

## PROGRAMA DE MÚSICA



## PROYECTO DE GRADO

FÚRICA: La Ira femenina como una nueva intención comunicativa  
para el Pop Indie Colombiano.

**Estudiante:** Michelle Arias Moreno

**Tutor:** Carlos Andrés Bonilla

Cali, 2024

## RESUMEN

Este proyecto tiene como objetivo analizar las intenciones comunicativas y la importancia de ellas. Se analiza el poder político, social y cultural que pueden llegar a tener las canciones, tomando de ejemplo la música de cantautor nariñense y su historial de composición lírica. Además, propone una idea de la nueva intención comunicativa dentro del género más conocido del mainstream colombiano: el Pop Indie en español, siendo el nuevo discurso la IRA FEMENINA y los subtemas que se desprenden. Lo anterior, permite que el proyecto tenga un enfoque llamativo y diferencial en cuanto a la composición y los discursos generados en la nueva temática que se introduce al género. Todo esto es sustentado por medio de una investigación profunda, acompañada de la composición y producción de cinco fonogramas, en los cuales cada uno propone una sonoridad distinta dentro del mismo espectro de Pop Indie en español, donde se observa esta nueva temática de manera explícita, poética y muy musical.

Palabras claves: feminismo, composición, ira femenina, pop indie en español, canción de autor nariñense, mainstream, independiente, comunicación, la mujer en la música.

## ABSTRACT

This project aims to analyze communicative intentions, their importance, and the political, social and cultural power that songs have, taking as an example the music of singer-songwriters from Nariño, Colombia and their history of lyrical composition. Furthermore, it proposes this idea of the new communicative intention within the most well-known genre of the Colombian mainstream: Indie Pop in Spanish; the new discourse being FEMALE ANGER and its subthemes. This allows the project to have a striking and differential approach in terms of the composition and the discourses generated in the new theme that is brought to the genre.

All this is supported by in-depth research, and the composition and production of five phonograms, in which each one proposes a different sound within the same spectrum of Indie Pop in Spanish, where you can observe this new theme proposed explicitly, poetic and very musical.

Keywords: feminism, composition, female anger, indie pop in spanish, songs by Nariño authors, mainstream, independent, communication, women in music.

A Dios que me dio la vida y un propósito.

A mis padres y hermanos que me han ayudado en cada paso del camino.

A la música por brindarme espacios de autoreflexión y crecimiento.

A mis amigas, hermanas, que hicieron que este proyecto tuviera un significado.

Y a todos mis colegas que sumaron para hacer esto posible.

Les quiero, les querré y les quise siempre.

## ÍNDICE

**A.** 7

**B.** 9

**C.** 11

1. 11

2. 11

3. 11

**D.** 13

1. 13

1.1. 17

1.2. 20

2. 22

2.1. 24

2.2. 27

3. 34

3.1. 36

3.2. 36

4. 39

4.1. 43

4.2. 49

4.3. 55

4.4. 60

4.5. 65

**E.** 70

1. 70

1.1. 70

2. 71

3. 72

3.1. 72

3.2. 75

3.3. 77

3.4. 79

3.5. 83

<b>4.</b>	85
<b>5.</b>	85
<b>5.1.</b>	85
<b>5.2.</b>	86
<b>5.3.</b>	86
<b>5.4.</b>	87
<b>5.5.</b>	87
<b>F.</b>	89
<b>G.</b>	92
<b>H.</b>	106

## A. INTRODUCCIÓN

Aunque el origen de la música es desconocido, pero el término empieza a aparecer en la Grecia Antigua como un fenómeno ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias. Y desde entonces, a lo largo de la historia, las canciones han ejercido un rol comunicativo muy relevante para toda sociedad.

Las artes, en general, han sido fundamentales para la expresión humana, siendo uno de los medios por los cuales cientos de comunidades han representado posturas emocionales, políticas, sociales, culturales y hasta económicas. Las canciones han sido un potencializador de las capacidades individuales de transmitir mensajes de una manera más profunda y resonante para quien sea que las experimente. Por lo tanto, reconocer su poder e importancia, resulta vital para entender los discursos que las mismas puedan cargar.

Sin embargo, existe un lado no tan positivo. Con la industrialización de la música, muchas de sus dimensiones expresivas y disruptivas se vieron relegadas a un segundo plano. Empezó a importar más las ventas que el significado, el trasfondo de los discursos musicales, y las emociones se limitaron a lo común y cotidiano: el amor y desamor. Esto sumándole que, al dividir la música por géneros, se estandarizó las temáticas que cada estilo musical debería abarcar en sus discursos, limitando aún más el sin fin de temáticas y conversaciones que se deberían estar teniendo. Hoy día dentro del mainstream, es muy difícil encontrar canciones que demuestren ese discurso disruptivo y emocional

sobre temáticas distintas a una ruptura amorosa y su desilusión, o la felicidad de estar enamorado y sus espacios de coito.

Es por lo que es de vital importancia el entender el historial de las canciones de cantautor, y el poder que tuvieron en sociedades donde estas eran las que hablaban lo que no se podía hablar, el por qué muchas canciones se convirtieron en himnos de guerra, en discursos de rebeldía e insolencia, e incluso en gritos de ayuda y súplica por una vida mejor. Entender que los oyentes y cantores vivimos más situaciones que relaciones amorosas, que hay conversaciones y discursos que van mucho más allá de cualquier relacionamiento, y que sería bueno tener canciones dentro del mainstream que expresen aquellas cotidianidades que nadie se atreve a mencionar.

Debido a esto, se propone una transformación a la narrativa del mainstream colombiano. Una temática que debería ser centro de toda conversación, un himno a la rabia colectiva y la exigencia de justicia y respeto hacia lo que se ha querido ocultar por siglos: La Ira Femenina. ¿Qué ocurre cuando la música deja de ser solo entretenimiento y se convierte en un grito de resistencia? Este proyecto busca responder a esa pregunta, mostrando cómo la música puede ser una herramienta de cambio y un eco a las voces que han sido silenciadas.

## B. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto busca responder a una necesidad urgente de expandir los discursos presentes en el Pop Indie Colombiano, integrando una temática poderosa y transformadora: La Ira Femenina. Este sentimiento, frecuentemente estigmatizado y minimizado, se resignifica aquí como una fuerza creativa y legítima que denuncia las estructuras de opresión y abre paso a nuevas narrativas dentro de la música.

El Pop Indie, como género reconocido por su autenticidad y su apertura a temáticas alternativas, se presenta como el vehículo ideal para explorar estas nuevas intenciones comunicativas. Este proyecto busca reconocer y integrar los recursos líricos del proceso de composición de la canción de autor en el contexto del territorio de Nariño, combinando su profundidad poética y su arraigo social con la accesibilidad y el impacto del Pop Indie. La canción de autor, caracterizada por su capacidad de retratar experiencias colectivas y realidades complejas, aporta una riqueza narrativa que eleva el potencial expresivo del proyecto. Esto mediante una investigación que sea útil para entender dichos recursos y contextos, haciendo uso de entrevistas, documentales, análisis de diferentes fonogramas de cantautores nariñenses y de sus referencias e inspiraciones musicales, de textos culturales e históricos y con uso de la observación participativa.

La propuesta también se justifica por su contribución al debate contemporánea sobre el feminismo y la igualdad de género. En un mundo donde las luchas feministas

están en el centro del cambio social, este proyecto pretende amplificar estas voces a través de una estética musical que dialogue tanto con lo emocional como con lo político. Al visibilizar la ira femenina, se invita a las audiencias a reflexionar sobre las violencias sistemáticas y las inequidades que enfrentan las mujeres, posicionando a la música de nuevo como lo que históricamente ha sido: una herramienta de transformación social.

En esencia, *FÚRICA* se fundamenta en la idea de que la música no es solo entretenimiento, sino una plataforma con el poder de cuestionar, sensibilizar y movilizar. Este proyecto propone no solo un cambio en las narrativas del Pop Indie Colombiano, sino también una renovación en la manera en que percibimos y utilizamos el arte como un catalizador para la justicia y el empoderamiento colectivo.

## **C. FINALIDADES**

### **1. Objeto de creación**

Fonogramas con cinco (5) obras musicales inéditas de género Pop Indie en español, que reflejen los recursos líricos y culturales de los procesos de composición de la canción de autor nariñense, que abordan temáticas sobre las problemáticas sociopolíticas de la lucha feminista.

### **2. Objetivo de indagación**

Investigar sobre los elementos líricos y culturales del proceso de creación de la canción de autor nariñense que puedan ser trasladados al Pop Indie en español, para traer una nueva sonoridad, finalidad e intencionalidad a su lírica la cual se enfoque en las problemáticas sociopolíticas de la lucha feminista.

### **3. Objetivos específicos**

- Analizar el contexto histórico y político de la música de cantautor, para entender el origen, la tradición de los discursos de la música de cantautor nariñense.
- Indagar material bibliográfico y fonográfico para identificar los recursos

líricos que se utilizan en la canción de autor nariñense, y establecer cuáles pueden ser trasladados al género Pop Indie en español.

- Analizar las posibles temáticas sociales a utilizar en las cinco obras musicales a componer en el género Pop Indie en español, con base a los resultados de la investigación de los recursos literarios de la canción de autor nariñense.
- Indagar sobre las diferentes problemáticas sociopolíticas feministas que pueden ser utilizadas como temáticas en la composición de cinco obras musicales en el género Pop Indie en español, y determinar los aspectos específicos a utilizar en los discursos musicales.
- Componer y producir cinco obras musicales en el género Pop Indie, haciendo uso de los recursos líricos y culturales de la canción de autor nariñense pertinentes encontrados en la investigación, cuyos discursos sean sobre las problemáticas sociopolíticas feministas escogidas e investigadas anteriormente.

## D. MARCO CONCEPTUAL

### 1. ¿Qué es el cantautor?

*“Si se calla el cantor, calla la vida*

*Porque la vida, la vida misma, es todo un canto.*

*Si se calla el cantor, muere el espanto*

*La esperanza, la luz y la alegría”*

*Fragmento de “Si Se Calla el cantor”*

*interpretada por Mercedes Sosa.*

Según la Real Academia Española, un cantautor es un “cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención poética” (RAE, s.f.). Pero Nicolás Román González, docente de la universidad Andrés Bello de Chile y doctor en Estudios Latinoamericanos plantea que el cantautor/cantor popular no tiene un único paso lineal desde cantante, si no que “existe un espacio difuso donde interactúan diversos factores que constituyen una nueva performance de los saberes tradicionales junto con las agencias de modernización descritas por la industria cultural” (González, 2011).

Con base en lo anterior, la definición perfecta del cantautor podría ser la que plantea Jorge Dosi en su documento “Cantautores argentinos en las décadas del 60 y 70. Aportes de una trova inquieta”:

Lejos de cristalizar conceptos que impidan nuevas resignificaciones, concibo al cantautor como aquel músico, generalmente solista, que escribe, compone y canta sus propias canciones, pero a diferencia de otros artistas que también encajan en esta clasificación, en el cantautor se conjuga una tradición ligada al folk-acústico que admite en su poética temáticas sociales, políticas, personales y filosóficas, sin desdeñar, por cierto, el amor, que adquiere un alcance más profundo y menos banal. (Dusi, 2017).

Más allá de ser un músico que interpreta sus propias composiciones, es un músico compositor cuyas letras se sensibilizan a una realidad social, política, económica y personal. Esta definición empieza a aparecer más o menos en la década de 1960, cuando en Latinoamérica empiezan a ocurrir diferentes movimientos culturales, sociales, y políticos que van cambiando las perspectivas de la población, en especial en países al sur del continente Latinoamericano como Argentina, Chile y Uruguay, saltando hasta Venezuela y Cuba, entre otros. Cantautores como Víctor Jara, Violeta Parra, Inti-Ilmanny, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Carlos Puebla, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, entre muchos otros, aparecen en el mapa, siendo los que iniciaron las manifestaciones culturales y políticas, redefiniendo el oficio del cantor (Velasco, 2007).

