quién quiere problemas, soy el *Marlboro man*”, Shaboozey se apropió de la figura del vaquero blanco hipermasculino que durante décadas simbolizó el ideal estadounidense en la publicidad de los cigarrillos Marlboro¹²². Así pues, al adoptar esta imagen, se subvierte este arquetipo excluyente, reconfigurándolo desde una perspectiva afroamericana.

Previamente al lanzamiento de *Cowboy Carter*, Shaboozey ya había publicado su canción *A Bar Song (Tipsy)*, con la que alcanzó el número uno en las listas Hot 100 y Hot Country Songs de Billboard, siendo en el primer artista negro masculino en conseguirlo simultáneamente hasta la fecha. Además, al suceder al exitoso *Texas Hold 'Em* de Beyoncé, esta fue la primera vez en la historia que dos artistas negros ocuparon el número uno en semanas consecutivas.¹²³ En lugar de verlo como una competencia, Beyoncé celebró el éxito de Shaboozey invitándole a participar en su álbum, consolidando así una alianza significativa en la evolución del country contemporáneo.

Este no fue un gesto aislado, ya que la artista colaboró con otras voces negras del country, como es el caso de Willie Jones, quien aparece en la canción *Just For Fun*. Este artista nacido en Shreveport, Luisiana, ganó reconocimiento por su fusión de country, hip-hop y R&B, que le llevó a firmar con el sello Sony Music Nashville en 2021. Dos años después, tras el lanzamiento de su álbum *Something to Dance*, fue expulsado de este mismo sello discográfico. En noviembre de 2024, posteriormente a la visibilidad que le otorgó su participación en *Cowboy Carter*, el cantante logró firmar con Gravel Road Records. Rich Barner, el co-fundador de este sello discográfico independiente, dijo lo siguiente sobre la nueva incorporación: “Con su narrativa auténtica y su sonido único, creemos que Willie conectará profundamente con los fans de la música country y seguirá ampliando sus fronteras”¹²⁴. Dejando a un lado el talento vocal de los artistas, esto es precisamente lo que

¹²² Stanford Research into the Impact of Tobacco Advertising (s.f.). *Marlboro Men*, Stanford University

¹²³ McClay, Caché (s.f.). *Shaboozey makes history again with 'A Bar Song (Tipsy)',' earns first Hot 100 No. 1 spot on Billboard*, USA Today

¹²⁴ Hahnen, M. (2024, 20 de noviembre). *Willie Jones firma con Gravel Road Records*, MusicRow



parece interesarle a Beyoncé con las colaboraciones de Shaboozey y Willie Jones: entrelazar el country con otras tradiciones musicales afroamericanas, explorando así nuevas formas de expresión dentro del género.

Manteniendo esta intención reivindicativa, la artista colaboró con otras cuatro cantantes en su disco: Brittney Spencer, Tanner Adell, Tiera Kennedy y Reyna Roberts. Todas ellas eran mujeres afroamericanas que pertenecían a la escena country emergente, y luchaban por hacerse un hueco en la prestigiosa industria de Nashville. En lugar de introducirlas en *Cowboy Carter* a través de una composición original, Beyoncé las integró en una versión de *Blackbird*, el emblemático tema que Paul McCartney escribió en 1968 para The Beatles. La canción fue concebida como un homenaje a los Nueve de Little Rock, un grupo de estudiantes afroamericanos que en 1957 se inscribieron en la escuela pública de Little Rock en Arkansas, desafiando a las autoridades segregacionistas. Ante el suceso, el gobernador de Arkansas, Orval Faubus, ordenó el despliegue de la Guardia Nacional para impedir su acceso. La determinación de este grupo ayudó a impulsar el movimiento por los derechos civiles, contribuyendo a la lucha contra la segregación en las escuelas públicas de Estados Unidos¹²⁵.

Retomando la letra de *Blackbird*, se observa que las estrofas de la canción repiten a modo de mantra los versos que se muestran a continuación (véase la *Tabla A5* en el Anexo A):

“Mirlo cantando en la oscuridad de la noche
Toma estas alas rotas y aprende a volar
Toda tu vida
Solo esperabas que llegara este momento”

En el sentido literal, el mirlo es un pájaro de plumaje negro pero, en la jerga británica, el término “bird” (pájaro) puede utilizarse para referirse a una chica joven. Así pues, Paul McCartney escribió *Blackbird* pensando en una chica negra que se enfrentaba a la

¹²⁵ Amnistía Internacional España. (2023, 4 de septiembre). *Los Nueve de Little Rock: Un capítulo crucial en la historia de los derechos civiles*.



discriminación racial¹²⁶. En la canción le decía que había llegado el momento de su liberación, y la invitaba a emprender el vuelo a pesar de “tener las alas rotas”¹²⁷. Trasladando este significado a la versión de Beyoncé, entendemos que su decisión de compartir la canción con cuatro jóvenes artistas negras del country no solo prolonga el mensaje original de lucha y superación, sino que lo actualiza. Sus voces encarnan la aspiración de libertad en un género que todavía las margina, afirmando que, pese a los obstáculos, todas ellas tienen derecho a formar parte activa de una tradición musical que también les pertenece.

Por último, aunque sólo pronuncia una frase en el álbum, hay que tener en cuenta la colaboración de Rumi Carter en *Cowboy Carter*, ya que aparece como artista acreditada. Al principio de la canción *Protector*, la hija menor de Beyoncé dice: “Mamá, ¿puedo escuchar la nana?”. Esta pregunta añade una gran carga emocional y simbólica al tema, donde la cantante precisamente explora su rol como madre y expresa su amor por Rumi.

Estableciendo un paralelismo con la obra anterior de Beyoncé, podemos ver que esta no es la primera ocasión en que la artista colabora con alguno de sus hijos. Blue Ivy, la mayor de los tres hermanos, prestó su voz al estribillo de la canción *Brown Skin Girl*, que forma parte de la película musical *Black Is King* lanzada en 2020¹²⁸. Esta canción tiene una fuerte carga simbólica de empoderamiento racial y celebra la belleza negra. Incluyendo a Blue Ivy, se refuerza el testimonio de afirmación racial y se transmiten valores de autoestima para las niñas afroamericanas, a través de versos como:

“Niña de piel morena
Tu piel es como una perla
Es lo mejor del mundo
Nunca te cambiaría por nadie más”

¹²⁶ Simpson, D. (2024, 29 marzo). *A new moment to arise: Beyoncé's cover of the Beatles' Blackbird is a timely masterstroke*, The Guardian

¹²⁷ Taysom, J. (2024, 1 noviembre). ‘Blackbird’: The Beatles song Paul McCartney wrote to fight racism, Far Out Magazine.

¹²⁸ Murphy, D. (2019, 19 julio). *Beyoncé's Daughter Blue Ivy Gets Her First Writing Credit at 7 Years Old With 'Brown Skin Girl'*, Entertainment tonight



Teniendo en cuenta que *Cowboy Carter* también es un proyecto donde la temática racial es una pieza central de la narrativa, el hecho de incluir a Rumi como colaboradora también se concibe como una forma de sembrar memoria colectiva y legado. Cuando la hija de Beyoncé convive dentro de su imaginario musical, proyecta una visión de continuidad y herencia, extendiendo el discurso de su madre hacia las nuevas generaciones. De esta forma, la cantante acaba convirtiendo su obra en un espacio de transmisión simbólica, donde el pasado, el presente y el futuro de las voces afroamericanas dialogan entre sí.

4.2.3. El *mainstream* como estrategia y herramienta crítica

Para dar forma a su colaboración *II Most Wanted*, Beyoncé contó con la voz de Miley Cyrus, una figura clave en el contexto de relectura crítica del country que plantea *Cowboy Carter*. La carrera de Miley – hija del cantante de country Billy Ray Cyrus – se consolidó con su participación en la serie de televisión “*Hannah Montana*”, en la que interpretaba a una joven estrella del country pop. Este papel le permitió incorporar y comercializar los códigos estéticos del género desde una temprana edad pero, a lo largo de su trayectoria, la artista emprendió direcciones musicales muy diversas. En su álbum *Bangerz* de 2013 optó por un estilo urbano que fusionaba hip-hop, R&B y trap. Posteriormente, en su disco *Younger Now* lanzado en 2017, regresó al country pop característico de sus inicios. Tres años después, con el lanzamiento de *Plastic Hearts*, Miley experimentó con un sonido rock y new wave.

Al revisar esta discografía variada, entendemos que Beyoncé incluye a Miley Cyrus en una de las canciones de su álbum por su vínculo directo con el country pop, pero además encarna una figura a la que nunca se le ha cuestionado su derecho a transitar libremente entre géneros musicales. En contraste, esa misma libertad creativa le fue negada a la propia Beyoncé, cuya incursión en el country fue duramente criticada por los sectores más puristas y conservadores. Aún así, al ser una artista *mainstream* con un alcance global y un gran éxito comercial, la cantante de Texas también puede sortear varios de los obstáculos que enfrenta por ser una mujer negra. Su influencia cultural le otorga una posición privilegiada que, aunque no la hace inmune a las críticas, le permite confrontarlas desde un lugar de autoridad. Pero esta capacidad de transgresión no está al alcance de la mayoría de las artistas racializadas quienes,



sin el respaldo de una trayectoria consolidada, son sistemáticamente marginadas y deslegitimadas.

Cuando se trata de artistas blancos, especialmente hombres, la hibridación musical es celebrada como una muestra de versatilidad y creatividad, porque parten de una base de privilegio estructural. Esto lo vemos en el caso concreto de Post Malone, colaborador de Beyoncé en la canción *Levii's Jeans*. A pesar de ganar notoriedad en la industria desde 2015, con un estilo que oscilaba entre el rap y el hip-hop, Post Malone expresó su deseo de no ser etiquetado dentro de un único género:

"No quiero ser un rapero. Solo quiero ser alguien que hace música. Hago la música que me gusta, creo que está genial, y confío en que quienes se identifican conmigo como persona y como artista también la disfruten"¹²⁹.

Esta intención de trascender las barreras musicales llevó al cantante a hacer su incursión formal en el country en 2024. Pocos meses después del lanzamiento de *Cowboy Carter*, Post Malone publicó su primer álbum de estudio completamente country, titulado *F-1 Trillion*. El proyecto contó con las colaboraciones de artistas destacados dentro del género, como Morgan Wallen, Tim McGraw o Blake Shelton. Además, en ese mismo año, el cantante fue invitado a actuar en la gala especial "Opry 100: A Live Celebration", que conmemoró los cien años de historia del Grand Ole Opry¹³⁰. En este punto, es relevante rescatar las reflexión de Shaboozey sobre la hegemonía blanca que ha caracterizado históricamente a este formato:

"El espacio que ocupamos las personas negras en el country es pequeño, es algo tan nuevo... Tienes a Charley Pride y Linda Martell, pero cuando voy a lugares como el Grand Ole Opry, no veo a demasiadas personas negras allí. Creo que hay una estigmatización clara asociada con la música country que incluso nos aleja a las personas de color de ella. Pero definitivamente seguimos aquí"¹³¹.