Haydée Mercedes Sosa, cantora argentina, es y sigue siendo una de las referencias más grandes de los cantautores latinoamericanos. Por canciones como “*Alfonsina y el mar*” y “*Zona de promesas*” se le conoció como *La voz de América*

*Latina*. En 1976 publicó un álbum titulado “En Dirección Del Viento” en el que dentro de su lista de tracks hay una canción llamada “Cantor de Oficio”, compuesta por el cantautor argentino Miguel Ángel Morelli (Martini, s.f.).

*“Nadie debe creer que el canto*

*Pertenece a un mundo extraño*

*Donde todo es escenario y fantasía*

*El cantor es un hombre más que anda*

*Transitando las calles y los días*

*Sufriendo el sufrimiento de su pueblo*

*Y latiendo también con su alegría*

*Yo canto siempre a mi pueblo*

*Porque del pueblo es mi voz*

*Si pertenezco yo al pueblo*

*Tan solo del pueblo será mi canción” (Sosa, Cantor de oficio).*

En esta misma orientación, Sosa sacó discos como “Yo no canto por cantar”, “El grito de la tierra”, “Cantata Sudamericana” y “Traigo un pueblo en mi voz”, continuando con su compromiso comunicativo y político, incluso cuando esto le significó la prohibición de sus discos durante los años de la dictadura militar argentina.

Así como estas, hay muchas canciones de la época en las que se define al cantautor como la voz del pueblo, siendo una persona más que canta lo que el pueblo quiere cantar, que grita lo que pueblo quiere gritar, que dice lo que daba miedo ser

dicho. Pero dentro de esta definición no podemos obviar el hecho de que no todas las composiciones tratan temas sociales y políticos, sino que también tocan temáticas como amor y desamor abordadas desde una perspectiva poética y menos simple, haciendo uso de muchos recursos literarios para hablar de estas desde su territorio, cultura, crianza y costumbres.

Un ejemplo de esto, traído a la actualidad colombiana, es Laura Isabel Ramírez Ocampo, mejor conocida como La Muchacha. Ella es una cantautora, rapera e ilustradora colombiana nacida en Manizales, que se caracteriza por el mensaje social y ambientalista de sus letras; usando temáticas como las ejecuciones extrajudiciales, el acoso sexual hacia las mujeres o la minería en los páramos de Colombia. Canciones como “*No me toques mal*”, “*No me azara*” y “*La Sentada*” son algunos de sus himnos protesta, su forma de sensibilizar a sus oyentes de las realidades que no toda la población colombiana conoce o vive, en especial las realidades de la vida rural. Un ejemplo claro de su canto social fue el paro nacional del año 2020, que se desarrolló durante el mandato presidencial de Iván Duque. Durante este evento canónico se pudo evidenciar la complicada situación de represión policial; en su canción “*El Blues de los Tombo*s” expresa el descontento nacional frente al cuerpo armado de seguridad pública y los abusos en contra de la población civil:

Y aunque a mí no me han partido en tres pedazos la cara, que se vayan a la mierda todas las fuerzas policiacas. Porque la tomba no me cuida, a mí me cuida mi mamá [...] Oiga, venga yo le digo porqué es que le canto. Usted masacra a su pueblo a la orden de unos fulanos. (Ocampo).

## 1.1. Contexto histórico, político y cultural

*“Uno se pone a ver y era imposible  
Era imposible andarse por las ramas  
Era imposible desprender la cosa,  
El hecho, la palabra.  
Era imposible y nuestro aquel desplante  
Era ese tiempo de que todo o nada  
Tomamos por los cachos las preguntas  
Y luego fueron nuestros los fantasmas...”*

Fragmento tomado del poema

*Década del 60* de Gloria Martín. (Martín, 1985).

Como se mencionó anteriormente, la década de 1960 y 1970 en adelante fue el período en el que situaciones similares se dieron a lo largo de todo el continente latinoamericano. Cuba acababa de inaugurar su Revolución en 1959 y se levantaba como una bandera de ejemplo, libertad, esperanza y lucha antiimperialista deseada y admirada por los grupos de izquierda que se multiplicaban con celeridad en los países latinoamericanos. Esto y muchas otras causales lograron que se empezara a modernizarse las estructuras económicas y sociales, las cuales precipitaron crisis estructurales terminando de manera sistemática y estratégica un proceso de militarización. La violenta toma del Estado trajo un oleaje de represión, violencia, persecución y censura, obligando a la juventud, frente a este ambiente irrespirable y militarizado, a reaccionar elaborando propuestas ideológicas que hicieron del arte un

medio para la protesta social y política.

La dictadura militar de Argentina, o como en ese entonces la Junta Militar quiso llamarla, “Proceso de Reorganización Nacional” de 1976, fue una de las más renombradas dictaduras latinoamericanas junto con la dictadura militar de Chile de 1973. Estas ejecutaron políticas de violación sistemática de los derechos humanos dirigidas contra un sector específico de la población acusada de ser “comunista”, “populista”, “zurda”, “izquierdista” o “subversiva”; ocasionando miles de desapariciones, asesinatos, torturas, violaciones, apropiaciones de menores, exilios forzosos, entre muchos otros casos que han sido judicialmente calificados como genocidio; y fue la juventud la que no desistió en su lucha contra las injusticias por parte de la dictadura.

Uno de los casos más fuertes de represión fue “La noche de los lápices”, ese es el nombre con que se le conoce a una serie de secuestros y asesinatos de estudiantes de bachillerato, por parte del estado, ocurridos durante la noche del 16 de septiembre de 1976 y días posteriores, en la ciudad La Plata, Argentina (María Seoane, 2003). Un total de diez estudiantes, en su mayoría menores de 18 años, fueron secuestrados y torturados por grupos de paramilitares de la dictadura gobernante, de los cuales seis fueron asesinados sin que se hallaran sus restos hasta la fecha. Claudio de Acha, María Clara Ciochini, María Claudia Falcone, Francisco López, Daniel A. Racero, Horacio Úngaro, Gustavo Calotti, Pablo Díaz, Patricia Miranda y Emilce Molde, fueron extraídos de sus casas a la mitad de la noche después de haber sido reconocidos como participantes de la protesta estudiantil por la exigencia del Boleto Estudiantil Gratuito (Baigún, 2016). Así como estos hubo cientos de miles de casos de

desapariciones forzosas, asesinatos y represión social, incluyendo la persecución y censura a las representaciones culturales argentinas.

La Junta Militar censuró libros, películas, revistas, y centenares de canciones con la finalidad de prevenir cualquier tipo de “lavado de cerebro”, supuestos desórdenes en la juventud y desapegos a los valores tradicionales argentinos. Las manifestaciones pacíficas a través del arte se convirtieron en terrorismo y la censura y violencia sistemática por parte del Estado se tradujo en protección de la paz. Como dijo Videla, miembro de la Junta Militar y presidente de facto: “Utilizaremos esa fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la plena vigencia de la paz social. Con ese objetivo combatiremos, sin tregua, a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total aniquilamiento” (Videla, Discurso de Jorge Rafael Videla al asumir la presidencia, el 30 de marzo de 1976, 1976) .

En el 2013, se revelaron documentos donde aparecían pensadores y figuras de la cultura argentina que eran considerados peligrosos por el régimen, las cuales incluían artistas como Julio Cortázar, María Elena Walsh, Charly García, Horacio Guarani, Marilina Ross y Mercedes Sosa (Rebossio, 2013), quién recibió amenazas formales de muerte por parte de la Alianza Anticomunista Argentina, organización criminal mejor conocida como la Triple A, enviándole una carta a su domicilio donde le daban tres días para abandonar el país. Tres años después se vio obligada a exiliarse huyendo del país en 1978 después de un concierto en La Plata donde ella y todo su público terminaron detenidos en la comisaría Segunda. (Altavista, 2023).

Y así como Sosa, muchos otros artistas se vieron obligados a abandonar su patria argentina. Piero se fue a España luego de un intento de secuestro por parte del

régimen, y León Gieco se fue a Estados Unidos en 1978 diciendo “No voy a seguir perdiendo el tiempo acá. No puedo ser un idiota toda mi vida por la mentalidad del país” en una entrevista con Miguel Grinberg. Luis Alberto Spinetta también se fue a tierras norteamericanas, y Charly García permaneció un tiempo en Brasil junto con David Lebón donde dieron origen a Serú Girán, el grupo de rock argentino con las letras más crudas para hacer referencia a la dura realidad sociopolítica de Argentina. Estos y muchos más, fueron perseguidos y forzados a dejar atrás su hogar por una sola razón: el grito de protesta, liberación y resistencia mediante poesías y mensajes escondidos en metáforas y acordes musicales, sobre una lucha constante contra las injusticias políticas y sociales durante el régimen militar (Calvo, 2018). Canciones como “Los Dinosaurios” de Charly García, “Sobreviviendo” de Víctor Heredia, “Maribel se durmió” de Spinetta y “Como la cigarra” de María Elena Walsh interpretada por Mercedes Sosa, entre miles más, fueron prohibidas por el régimen argentino.

## 1.2. El Nuevo Cancionero Argentino

*“Tantas veces me mataron, tantas veces me morí  
Sin embargo, estoy aquí, resucitando  
Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal  
Porque me mató tan mal y seguí cantando  
Cantando al sol como la cigarra  
después de un año bajo la tierra  
Igual que sobreviviente que vuelve de la guerra”*

Fragmento “Como La Cigarra”

Interpretada por Mercedes Sosa.

Muchos fueron los artistas que tomaron la vocería en movimientos de oposición a las dictaduras de extrema derecha, tomando a la música como puente y mecanismo de protesta ante muchísimas injusticias sociopolíticas y luchando principalmente por el derecho innato a la libertad de expresión; generando nuevas formas de resistencia política y cultural, como lo fue el Nuevo Cancionero Argentino. Este se dio a conocer en febrero de 1963 como un manifiesto cuyo fin era representar la voz del pueblo en nuevas formas de canción. Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Mercedes Sosa y toda una generación de músicos, poetas, bailarines y escritores iniciaron este movimiento que:

No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar su desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, adecuarla al ser y el ser del país de hoy. (Díaz, 2007)

Rápidamente, este movimiento llegó al conocimiento de muchos artistas incluso de otros países suramericanos sumándose esto a la iniciativa, hasta la creación de La Nueva Canción Latinoamericana. Este reúne el propósito de la Nueva Canción Argentina con un público objetivo más amplio, haciendo alusión a aquella música que

renueva el canto folclórico latinoamericano con la principal y específica característica de denuncia social en sus letras. Dentro de este conjunto se puede incluir el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana, la Nueva Canción Chilena, entre otros. (Memoria Chilena, s.f.). De esta manera, el sur de continente americano se había unido para preservar la identidad cultural de cada país, mientras luchaban por el sufrimiento de su pueblo; llegando a muchos países, incluyendo a Colombia con su diversidad musical y su política extremista.

## 2. El cantautor nariñense

*“Yo subí a las montañas, también hechas de sueños*

*Yo subí, yo subí a las montañas donde un grito*

*Persiste entre las alas de palomas salvajes”.*

Fragmento de “Morada al Sur” de Aurelio Arturo.

Colombia es un país multicultural, donde cada departamento tiene una identidad musical específica. Cada región lleva consigo una historia y contexto diferente, un pasado político y cultural individual. Es por esto que, en el mismo país, se puede escuchar desde kuisis<sup>1</sup> en la costa del Caribe colombiano hasta arpas y bandolas en los llanos orientales. Cada región tiene una sonoridad particular y cada región le ha brindado una función específica a su cultura musical, cuando de intención comunicativa se habla.