Los ejemplos expuestos muestran que, mientras la industria del country acepta la migración de artistas blancos pertenecientes a otros géneros musicales, persiste el escepticismo cuando

¹²⁹ Stephen, B. & Heck, E. M. (2018, 25 enero). *Don't Call Post Malone a Rapper*, GQ

¹³⁰ Phelan, C. (2025, 19 marzo). *Why post Malone now does country music*, NBC

¹³¹ Haile, H. (2024, 27 abril). *Shaboozey's Cowboy Carter Features Were Only the Beginning*, GQ



se trata de cantantes afroamericanos, al considerarse un acto de apropiación o transgresión indebida. Colaborando con figuras blancas del *mainstream*, que ocupan espacios mediáticos relevantes y gozan de libertad para experimentar con los géneros musicales, Beyoncé amplifica su discurso y refuerza su derecho a actuar de la misma forma. Así, *Cowboy Carter* también se convierte en una herramienta crítica para exponer las contradicciones de la industria musical y sus jerarquías discriminatorias.

4.3. Análisis de los *samples* e interpolaciones

“I ain't no regular singer, now come get everythin' you came for” [No soy una cantante cualquiera, así que ven y llévate todo lo que viniste a buscar].

Cuando Beyoncé canta este verso en la canción *Spaghetti* reafirma su condición de artista polifacética que, lejos de circunscribirse a un único estilo, apuesta por la exploración de sonidos y la integración de diversos géneros musicales en sus obras. Para conseguir que *Cowboy Carter* muestre su versatilidad artística y ponga en tensión las categorías excluyentes entre los géneros, la cantante utiliza un recurso muy común en la hibridación musical: el *sampling*. Esta técnica de composición se remonta a la década de 1940, pero se popularizó especialmente con el auge del hip-hop y la música electrónica a finales de los años 70. La música basada en *samples* se caracteriza por el uso de fragmentos de audio ya existentes, que se incorporan en una nueva canción para dotarla de sonidos ricos y diversos. Así pues, los *samples* funcionan como una especie de “genes culturales”, que fomentan conexiones intergeneracionales entre los creadores (Dongju Park y Juyong Park, 2025, p. 1)¹³².

La selección, manipulación y adopción de los *samples* impacta profundamente en el género, la atmósfera, la textura y, en resumen, la identidad distintiva de una nueva composición musical. Aunque *Cowboy Carter* se presenta como un álbum con profundas raíces country, incorpora elementos de canciones de varios estilos que expanden su alcance sonoro y discursivo. Revisando los *samples* del disco, vemos que se incluyen múltiples referencias a canciones que van del siglo XVIII al siglo XXI, convirtiendo la obra en un archivo musical vivo capaz de transitar entre épocas (véase la *Tabla C1* en el Anexo C). El álbum contiene *samples* de

¹³² Park, D. & Park, J. (2025). *Evolution of sample-based music authorship network*, EPJ Data Science, 14(1).



grandes pioneros de la música popular afroamericana, como Chuck Berry, Charles Anderson, Roy Hamilton, Son House o Sister Rosetta. Estas figuras históricas fueron fundamentales para el desarrollo de géneros como el blues, el gospel, el rock & roll o el R&B, y al incorporarlas en el paisaje sonoro de *Cowboy Carter*, Beyoncé reivindica la relevancia de la comunidad negra en la historia de la música estadounidense. Sin dejar de honrar al country, el álbum consigue entrelazar elementos de géneros tan dispares como la música clásica, el hip-hop, el pop o incluso el funk brasileño. Hablamos pues de una pieza que celebra la diversidad de la música popular americana, y pone en tensión las normas que encasillan las canciones en determinados géneros musicales.

Además de emplear el *sampling*, la artista incluye varias interpolaciones en *Cowboy Carter*. La práctica de la interpolación consiste en regrabar una parte de una canción, reconociendo a los autores originales pero sin necesidad de obtener la autorización de la muestra. Es decir, a través de esta técnica también se incorporan elementos del pasado en nuevas grabaciones, pero se utiliza la voz propia en sustitución de la original (Adam Behr, Keith Negus, John Street, 2017, p. 233)¹³³. Esto lo vemos en la canción *Sweet, Honey, Buckin'*, donde aparece la interpolación de *I Fall To Pieces*, un clásico del country lanzado por Patsy Cline en 1961. En lugar de utilizar el audio original de la pista, Beyoncé reinterpreta con su propia voz un fragmento melódico de la canción, resignificándolo dentro del contexto de su propuesta sonora híbrida. En *Daughter* también encontramos otra interpolación, en este caso del aria *Caro Mio Ben*, compuesta por Tommaso Giordani en 1783. Cuando Beyoncé la reinterpreta, luce su registro vocal operístico, y añade un matiz que contrasta con el resto de elementos modernos de la producción.

Como ya se ha visto con figuras como Shaboozey o Willie Jones, Beyoncé no es una excepción en cuanto a mestizaje musical dentro del country. Uno de los casos contemporáneos más destacados es el del cantante Lil Nas X, que en 2019 lanzó *Old Town Road*, una canción que fusionaba country y trap. En respuesta a la popularidad que consiguió a través de la plataforma TikTok, Billboard eliminó la canción de sus listas de música country, señalando lo siguiente:

¹³³ Behr, A., Negus, K. & Street, J. (2017). *The sampling continuum: musical aesthetics and ethics in the age of digital production*, Journal For Cultural Research, 21(3), p. 223



“Al determinar los géneros se examinan varios factores, pero el primero y más importante es la composición musical. Si bien *Old Town Road* incorpora referencias al imaginario de los vaqueros y el country, no abarca suficientes elementos de este género como para aparecer en las listas”¹³⁴.

Sin embargo, el argumento cambió cuando Lil Nas X lanzó el *remix* de este mismo tema junto a Billy Ray Cyrus, un artista blanco que aportó más legitimidad a la canción. Así, la colaboración alcanzó la cima del Hot 100 de Billboard y logró vender casi 20 millones de copias en todo el mundo¹³⁵.

Esta misma discriminación racial en las listas de éxitos se aprecia en el caso de las premiaciones, donde los artistas negros siguen siendo encasillados en ciertas categorías. De la misma forma que el country se asocia a la blancura, las discográficas de principios del siglo XX empezaron a etiquetar la música de los artistas negros como “música urbana” para comercializarla. Al margen de los sellos discográficos, este encasillamiento se extendió a los premios de la industria musical. Por eso mismo se dan situaciones como la de los MTV Video Music Awards de 2020, cuando *Blinding Lights* de The Weeknd ganó la categoría de mejor R&B, a pesar de que la canción era claramente pop.

En este contexto, resulta especialmente relevante que Beyoncé lograse once nominaciones a los premios Grammy de 2025 con *Cowboy Carter*, en categorías de country, rap melódico, pop y música americana. Al utilizar los *samples* e interpolaciones para integrar distintos géneros en un solo álbum, la Academia de la Grabación reconsideró sus propias etiquetas y reconoció la complejidad de una obra que escapa a las clasificaciones convencionales. Esto puso en evidencia el potencial disruptivo del álbum como ejercicio de reappropriación crítica, relectura histórica y afirmación identitaria. Sin embargo, Beyoncé no es la regla, sino una excepción con la que se ha dado visibilidad a una problemática histórica que todavía persiste. En el reconocimiento de la cantante confluyen varios factores, y su estatus consolidado le permite ejercer como una voz femenina y negra crítica con la industria. Pero, tal y como

¹³⁴ Yoo, N. (2019, 27 marzo). *Billboard Removes Lil Nas X's Viral Song "Old Town Road" from Country Chart*, Pitchfork

¹³⁵ Zimmer, A. (2021, 12 marzo). *New Study Shows Artists of Color Still Vastly Underrepresented in Country Music*, Taste Of Country



puntualiza Cheryl Thompson, profesora de industrias creativas en la Universidad Ryerson, la realidad para el resto de artistas racializados es muy distinta:

"Ser auténticamente negro significa ser opositor, crítico y quizás confrontativo. Puedes hacer eso y tener un público clandestino. Pero si realmente buscas cobrar, ganarte la vida y ser realmente rico, ese tipo de artista lo tiene muy difícil hoy en día"¹³⁶.

5. Entrevistas a la crítica musical

A través de las entrevistas realizadas a los críticos musicales Sergio del Amo, Pablo Tocino y Joan S. Luna se ofrece una mirada complementaria al análisis de *Cowboy Carter*, poniendo el foco en el impacto del álbum dentro del country y su capacidad transformadora (véase el Anexo D).

Sobre la réplica de convenciones y temáticas de la música country, Sergio del Amo apunta que “aunque el disco incluye baladas y suenan muchas guitarras de fondo, esto no quiere decir que sea un álbum propiamente country”. Joan S. Luna puntualiza que la relevancia del disco se debe a que “hay algo muy político en el hecho de combinar la música negra con lo que históricamente se ha entendido como música blanca”. Además, destaca que “en el mismo álbum aparece Willie Nelson como colaborador, y Pharrell Williams como compositor”, algo que demuestra la fusión de artistas y géneros.

En la misma línea, Pablo Tocino comenta que la participación de figuras como Dolly Parton o Willie Nelson pueden ser útiles para legitimar el proyecto ante oyentes escépticos del country tradicional. Sobre las colaboraciones con artistas *mainstream* como Post Malone o Miley Cyrus, destaca que ambos pueden suponer “un mayor impacto comercial del álbum” pero, a su vez, esto también “puede significar un mayor impacto de su discurso”.

Los críticos coinciden en destacar la metodología de trabajo calculada y estratégica que caracteriza a Beyoncé como artista. Luna enfatiza que Beyoncé “es una cantante, pero también es una empresa”, respaldada por un gran equipo que cuida hasta el último detalle en sus trabajos. Del Amo refuerza esta idea al mencionar que “incorporar una gran cantidad de

¹³⁶ Balatbat, K. (2020, 5 de diciembre). *More than a genre: the pigeonholing of Black artists*, Her Campus



samples supone pagar por los derechos de autor de las canciones originales”, algo que la artista puede permitirse desde su posición privilegiada.

Por otro lado, Sergio también apunta que “cuando una diva del pop como Beyoncé da el salto a un género como el country se ve como algo irreal y ficticio, porque no tiene la necesidad de ampliar su público”. Por su parte, Joan comparte esta opinión diciendo que “el público que va a ver en directo a grandes referentes del country en Estados Unidos no es el mismo que consumiría un álbum country de Beyoncé”. Es decir, su aproximación al género no responde a una necesidad de expansión comercial, sino a una decisión deliberada de intervenir en un espacio cultural históricamente excluyente.

Las posturas entre los críticos también coinciden a la hora de definir si *Cowboy Carter* puede suponer un punto de inflexión dentro de la música country. Del Amo es contundente: “No creo que vaya a suponer un gran punto de inflexión [...] no deja de ser un género musical muy conservador [...] lo escucha un público mayoritariamente blanco”. Joan S. Luna explica que ”Estados Unidos es un país con opiniones muy contradictorias. Hay parte de la población que no tiene a ninguna persona afroamericana en su círculo cercano, y mucha otra gente que vive la diversidad racial con normalidad”. Por lo tanto, “lo que sucede con el country es simplemente un reflejo del racismo en la sociedad”. De la misma forma, sostiene que las divisiones entre géneros musicales “se mantienen y no parece que vayan a cambiar demasiado”. Añade que “la gente con poder en la industria musical no siempre ha nacido en un entorno abierto. [...] muchos de ellos vienen de familias blancas con dinero, y cuando partes de un cierto privilegio es más complicado estar predispuesto a cambiar ciertas cosas”.

Finalmente, Luna destaca que los álbumes como *Cowboy Carter* “tienen un gran peso al margen de su rendimiento comercial”. Considera que “el discurso político y social de este tipo de proyectos es tan importante que trasciende lo musical”. Finalmente, el crítico pone en valor el impacto cultural de la obra, afirmando que “cuando se hable de la carrera de Beyoncé, se destacará que *Cowboy Carter* aportó algo distinto en su discografía y en la industria, mientras que en otros casos se centrarán en las cifras”.



6. Conclusiones

En este punto del trabajo ya se puede dar respuesta a las dos preguntas que han guiado la investigación. Uno de los objetivos del análisis de *Cowboy Carter* era descubrir cómo Beyoncé logra reappropriarse del country y, al mismo tiempo, criticar la exclusión racial dentro de este género musical. A partir del análisis del contenido lírico del álbum, se ha podido observar que la artista se repropria de cuatro temáticas comunes en las canciones country tradicionales: la cultura sureña, la familia, la religión y el trabajo.

En primer lugar, cuando Beyoncé recurre a elementos de la iconografía sureña como el rodeo o los destiladores de whisky clandestinos se aprecia que tanto ella como su equipo han realizado un denso estudio etnográfico previamente a la realización del disco. Estas referencias no se integran de forma decorativa, sino que se entrelazan con la experiencia personal de Beyoncé para dar forma a un discurso que combina la memoria cultural del sur con la reivindicación identitaria. En el mismo álbum encontramos menciones a símbolos de la cultura afroamericana, como los espectáculos del Chitlin' Circuit, y elementos autobiográficos; entre ellos la recuperación consciente de “Beyincé”, el apellido original de la familia materna de Beyoncé. Esta conexión con la narrativa personal se vuelve a apreciar cuando la artista hace alusiones a su papel como hija, madre y esposa, poniendo a la familia en el centro del relato. Aunque Beyoncé replica convenciones temáticas de este tipo, propias del conservadurismo blanco, también se aprecia una subversión de los estereotipos raciales asociados a la feminidad negra cuando se describe como una mujer libre, combativa y orgullosa de su sexualidad. Estas contradicciones hacen que la artista encarne una figura que no es del todo conservadora ni tampoco iconoclasta, sino que está llena de ambigüedades. De esta forma, *Cowboy Carter*, no se limita a rechazar el canon del country completamente, sino que lo habita estratégicamente para incorporar elementos que también pueden resultar disruptivos.

Esto mismo se ha podido detectar cuando Beyoncé incorpora la temática de la religión, entendiéndola como una filosofía de vida basada en el amor y la empatía, que a su vez actúa como un elemento de reafirmación comunitaria para la población afroamericana. En el álbum, la religión se utiliza metafóricamente para describir el proceso de sanación de Estados



Unidos, planteando una reconciliación con su historia marcada por la exclusión y el racismo. Esta narrativa de redención colectiva vuelve a aparecer cuando Beyoncé canta sobre el trabajo y el sacrificio personal, destacando la lucha colectiva de la comunidad afroamericana, remontándose a la época de la esclavitud y al movimiento por los derechos civiles. De esta forma, *Cowboy Carter* no se limita a exponer la exclusión racial en el country, sino que termina haciendo una reescritura del relato nacional estadounidense a través de una mirada negra, presentando una historia contada desde quienes fueron marginados de la versión oficial.

Con el análisis de las colaboraciones, se aprecia una clara intencionalidad de poner el foco en la visibilización de los artistas afroamericanos dentro del country. A través de la participación de Linda Martell, se destaca el legado de los pioneros negros en el género. Además, la colaboración con artistas contemporáneos como Shaboozey, Willie Jones, Tanner Adell, Reyna Roberts, Tierra Kennedy o Brittney Spencer conecta el pasado con el presente, evidenciando la riqueza que los músicos afroamericanos aportan al country en la actualidad.

Por otro lado, se ha visto que la colaboración con artistas *mainstream* como Miley Cyrus y Post Malone puede ser útil para ampliar el alcance del discurso del álbum, y la participación de grandes referentes del country como Willie Nelson y Dolly Parton aporta legitimidad a la obra. De esta forma, el disco se posiciona como un espacio de diálogo intergeneracional que celebra la diversidad y enriquece la narrativa cultural del country.

Gracias al análisis de las colaboraciones, también se ha podido dar respuesta a la segunda pregunta que ha guiado la investigación: cómo Beyoncé desafía las categorías que clasifican los géneros musicales. A través de una selección diversa de artistas que se mueven entre diferentes estilos – desde el country tradicional hasta el pop, el rap o el R&B – se desdibujan las fronteras entre géneros, proponiendo una visión menos rígida y más expansiva de la música. Esta estrategia se ha podido constatar mediante el análisis de los *samples* e interpolaciones, confirmando una selección estratégica de las referencias musicales que aparecen en el álbum. Los *samples* incluyen grabaciones de géneros musicales muy diversos y, además, las composiciones también abarcan distintas épocas. Esta amplitud temporal y



estilística refuerza el carácter híbrido del proyecto y evidencia el interés de la artista por establecer una conexión entre la tradición y la innovación.

En resumen, mediante el análisis de contenido y, en especial, el análisis crítico del discurso, se ha podido apreciar la complejidad conceptual que caracteriza a *Cowboy Carter*. Este enfoque metodológico ha permitido comprender que la música puede ser una vía de comunicación estratégica para introducir mensajes críticos tanto implícitos como explícitos. Huyendo de una interpretación arbitraria, en este trabajo se han identificado decisiones creativas, patrones discursivos y mecanismos de resignificación intencionales. Así pues, todos los elementos estudiados han permitido revelar una construcción cuidadosa y coherente de la narrativa, cuyos significados más profundos podrían pasar desapercibidos en una escucha superficial.

Por eso mismo, en esta investigación también se ha puesto en valor la figura de los críticos musicales a través de las entrevistas. En un momento marcado por el consumo rápido de las obras culturales, los críticos aportan una mirada analítica fundamentada que permite contextualizar y profundizar en los significados de las producciones artísticas. Su experiencia y su subjetividad informada han sido imprescindibles para comprender el alcance simbólico de una obra tan compleja como *Cowboy Carter*.

En este punto, es importante destacar que el diálogo con la crítica musical no se ha utilizado únicamente como una estrategia para sustentar y confirmar las respuestas obtenidas a través del análisis. Un enfoque cuantitativo y reduccionista habría limitado estas entrevistas a una función de validación, pero en este trabajo se han concebido como una herramienta complementaria para situar la obra en un contexto cultural y mediático más amplio.

Gracias a esta metodología, se ha podido llegar a conclusiones más amplias que trascienden los objetivos iniciales de la investigación. El punto de vista experto de los críticos ha permitido confirmar que, aunque Beyoncé logra reappropriarse del country desde una perspectiva afroamericana y reclama un espacio legítimo para las personas negras dentro del género, esto no implica que dicho espacio haya sido reconquistado en la sociedad. Desde el principio de este trabajo se ha expuesto que la hegemonía blanca que históricamente ha dominado el country sigue siendo una problemática persistente, arraigada en estructuras raciales profundas que operan tanto a nivel institucional como cultural. Por ello, aunque la



obra representa un logro artístico y político significativo, debe entenderse como un punto de partida y no como una conquista definitiva extrapolable a la realidad.

Cowboy Carter es un recordatorio del poder reivindicativo de la música, y de la cultura en general, pero para construir espacios genuinamente diversos y representativos, todas las voces deben ser escuchadas y valoradas por igual. Mientras esta afirmación sea considerada una utopía y las personas afroamericanas tengan que reapropiarse de los espacios en lugar de acceder a ellos con naturalidad, la igualdad seguirá siendo un horizonte pendiente y no una realidad tangible.



7. Referencias bibliográficas

Abad-Santos, A. (2024, 19 marzo). *Beyoncé, the CMAs, and the fight over country music's politics, explained*, Vox.

<https://www.vox.com/culture/2016/11/4/13521928/beyonce-cma-awards-controversy-deleted-performance>

Amnistía Internacional España. (2023, 4 de septiembre). *Los Nueve de Little Rock: Un capítulo crucial en la historia de los derechos civiles*

<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/los-nueve-de-little-rock-un-capitulo-crucial-en-la-historia-de-los-derechos-civiles/>

Anderson, C. (1997). *Dirty Little Secrets: About Black History, Its Heroes, and Other Troublemakers*, PowerNomics Corporation of America.

Anderson, J. R., Holland, E., Heldreth, C. y Johnson, S. P. (2018). *Revisiting the Jezebel Stereotype: The Impact of Target Race on Sexual Objectification*, *Psychology of Women Quarterly*. 42 (4), p. 461–476.

<https://doi.org/10.1177/0361684318791543>

Arkins, J. A. (1970). *The Carter Family*. London: Old Time Music

Arsel, Z., Crockett, D. y Scott, M. L. (2022). *Diversity, Equity, and Inclusion (DEI) in the Journal of Consumer Research: A Curation and Research Agenda*
<https://doi.org/10.1093/jcr/ucab057>

Bahney, A. (2022, 8 junio). *Fannie Mae and Freddie Mac announce plans to close racial homeownership gap*, CNN

<https://edition.cnn.com/2022/06/08/homes/freddie-fannie-racial-homeownership-gap>



Balatbat, K. (2020, 5 de diciembre). *More than a genre: the pigeonholing of Black artists*, Her Campus

<https://www.hercampus.com/school/toronto-mu/more-genre-pigeonholing-black-artists/>

Barnes, R. L. (10 agosto 2018). *The Birth of Blackface Minstrelsy and the Rise of Stephen Foster: US History Scene.*

<https://ushistoryscene.com/article/birth-of-blackface/>

Batool, T. (2025, 7 enero). *Willie Nelson Racial Equality: Advocating for Social Justice and Inclusivity*, Mount Bonnell.

<https://www.mountbonnell.info/willies-austin/willie-nelson-racial-equality-the-country-legends-bold-stand-for-justice>

Behr, A., Negus, K. y Street, J. (2017). *The sampling continuum: musical aesthetics and ethics in the age of digital production*. Journal For Cultural Research, 21(3), 223-240.

<https://doi.org/10.1080/14797585.2017.1338277>

Beyoncé. (2024). *Cowboy Carter* [Álbum]. Parkwood Entertainment / Columbia Records.

Bogdanov, V., Woodstra C. y Erlewine, S. T. (2003). *All Music Guide to Country: The Definitive Guide to Country Music*, Backbeat Books, p. 901

Browne, D. (2024, 27 marzo). *Linda Martell, Country's Lost Pioneer*, Rolling Stone
<https://www.rollingstone.com/music/music-features/linda-martell-black-country-grand-ole-opry-pioneer-1050432/>

Burfeind, H. (2020). *That black speck sound just like a redneck: black country music(s) and the (re-)making of race and genre*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Alemania, p. 10-32



Butler, M. L. (2020, 2 marzo). *Commentary: Why black gospel music still matters despite the rise of contemporary Christian music*, Chicago Tribune.

<https://www.chicagotribune.com/2020/03/02/commentary-why-black-gospel-music-still-matters-despite-the-rise-of-contemporary-christian-music/>

Conrad, C. (1988). *Work songs, hegemony, and illusions of self*, *Critical Studies in Mass Communication*, 5(3), p. 185.

<https://doi.org/10.1080/15295038809366702>

Coscarelli, J. (2016, 3 de noviembre). *Beyoncé's C.M.A. Awards Performance Becomes the Target of Backlash*, The New York Times.