Retomando el significado de “cantautor” mencionado anteriormente, podemos

---

<sup>1</sup> Instrumento aerófono de la Costa Caribe Colombiana de origen indígena, utilizado en ritmos musicales como porro, cumbia, merengue, puya, entre otros.

afirmar que hoy en día sigue vigente en medio de la multiculturalidad colombiana el poder musical dentro de las luchas sociopolíticas. Sin embargo, son muy pocos los artistas que pertenecen al mainstream<sup>2</sup> colombiano y que deciden ser “la voz del pueblo” a través de sus proyectos musicales, dedicándose a cantar sobre el sufrimiento de su pueblo.

Este tipo de artistas se pueden ver más que todo en el suroccidente del país, en un departamento rodeado por el pacífico y los andes, el cual, debido a las grandes influencias indígenas y colonizadoras, tiene un cúmulo de saberes musicales y sociales dentro de su propia identidad cultural que permite y de cierta manera obliga, que sus canciones hablen de sus costumbres, su territorio, y su regionalismo, dándole un nombre a los músicos nariñenses. Pese a la enorme diversidad musical que enriquece el territorio de Nariño, su cultura ha sido víctima de un desplazamiento a lo largo del tiempo. Fenómenos políticos, económicos y sociales han sido raíz y causantes de la limitada exposición cultural del departamento y de la diferencia abismal de su identidad musical con la del resto de Colombia, ocasionando que esta parte del territorio colombiano históricamente se sienta más conectado e influenciado con la cultura del sur de continente que con el resto de su país. De esta manera, en las sonoridades andinas del suroccidente colombiano resuenan verdes, historia, pueblo y región.

---

<sup>2</sup> Pensamientos, gustos o preferencia predominantes en un momento determinado en una sociedad.

## 2.1. Contexto territorial, social e histórico.

*“No se nace en vano al pie de un volcán”*

Fragmento de “Provinciano” de Lucio Feuillet.

En el siglo XV, antes de que la creación de la Gran Colombia estuviera en planes, pasaron muchos acontecimientos. Fue el mismo centenario en el que el “Qhapaq Ñan” alcanzó su máxima expansión y Cristóbal Colón creyó descubrir América. Según su página web oficial, el camino del Inca o “Qhapaq Ñan” es:

Una extensa red de caminos perfeccionada por los Incas, que tuvo como objetivo unir los diversos pueblos de Tawantinsuyu para una eficiente administración de los recursos existentes la gran diversidad histórica, natural y cultural del territorio que hoy forman parte de los países de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina”. (Ministerio de Cultura de Perú, s.f.).

Este recorrido, que alcanzó un poco más de los 5.200 km de longitud a lo largo de la Cordillera de los Andes, llegó al territorio nariñense, específicamente a los municipios de Pasto, Nariño, La Florida, El Tambo, El Peñol y Taminango. Existen registros de la invasión de los Pastos y Quillacingas, por parte del Imperio Inca, entre 1460 y 1470, dejando muchos cambios en la estratificación social, la concentración del poder, la organización del sistema económico, cambiando incluso sus costumbres, prácticas sociales, religión y tradiciones musicales.

En pocas palabras, desde mucho antes que Sebastián Belalcázar, en 1541,

trajera desde España el título de gobernador y conquistador de lo que hoy se conoce como Nariño y Cauca, Nariño fue un territorio completamente influenciado por el sur del continente. Es así como, con la llegada de Colón se ingresó nueva información en la ecuación y quedó una combinación de su identidad intrínseca, lo que trajeron los Incas y lo que impusieron los españoles como su cultura natural.

Tiempo después de la conquista, con el virreinato español establecido en el territorio, se estableció la capital en Santa Fe de Bogotá con jurisdicción sobre los territorios actuales correspondientes a Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá. Pero incluso la centralización del poder en el virreinato no fue la única razón por la que territorios como Nariño fueran excluidos de muchas maneras. Desde la época de la conquista datan registros de las condiciones geográficas del territorio suroccidental del país, las cuales siempre han sido de extremo peligro; debido a esto, la construcción vial del departamento nariñense, inclusive cientos de años de su fundación en 1904, que conectaba con el resto del país era muy limitada.

Todavía en las primeras décadas del siglo XX el Departamento de Nariño continuaba aislado del resto de Colombia. El viaje de Pasto a Bogotá demoraba al menos cuarenta días por caminos peligrosos, pasando por páramos, valles, selvas húmedas, ríos caudalosos y el riesgo de las enfermedades tropicales o de ser asaltado [...] Las familias acomodadas y altos funcionarios prefieren dar la vuelta por el río Magdalena, Barranquilla y Panamá para llegar a Pasto por (Tumaco) Barbacoas y Túquerres, antes que asumir el riesgo de la incierta travesía por el Valle del Patía. (Hoz, 2007).

El mismo General Antonio Nariño, vivió en carne propia la peligrosa desventura de ingresar a las tierras de Pasto manifestando que:

De Popayán a Pasto hay una distancia de más de cincuenta leguas, y para recorrerlas es preciso atravesar terrenos tan poco gratos que parece que la naturaleza hubiera reunido en esta vasta extensión todo lo antitético que cabe hallar en topografía. Valles profundos y fértiles; sierras altísimas y heladas; ríos caudalosos; horribles despeñaderos; apacibles vegas; variados frutos; climas insalubres; reptiles venenos; todo parece una amenaza y un halago para el infeliz viajero que se aventura en aquellas soledades. (Nariño, 1927-1929).

El aislamiento territorial que sufría Nariño no fue la causa principal del por qué la población nariñense se sentía más identificada con el sur del continente. La imposible movilidad hacia el centro del país hacía que fuera más sencillo ir hacia el Ecuador para intercambios económicos, abastecimiento de recursos, negociaciones políticas y comercialización del entretenimiento, estando más cerca de la cultura ecuatoriana que a la del centro del país. Esto logra que los pastusos tengan una autonomía y autodeterminación, creando un regionalismo y bienestar en su estructura de gobierno el cual se veía afectado con el movimiento independentista del General Antonio Nariño. Ellos creían que:

Este nuevo modelo basado en el nuevo liberalismo trastocaba sus usos y

costumbres, su economía, sus posiciones y heredades, sus maneras de ser y alternaba su organización social, su manera de ver el mundo, su educación, en fin, la tranquilidad y la paz tradicionales. (Guerrero).

Esta rebelión se ganó el odio de los republicanos, ya que todos querían independizarse de la corona española, trayendo más marginación social hacia la población del suroccidente colombiano. Siendo esto un impedimento para que la cultura nariñense fuese abrazada, apreciada e involucrada con el resto de la multicultural Colombia.

## **2.2. Música y Cultura Nariñense.**

Tras la conquista quedó una combinación de la historia indígena y lo que impusieron los españoles como su identidad cultural; y debido a la historia que le antecede, Nariño es un departamento el cual mantiene y exalta sus costumbres, respetando su historia ancestral indígena. Es por esto que su música conserva una sonoridad tradicional con instrumentos heredados de las comunidades indígenas, como lo son la Quena, la Zampoña, y el Bombo, combinados con los instrumentos que nacieron de la guitarra española: el Tiple, la Guitarra, el Requinto y el Charango.

Aparte de tener sonoridades espléndidas, se resalta que las temáticas de sus canciones tienen un factor clave que inunda la totalidad de su tradición musical: su identidad nariñense y su historia regional. Desde historias de las mujeres aguerridas que acompañaban a las tropas realistas en la guerra independentista como lo cuenta “La Guaneña” escrita por Nicanor Díaz en 1789, hasta cantos de exaltación a la cosmovisión

andina, su conexión con la naturaleza, su identidad territorial y particularmente su vínculo con el volcán Galeras, como lo expresa “No se nace en vano” escrita por Lucio Feuillet en 2017. Toda su tradición musical se ubica en su orgullo de haber nacido en Nariño.

Con el tiempo la música nariñense ha ido evolucionando. La sonoridad de la música nueva que va saliendo cada año no es la misma que existía en la época colonial. Hay grupos musicales que continúan por esta variante tradicional, pero la diversidad de géneros y formatos que abunda en la música nariñense es extensa: se puede encontrar desde tríos de cuerdas, hasta bandas de Rock Alternativo. Uno de los géneros que más persiste y con el que a nivel interdepartamental se reconoce propio de Nariño, es el formato acústico de cantautor, o también conocidos como cancionistas sureños; mismo formato que llegó desde sur del continente a través del Nuevo Cancionero Latinoamericano.

Este formato de cantautor nariñense abre un poco más el abanico de temáticas por hablar. No solo retoma el orgullo territorial, si no que se expande a las posibilidades de hablar de amor y desamor, de conflictos psicológicos personales, problemáticas sociopolíticas y/o económicas, o de la magia de la feminidad, como lo habla la canción “Liviana” de Briela Ojeda.

Briela es una cantautora, diseñadora y compositora de la ciudad de Pasto, quien desde el 2014 usa y comparte sus composiciones para conectarse con su ancestralidad, su feminidad y sanación, generando una energía que recorre el misticismo, la confrontación y la liberación. Muchas de sus letras hacen alusión a su conexión a la tierra y al volcán Galeras que según ella hacen parte de su identidad “pastusa”, reflejado en versos como *“Lava llévate toda la maleza que planté, solo deja aquí piso fértil para revivir”*

en su canción “Quesquequerés”, insinuando la posibilidad de que la propia tierra puede llegar a sanar. Otras de sus canciones son un himno a su eterna catarsis, como lo es “FAIA” con versos como *“Agradezco su calidez cuando la llama se hace presencia, vuelve cenizas esta inocencia donde se esconde mi timidez”* (Ojeda, FAIA) que en sus propias palabras ella la define como un:

Agradecimiento al fuego que despierta aquel ser (x) que llega a derretir el hielo que conserva mi soledad intacta. El fuego que despierta, mis fuegos, pasiones, mis rabias que, aunque deteste y me cueste no puedo ni debo reprimirme. Esa presencia que viene a reflejar para que viva la experiencia. Es todo. (Ojeda, @brielaojeda, 2023).

O también como “Luna Munay” que es un canto a la energía cíclica de la mujer, a la tradición femenina que cargan las generaciones y a las cuatro semanas del ciclo menstrual, abrazando así el hecho de ser mujer con versos como *“Niña, detrás del cielo se esconde tu tradición, de las raíces vienen, encendiendo tu dragón”* (Ojeda, Luna Munay); y también está “Amazona endemoniada” la cual es un grito de guerra feminista contra el acoso sexual, las miradas callejeras, el patriarcado y todas las violencias que vive una mujer en el espacio público, dando a entender que el placer es para todos y que no debe ser a costa de la seguridad de las mujeres. Honrando la fuerza de las Amazonas y el significado de hermandad feminista, Briela canta:

Con tus palabras ni me indigno ni me excito, si es que juraste que a esta diosa

provocaste [...] Hoy vas a aprender, te voy a dar tu merecido, vas a descubrir que consensado no es prohibido. Vamos a jugar a la amazona endemoniada, vas a descubrir cómo es que grita mi manada. (Ojeda, Amazona Endemoniada).