<https://www.nytimes.com/2016/11/04/arts/music/beyonce-cma-awards-backlash.html>

Del Rosario, A. (2024, 22 marzo). *Beyoncé's 'Beyincé' sash is no mere typo: Tina Knowles offered an explanation years ago*, Los Angeles Times.

<https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2024-03-22/beyonce-beyince-tina-knowles-last-name-cowboy-carter>

Du Noyer, P. (2003). *The Illustrated Encyclopedia of Music* (1^a ed.). Fulham, London, Flame Tree Publishing, p. 165.

Duran, A. (2024, 12 de noviembre). *Beyoncé congratulates "Queen Linda Martell" on first Grammy nomination for 'Cowboy Carter' collab*, NME

<https://www.nme.com/news/music/beyonce-congratulates-queen-linda-martell-on-first-grammy-nomination-for-cowboy-carter-collab-3812097>

Edgar, W. B. (2006). *The South Carolina Encyclopedia*, Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, p. 385

Edwards, L. H. (2018). *Dolly Parton, Gender, and Country Music*, Indiana University Press, p.8



Emery, R. (1998). *The View from Nashville*. New York: Morrow, p. 113-14

Epstein, D. (1977). *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*, Urbana: Chicago University Press, p. 242

Eriksson, P. y Kovalainen, A. (2008). *Qualitative Methods in Business Research*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, p. 227-241
<https://doi.org/10.4135/9780857028044>

EWAVE - *Urban African American Vernacular English* (s. f.). Electronic World Atlas of Varieties of English.
<https://ewave-atlas.org/languages/15>

Fabbri, F. (1982). *A Theory of Musical Genre: Two Applications en Popular Music Perspectives*, eds. David Horn and Philip Tagg. Göteborg: International Association for the Study of Popular Music, p. 52–81

Feder, J. L. (2006). *Song of the South: Country Music, Race, Region, and the Politics of Culture. 1920-1974*, p. 23

Fekadu, M. (2024, 1 de abril). *Beyoncé's 'Cowboy Carter' Boosts Streams for Black Country Acts on Spotify (Exclusive)*, The Hollywood Reporter
<https://www.hollywoodreporter.com/news/music-news/beyonce-cowboy-carter-boosts-streams-black-country-acts-spotify-1235863979/>

Ferrer, P. (2023). *Bailo, luego existo: acercamientos interseccionales al voguing y a la escena ballroom a través de Beyoncé y Madonna*, Universidad de Málaga, p. 8

Filene, B. (2000). *Romancing the Folk Chapter One "Setting the Stage Identifying an American Folk Music Heritage, 1900-1930*, The University of North Carolina Press, p. 26



Gates, H. L. (1997, 3 febrero). *The Chitlin Circuit*. The New Yorker. p. 49

<https://www.newyorker.com/magazine/1997/02/03/the-chitlin-circuit>

Gioia, T. (2006). *Work Songs*, Duke University Press, p. 11

<https://doi.org/10.1215/9780822387688>

Goodman, A. y Moynihan, D. (12 de febrero de 2016). *Beyoncé's Super Bowl Touchdown for Black Lives Matter*, Democracy NOW!

https://www.democracynow.org/2016/2/11/beyonce_s_super_bowl_touchdown_for_black_lives_matter

Grand Ole Opry. (s.f.). *About*. Opry, Recuperado el 2 de marzo de 2025, de

<https://www.opry.com/about>

Greenidge, K. (2021, 10 de agosto). *Beyoncé's Evolution*, Harper's Bazaar

<https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a37039502/beyonce-evolution-interview-2021/>

Grein, P. (2025, 13 de febrero). *Recordings by Jay-Z, Santana, Miami Sound Machine and More Inducted Into Grammy Hall of Fame: Full List*, Billboard.

<https://www.billboard.com/lists/grammy-hall-of-fame-2025-inductions-jay-z-santana-miami-sound-machine/linda-martell-color-him-father/>

Hahnen, M. (2024, 20 de noviembre). *Willie Jones firma con Gravel Road Records*, MusicRow

<https://musicrow.com/2024/11/willie-jones-signs-with-gravel-road-records/>

Haile, H. (2024, 27 abril). *Shaboozey's Cowboy Carter Features Were Only the Beginning*, GQ

<https://www.gq.com/story/shaboozey>



Hale, G. E. (1999). *Making Whiteness The Culture of Segregation in the South, 1890-1940*, New York: Vintage Books/Random House, p. 154.

Hammond, A. D. (2011). *Color me country: Commercial country music and whiteness*, University of Kentucky, p. 47-130

Henson, L. (2007). *The Dixie Chicks vs. Toby Keith: Country Music's Contested Ideologies and the Culture War*, America Conference Papers - International Communication.

Hiltner, J. (2025, 7 mayo). *Dualities & Disorientation: Olive Klug is Older, Wiser, and Still Feels Like a «Lost Dog»*, The Bluegrass Situation

<https://thebluegrassisituation.com/read/dualities-disorientation-olive-klug-is-older-wiser-and-still-feels-like-a-lost-dog/>

Hine, D. C. (2007). *Ar 'n't I a Woman?: Female Slaves in the Plantation South*": Twenty Years After, The Journal of African American History, 92(1), p. 13–21.

<https://doi.org/10.1086/JAAHv92n1p13>

Hsieh, H. F. y Shannon, S. E. (2005). *Three approaches to qualitative content analysis*, Qualitative Health Research, 15(9), p. 1278
<https://doi.org/10.1177/1049732305276687>

Hubbs, N. (2020). *Vaquero World: Queer Mexicanidad, Trans Performance, and the Undoing of Nation en Decentering the Nation: Music, Mexicanidad, and Globalization*, ed. Jesús A. Ramos-Kittrell, Lanham, MD: Lexington Books, p. 75-79

Hubbs, N. (2022). *Is Country Music Quintessentially American?*, American Music, Vol. 40(4), p. 506
<https://doi.org/10.5406/19452349.40.4.14>



Huber, P. (2013). *Black Hillbillies: African American Musicians on Old-Time Records, 1924-1932* en *Hidden in the Mix: The African American Presence in Country Music*, ed. Diane Pecknold (Durham, NC: Duke University Press), p. 20

Ivey, B. (1996). *Country Music U.S.A. The Country Reader*. Ed. Paul Kingsbury. Nashville, TN: Vanderbilt UP, p. 289

Izquierdo, E. (2016). *Country Rock. Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*, ed. Redbook, Barcelona, p. 50-51

Jacobsen, D. (2005). *Fortress Introduction to Black Church History. By Anne H. Pinn and Anthony B. Pinn*, Church History, Volumen 74(2), p. 416–417.
<https://doi.org/10.1017/S0009640700110674>

Jerald, M. C., Ward, L. M., Moss, L., Thomas, K. y Fletcher, K. D. (2017). *Subordinates, Sex Objects, or Sapphires? Investigating Contributions of Media Use to Black Students' Femininity Ideologies and Stereotypes About Black Women*. Journal of Black Psychology, 43 (6), p. 608–635.

<https://doi.org/10.1177/0095798416665967>

Kerford, C. A. (2017). *Getting in formation: Constitutive rhetoric and a politicized black identity*, San Diego State University, p. 5

Larkin, C. (1993), *The Guiness Who's Who of Country Music*, Guinness World Records Ltd, p. 260-284

Lewis, George H. (2001). *The Color of Country: Black Influence and Experience in American Country Music*, Popular Music and Society, p. 110
<https://doi.org/10.1080/03007760108591803>



Lippard, C. D. y Stewart, B. E. (2019). *Modern Moonshine: The Revival of White Whiskey in the Twenty-First Century* (1^a ed.). Morgantown: West Virginia University Press.

Lull, J. (2000). *Media, Communication and Culture: A Global Approach*. Nueva York, NY: Columbia University Press, p. 51

Lytras, K. (2024, febrero). *Virginia-based artist Shaboozey believes we can create whole universes in our minds*, ColorsxStudios.

<https://colorsxstudios.com/editorials/shaboozey-interview>

Malone, B. C. (1993). *Singing Cowboys and Musical Mountaineers: Southern Culture and the Roots of Country Music*, University of Georgia Press, p. 27

McClay, C. (s.f.). *Shaboozey makes history again with 'A Bar Song (Tipsy)',' earns first Hot 100 No. 1 spot on Billboard*, USA Today

<https://eu.usatoday.com/story/entertainment/music/2024/07/08/shaboozey-beyonce-cowboy-carter-makes-billboard-history-topsy/74330549007/>

Miller, A. (2022, 28 junio). *Inside the “Chitlin Circuit”, a Jim Crow-Era Safe Space for Black Performers*, Gastro Obscura. Atlas Obscura
<https://www.atlasobscura.com/articles/chitlin-circuit>

Moss, S. R. (2016). *Beyoncé and Blue: Black Motherhood and the Binds of Racialized Sexism en The Beyoncé Effect. Essays on Sexuality, Race and Feminism*, Adrienne Trier-Bieniek, Jefferson: McFarland & Company, p. 155-176

Murphy, D. (2019, 19 julio). *Beyoncé's Daughter Blue Ivy Gets Her First Writing Credit at 7 Years Old With 'Brown Skin Girl'*, Entertainment tonight

<https://www.ew.com/beyonces-daughter-blue-ivy-gets-her-first-writing-credit-at-7-years-old-with-brown-skin-girl-128921>



National Archives (2025, 4 marzo). *Declaration of Independence: A transcription*.

<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

Never, A. (2024). *Bow Down, Bitches: How Beyoncé's Art Reflects and Contributes to the Notions of Sisterhood, Female Empowerment, and Intersectionality within the Framework of Black Feminist Thought*, Trent University, Peterborough, p. 11-79

Newman, M. (2024, 30 marzo). *7 Things to Know About Country Pioneer Linda Martell, Who Appears on Beyoncé's 'Cowboy Carter'*, Billboard.

<https://www.billboard.com/lists/linda-martell-beyonce-cowboy-carter-things-to-know/her-south-carolina-roots/>

Nielsen (2024, abril). *El Récord: Tendencias de escucha de audio en EE.UU. en el primer trimestre de 2024*, Nielsen

<https://www.nielsen.com/es/insights/2024/nielsen-the-record-audio-listening-trends/>

Northwestern University (2017, 19 junio). *Decade of drunk lyrics: A look at how often pop music mentions alcohol*, Counseling@Northwestern, The Family Institute.

<https://counseling.northwestern.edu/blog/decade-of-drunk-lyrics-how-often-pop-music-mentions-alcohol/>

Oliver, P. (1998). *The Story Of The Blues (new edition)*. Northeastern University Press, p. 212

Omi, M. y Winant, H. (1994). *Racial Formation in the United States From the 1960s to the 1990s*, 2^a ed. New York and London Routledge, p. 55

Pandey, M. y Hafeji, K. (2025, 11 febrero). *The story behind Beyoncé's Chitlin' Circuit tour name*, BBC.

<https://www.bbc.com/news/articles/c2egl1k2nwd0>



Park, D. y Park, J. (2025). *Evolution of sample-based music authorship network*, *EPJ Data Science*, 14(1), p. 1

<https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-025-00524-2>

Parkwood Entertainment (2024, 29 Marzo). *Beyoncé releases COWBOY CARTER*, PR Newswire.

<https://www.prnewswire.com/news-releases/beyonce-releases-cowboy-carter-302103396.html>

Patten, E. (2016, 1 julio). *Racial, gender wage gaps persist in U.S. despite some progress*, Pew Research Center.

<https://www.pewresearch.org/short-reads/2016/07/01/racial-gender-wage-gaps-persist-in-u-s-despite-some-progress/>

Paul, E. (1957), *That Crazy American Music*, Capítulo 10, p. 229

Pearson, D. W. (2004). *Shadow Riders of the Subterranean Circuit: A Descriptive Account of Black Rodeo in the Texas Gulf Coast Region*. *The Journal of American Culture.*, 27(2), p. 190–198.

<https://www.deepdyve.com/lp/wiley/shadow-riders-of-the-subterranean-circuit-a-descriptive-account-of-RvVKE0t3W0>

Pecknold, D. (2016). *Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music*, University Press of Mississippi, p. 147-149

Peine, E. K. y Schafft, K. A. (2012). *Moonshine, Mountaineers, and Modernity: Distilling Cultural History in the Southern Appalachian Mountains*. *Journal of Appalachian Studies*. 18 (1/2). Appalachian Studies Association, p. 93–112.

<https://scholarlypublishingcollective.org/uip/jas/article-abstract/18/1-2/93/226895/Moonshine-Mountaineers-and-Modernity-Distilling?redirectedFrom=fulltext>



Peñaloza, L. (2001). *Consuming the American West: Animating Cultural Meaning and Memory at a Stock Show and Rodeo*, Journal of Consumer Research, 28 (3), p. 369-98.
<https://doi.org/10.1086/323728>

Phelan, C. (2025, 19 marzo). *Why post Malone now does country music*, NBC
<https://www.nbc.com/nbc-insider/why-did-post-malone-go-country>

Pruitt, L. (2007). *Real men kill and a lady never talks back: gender goes to war in country music*, International Journal on World Peace, p. 85-106.

Robinson, L. (2005, de noviembre). *Above and Beyoncé*, Vanity Fair.
<https://archive.vanityfair.com/article/2005/11/above-and-beyonce>

Robinson, R. (2021, 12 de noviembre). *Countless corporations looked inward during the BLM uprisings. The Country Music Association didn't even pretend to address its racism problem*, Color Of Change

https://colorofchange.org/press_release/blavity-op-ed-countless-corporations-looked-inwards-during-the-blm-uprisings-the-country-music-association-didnt-even-pretend-to-address-it-s-racism-problem/

Rubens, S. y Fernandes, P. M. (2024). *A ballroom em Beyoncé e Beyoncé na ballroom: Renaissance e a reflexividade entre cultura pop e ballroom*, Brazilian Creative Industries Journal, 4(1), p. 228–231
<https://doi.org/10.25112/bcij.v4i1.3710>

Saad, N. (2024, 19 marzo). *Beyoncé asserts: Cowboy Carter is not a country album*, Los Angeles Times.
<https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2024-03-19/beyonce-cowboy-carter-album-not-country-album-cover>



Sadie, S. y Tyrrell, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 6., Oxford University Press

Sánchez, M. A. (1996). *Guía Esencial del Country*, ed. La Máscara, p. 6-139

Savage, M. (2025, 2 de febrero). *Beyoncé finally wins best album Grammy: “It's been many years”*, BBC News.

<https://www.bbc.com/news/articles/cwy18lpm7n2o>

Simon, S. (2003). *Greatest Hits: Domestic Violence in American Country Music*, Oregon Law Review ,Vol. 82(4), p. 1114

<https://scholarsbank.uoregon.edu/items/13cab06f-01bf-4a5f-90b9-641e4974902b>

Simpson, D. (2024, 29 marzo). *A new moment to arise: Beyoncé’s cover of the Beatles’ Blackbird is a timely masterstroke*, The Guardian.

<https://www.theguardian.com/music/2024/mar/29/a-new-moment-to-arise-beyonce-cover-of-the-beatles-blackbird-is-a-timely-masterstroke-cowboy-carter>

SirDavis. (s. f.). *Our Story*. Recuperado el 8 de marzo de 2025 de

<https://www.sirdavis.com/our-story>

Smith, D. J. (2024). *Their Country: Black Women, Three Chords, and the Truth*, p. 20

Smith, H. W. (1975). *Strategies of Social Research: The Methodological Imagination*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. p. 218

Stanford Research into the Impact of Tobacco Advertising (s.f.). *Marlboro Men*, Stanford University

<https://tobacco.stanford.edu/cigarettes/filter-safety-myths/marlboro-men/>

Stefano, A. (2021, marzo 12). *New study shows artists of color still vastly underrepresented in country music*, Taste of Country



https://tasteofcountry.com/song-data-jada-watson-2021-representation-in-country-music-study/?utm_source=chatgpt.com

Stephen, B. y Heck, E. M. (2018, 25 enero). *Don't Call Post Malone a Rapper*, GQ
<https://www.gq.com/story/dont-call-post-malone-a-rapper>

Taysom, J. (2024, 1 noviembre). 'Blackbird': *The Beatles song Paul McCartney wrote to fight racism*, Far Out Magazine.
<https://faroutmagazine.co.uk/the-beatles-paul-mccartney-fight-racism/>

The Birthplace of Country Music Museum (2025, 14 marzo). *5 Women Musicians and Their Protest Songs, From Joan Baez to The Chicks*, Teen Vogue.
<https://www.teenvogue.com/story/women-musicians-protest-songs-joan-baez-the-chicks>

Thomas, A. J., Witherspoon, K. M., y Speight, S. L. (2004). *Toward the development of stereotypic roles for Black women scale*, *Journal of Black Psychology*, 30(3), p. 426-442.
<https://doi.org/10.1177/0095798404266061>

Thompson, C. (s. f.). *The Greatest Show on Dirt*. YETI.
<https://www.yeti.com/stories/the-greatest-show-on-dirt.html>

Tosches, N. (1996). *Country, Nueva York: Da Capo*, 1996, p. 170

Treisman, R. (2021, 23 febrero), *Nearly 100 Confederate monuments removed in 2020, report says; more than 700 remain*, NPR
<https://www.npr.org/2021/02/23/970610428/nearly-100-confederate-monuments-removed-in-2020-report-says-more-than-700-remai>

Trulls, A. (1994). *Historia de la música country (Vol. I)*, ed. Fundamentos, p. 15-17



Uysal, M. S. y Acar, Y. G. (2024). *Wear it like armor and it can never be used to hurt you: Reappropriation, identity change, and collective action*, Wiley Online Library.
<https://doi.org/10.1111/pops.13022>

Veresiu, E. y Giesler, M. (2018). *Beyond Acculturation: Multiculturalism and the Institutional Shaping of an Ethnic Consumer Subject*. Journal of Consumer Research, 45 (3), p. 556.
<https://doi.org/10.1093/jcr/ucy019>

Versluys, E. (2014). *Stereotypes of African American Women in US Television: Analysis of Scandal and Hawthorne*. Ghent University Library.
<https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002162804>

Vivanco, L. (2008, 19 diciembre). *Divers' Education*, No. Red-eye Chicago Magazine, Chicago Tribune, p. 8.
<https://www.newspapers.com/newspage/232249604/>

Watson, J. (2023). *Redlining in Country Music 2.0: Representation in the Country Music Industry in 2021 and 2022*, SongData Reports.

West, C. M. (1995). *Mammy, Sapphire, and Jezebel: Historical images of Black women and their implications for psychotherapy*, Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training. 32 (3). p. 458–466.

<https://doi.org/10.1037/0033-3204.32.3.458>

Wiggins, D. C. (2009). *From countrypolitan to neotraditional: Gender, race, class, and region in female country music, 1980-1989*, Georgia State University, p. 2-162

Williams, B. (24 de marzo de 1973). *Nashville Scene*, Billboard.

Winslow, L. (2009). *Bull Riding and the Performance of Masculinity en Sporting Rhetoric: Performance, Games, & Politics*, Peter Lang Publishing, p. 90-91



Witte, E. (2008). *From 'The Dixie Chicks' to 'The Dixie Sluts': Gender and scapegoating in a time of war*, Conference Papers, National Communication Association

Wolfe, M. R. (1977). *The Southern Lady: Long Suffering Counterpart of the Good Ole Boy*, Journal of Popular Culture 11, p. 25-26

Yoo, N. (2019, 27 marzo). *Billboard Removes Lil Nas X's Viral Song "Old Town Road" from Country Chart*, Pitchfork

<https://pitchfork.com/news/lil-nas-x-viral-hit-old-town-road-removed-from-billboard-hot-country-songs-chart/>

Zimmer, A. (2021, 12 marzo). *New Study Shows Artists of Color Still Vastly Underrepresented in Country Music*, Taste Of Country

<https://tasteofcountry.com/song-data-jada-watson-2021-representation-in-country-music-study/>



8. Anexos

Anexo A. Contenido lírico de *Cowboy Carter*

Tabla A1. Las raíces, la identidad y la cultura sureña

	Canción	Contenido lírico	Traducción
Reivindicación de las raíces sureñas	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM	“Looka there, looka in my hand The grandbaby of a moonshine man Gadsden, Alabama Got folk down in Galveston, rooted in Louisiana”	“Mira aquí, mira en mi mano La nieta de un moonshine man Gadsden, Alabama Tengo folk en Galveston, con raíces en Luisiana”
	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM	“It's a lot of talkin' goin' on While I sing my song Can you hear me? I said, "Do you hear me?"	“Se está hablando mucho Mientras canto mi canción ¿Me puedes escuchar? He dicho, ¿me estás escuchando?”
	TRACK 7: TEXAS HOLD 'EM	“This ain't Texas Ain't no hold 'em So lay your cards down, down, down, down”	“Esto no es Texas No hay que disfrazar la jugada Así que pon tus cartas sobre la mesa”
	TRACK 17: LEVIIS JEANS	“Give you these blues, it's in my genes On my sister, on Celestine”	“Te doy este blues, está en mis genes En mi hermana, en Celestine”
	TRACK 20: YA YA	“B-E-Y-I-N-C-E We gon' bust it down From Texas To Gary All the way down to New York City”	“B-E-Y-I-N-C-E Vamos a moverlo hasta el suelo De Texas A Gary Hasta la ciudad de



			Nueva York”
Cultura sureña	TRACK 7: TEXAS HOLD 'EM	It's a real-life boogie and a real-life hoedown Don't be a bitch, come take it to the floor now”	“Es un <i>boogie</i> y una <i>fiesta hoedown</i> No seas un muermo, y empieza a bailar ahora”
	TRACK 7: TEXAS HOLD 'EM	“There's a tornado In my city Hit the basement That shit ain't pretty”	“Hay un tornado En mi ciudad Ha golpeado el sótano No pinta bien”
	TRACK 7: TEXAS HOLD 'EM	“We heading to the dive bar we always thought was nice”	“Nos dirigimos al <i>dive bar</i> que siempre nos ha gustado”
	TRACK 8: BODYGUARD	“Wheels in the gravel Davis in my bones Sometimes I take the day off Just to turn you on”	“Ruedas en la grava, Davis en mis huesos A veces me tomo el día libre Solo para ponerte caliente”
	TRACK 15: JUST FOR FUN	“From the cowboys in Clovis and the rodeo circus I came here for a reason, but I don't know the purpose It's all under the surface”	“Desde los vaqueros en Clovis, hasta el circo de rodeo Vine aquí por una razón, pero no sé cuál es el propósito Todo se encuentra bajo la superficie”
	TRACK 20: YA YA	“We wanna welcome you to the Beyoncé "Cowboy Carter: Act II", ah And a Rodeo Chitlin Circuit”	“Te queremos dar la bienvenida al 'Cowboy Carter: Act II' de Beyoncé Y al Rodeo Chitlin' Circuit”