Otra compositora que es fundamental resaltar es Gabriela Ponce. Cantautora y clarinetista originaria de la ciudad de Pasto. Sus canciones combinan la vanguardia con ritmos tradicionales latinoamericanos, reflejando el viento, las flores, las piedras y los cráteres de los volcanes de las frías montañas de los Andes, una vez más siendo la música bandera para su espiritualidad ancestral y tradición regional. El pasado 8 de septiembre del 2023 fue el lanzamiento de su álbum debut, titulado “El Sur del Ser”, y con sus propias palabras lo define como un canto a su relación directa con su identidad, el ser del sur:

Ser de allá es hacer girar las cosas hacia esas direcciones; que las brújulas no apunten a los nortes sino a los lugares que, más que ser geográficos, son ficciones políticas y poéticas. Son palabras que más que referirse a la cordillera y todo lo que desde allí emana, hablan de un modo artesanal y muy personal de hacer las cosas. Me empecé a dar cuenta mientras lo hacía: El Sur del Ser es un diálogo con el suelo. Es un disco que trata la sexualidad de las mujeres, que está atravesado por la vida urbana, y que en general está todo el tiempo dialogando con cosas que aparentemente no tienen relación con la tierra. Pero sí la tienen. Siempre. [...] El Sur del Ser no son solo ‘cantos andinos’, sino que es descaradamente diverso: un caos que es loco de hacer convivir, pero que tiene

en el centro la tradición. (Ponce, "El Sur del Ser" de Gabriela Ponce: un hechizo de guitarras y clarinetes para agrietar el cemento., 2023).

Canciones como "Que No Me Suelte" hacen parte de este álbum debut, la cual es un canto dedicado al suelo y la tierra, a la suposición de una gravedad inexistente lo cual terminaría en una realidad con el suelo en los pies; es un canto a la lucha por no separarse del suelo, del origen del ser, con versos como "*Tengo el cielo en los pies, me sujeto con los dientes de la entraña de la tierra*" (Ponce, Que No Me Suelte). También se encuentra "Ocio Para Todos" que es un reclamo por los derechos laborales que tienden desaparecer en la actualidad colombiana, más que una demanda por equilibrar la distribución de la riqueza u otros eslóganes comunes de los movimientos sociales en los que la palabra muere por repetición, es un reclamo al estado burgués que se alimenta del pueblo cansado y resignado a trabajar, una exigencia de ocio para todos: "*Cuál será la talla del parásito al que la tierra se le pudre en la mano y se alimenta de los restos de la gente cansada*" (Ponce, Ocio Para Todos). Y no se puede dejar de mencionar "Posmodernillo Depredador", que es una carta sobre una decidida separación al hombre soberbio, al patriarcado y su constante deseo de decidir por lo demás ignorando la vida del camino y la magia de lo distinto: "*Posmodernillo depredador que le perdonas a la vida a las flores [...] Yo no creo en los autores del destino, el camino está vivo*" (Ponce, Posmodernillo Depredador).

Y así hay muchos otros ejemplos de cómo los cancionistas nariñenses se han tomado las palabras, una combinación de poesía y tradición regional para hablar de cotidianidades, conflictos sociales, catarsis espirituales y místicas, junto a otra gran

variedad de temáticas con una intención comunicativa más allá de algo emocional.

### 2.2.1. Recursos de composición líricos.

Los cantautores nariñenses hablan desde su identidad y su conocimiento, haciendo uso de la poesía y sus recursos literarios, encontrando las palabras adecuadas para su expresión y logrando así que su lenguaje sea más complejo y musical.

Muchos recursos literarios de la poesía son usados en los procesos de composición de la canción de autor nariñense, y **la metáfora** es uno de los recursos más usados. Siendo ésta la sustitución de una cosa por otra de significado literal diferente, asocia imaginativamente dos elementos o ideas, sin usar nexos comparativos. El uso de analogías puntualmente con la naturaleza y sus reacciones intrínsecas, como lo usa Briela Ojeda en muchas de canciones, tales como “FAIA”: “*Que de estas grietas sangren mares, hiervan desarrollando su sazón*” (Ojeda, FAIA). O como lo que canta la banda Bambarabanda en su canción “Azul”: “*Tiempo suena y mancha el viento azul, sobrevuela y traza raya en la zona azul*” (Azul). También se puede tomar como ejemplo la canción “Sangre y Tierra” de Lucio Feuillet, en la que realiza una lista de opuestos complementarios que usa para conectar su vida y la naturaleza, “*Aire, alma. Tierra, cuerpo, Vida, verde. Campo, espacio. Agua, sangre. Sol, corriente. Fuego, llama, amor*”. (Lucio Feuillet).

**La antítesis** es otro recurso literario usado por estos cancionistas, que consiste en comparar dos términos complementarios y opuestos, dos frases o conceptos que se oponen abiertamente, pero que al mismo tiempo no pueden existir el uno sin el otro. Por

ejemplo, “No Se Nace en Vano”, de Lucio Feuillet, usa mucho la antítesis para describir y cualificar el Volcán Galeras, “*Para aprender de tu cima sin entender tu locura, para siempre estar alerta de tu paciencia y tu furia*”. (Feuillet, No Se Nace en Vano). Y la **personificación** es otro recurso que es usado en cantidades, el cual es la figura literaria que consiste en atribuir a un animal, objeto o ente inanimado, propiedades humanas cómo reaccionar o sentir. Muchos ejemplos hay de esta figura, tales como “*Cae la noche y las estrellas deciden sus corazonadas*” de “Doña Justicia” de Briela Ojeda, “*La bondad que alcahuetea hasta el más cruel vagabundo, lo lleva hasta en lo profundo por más bajo que eso sea*” de “En la Lucha” de Las Añez, “*Como la brisa leve que acaricia el aire, como el sabio silencio que abriga en soledad pensamiento*” de “Arrullito” de Lucio Feuillet, y “*Lava llévate toda la maleza que planté*” de “Quésqueuquerés” de Briela Ojeda.

Como se puede evidenciar, la mayoría, sino todas, de las canciones de autor nariñense tienen una similitud: aparte de contener muchos recursos de la poesía, su discurso mantiene y representa la cosmovisión andina como la idea y apreciación del mundo de las personas, tras la cual contemplan y revelan su entorno natural y cultural. La conexión con su identidad, su tierra y la naturaleza en sus letras es innegable, pero va más allá de una identidad regionalista nariñense, se trata del reconocimiento de su identidad dentro de un entorno y una vida colectiva humana y no-humana; como lo podemos reflejar en las siguientes canciones: “Doña justicia” de Briela Ojeda, “En La Lucha” de Las Añez, “Posmodernillo Depredador” de Gabriela Ponce, “Aya (Espíritu)” de Bambarabanda, “Arrullito” de Lucio Feuillet, “Las Mujeres Vuelan en Guitarras” de Gabriela Ponce, “Azul” de Bambaranda, “Avisarás” de Lucio Feuillet y Briela Ojeda, “Ojos Grandes” de La Mari Mesías, “Sangre y Tierra” de Lucio Feuillet y “No Se Nace en Vano”

de Lucio Feuillet.

### 3. “Por fuera del mainstream colombiano...”

“Mainstream” es una palabra de origen inglés que denota la corriente principal o la moda predominante. Su traducción directa sería “corriente principal”, y se utiliza comúnmente para referirse a la música, el arte, la moda y la literatura que son ampliamente comercializados para llegar a un extenso público, logrando así el éxito a nivel nacional o internacional.

En el 2022, Spotify lanzó una campaña titulada “Colombia qué chimba como escuchas” para conocer una generalización de los gustos musicales de los colombianos, encontrando en sus resultados que los géneros más escuchados, respectivamente, son el Reggaetón, el Pop, el Hip Hop, el Rock y el Vallenato (Infobae, s.f.). Si se observa a más detalle los primeros cinco artistas más escuchados y las primeras cinco canciones más escuchadas, pertenecen al género urbano. Canciones como “Monastery” de los paisas Feid y Ryan Castro y “Provenza” de Karol G, se han convertido en el nuevo mainstream colombiano, alcanzando más de mil millones de reproducciones en Spotify. Pero como se mencionó anteriormente, hay más géneros que también hacen parte de este mainstream de producto local, como lo es el Pop.

Desde sus inicios, el pop en español siempre ha sido, en su mayoría, un producto importado desde México y España. Alejandro Sanz, Thalía, Gloria Trevi, Enrique Iglesias, Paulina Rubio, Ricky Martin y demás, fueron la generación de artistas que popularizaron el Pop en español en Latinoamérica, sin poder excluir de esta lista el producto

colombiano como Andrés Cepeda, Carlos Vives, Fanny Lu, y la emblemática e internacionalmente popular, Shakira. Una barranquillera que, con más de treinta años de carrera musical, logró ser nombrada una de las artistas con mayores ventas discográficas en la historia, estimadas en más de veinte mil millones de ventas y reproducciones acumuladas en canciones como “Hips Don’t Lie”, “Whenever, Wherever”, “Día de Enero” y “TQG”, siendo así mismo apodada como “la Reina del Pop Latino” y nombrada como una “leyenda global, un ícono cultural” por MTV, recibiendo el más alto galardón de la cadena: el premio *Michael Jackson Video Vanguard Award*. Todo esto, en parte, gracias a la publicidad y promoción que recibió por parte de Sony Music Colombia tras firmarla en 1991, consolidando bases y comunidad desde los inicios de su carrera.

En los últimos años se despertó una nueva generación en el Pop dentro del mainstream colombiano, que inició con la popularidad de la banda bogotana “Morat”. Fundada en el 2011, consiguiendo un Disco Platino en 2015 con su primer lanzamiento en colaboración de Paulina Rubio. De ahí en adelante fue cuesta arriba, siendo el número uno en varios países hispanohablantes como Colombia, México y España. En la actualidad, 13 años y seis giras después, siguen siendo la banda de Pop número uno en Latinoamérica, contando con cuatro álbumes de larga duración, dos extended plays, siete colaboraciones con artistas como Alejandro Fernández y Bacilos, dos nominaciones a Latin Grammy y 15 millones de oyentes mensuales en Spotify. Otro ejemplo de esto es la cantante bogotana Juliana Velásquez, quién en el 2021, mismo año de haber lanzado su primer álbum de larga duración, fue ganadora de su primer Latin Grammy en la categoría Mejor Artista Nuevo. El Pop en español es y será un género que hará parte del mainstream colombiano y de la misma manera mucha música quedará siempre por fuera

del mainstream, como por ejemplo la música de cantautor.

### **3.1. La Música Independiente**

Así mismo como existe un término para definir la música que es influenciada por las grandes multinacionales discográficas y circuitos comerciales de consumismo, existe también un término para la música y los artistas que, sin ningún impulso económico por parte de las grandes entidades de la industria, han construido un proyecto musical y comunidad con éxito. La Música Independiente es la etiqueta que define a los fonogramas que son compuestos, producidos, distribuidos y promocionados por los mismos artistas.

Este término tiene origen en 1960, como identificador de las bandas de Rock Alternativo que se hicieron populares al no tomar las rutas comerciales, ni las estéticas musicales impuestas por las discografías, teniendo como resultado un sonido mucho más espontáneo, divertido y auténtico. Y junto al Rock, el Pop Indie es uno de los géneros más representativos dentro de la música independiente.

### **3.2. Pop Indie en español**

Las raíces del género inician en el Reino Unido, al final de la década de 1980, con la influencia de bandas de Rock Alternativo que de igual manera hacían Pop/Rock. Bandas y artistas como R.E.M., U2, The Smiths y Björk pusieron las bases del género sin haber pertenecido oficialmente a la escena del Indie Pop. Muchos de los grupos

nacientes de la época empezarían a contar con miembros femeninos. Un hecho insólito e histórico que convierte al Indie Pop en un género vanguardista, cubriendo temas que van desde la ambigüedad sexual, la soledad, el anti-sexismo y la muerte del vegetarianismo. El Indie Pop empieza a ser una bandera silenciosa de lucha social e ideológica, lo contrario de lo que fue el Rock Alternativo en la misma época en Argentina, como se mencionó anteriormente.

España acababa de salir del régimen franquista, una dictadura semifascista de 36 años de duración que se caracterizó por ser un régimen de ideología ultranacionalista, católica y militarista que consistió en medidas en la censura de los medios de comunicación y la prohibición de los idiomas cooficiales, como el catalán y el euskera. Cerrando la puerta a la dictadura y dando la bienvenida a la libertad, surgió un fenómeno artístico y social llamado la Movida Madrileña. Un movimiento contracultural y artístico, una celebración de la libre expresión a través de la música, el cine, la literatura, la fotografía y el muralismo, trayendo un mayor interés y foco en las culturas y géneros alternativos que habían llegado desde el resto de Europa tras la caída de la dictadura, dando inicios al Indie Pop en español.

### **3.2.1. Características del Indie Pop**

El sonido del Indie Pop está influenciado por una variedad de estilos musicales, lo que le otorga un color único y al mismo tiempo variado. Musicalmente este género carga con melodías pegajosas y accesibles que suelen ser repetitivas y sencillas, al igual que su instrumentación: no tan complicada y menos ornamentada, sin dejar de ser sofisticada y rica en matices. Generalmente hacen uso de guitarras eléctricas y acústicas, teclados,

sintetizadores, percusión ligera, y texturas y capas sonoras para crear una atmósfera envolvente, evocadora y sentimental; con una producción Lo-Fi o DIY (Do It Yourself: “Hazlo tú mismo”) lo que le puede agregar un carácter distintivo de cada músico y su autenticidad musical, incluyendo grabaciones caseras, uso de equipos simples y técnicas de grabación menos convencionales que pueden agregar un encanto y una intimidad a la canción.

### **3.2.2. Las intenciones comunicativas del Indie Pop**

La comunicación es el proceso por el cual se busca transmitir ideas y expresar emociones, es el resultando de la sencilla interacción entre un emisor y un receptor, utilizando un canal y un código para transmitir un mensaje. En la música podemos entender como canal a las canciones, el medio de trasmisión del mensaje, y como código se pueden entender a los tipos de lenguajes que las partes usan en esa interacción: el lenguaje verbal y los no verbales como lo es el lenguaje musical. Particularmente en el Indie Pop se rescata y resalta el uso del lenguaje verbal, y el cómo este puede tener intenciones específicas de comunicación.

La mayoría de las canciones del Pop Indie exploran temáticas de introspección, romance, melancolía, nostalgia y/o experiencias personales, romantizándolas con letras poéticas y evocadoras. El uso de metáforas y simbolismo es importante para transmitir emociones y mensajes complejos, dejando abierta la ambigüedad y la subjetividad a las interpretaciones múltiples, lo cual permite que el oyente se involucre activamente en la creación de un significado y que la experiencia auditiva sea más subjetiva. Pero la intención comunicativa de estas temáticas se limita a buscar que el oyente se sienta

identificado con algo que ya vivió o está viviendo, generalmente situaciones amorosas y relacionadas con una pareja.

#### **4. Una nueva intención comunicativa: *Ira Femenina***

Dentro de la escena musical contemporánea, el Pop Indie emerge como un espacio donde la expresión artística trasciende las fronteras convencionales, desafiando las normas establecidas y explorando nuevas formas de comunicación emocional y social. Se abre paso a que muchos discursos puedan ser tratados dentro de la creación lírica y que temáticas como problemáticas económicas, creencias religiosas, ideales políticos, libertad sexual y/o problemas de salud mental sean bienvenidos a la conversación. Con ese contexto se propone una nueva temática para el Pop Indie Colombiano: *La Ira Femenina*.

En general, las investigaciones sobre las relaciones entre las mujeres y la música han revelado historias impresionantes; algunas marcadas por la amargura y la impotencia, especialmente en el caso de figuras cuyas carreras profesionales se vieron truncadas por los condicionamientos sociales que limitaban las oportunidades para las mujeres, mientras otras fueron historias de mujeres que lograron componer e interpretar música que fue muy apreciada en su época. Pero aún así, todavía persisten discriminaciones hacia las mujeres en el ámbito musical, ya sea en orquestas clásicas o en bandas de música de Pop o Rock locales, así como en los programas de festivales de música más exclusivos o en emisoras de radio locales. Esto implica que hay mujeres que se les niega la oportunidad de participar en actividades para las que están

adecuadamente preparadas y poseen talento, una situación que sucede en cualquier actividad cotidiana. Algunas mujeres también pueden optar por evitar enfrentarse a los estereotipos de género y eligen trayectorias más convencionales, pero eso no deja de lado el hecho que es común buscar en la música un escape de las dificultades y problemas diarias. Tanto la creación, distribución, interpretación y recepción de la música están inevitablemente influenciadas por el contexto social en el que se desenvuelve el artista.

Por esta razón, en el último tiempo ha sido más visibles las nuevas temáticas en el producto fonográfico de las artistas internacionales de diferentes subgéneros del Pop; hablando de lo cotidiano y horrible en lo que se convierte vivir con el machismo sistemático, lo difícil de ser mujer en una sociedad que le tiene miedo al cambio, y lo orgullosas que están de ser mujeres a pesar de tanta violencia, opresión y desigualdad. Para estas artistas ha llegado el momento de dejar de guardar silencio y cantar sobre la ira femenina, la liberación y sanidad de la mujer, y que esto se vuelva algo normalizado.

Artistas como Demi Lovato, Sabrina Carpenter, Reneé Rapp, entre otras, son ejemplo de esta nueva intención comunicativa que ha traído el Pop Indie Anglosajón; con canciones como “because i liked a boy” de Sabrina, que habla sobre cómo la mujer recibe comentarios y sentencias apresuradas por situaciones de las que se desconoce su totalidad, y el cómo por un solo rumor terminó ella estando en el ojo público, siendo llamada “prostituta”, “una rompehogares” y recibiendo amenazas de muerte, solo por ser una chica que le gustó un chico. *“Now I’m a homewrecker, I’m a slut. I got death threats filling up semi trucks. Tell me who I am, guess I don’t have a choice, all because I liked a boy”* (Sabrina Carpenter). (Traducción: *“Ahora soy una rompehogares, soy una*

*prostituta. Recibo amenazas de muerte que llenan camiones. Dime quién soy, supongo no tengo otra opción, todo porque me gustó un chico”).*

Otro ejemplo es la canción “29” de Demi Lovato, la cual se ha convertido en un himno en redes sociales para denunciar relaciones abusivas, en las que la diferencia de edad puede terminar en opresión, manipulación y/o abusos sexuales. “*Far from innocent, what the fuck’s consent? Number told you not to, but that didn’t stop you*” (Lovato). (Traducción: *Lejos de inocente, que carajos es el consentimiento. El número te dijo que no lo hicieras, pero eso no te detuvo”).*

O también, la polémica y descriptiva canción “When Will I Be Mine?” de Hailey Orion, la cual habla explícitamente sobre cómo las mujeres somos criadas para entender que nuestro cuerpo pertenece a los hombres, siendo sexualizadas y violentadas; una crítica cruel y dura a la normalización del abuso sexual y del cuerpo femenino como un objeto, y a la fuerte realidad de que todas las mujeres han sufrido algún tipo de violencia sexual en un momento de sus vidas.

Little girls can’t be girls when there’s men outside. I remember the first time I was sexualized; I was 8 years old riding on my bike. [...] ‘Cause it’s not all men, but it is all women, since 1998 it’s been about 18 million. And that’s just rape, not cat calling or hand that explore or those who were afraid to report. [...] It’s the way girls are raised to obey and submit, It’s our porn, movie, tv, song, written in our history. [...] “Your body?” “It’s mine”. When will I be mine? (Orion).

(Traducción: “*Las niñas pequeñas no pueden ser niñas cuando los hombres están afuera. Recuerdo la primera vez que fui sexualizada; tenía 8 años montando mi*

*bicicleta [...] Porque no son todos los hombres, pero son todas las mujeres, desde 1998 han sido 18 millones. Y eso es solo violaciones, no los piropos o las manos que exploran o esas que tienen mucho miedo de reportar [...] Es la manera en la que las niñas son criadas para obedecer y someterse, es el porno, películas, televisión, canciones, escritas en nuestra historia [...] “¿Tu cuerpo? Es mío”. ¿Cuándo será mío?”).*

La ira femenina, entendida como una respuesta legítima a la opresión y la discriminación experimentadas por las mujeres en todo el mundo, se manifiesta de manera impactante en las letras del Pop Indie; convirtiéndose este en un espacio seguro y liberador donde las artistas pueden dar voz a sus experiencias personales y colectivas, desafiando los estereotipos femeninos y convirtiéndose en un medio para criticar y señalar los sistemas de poder patriarcal y el machismo sistemático que ha sido plantado como una enfermedad silenciosa. Abordar temas como la violencia de género, la objetivación sexual, la desigualdad salarial y la normalización del acoso callejero, del miedo colectivo a ser mujer y de la emancipación corporal, laboral y emocional de la mujer, se ha convertido en una vía para la liberación y sanación, reclamando el derecho a ocupar espacios en la sociedad y la cultura.

Sin embargo, la inclusión de la ira femenina y las temáticas feministas en el Pop indie no se limita a una mera protesta o indignación, también representa una celebración de diversidad, resistencia y fuerza de las mujeres en todas sus formas. Pero para poder tener un buen discurso feminista, hay que entender un poco sobre las diferentes temáticas que este movimiento abarca y el reconocer de dónde nace la ira femenina

colectiva.

#### 4.1. Arquetipo femenino y crianza patriarcal.

*“El mar y sus montañas  
Dicen que el amor basta  
Le mienten al aire y él lo arrastra  
Hasta un crédulo corazón”*

Fragmento de “Crédula” por  
Michelle Arias Moreno. Anexo 1.

Según la RAE, se define a la familia como un *“grupo de personas vinculadas por relaciones de matrimonio, parentesco, convivencia o afinidad”* (RAE, s.f.). Se le considera como un conjunto de personas con derechos colectivos, lo que implica que quienes la integran deben velar por la seguridad, el afecto y el bienestar de todos sus miembros; y así mismo se le considera como el primer núcleo de aprendizaje de un individuo, en el cuál los padres enseñan e introducen su entorno social, político e ideológico a los hijos, traspasando las mismas predisposiciones, leyes y normas sociales que fueron aceptadas o heredadas por los padres de sus padres, y así sucesivamente; como lo menciona Yolanda López, magíster en psicoanálisis, cultura y vínculo social, en su artículo *“La familia, una construcción simbólica”*:

Lo que el padre y madre inscriben en los hijos no es la consecuencia de una voluntad deliberada, de un plan educativo previamente concebido. Como efecto

de la travesía por la infancia, los hijos están sometidos a aquello de los padres que no es la suya, pero que como parte de una familia ahora les pertenece. (López Y. , 1998).

Se reconoce que todos los integrantes de la familia se influyen entre sí, pero la figura de los padres cumple un rol esencial en el proceso de crecimiento de los niños. El tiempo de crianza es el momento en el que la niña(o) empieza a reconocer su identidad individual y su función en los entornos sociales, creando sus propias ideologías y opiniones. Pero estos procesos se pueden ver directamente impactados por lo que sus padres trasladen de sí mismos y de su historia a sus hijos. Desde el cómo comportarse en reuniones sociales, hasta sí creer en Dios o no, son instituciones que empiezan a hacer parte de la educación brindada por los padres. Sin embargo, las prácticas de crianza evidencian diferencias dependiendo del sexo del infante.

El patriarcado, en su sentido literal significa gobierno o dominio de los padres, e históricamente, ha sido utilizado para describir un tipo de estructura social y política en la cual la autoridad recae en el hombre, convirtiéndose este en jefe de familia y poseedor del patrimonio que incluye a los hijos, esposa, esclavos y bienes. Y la familia, como institución fundamental en esta organización social, juega un papel crucial en este orden.