Tabla A2. La familia y los roles de género

	Canción	Contenido lírico	Traducción
Maternidad y protección	TRACK 4: PROTECTOR	“And I will lead you down that road if you lose your way Born to be a protector Even though I know, someday, you're gonna shine on your own I will be your projector”	“Y te guiaré por ese camino si te pierdes Nací para ser una protectora Aunque sé que algún día brillarás por ti misma Seré tu proyector”
	TRACK 4: PROTECTOR	“I feel proud of who I am Because you need me”	“Me siento orgullosa de quién soy Porque me necesitas”
	TRACK 4: MY ROSE	“How many times have you let yourself get you down? Let yourself get you down, my dear? So many roses but none to be picked without thorns So be fond of your flaws, dear”	“¿Cuántas veces te has permitido derrumbarte? ¿Te has dejado vencer, querido? Hay tantas rosas, pero ninguna puede cogerse sin espinas. Así que aprecia tus imperfecciones, querido.”
Papel de hija	TRACK 11: DAUGHTER	“They keep sayin' that I ain't nothin' like my father But I'm the furthest thing from choir boys and altars If you cross me, I'm just like my father I am colder than Titanic water”	“Siguen diciendo que no me parezco en nada a mi padre Pero estoy alejada de los niños de coro y los altares Si te metes conmigo, soy igual que mi padre Soy más fría que el agua del Titanic”



Papel de esposa	TRACK 8: BODYGUARD	“Honey, honey I could be your bodyguard Oh, honey, honey I could be your Kevlar Oh, honey, honey I could be your lifeguard”	“Cariño, cariño Podría ser tu guardaespalda Oh, cariño, cariño Podría ser tu kevlar Oh, cariño, cariño Podría ser tu salvavidas”
	TRACK 8: BODYGUARD	“Be your best friend I protect you in the mosh pit And I'll defend you in the gossip You know how people like to start shit and pop shit”	“Soy tu mejor amiga Te protejo en el <i>mosh pit</i> Y te defenderé de las habladurías Ya sabes cómo a la gente le gusta armar escándalos y buscar problemas”
	TRACK 8: BODYGUARD	“I don't like the way she's lookin' at you Someone better hold me back”	“No me gusta cómo ella te está mirando Más vale que alguien me detenga”
	TRACK 8: BODYGUARD	“I'm 'bout to lose it, turn around and John Wayne that ass”	“Estoy a punto de perder el control, darme la vuelta y arreglar esto al estilo John Wayne”
	TRACK 9: DOLLY P	“Hey Miss Honeybee, it's Dolly P. You know that hussy with the good hair you sing about? Reminded me of someone I knew back then Except she has flamin' locks of auburn hair Bless her heart Just a hair of a	“Hola, señorita Honeybee, soy Dolly P. ¿Conoces a esa chica con el cabello bonito sobre la que cantas? Me recordó a alguien que conocí en aquel entonces Salvo que ella tiene una melena ardiente de color castaño rojizo Dios la bendiga,



	different color but it hurts just the same”	El cabello es de otro color, pero duele igual”
TRACK 10: JOLENE	“Jolene, Jolene, Jolene, Jolene I'm warnin' you, don't come for my man (Jolene) Jolene, Jolene, Jolene, Jolene Don't take the chance because you think you can”	“Jolene, Jolene, Jolene, Jolene Te lo advierto No vengas a por mi hombre Jolene, Jolene, Jolene, Jolene No te arriesgues solo porque te ves capaz”
TRACK 10: JOLENE	“We've been deep in love for twenty years I raised that man, I raised his kids I know my man better than he knows himself I can easily understand Why you're attracted to my man But you don't want this smoke, so shoot your shot with someone else”	“Hemos estado profundamente enamorados durante veinte años Yo crié a ese hombre, crié a sus hijos Conozco a mi hombre mejor que él mismo Puedo entender fácilmente Por qué te atrae mi hombre Pero no quieres problemas, así que inténtalo con otro”
TRACK 11: DAUGHTER	“I really tried to stay cool But your arrogance disturbed my solitude Now I ripped your dress and you're all black and blue Look what you made me do”	“Intenté mantener la calma Pero tu arrogancia perturbó mi soledad Ahora he roto tu vestido y estás herida y morada Mira lo que me hiciste hacer”
TRACK 17:	“You call me pretty	“Me llamas cosa



LEVIIS JEANS	little thing And I love to turn him on Boy, I'll let you be my Levi's jeans So you can hug that ass all day long”	bonita I me encanta ponerle caliente Chico, te dejaré ser mi pantalón Levi's Para que puedas abrazar este trasero todo el día”
TRACK 17: LEVIIS JEANS	“I'm lookin' super hot I got the perfect pose I'm a fuckin' animal I'm a fuckin' centerfold”	“Estoy súper sexy / Tengo la pose perfecta Soy un maldito animal Soy una maldita portada”
LEVIIS JEANS	“Too tough, no primadonna Possess too much persona”	“Demasiado dura, no soy una prima donna Poseo demasiada personalidad”
TRACK 20: YA YA	“Hello, girls (Hello, Beyoncé) Hello, fellas (You're pretty swell) Those petty ones can't fuck with me (Why?) 'Cause I'm a clever girl”	“Hola, chicas (Hola, Beyoncé) Hola, chicos (Qué hermosa eres) Esos mezquinos no pueden meterse conmigo Porque soy una chica lista”
TRACK 22: DESERT EAGLE	“Put on a show and make it nasty Desert Eagle in the backseat”	“Monta un espectáculo y hazlo desagradable Desert Eagle en el asiento trasero”
TRACK 25: TYRANT	“One-one-one by one, you hang them high Your hands are steady and you sleep at night How did you turn	"Uno por uno, los cuelgas bien alto Tienes el pulso firme y duermes por la noche ¿Cómo lograste endurecer tanto el



	<p>your heart to stone? I don't want him back, but I can't let go Hangman, answer me now You owe me a debt, you stole him from me I hated you once, I envy you now Just tell me how, tell me how”</p> <p>TRACK 25: TYRANT</p> <p>“She's a tyrant every time I ride it, every time I ride it Make it look so good, try to justify it Boy, you know they're lookin' for me, how we gonna hide it? Ride it like hydraulics, I am such a tyrant Every time I ride it, every time I ride this I don't like to sit up in the saddle, boy, I got it Just relax, I got this, I got that exotic Hips are so hypnotic, I am such a tyrant”</p>	<p>corazón? No lo quiero de vuelta, pero no puedo soltarlo Verdugo, respóndeme ahora Me debes una deuda, me lo arrebataste En un principio te odié, ahora te envidio Solo dime cómo, dime cómo”</p> <p>“Es una tirana cada vez que lo monto, cada vez que lo monto Lo hago ver tan bien, trato de justificarlo Chico, sabes que me están buscando, ¿cómo vamos a esconderlo? Lo monto como hidráulicos, soy toda una tirana Cada vez que lo monto, cada vez que monto esto No me gusta sentarme en el sillín, chico, yo tengo el control Relájate, yo controlo, tengo ese toque exótico Las caderas son tan hipnóticas, soy toda una tirana”</p>
--	---	--



Tabla A3. La religión y la fe

	Canción	Contenido lírico	Traducción
Vínculo entre religión y racismo	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM	“Nothin' really ends For things to stay the same, they have to change again Hello, my old friend You change your name, but not the ways you play pretend”	“Nada realmente termina Para seguir igual, las cosas tienen que cambiar otra vez Hola, mi viejo amigo Cambias tu nombre, pero no la forma en que juegas”
	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM	“Goodbye to what has been A pretty house that we never settled in A funeral for fair-weather friends I am the one to cleanse me of my Father's sins”	“Adiós a lo que fue Una casa bonita en la que nunca llegamos a asentarnos Recemos por lo que fue Nosotros seremos quienes purifiquen los pecados de nuestros padres”
	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM	“Can we stand for something? Now is the time to face the wind (Now is the time to face the wind) Now ain't the time to pretend Now is the time to let love in (To let love in) Together, can we stand?”	“¿Podemos luchar por algo? Ahora es el momento de enfrentar el viento Ahora no es el momento de fingir Ahora es el momento de dejar entrar el amor ¿Podemos resistir juntos?”.
	TRACK 27: AMEN	“American Requiem Them old ideas are buried here Amen”	“Réquiem americano Aquí se entierran esas viejas ideas Amén”
Fe y catolicismo	TRACK 11:	“Help me, Lord,	“Líbrame, Señor, de



DAUGHTER	<p>from these fantasies in my head They ain't ever been safe ones I don't fellowship with these fake ones So let's travel to white chapels and sing hymns Hold rosaries, and sing in stained glass symphonies Cleanse me, Holy Trinity From this marijuana smoke smell in my hair”</p>	<p>estas fantasías en mi cabeza Nunca han sido seguras No comparto nada con esos falsos Así que vamos a visitar las capillas blancas y cantar himnos Sostener rosarios y cantar sinfonías de vitrales Límpiate, Santísima Trinidad, de este olor a marihuana en mi cabello”</p>
TRACK 13: ALLIGATOR TEARS	<p>“You say move a mountain And I'll throw on my boots You say stop the river from runnin' I'll build a dam or two You say change religions Now, I spend Sundays with you”</p>	<p>“Dices que mueva una montaña, y me pongo las botas Dices que detenga un río, y construiré una o dos represas Dices que cambie de religión, y ahora paso los domingos contigo.”</p>
TRACK 15: JUST FOR FUN	<p>“Cause time heals everything I don't need anything Hallelujah I pray to her”</p>	<p>“Porque el tiempo lo cura todo No necesito nada Aleluya”</p>
TRACK 18: FLAMENCO	<p>“I hope that you know that once I loved you I wish that I'd known you'd let me wonder I hope that God knows that I'm in</p>	<p>“Espero que sepas que una vez te amé Ojalá hubiera sabido que me dejarías con la duda Espero que Dios sepa que necesito</p>



		need of help right now Right about now”	ayuda ahora mismo Justo ahora”
TRACK 20: YA YA	“I just pray that we don't crash, keep my Bible on the dash We gotta keep the faith (Ya)”	“Solo rezo para que no nos estrellemos, mantengo mi Biblia en el salpicadero Debemos mantener la fe”	
TRACK 24: II HANDS II HEAVEN	“Two hands to Heaven I've prayed, priest forgive my soul”	“Dos manos al cielo He rezado, sacerdote perdona mi alma”	

Tabla A4. El trabajo y el sacrificio personal

Profesión de cantante y sacrificio personal	Canción	Contenido lírico	Traducción
	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM	“And the rejection came, said I wasn't country 'nough Said I wouldn't saddle up, but If that ain't country, tell me what is? Plant my bare feet on solid ground for years They don't, don't know how hard I had to fight for this”	“Y llegó el rechazo, dijeron que no era lo bastante country Dijeron que no me montaría en el caballo Pero si esto no es country, dime qué es Planté mis pies descalzos en tierra firme durante años Ellos no saben cuánto tuve que luchar por esto”
	TRACK 3: 16 CARRIAGES	“At fifteen, the innocence was gone astray Had to leave my home at an early age”	“A los quince, la inocencia se perdió Tuve que dejar mi casa a una temprana edad”
	TRACK 3:	“It's been umpteen	“Han pasado