La familia patriarcal tradicional se basa en que los roles de género son fijos y predefinidos, asignando a las mujeres responsabilidades específicas relacionadas con el cuidado del hogar y de los hijos, mientras que los hombres asumen roles de liderazgo y provisión. Desde una edad temprana, las niñas son socializadas para internalizar las normas de su entorno, enfrentando expectativas irrealistas y restrictivas en cuanto a su

comportamiento, apariencia y ambiciones. Se les enseña a ser sumisas, a no cuestionar la autoridad masculina y a limitar sus propias aspiraciones en aras de complacer a otros, creando así un arquetipo femenino casi imposible de imitar: la esposa y madre perfecta, una mujer que vive por y para la satisfacción del hombre; como lo menciona Fray Luis de León, en su ensayo “la perfecta casada”:

Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola. Los chinos, en nasciendo, les tuercen a las niñas los pies, porque cuando sean mujeres no los tengan para salir afuera, y porque, para andar en su casa, aquellos torcidos les bastan. Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de lo hombre el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y encubrirse. [...] Por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer le soporte y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz. ¡Oh, que es un verdugo! ¡Pero es tu marido! ¡Es un beodo! Pero el ñudo matrimonial le hizo contigo uno. ¡Un áspero, un desapacible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal. [...] naturaleza y estado pone obligación en la casada, como decimos, de mirar por su casa y de alegrar y de cuidar continuamente a su marido, de la cual ninguna mala condición de él la desobliga. (León, 1583).

Desde el ámbito sexual e interactivo hasta lo doméstico y laboral. Todo en la vida

de la mujer se debe regir por el qué y cómo le gusta a su autoridad masculina: el cómo se viste, el cómo habla, el cómo cocina y el cómo educa a sus hijos; el hombre tiene la voz absoluta en el hogar, y la “perfecta casada” hace que esta se cumpla. La mujer impecable se define por su labor en la casa, no existe capacidad ni inteligencia para llegar y/o ocupar ningún tipo de cargo laboral, su éxito depende de qué tan bien está organizado su hogar. Como lo dictó el excandidato a presidencia de las elecciones del 2022, Rodolfo Hernández, en una entrevista con una emisora radial:

*El ideal sería que las mujeres se dedicaran a la crianza de los hijos [...] En la presidencia hay una oficina que le ponen primera dama, le ponen como veinte carros, guardaespaldas, choferes, tamales, arepas de huevo, a llevar a las amigas allá a joder, a perturbar, ¿eso para qué? Ella me puede ayudar desde aquí [desde la casa]. (Palomino, 2022).*

Este arquetipo femenino es inscrito en las identidades de las niñas durante su proceso de crecimiento, haciendo que sus ideologías políticas, sociales y económicas se formen según las normativas patriarcales de su hogar. Los niños más que obedecer, imitan. Lo que ven en casa es el primer diseño de su identidad, por lo que no se puede pretender que no se encuentren replicando lo que ellos mismos asumen como obligatorio: los códigos de comportamientos asociados al sexo; por ejemplo, el padre conduce y habla de autos, mientras que la madre se ocupa y preocupa por el aseo de la casa. Y el problema empieza a volverse aún más grave cuando estas niñas, aplican la misma crianza patriarcal a sus hijas, y ellas a sus hijas, y así sucesivamente, creando

cientos de generaciones de mujeres con una enfermedad silenciosa y hereditaria, que convierte en normalidad el creer que su única función en el hogar y en sus entornos sociales es satisfacer al sexo masculino. Las normativas patriarcales se convierten en sus propias normativas individuales, sin ellas darse verdaderamente cuenta de la opresión y subyugación que estos ideales conllevan.

Pero no es solo la crianza, esta problemática no se queda solo en los hogares o en las instituciones de educación. La sociedad patriarcal se ha encargado de crear mecanismos de violencia simbólica desarrollada en el ámbito mediático, en los que se refuerzan y reproducen los arquetipos de género, a partir de la construcción de patrones de consumo y roles específicos basados en la diferencia sexual desde edades muy tempranas, estableciéndose “perfiles” y modelos de comportamiento para niños y niñas, teniendo, por ende, un efecto performativo.

La publicidad infantil, especialmente la relacionada con juguetes, perpetúa estereotipos de género tradicionales, anunciando para las niñas, maternidad con bebés que lloran, juegos domésticos con cocinitas y relativos al embellecimiento personal con maquillaje, mientras para los niños hay automóviles, juegos de aventura, acción y construcción. De esta misma manera, hablando del entretenimiento visual, los personajes, y sus respectivas actividades, de los programas animados infantiles reafirman el estereotipo femenino; y aunque Disney<sup>3</sup>, en los últimos años, se ha encargado de convertirse en una productora de “mentalidad abierta”, su colección de películas de princesas habla mucho sobre este arquetipo de la mujer patriarcal. Una damisela en apuros que necesita ser rescatada por un héroe masculino, princesas

---

<sup>3</sup> Conglomerado de medios de comunicación y entretenimiento infantil estadounidense más grande del mundo.

retratadas como seres indefensos que carecen de agencia propia y cuya principal función en la historia es encontrar el amor verdadero y vivir felices para siempre.

Disney tiene una gran responsabilidad en la formación y crecimiento de muchísimas generaciones, pero por mucho tiempo aportó a los esquemas patriarcales del cómo debe ser una mujer. Desde su primera película de larga duración, “Blancanieves y los siete enanitos” y “La bella durmiente”, estrenadas respectivamente en 1937 y 1959, representan a una princesa pasiva y vulnerable que espera a ser rescatada por el príncipe de sus sueños, cantando: *“Eres tú mi príncipe azul que yo soñé. Al mirarte así el fuego encendió mi corazón y mi ensoñación se hará realidad. Y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal”*. “La sirenita” estrenada en 1989, habla del amor como la única vida feliz de una mujer, en la que el personaje principal renuncia a su propia voz con tal de poder estar con su príncipe anhelado; de esta manera viéndose también reflejado el silenciamiento femenino: la idea de que la mujer sin hablar se ve más bonita, y que la belleza física es más que suficiente para conquistar a un hombre.

De esta y muchas otras maneras, el patriarcado se ha encargado de que las mujeres creen en estas mentiras sistemáticas de lo que son y deben ser, de que su apariencia, propósito y funcionalidad están directamente ligadas a una autoridad masculina en sus vidas. Y sin tener la culpa, las mujeres siguen siendo víctimas de estas normativas patriarcales, aun siendo conscientes de que existen.

## 4.2. El cuerpo femenino como un terrero con dueño.

*“Me duelen las manos y ya no sé si creer*

*Que mi única tarea es satisfacerlo a él*

*El dueño de la tierra*

*Yo la labro y él se queja”*

Fragmento de “Una bruja sin poderes”

por Michelle Arias Moreno. Anexo 2.

Se entiende entonces que una de las principales normativas de la crianza patriarcal es hablar del género masculino como un todo, como dueño y señor del patrimonio que incluye tierras, capital, hijos y esposa. Refiriéndose así que incluso el cuerpo de la mujer es y será propiedad del hombre que la despose, como lo menciona Fray Antonio Arbiol, en su ensayo “La Familia Regulada”, publicado en 1825:

En oyendo esta voz de su marido, ha de obedecerle, y por ninguna causa condicional ha de pensar en apartarse de él. Si su marido es inquieto, turbalento, y ebrioso, acuérdesese que está casado con él. Si es de mala condición, feroz y desatento, considere que es su esposo. Si es disparatado, sedicioso, desamorado, e ingrato, acuérdesese que ya por su Matrimonio Santo es una cosa con él, y que no es dueña y señora de su cuerpo. (Arbiol, 1825).

La dominación sobre el cuerpo femenino se manifiesta de diversas formas dependiendo de los contextos culturales y sociales; desde el alcanzar los estereotipos

de belleza más absurdos hasta disponer el cuerpo para la maternidad. La crianza patriarcal nos enseñó a aceptar la represión corporal con el propósito de buscar una vez más el placer y la satisfacción masculina, pero esta creencia de dominación nace de una creencia de inferioridad. La percepción de parecer muñecas de cerámica debido a tener tamaños y facciones menos pronunciadas, el trastorno de la conducta cotidiana debido a las molestias del ciclo menstrual, las posibilidades de maternidad y sus secuelas, entre otros aspectos que hacen parte de la femineidad, hacen aparentar debilidad y una enorme desventaja en comparación al género masculino, esto según la sociedad patriarcal.

Todo ser humano, por naturaleza, tiene el impulso de conquistar la otredad: la conciencia humana es, como tal, dominadora, siempre intenta imponer su soberanía. De esta manera, la fragilidad del cuerpo femenino y las secuelas de la maternidad propiciaron la dominación masculina en los tiempos en que comenzaba la vida sedentaria, en una época en la que la fuerza física era fundamental para cazar y sobrevivir. Tales actividades hacían poderoso al más fuerte frente a muchos, mientras que las mujeres terminaban por quedarse en los asentamientos fijos cuidando a los nacidos y el huerto. Y si se piensa desde la postura católica de la creación del mundo en siete días, a lo largo de la Biblia, se estipula que la mujer debe estar sometida al hombre que la despose:

Las esposas deben sujetarse a sus esposos, así como lo hacen con Cristo. Porque el esposo es cabeza de su esposa, así como Cristo es cabeza de su iglesia, y también Su Salvador. Cristo es la cabeza, y la iglesia es el cuerpo. Por eso, la esposa debe sujetarse a su esposo en todo, así como la iglesia se sujeta

a Cristo. Efesios 5: 22-24. (La Biblia).

Desde cualquier punto de vista y creencia, la mujer y su existencia está sometida bajo el dominio del hombre, siendo entonces el cuerpo femenino, con gran diferencia, el más vulnerable de nuestra especie.

A lo largo de la historia, el cuerpo de la mujer y el cuerpo del hombre han ocupado lugares contrarios. Según Eugenio Raúl Zaffaroni, en su texto *“Mujeres y castigo: un enfoque socio jurídico y de género”*, en las concepciones de los antiguos griegos y romanos, no se distinguían claramente dos géneros; más bien, se percibía la diferencia entre hombre y mujer como fases distintas de un mismo proceso de desarrollo. Para los hombres, se consideraba que habían alcanzado un estado final y perfecto, ya que durante la gestación habían recibido el calor necesario para su pleno desarrollo. Mientras que, en las mujeres, se creía que los órganos genitales masculinos permanecían internos e invisibles, lo que se interpretaba como una falta de maduración, reflejando así la idea de que la mujer carecía de algo y, por lo tanto, era vista como imperfecta por naturaleza. De esta misma manera en las creencias bíblicas, se estipula que la mujer fue creada desde el cuerpo y fortaleza del hombre:

Sin embargo, para el hombre no se encontró compañía ni ayuda. Por eso Dios hizo que el hombre se quedara profundamente dormido. Y así mientras este dormía, Dios le sacó una de sus costillas, y luego le cerró el costado. De esa costilla Dios hizo una mujer. Génesis 2:20-21. (La Biblia).

Este tipo de razonamientos justificó durante siglos el mantener a la mujer en un estado de inferioridad, debilidad o perpetua infancia que, a su vez, provocó una violencia sistemática contra ella. Un ejemplo de ello fue la quema de “brujas” en la inquisición por parte de la iglesia católica, puesto que se afirmaba que, por su inferioridad biológica e intelectual, tenían menos fe y por lo tanto no podrían resistirse a las órdenes de Satán, ni a sus deseos carnales. El cuerpo siempre ha ocupado un espacio ineludible a la hora de definir a las mujeres, desde las teorías de su creación y nacimiento hasta su funcionalidad y comportamiento social en cualquier entorno, siendo este un cuerpo mirado y considerado por otros. Su cuerpo es una página en blanco en la cual no existe la subjetividad femenina.

Simone de Beauvoir, filósofa francesa y una de las autoras más relevantes del feminismo, en su obra “El Segundo Sexo”, expone que las características “femeninas” y “masculinas” no son dadas por algo natural, sino que la sociedad, a través de la cultura patriarcal, es la que las determina. Las mujeres se encuentran en una subalternidad, debido a que las características corporales y funciones biológicas se vinculan más estrechamente con la perpetuación de la especie. Por ejemplo, el acto de procrear las sitúa en una relación más directa con la naturaleza, lo que conlleva asignarles roles sociales más orientados hacia lo doméstico, el cuidado y, por consiguiente, la consideración de inferioridad; como lo indica la autora Yanira Zúñiga Añazco:

Los cuerpos femeninos han sido desposeídos, debido a la naturalización y jerarquización de la diferencia sexual. En la medida de que el sexo es una categoría totalizante y abarca a la mitad de la población humana, los cuerpos

femeninos constituyen, al mismo tiempo, el paradigma de la otredad y de la subalternidad. (Añazco, 2018).

Sin embargo, la asignación de roles va mucho más allá. Se le ha despojado al cuerpo femenino su control sobre su propia sexualidad, reduciendo su identidad a su función sexual y deshumanizándola, limitando sus opciones y decisiones.

Como se mencionó anteriormente, uno de los factores principales que define a los cuerpos femeninos en las sociedades patriarcales es su capacidad reproductiva; y la maternidad es el aspecto que más refleja subordinación sobre el cuerpo de una mujer, una cuestión que ha llegado a disputas políticas a nivel internacional. Es bien sabido que no todas las relaciones sexuales terminan en procreación, pero existe al menos el 25% de probabilidades de que la mujer quede en embarazo durante su ciclo menstrual. Y en esta misma idea de que el hombre es propietario del cuerpo femenino, la OMS ha registrado que el 6% al 59% de mujeres casadas han sido sexualmente violentadas por sus parejas (Organización Mundial de la Salud, s.f.); atentando contra sus derechos sexuales, y así también contra sus derechos reproductivos, porque si la mujer queda en embarazo en alguno de esos encuentros sexuales no deseados con su esposo, debe aceptar la maternidad como una bendición, ya que es su principal función social. Y en el momento que la maternidad no deseada es forzosamente aceptada, el cuerpo deja de actuar en función propia y empieza a vivir y a reaccionar en función del fruto de la “unión” con su esposo.

De la misma manera, existe una forma de dominación del cuerpo femenino en la construcción social de estereotipos de belleza que han diseñado a la mujer “perfecta”

con una noción de cabello largo, la sonrisa ideal y las curvas de un cuerpo “ejemplar” llegando al punto en el que se pierde el derecho sobre la imagen individual y la autoridad que algunos piensan tener sobre el cuerpo, cosificando y atentando contra la salud física y mental de las mujeres.

La belleza femenina fue, es y seguirá siendo una de las más codiciadas figuras por los artistas, de allí es que el cuerpo, convertido en objeto de deseo desde tiempos inmemorables, es tomado por el patriarcado para compararlo y extender ese deseo, convirtiendo al cuerpo un objeto vendible. Desde la ropa, los implementos de belleza, el maquillaje, hasta cirugías plásticas; son miles de maneras que la sociedad ha conseguido mantener intacto el deseo femenino de ser y seguir siendo el objeto de deseo y satisfacción masculina, generando graves problemas de salud mental a aquellas mujeres que su cuerpo, por naturaleza, no cumple los estereotipos dictados por el patriarcado, o tampoco tiene los recursos económicos para alcanzarlos. Cada día grandes industrias, que dicen ser aliadas, dirigidas por los empresarios líderes de la economía mundial, sacan cientos de publicidades promocionando la venta de productos que ayudan a alcanzar los estereotipos de belleza, que ellos mismos se dedican a vender. El cuerpo femenino convertido en un objeto manipulable al alcance del hombre y sus deseos; el cuerpo femenino como un terrero con dueño.

### 4.3. Silenciamiento y liberación. Censura de lo femenino.

*“Con manos libres camina en tierra firme*

*Volviéndose visible para todos*

*Que ella es presencia cósmica*

*Que su esencia es fúrica*

*Que ella es estruendo*

*Que no tendrá silencio”*

Fragmento de “Fluctuante”.

por Michelle Arias Moreno. Anexo 3.

Melody Elizabeth Freeland se plantea varias cuestiones en su artículo “La mujer silenciada dentro de la máquina abstracta patriarcal”, tales como “*¿Podría ser que ‘la mujer real’ no existe y, con la misma lógica, el hombre real tampoco? ¿Cómo es que ella, la mujer, podría existir si sufre de una condición crónica de ser construida, destruida y reconstruida para siempre?*” (Freeland, 2019). En definitiva, la narrativa que transmite y perpetúa las ideas en Occidente refleja y moldea la realidad, marcada por una visión sexista y sesgada de los roles que hombres y mujeres deben cumplir en relación con las conductas en sociedad. Como se ha mencionado anteriormente, la ‘mujer real’ no es más que una fantasía o un producto de la imaginación subjetiva determinada por el hombre desde su poder de la mirada masculina; un poder represivo, destructivo y cíclico. Desde las concepciones de la definición patriarcal de la mujer, se estipula que a partir de su nacimiento y hasta su muerte, se espera que la mujer mantenga un silencio obediente, dependiendo del hombre y encontrándose “domesticada” y sumisa. El rol silencioso y de sometimiento de la mujer se puede evidenciar en diferentes sociedades y expresiones

culturales.

La iglesia católica lo justificó con las cartas que Pablo de Tarso le escribe a Timoteo y a la iglesia de Corinto, en las que este menciona que las mujeres deben mantener en silencio y en constante sujeción al hombre: *“La mujer aprenda en silencio con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio. Porque Adán fue formado primero, después Eva; y Adán no fue engañado, sino que la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión. Pero se salvará engendrando hijos, si permaneciere en fe, amor y santificación, con modestia”*. (La Biblia. 1 Timoteo 2: 11-15). Pero más que ser un ideal religioso, entendido fuera de contexto, que se cumplió como una ley, es una realidad que ocupa incontables espacios de sociedad, del arte, la política, la ciencia e incluso la esfera privada de la misma mujer.

En el mundo literario no siempre se permitió autoras, precisamente porque el punto de vista femenino no era considerado un tema de interés común, por lo que muchas mujeres publicaron sus libros bajo seudónimos masculinos para poder que sus obras salieran a la luz. Muchas de ellas todavía continúan en anonimato, pero autoras como Jane Austen, Emily Brontë y Louise May Alcott fueron las mentes brillantes de clásicos como “Orgullo y prejuicio”, “Sentido y Sensibilidad”, “Cumbres Borrascosas” y “Mujercitas”. Novelas que a pesar de ser romances ficticios hasta cierto punto, fueron también críticas directas a como era organizada la sociedad en aquella época.

Así por cientos de años se les ha arrebatado el conocimiento y la vocería a las mujeres. Cientos de grandes científicas fueron olvidadas por la ciencia y su reconocimiento fue otorgado a hombres, como fue el caso de María Winkelmann-Kirch quien fue la primera mujer en descubrir un cometa, el C/1702 H1, pero debido a que no

era la asistente oficial de uno de los astrónomos más famosos de Alemania más era su esposa, el descubrimiento le fue atribuido a él. O también el caso de Lise Meitner, cuyo trabajo en física nuclear condujo al descubrimiento de la fusión nuclear, permitiendo el camino para la creación de la bomba atómica; sin embargo, el químico Otto Hahn publicó sus hallazgos sin incluir el nombre de Meitner, ganando él el premio Nobel de Química en 1944. De la misma manera, se puede hablar de la lucha histórica política por el acceso al sufragio, la cual en Colombia se logró hace tan solo 70 años después de que, por primera vez en la historia colombiana, dos mujeres, Josefina Valencia y Esmeralda Arboleda, se tomaran el congreso y defendieran la necesidad de aprobar el voto femenino. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2023). Y, aun así, las mujeres siguen ocupando el porcentaje mínimo en las decisiones gubernamentales, y los movimientos políticos liderados por y para mujeres no son tomados en cuenta en pleno siglo XXI.

El silencio público ha sido parte de la definición patriarcal de la feminidad, pero nunca se menciona el silencio dentro de la institución privada familiar; una dolencia que afecta hasta en la intimidad de sus hogares. El silencio emocional dentro de un matrimonio patriarcal es el que afecta más psicológica y emocionalmente hablando.

Las mujeres eran instruidas y reguladas según un estándar de comportamiento que implicaba la manipulación emocional y la internalización del sentimiento de culpabilidad. Este último ha tenido un papel crucial en la formación de la identidad femenina. Los efectos duraderos de esta manipulación emocional, especialmente en relación con el matrimonio y la maternidad impuestos desde el patriarcado, como se puede evidenciar en representaciones utilizadas para educar a las jóvenes durante el franquismo, como las promovidas por la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera. Se

transmitían tres mensajes normativos principales: “Calla”, “No te quejes”, “Sus problemas son siempre más importante que los tuyos”.

La noción de inferioridad femenina está implícita en la obligación imperativa de complacer a los hombres. Se esperaba que las mujeres se anularan y sufrieran en aras de los demás, considerándolo algo natural y parte de su identidad. La esposa, además de ser educada en su deber de mantenerse bella, debía aceptar que el satisfacer las necesidades del esposo se presentaba como una fuente de gran satisfacción personal; la perfecta casada no tiene tiempo para sus dolencias, mientras se ocupa de su maternidad y su matrimonio.

De esta misma manera, muchas personas justifican la emocionalidad femenina no como una normalidad humana, sino como un síntoma de la menstruación, el cual, a lo largo de la historia, ha sido transformado por prácticas sociales, culturales y religiosas en una fuente de enfermedad, desigualdad y exclusión. Debido a tantos tabús sin corregir, preguntas sin responder y la falta de educación sobre el tema a la población masculina, las mujeres se han visto sometidas a una censura masiva en lo que respecta al ciclo menstrual y el síndrome premenstrual para no sufrir vergüenza, humillación y descontento. Los síntomas incluyen: Distensión o sensación de gases, sensibilidad en las mamas, diferentes dolores corporales, deseos vehementes por alimentos y cambios de humor, este último siendo el más criticado a la comunidad femenina, reafirmando el discurso de que la mujer tiene y siempre tendrá debilidad emocional, física y mental debido a la menstruación monstruosa lo cual supuestamente impedirá un buen desarrollo de sus actividades sociales y laborales. La violencia psicológica y emocional deja de ser vista como violencia y empieza a verse como una reacción irracional de la emocionalidad

femenina, la cual debe ser silenciada en pro de ser la mujer ideal creada por las sociedades patriarcales.

Diego Capusotto es un humorista argentino que participaba en un programa de televisión llamado “Peter Capusotto y sus videos”, que constaba de reproducir videos clásicos y contemporáneos del rock, rotándolos junto a sketches humorísticos protagonizados por el mismo Diego. El programa utiliza un humor obvio y al mismo tiempo alegórico, para ilustrar y parodiar, principalmente, los pensamientos y actitudes típicas de los argentinos, generando así una crítica a cierta idiosincrasia. Uno de estos personajes inventados era *Violencia Rivas*, una parodia de la cantante y actriz argentina Violeta Rivas, que representaba la historia de una cantante frustrada que, supuestamente, en la década de 1960, con canciones pegadizas, generaba una fuerte crítica social contra el machismo, el consumismo, la televisión, la educación, el sistema y la vida en general. Existe un video en particular en el que Diego, disfrazado de Violencia Rivas canta una canción titulada “No le echés la culpa a mi menstruación”:

Me ves enojada y pensás que estoy con el mes, escuchás que te grito y que pensás que estoy con el mes, ¿por qué no pensás que estoy así por lo que vos hacés? Si me pone nerviosa alguna situación, no le echés la culpa a mi menstruación, no la uses de excusa, ni te justifiques. La razón de mis nervios y emocionalidad es tu pelotudez. (Rivas, 2012)

Y a pesar de ser un sketch burlesco y hasta cierto punto ofensivo por ser un hombre disfrazado de mujer saliéndose de sus casillas por estar *cansada* del machismo

sistemático, es un pequeño ejemplo de la ira femenina por el silenciamiento y victimización de feminidad:

Lo hice porque estoy harta de que supongan que cuando una mujer menstrúa se convierte en un monstruo subhumano al que le venden tampones y todo tipo de basura porque la convencieron de que, aunque se sienta como el orto tiene que seguir estando fresca y activa, bella y sonriente para seguir agradándole al resto de los idiotas que seguimos bajo el chorro del sifón de bosta que manejan los hijos de pu [...]. (Rivas, 2012).