	16 CARRIAGES	summers, and I'm not in my bed On the back of the bus in a bunk with the band Goin' so hard, gotta choose myself Underpaid and overwhelmed”	incontables veranos, y no estoy en mi cama En la parte trasera del autobús, en una litera con la banda Dándolo todo, tengo que elegirme a mí misma Mal pagada y saturada”
	TRACK 3: 16 CARRIAGES	“Sixteen carriages drivin' away While I watch them ride with my dreams away To the summer sunset on a holy night On a long black road, all the tears I fight”	“Dieciséis carroajes se alejan Mientras los veo partir con mis sueños Hacia el atardecer de verano en una noche sagrada En una larga carretera negra, contengo todas las lágrimas”
Esclavitud y racismo estructural	TRACK 20: YA YA	“My family live and died in America Good ol' USA Whole lotta red in that white and blue History can't be erased”	“Mi familia vivió y murió en América, En los buenos y viejos Estados Unidos, Mucho rojo entre el blanco y el azul, La historia no se puede borrar”
	TRACK 20: YA YA	“You lookin' for a new America? Are you tired, workin' time and a half for half the pay?”	“¿Estás buscando una nueva América? ¿Estás cansado de trabajar hora y media por la mitad del sueldo?”
	TRACK 20: YA YA	“Wildfire burnt his house down Insurance ain't gon' pay no Fannie Mae,	“Un incendio forestal quemó su casa El seguro Fannie



		<p>shit So hold this holster, pour mo' liquor, please Hard workin' man ain't got no money in the bank”</p>	<p>Mae no va a pagar a nadie Así que sostén la funda de la pistola, vierte más licor, por favor Los hombres que trabajan duro no tienen dinero en el banco”</p>
	TRACK 27: AMEN	<p>“This house was built with blood and bone And it crumbled, yes, it crumbled The statues they made were beautiful But they were lies of stone, they were lies of stone Trumpets blare with silent sound I need to make you proud Tell me, can you hear me now?”</p>	<p>“Esta casa se construyó con sangre y huesos Y se derrumbó, sí, se derrumbó Las estatuas que hicieron eran hermosas Pero eran mentiras de piedra, eran mentiras de piedra Las trompetas resuenan con un sonido silencioso Necesito hacerte sentir orgulloso Dime, ¿puedes oírmeme ahora?”</p>

Tabla A5. Crítica a la desigualdad racial y la industria musical

	Canción	Contenido lírico	Traducción
Liberación negra y derechos civiles	TRACK 2: BLACKBIIRD	<p>“Blackbird singing in the dead of night Take these broken wings and learn to fly All your life You were only waiting for this moment to arise”</p>	<p>“Mirlo cantando en la oscuridad de la noche Toma estas alas rotas y aprende a volar Toda tu vida Solo esperabas que llegara este momento”</p>



	TRACK 2: BLACKBIRD	“Blackbird fly Into the light of a dark, black night”	“Vuela mirlo Hacia la luz de una noche oscura”
Desigualdad racial en el country	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON	“Welcome to «The Smoke Hour» on KNTRY Radio Texas You know my name, no need to know yours”	“Bienvenido a «La Hora del Humo» en KNTRY Radio Texas Ya conoces mi nombre, no hace falta que me digas el tuyo”
	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON	“Now for this next tune, I want y'all to sit back, inhale And go to the good place your mind likes to wander off to And if you don't wanna go, go find yourself a jukebox Thank you”	“Ahora, para esta próxima canción, quiero que todos se relajen, respiren hondo Y se dirijan al lugar al que su mente le gusta escapar Y si no quieren ir, vayan a buscar una gramola”
Crítica a la industria y la clasificación de los géneros musicales	TRACK 12: SPAGHETTII	“Genres are a funny little concept, aren't they? Yes, they are In theory, they have a simple definition that's easy to understand But in practice, well, some may feel confined”	“Los géneros son un concepto curioso, ¿verdad? Sí, lo son. En teoría, tienen una definición simple y fácil de entender Pero en la práctica, bueno, algunos pueden sentirse limitados”
	TRACK 12: SPAGHETTII	“I ain't no regular singer, now come get everythin' you came for”	“No soy una cantante cualquiera, así que ven y llévate todo lo que viniste a buscar”
	TRACK 12: SPAGHETTII	“Keep the code, break the rules We gon' ride for every member that	“Mantén el código, rompe las reglas Vamos a luchar por cada miembro que



	<p>we lose Someone here brought fire, ain't no tellin' who Play it cool Know the lawman watchin' me every time I move) Bounty on my head, can't go west, they on my shoes”</p>	<p>perdamos Algien trajo fuego aquí, no se sabe quién fue Actúa con calma Sé que el sheriff me vigila cada vez que me muevo Hay una recompensa por mi cabeza, no puedo ir al oeste, siguen mi pista”</p>
TRACK 19: THE LINDA MARTELL SHOW	<p>“Okay, thank you so very much Ladies and gentlemen This particular tune stretches across a range of genres And that's what makes it a unique listening experience Yes, indeed It's called "YA YA"</p>	<p>“Vale, muchísimas gracias Damas y caballeros Esta melodía en particular abarca una amplia gama de géneros Y eso es lo que la convierte en una experiencia auditiva única Sí, claro Se llama Ya Ya”</p>
TRACK 26: SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN’	<p>“It don't matter what nobody says Country boy 'til the day that I'm dead Who want smoke? I'm the Marlboro man”</p>	<p>“No importa lo que digan Seré un chico del country hasta el día en que muera Quién quiere problemas, soy el <i>Marlboro man</i>”</p>



Anexo B. Colaboraciones de *Cowboy Carter*

Tabla B1. Listado de colaboradores (ordenados por edad)

Número de artista	Nombre del cantante	Fecha de nacimiento	Canción de “Cowboy Carter” en la que colabora
1	Willie Nelson	29 de abril de 1933	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON
2	Linda Martell	4 de junio de 1941	TRACK 12: SPAGHETTII TRACK 19: THE LINDA MARTELL SHOW
3	Dolly Parton	19 de enero de 1946	TRACK 9: DOLLY P TRACK 20: YA YA
4	Brittney Spencer	8 de septiembre de 1988	TRACK 2: BLACKBIIRD
5	Miley Cyrus	23 de noviembre de 1992	TRACK 15: II MOST WANTED
6	Willie Jones	23 de septiembre de 1994	TRACK 15: JUST FOR FUN
7	Shaboozey	9 de mayo de 1995	TRACK 12: SPAGHETTII TRACK 26: SWEET ★ HONEY ★ BUCKIN'
8	Post Malone	4 de julio de 1995	TRACK 17:



			LEVIIS JEANS
9	Reyna Roberts	15 de agosto de 1997	TRACK 2: BLACKBIIRD
10	Tierra Kennedy	24 de julio de 1998	TRACK 2: BLACKBIIRD
11	Tanner Adell	27 de junio del 2000	TRACK 2: BLACKBIIRD
12	Rumi Carter	13 de junio de 2017	TRACK 4: PROTECTOR

Anexo C. Samples e interpolaciones de Cowboy Carter

Tabla C1. Listado de samples e interpolaciones (ordenados cronológicamente)

Número de sample	Fecha	Título	Género musical	Autoría	Canción de “Cowboy Carter” en la que aparece
1	1773	<i>Violin Concerto in D Major, Opus 3, No. I: II. Adagio</i>	Concierto, Música clásica	Joseph Bologne, Chevalier De Saint-Georges	TRACK 11: DAUGHTER
2	1783	<i>Caro Mio Ben</i>	Música clásica, Música vocal	Tommaso Giordani	TRACK 11: DAUGHTER
3	1924	<i>Laughing Yodel</i>	Blues, Yodel	Charles Andersosn	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON
4	1949	<i>Down by the River Side</i>	Gospel, R&B, Rock	Sister Rosetta Tharpe, The	TRACK 6: SMOKE HOUR



			& Roll, <i>Work Songs</i>	Dependable Boys y Sam Price Trio	★ WILLIE NELSON
5	1955	<i>Maybellene</i>	Pop/Rock, Rockabilly, R&B	Chuck Berry	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON
6	1958	<i>Don't Let Go</i>	Pop brasileño, Rock & Roll	Roy Hamilton	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON
7	1961	<i>I Fall to Pieces</i>	Country (Nashville Sound/Cou ntryopolitan)	Patsy Cline	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON
8	1965	<i>These Boots Are Made for Walkin'</i>	Pop/Rock	Nancy Sinatra	TRACK 20: YA YA
9	1965	<i>Grinnin' in Your Face</i>	Blues Folk, <i>Work Songs</i>	Son House	TRACK 6: SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON
10	1966	<i>Good Vibrations</i>	Pop/Rock R&B	The Beach Boys	TRACK 20: YA YA
11	1966	<i>For What It's Worth</i>	Pop/Rock, Country, Folk	Buffalo Springfield	TRACK 1: AMERIICAN REQUIEM
12	1968	<i>Blackbird</i>	Pop, Folk, Rock Acústico	The Beatles	TRACK 2: BLACKBIIRD
13	1971	<i>Oh Louisiana</i>	Rock / Pop	Chuck Berry	TRACK 21: OH LOUISIANA



14	1974	<i>Jolene</i>	Country/ Pop, Folk	Dolly Parton	TRACK 10: JOLENE
15	1995	<i>Born Slippy Nuxx</i>	Electrónica / Dance	Underworld	TRACK 19: II HANDS II HEAVEN
16	2001	<i>Heart of the City (Ain't No Love) - Live On MTV Unplugged / 2001</i>	Hip-Hop, R&B, Soul	Jay-Z	TRACK 1: AMERICAN REQUIEM
17	2012	<i>Aquecimento Das Danadas</i>	Funk carioca	O Mandrake feat. Xaropinho DJ	TRACK 12: SPAGHETTII

Anexo D. Transcripción de entrevistas a críticos musicales

Entrevista D1. Sergio Del Amo

1. Cantantes *mainstream*, como Post Malone o Miley Cyrus, también han puesto su voz a *Leviis Jeans* y *II Most Wanted* respectivamente. ¿Considera que están ahí para ampliar el alcance comercial del álbum o cumplen una función mayor?

Es una cuestión complicada, porque estas colaboraciones pueden generar un mayor alcance comercial en Estados Unidos, pero no creo que se pueda extrapolar a Europa, porque el interés en un género como el country es mucho menor.

A un artista estadounidense le puede dar cierto prestigio hacer música country, pero no creo que sea beneficioso si quiere que esas canciones tengan una envergadura mucho más internacional. La intencionalidad de Beyoncé con este álbum puede estar vinculada al hecho de consolidar su figura o ganar más respeto entre los suyos pero, más allá de Estados Unidos, el country no funciona tan bien en las listas ni tampoco entre el público.



2. ¿Considera que *Cowboy Carter* replica convenciones temáticas del género country?

Replica muchas convenciones temáticas, pero también hay que tener en cuenta que, aunque el álbum incluye baladas y suenan muchas guitarras de fondo, esto no quiere decir que sea un disco propiamente country. En el *Cowboy Carter and the Rodeo Chitlin' Circuit Tour* se puede apreciar que la propuesta del disco en directo sigue siendo un concierto pop, y en ocasiones el country puede utilizarse como una cuestión más estética que sonora.

Creo que Beyoncé hace su incursión al country porque ella se puede permitir hacerlo. Es de Texas, y nadie puede negar que haya tenido el country presente desde pequeña, pero entre las inspiraciones de Beyoncé destacaría otros referentes como Diana Ross o, en general, las grandes divas de la Motown. No considero que la incursión al country fuese algo que tenía pendiente, sino una forma de consolidarse y ganar más prestigio entre el público americano. De hecho, esto se vio reflejado cuando consiguió su primer Grammy a Álbum del Año gracias a *Cowboy Carter* pero, bajo mi punto de vista, las premiaciones de los discos no son un indicador fiable. En este tipo de premios la meritocracia es algo secundario, e intervienen muchos otros factores para defender a los ganadores.

3. El disco contiene una gran cantidad de *samples* e interpolaciones. ¿Qué función puede cumplir el hecho de “samplear” canciones de country, rock, R&B o incluso funk carioca?

Más allá de *Cowboy Carter*, los *samples* siempre han tenido mucha importancia en los álbumes de Beyoncé, sobre todo a partir del lanzamiento de *4*, cuando se presentó una versión más renovada de la artista en comparación con sus anteriores proyectos.

El uso de estas referencias musicales puede estar relacionado con una cuestión melódica, pero también hay que destacar que incorporar una gran cantidad de *samples* supone pagar por los derechos de autor de las canciones originales. Si se incluyen tantas referencias es porque tanto Beyoncé como su equipo se lo pueden permitir.



4. La música negra ha sido históricamente segregada en categorías como "R&B" o "hip-hop", mientras que géneros como el country se consideran "blancos". ¿Piensa que esta división se podría desmoronar gracias a artistas como Beyoncé?

El racismo estructural de Estados Unidos ha existido desde siempre, y eso es algo que no va a cambiar. En cuanto a las divisiones entre géneros musicales, considero que hay barreras que son más fáciles de superar, por ejemplo el salto del hip-hop al pop, o del pop al R&B, porque este era el sonido dominante a mediados de los 90 en la radiofórmula.

Cuando un artista pop da el salto a un género como el country se ve como algo bastante ficticio, pero sí que se considera más natural el paso del country al pop. Un ejemplo muy claro es Faith Hill, que a finales de los 90 lanzó *Breathe*, un disco con una sonoridad claramente pop. Otro caso destacado es el de Shania Twain, que empezó siendo una artista country pero al lanzar su disco *Come On Over* se convirtió en una superestrella del pop.

Por eso mismo, creo que cuando una diva del pop como Beyoncé da el salto al country se ve como algo irreal y ficticio, porque no tiene la necesidad de ampliar su público. Por el contrario, al artista propiamente country sí que le interesa ser más popular, y hacer canciones de pop es sinónimo de popularidad.

5. Considera que *Cowboy Carter* puede suponer un punto de inflexión en la inclusión de las personas negras en la música country, o el caso de Beyoncé debe entenderse como una excepción?

No creo que vaya a suponer un gran punto de inflexión. Considero que es erróneo centrar el debate en cuestionar si una persona afroamericana puede hacer un buen disco de música country. Lo que tendría que hacer la propia sociedad estadounidense es preguntarse si ellos mismos aceptarían o verían con buenos ojos que una persona afroamericana se convirtiese en la nueva superestrella del country. Ahora mismo, no deja de ser un género musical muy conservador y, más allá del tópico, la realidad es que lo escucha un público mayoritariamente blanco en el centro del país.



Beyoncé alcanzó número uno en las listas de ventas con *Cowboy Carter*, y no solo consiguió el Grammy a Álbum del Año sino también el de Mejor Álbum Country. Aún así, se sigue planteando la duda de si en realidad es un disco de country, o se trata de un álbum con alguna canción country. Este tipo de planteamientos pueden ser indicadores de que la obra no será vista como un gran punto de inflexión dentro del género. Además, hay que preguntarse qué hubiese sucedido si un álbum como este lo hubiera firmado cualquier otra artista debutante o con un menor grueso de fans, porque es muy probable que hubiese pasado desapercibido.

Entrevista D2. Pablo Tocino

1. Bajo su punto de vista, ¿qué aporta a *Cowboy Carter* la participación de artistas blancos reconocidos en el género country, como Dolly Parton o Willie Nelson?

Más allá de su significado dentro de la obra como tal, quizás los amantes del country que desconfíen de la incursión de Beyoncé en este género se animen a darle una escucha al álbum, precisamente porque estas figuras están involucradas.

2. Cantantes *mainstream*, como Post Malone o Miley Cyrus, también han puesto su voz a *Leviis Jeans* y *II Most Wanted* respectivamente. ¿Considera que están ahí para ampliar el alcance comercial del álbum o cumplen una función mayor?

Diría que un poco ambas, como suele ocurrir con Beyoncé. No se puede negar que incluir a estos nombres del *mainstream* genera más impacto comercial. Aún así, hay que tener en cuenta que un mayor impacto comercial del álbum puede significar un mayor impacto de su discurso.

3. *Cowboy Carter* y su predecesor *Renaissance* formarán parte de una trilogía musical. ¿Cree que más allá del country, *Cowboy Carter* debe entenderse como una pieza para reescribir la historia cultural de Estados Unidos, desafiando las narrativas hegemónicas de la “música americana”?



Creo que es algo que podremos confirmar con el paso del tiempo, tanto por el cierre de la trilogía como por el impacto que puede tener el álbum en un futuro. De todas formas, considero que Beyoncé ya ha logrado algo similar con álbumes anteriores, y el disco que encajaría más en ese lugar sigue siendo *Lemonade*.

Entrevista D3. Joan S. Luna

1. ¿Considera que la crítica musical ha sabido leer *Cowboy Carter* más allá de su dimensión política, o hay cierto temor a cuestionarlo a fondo por su temática reivindicativa y el aura de intocabilidad que rodea a Beyoncé?

No creo que exista un aura de intocabilidad, pero cuando artistas consagrados como Beyoncé acumulan varios discos de calidad, escuchas sus álbumes de otra manera. Además, es inevitable separar un álbum como *Cowboy Carter* de su dimensión política. Para la crítica estadounidense, especialmente, hay algo muy político en el hecho de combinar la música negra con lo que históricamente se ha entendido como música blanca. En el mismo disco aparece Willie Nelson como colaborador y Pharrell Williams como compositor. Esto es algo que resulta muy interesante porque, a pesar de que no es uno de los discos que más me gusta en la discografía de Beyoncé, no se puede negar que está muy bien pensado.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que Beyoncé es una cantante, pero también es una empresa. Cuenta con muchos compositores y productores en cada disco, y al trabajar en equipo no se permiten sacar algo que no esté a la altura. Cantantes como ella mueven a grandes masas, y ella misma es consciente de que tiene un gran poder. Un paso en falso repercute en muchas otras cosas y, más allá de si los oyentes conectan o no con el álbum, el producto tiene que ser de calidad.

2. Aunque Beyoncé logró un debut muy fuerte, siendo la primera mujer negra en llegar al número 1 en la lista de álbumes country de Billboard, los álbumes de otras artistas femeninas tuvieron una mayor estabilidad en las listas de éxitos (*The Tortured Poets Department* de Taylor Swift, *Eternal Sunshine* de Ariana Grande o *Hit Me Hard And Soft* de Billie Eilish). ¿Cree que el impacto cultural de *Cowboy Carter* debería vincularse con su rendimiento comercial?



No, considero que ambas cosas pueden estar separadas. En muchas ocasiones se mezcla el impacto con el rendimiento comercial, pero la perspectiva del tiempo lo cambia todo. Hay discos que en un momento determinado son un éxito comercial, pero cuando pasan unos años no se habla de ellos por la calidad de la obra. Algunos cantantes serán recordados por la gestión de su carrera o los números uno que llegaron a conseguir, pero no por el valor cultural de sus discos.

Hay un tipo de álbumes que, a pesar de que gusten más o menos al público, tienen un gran peso al margen de su rendimiento comercial. Cuando se hable de la carrera de Beyoncé, se destacará que *Cowboy Carter* aportó algo distinto en su discografía y en la industria, mientras que en otros casos se centrarán en las cifras. Esto mismo ha sucedido con otros álbumes como *To Pimp A Butterfly* de Kendrick Lamar, que reivindicó el legado cultural de la comunidad afroamericana a través del rap. El discurso político y social de este tipo de proyectos es tan importante que trasciende lo musical.

3. Bajo su punto de vista, ¿cree que Beyoncé ha hecho este disco para ganarse el apoyo de la industria del country?

No, Beyoncé tiene una trayectoria y un público consolidado. En casos particulares como este es importante diferenciar el contenido de la obra de la audiencia que la consume. El público que va a ver en directo a grandes referentes del country en Estados Unidos no es el mismo que consumiría un álbum country de Beyoncé.

Cuando artistas como Post Malone hacen un concierto en Europa como parte de una gira centrada en el género country, gran parte de los asistentes del concierto han comprado las entradas para escuchar los éxitos de pop en su repertorio. Lo más lógico es que este tipo de artistas combinen el country con otras canciones de su discografía, y es lícito, porque el público de Beyoncé también querrá disfrutar de *Crazy In Love* en directo.

4. La música negra ha sido históricamente segregada en categorías como "R&B" o "hip-hop", mientras que géneros como el country se consideran "blancos". ¿Piensa que esta división se desmoronará gracias a artistas como Beyoncé, o el sistema de premiaciones seguirá manteniendo esas divisiones de manera sutil?



Ahora mismo las divisiones se mantienen y no parece que vayan a cambiar demasiado. Hay muchas canciones de raperos negros que en el fondo son pop, pero no las incluyen dentro de esa categoría. Desde otros países europeos como España esto puede ser complicado de entender, pero Estados Unidos es un país con opiniones muy contradictorias. Hay parte de la población que no tiene a ninguna persona afroamericana en su círculo cercano, y mucha otra gente que vive la diversidad racial con normalidad. Lo que sucede con el country es simplemente un reflejo del racismo en la sociedad.

Un ejemplo que demuestra la diferencia de perspectiva entre culturas es el caso de las personas latinoamericanas. Muchos de nosotros los vemos como blancos al compartir la lengua y tener una cultura similar, pero en Estados Unidos se les considera personas racializadas. Es algo muy complejo.

5. ¿Qué papel tiene la crítica musical en perpetuar o desafiar estas convenciones, abogando por una mayor diversidad en la industria?

Considero que la crítica musical normaliza determinadas cuestiones y es más diversa que la industria. Es evidente que los espacios que ocupan los periodistas no quedan exentos del racismo, pero la gente que se dedica al periodismo musical lo hace porque le gusta la música en todas sus facetas. Cuando sientes pasión por la música, tu abanico es muy amplio, pero la gente con poder en la industria musical no siempre ha nacido en un entorno abierto en todos los sentidos de la palabra. Muchos de ellos vienen de familias blancas con dinero, y cuando partes de un cierto privilegio es más complicado estar predispuesto a cambiar ciertas cosas.

Además, en la industria musical, y en especial en la americana, hay gente que trata a todos los artistas como un producto. No siempre se valora la obra, como sucede en la crítica, sino que el objetivo es sacar el máximo rendimiento económico de los artistas.