#### **4.4. Culpabilidad y manipulación. La sexualización del pecado.**

*“¿Mi propia existencia es una supuesta señal  
de que quiero que te excites?,  
¿Y tengo la culpa yo de tu abuso por una  
inventada seducción, aun siendo evidente que me das asco y  
grite?*

*b*

Fragmento de “Culpable”.

por Michelle Arias Moreno. Anexo 4.

El crimen y la violencia representan problemas de gran envergadura que afectan la convivencia social en múltiples aspectos, impactando a la población en su conjunto y teniendo repercusiones en el desarrollo económico y político del país. Aunque hombres y mujeres son víctimas de diversos tipos de delitos, algunos de estos afectan

predominantemente a un género u otro. Un ejemplo de estos son las violencias sexuales, las cuales tienen un impacto significativo en la seguridad de las mujeres, que son todos los actos sexuales realizados en contra de la voluntad de otra persona.

Existen diversos tipos de violencia sexual, entre ellos se enlista: la violación que consta de una penetración no consensuada y puede darse por parte de extraños o personas cercanas, y el acoso sexual que según la página web de ONU Mujeres:

Incluye formas sin contacto físico, como comentarios sexuales sobre partes del cuerpo o la apariencia de una persona, silbidos, peticiones de favores sexuales, miradas sexualmente sugerentes, acecho, y la exposición de los órganos sexuales de una persona a otra. También incluye formas de contacto físico, como los tocamientos, pellizcos, palmadas o rozarse contra otra persona de manera sexual. (UN WOMEN, s.f.)

Según UNICEF, aproximadamente 15 millones de mujeres adolescentes alrededor del mundo, entre los 15 y 19 años, han sufrido relaciones sexuales forzadas en algún momento en su vida (UNICEF, 2017). Así mismo, según los reportes de la Estadística Delictiva de la Policía Nacional se reveló que, entre enero y agosto del año 2023, se presentaron 8.295 delitos sexuales contra menores de edad en Colombia, de los cuales 4.605 fueron contra menores de 14 años y 3,690 contra adolescentes. (Procuraduría General de la Nación, s.f.). Por muchísimos siglos, las mujeres han enfrentado no solo violencia física, sexual y psicológica perpetrada por hombres, sino también una forma de opresión adicional que ha mencionado anteriormente: la manipulación de la culpa:

La violencia sexual está en la vida de las mujeres. Está en las calles por las que caminamos, en los comentarios inapropiados que muchos hombres venden como piropos, en cada tocamiento no consentido, en cada prejuicio existente... Es la violencia nuestra de cada día, esa que callamos, que no denunciemos y que, muchas veces, ni siquiera comentamos. Hay falta de sensibilidad en la sociedad, en las instituciones... y las víctimas, muy especialmente las víctimas de violencia sexual, se sienten abandonadas, incomprendidas, solas. No es fácil denunciar y lidiar con el sentimiento de culpa y vergüenza. Revivir lo vivido y escuchar frases como “¿Cerró usted bien las piernas?” o “¿Qué ropa llevaba puesta?”. (Cidón, 2018)

Desde tiempos inmemoriales, las sociedades han estado dominadas por estructuras patriarcales, en las que los hombres han detonado el poder y el control sobre las mujeres. Esta hegemonía patriarcal no solo ha perpetuado la desigualdad de género, sino que también ha servido como base para la manipulación de la culpa en los casos de delitos sexuales. La idea de que las mujeres son responsables de las acciones de los hombres hacia ellas se ha arraigado profundamente en la psique colectiva, perpetuando así la impunidad de los agresores y responsabilizando a las mujeres por su forma de vestir, su comportamiento o incluso su historial sexual.

La religiosidad y la moralidad son herramientas que han sido utilizadas para manipular la culpa. En la historia bíblica, la mujer fue la que le dio de comer a su esposo el fruto prohibido permitiendo que ambos cayeran en pecado y vergüenza, por lo que se

culpabiliza a la mujer de este suceso que separó al hombre de Dios después de “seducirlo” y casi obligarlo a ir en contravía de la voz de Dios. Por cientos de siglos a la mujer se le condenó en la iglesia católica con silenciamiento, esclavización y sometimiento debido a esta historia, ya que, si ella fue la culpable de que “los” expulsaran del Jardín del Edén, ¿qué más podría provocar a causa de la seducción?

Como ya se ha mencionado, a lo largo de la historia se promulgaron normas y valores que refuerzan la idea de la castidad de la mujer, excusando también la conducta sexual de los hombres por la falta de dicha pureza femenina: las mujeres son las responsables de mantener su virtud y modestia, y cualquier desviación de estos estándares las hace merecedoras de culpa y castigo. Esta ideología ha sido aprovechada por los agresores sexuales para justificar sus acciones, argumentando que las mujeres no cumplen con estos estándares de perfección y por el contrario fueron motivación y provocación para cometer los delitos. Como fue el caso de Piero Corsi, un párroco de “San Terenzo” de Lerici, Italia, quien colocó una carta abierta a su iglesia titulada “Donne e il femminicidio”, que traduce: Mujeres y Femicidio:

El cura señaló que la violencia o el abuso sexual es “cosa de canallas”, pero concluye su texto: “hagamos un examen a conciencia: tal vez nos lo hallamos buscado”. El cura se pregunta si es posible que todos los hombres hayan enloquecido, y dice que “no”, que no lo cree, que el problema está en el hecho de que las mujeres: “cada vez más, provocan, se vuelven arrogantes y se creen autosuficientes y acaban por exasperar las tensiones”. El sacerdote agregó: “¡Cuántas veces vemos a muchachas y señoras maduras caminar por la calle con

vestidos provocadores y ceñidos!, ¡cuántas traiciones se consuman en los lugares de trabajo, en los gimnasios y los cines! Podrían evitarse, ya que desatan los peores instintos y después se llega a la violencia o al abuso sexual”. (CNN En Español, 2012).

La afirmación de que la mujer es culpable de los males que el hombre somete en ella y/o que es la verdadera culpable de la perdición espiritual, física y emocional del hombre por su constante deseo y seducción hacia el pecado, es una afirmación que retumba hasta en las historias míticas desde el inicio de los tiempos. Siendo esta la descripción exacta de la figura femenina y mítica de las sirenas: una mujer mitad pez, que con su irresistible e hipnótica voz y, en algunos casos, belleza, seducían locamente a los hombres navegantes, conduciéndolos hacia su muerte:

“Oye ahora lo que te voy a decir y un dios en persona te lo recordará más tarde. Llegarás primero a las Sirenas, que encantan a cuantos hombres van a encontrarlas. Aquél que imprudentemente se acerca a las mismas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las Sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo”. (Homero).

La objetivación y la hipersexualización de la feminidad, tiene un papel importante en esta ecuación, perpetuando la idea de que las mujeres existen para la satisfacción

del hombre y reforzando la noción de que las mujeres son responsables de despertar el deseo sexual masculino y del pecado que este somete sobre ellas. Una vez más, la masculinidad gobernando sobre el cuerpo femenino y limpiándose las manos del pecado en este.

#### **4.5. Villanismo y empoderamiento feminista.**

*“Cautiva de un fuego interior*

*Enredada como un hilo que no tiene solución*

*Hija del viento, un torbellino sin remordimientos*

*Bailando entre la furia lento”*

Fragmento de “Antagonista”.

por Michelle Arias Moreno. Anexo 5.

El término “empoderamiento femenino” ha tenido un oleaje de viralización los últimos años, en los que pudo llegar a tener diferentes expresiones e interpretaciones. Muchas personas lo miran como una libertad empresarial y política, otras lo miran como una libertad corporal y sexual, mientras que muchas otras personas sencillamente creen que es un concepto sobrevalorado y que la exageración del empoderamiento trae más desigualdad a las sociedades.

El origen de este concepto se remonta en la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer en Pekín, en el año 1995, y apunta al “aumento de la participación de las mujeres en los procesos de toma de decisiones y acceso al poder” con el objetivo de avanzar en la equidad entre géneros. Éste se relaciona con los ejes de derechos humanos, salud

sexual y reproductiva y educación, considerados fundamentales para el avance y el aumento de la participación de las mujeres a todos los niveles en la sociedad, también en el plano económico. Así que podemos afirmar que este término nació como una estrategia para el logro de la igualdad de género en sociedad, para tener mejoras económicas, políticas, científicas y sociales en la actualidad.

Con base a esta definición del término, la mujer corriente perteneciente a una sociedad lo trae a su realidad que, en la mayoría de los casos, no incluye decisiones gubernamentales, ambientales o que afecten la economía mundial. Por lo tanto, los lugares donde se empodera son sus movimientos empresariales y laborales, la estabilidad de su hogar y/o matrimonio, y su salud sexual, corporal y psicológica. Y en este mismo proceso de traer el término a algo mucho más pequeño, se evidencia que existen miles de maneras, distintas, en las que una mujer se puede empoderar; y el lugar más notorio en el que las mujeres han tomado cierto control y poder en la última década, es el terreno sexual. Desde la reivindicación del derecho al placer sexual hasta la libertad de la sexualización del cuerpo y la desnudez femenina, son muchos los ámbitos sexuales en los que se remonta el empoderamiento femenino, pero el principal ha sido la injusticia sobre los delitos sexuales.

El empoderamiento se constituye en una vía para que la mujer se apropie y ejerza sus derechos sexuales y reproductivos, que están ligados a los derechos universales y son sustanciales para todas las personas; y este ejercicio de los derechos sexuales y reproductivos incluye gozar de una vida sexual placentera, exenta de riesgos y violencia, decidir de forma autónoma cuándo, cuántos y con quién tener hijos, acceder y elegir los métodos anticonceptivos y disponer los servicios relacionados con la atención de la

sexualidad y la reproducción. Pero como se ha mencionado anteriormente, los porcentajes de mujeres que han sufrido algún tipo de delito sexual a nivel mundial son inconcebibles, y la cantidad de mujeres que exponen este delito y son revictimizadas y culpabilizadas es todavía más insólito.

En el 2017 se viralizó un movimiento en redes sociales llamado #MeToo, en el que muchas mujeres se sumaban a compartir y denunciar sus experiencias de abuso sexual, siendo revictimizadas y acusadas de dar falsos testimonios. Muchos expertos se pronunciaron frente a este movimiento, diciendo que existe un patrón inquebrantable en la actitud de la víctima después de un ataque sexual y que al no verlo en las mujeres denunciadoras causaba incertidumbre y duda sobre la veracidad de sus declaraciones, *“Hay algo verdaderamente singular en la forma en que pensamos los ataques sexuales, que es bastante contraria a la forma en que funcionan en realidad”*, dijo Kimberly A. Lonsway, psicóloga que se enfoca en procuración de justicia relativa a los ataques sexuales en End Violence Against Women International, *“en la mayoría de casos hay indicios característicos de un ataque, esto nos hace dudar al respecto”*.

Sarah Banet-Weiser y Kathryn C. Higgings, en su ensayo “Credibilidad”, plantean la confluencia de dos fenómenos: la ola feminista, ya mencionada, #MeToo, y el debate público sobre qué víctima y qué delito es suficientemente creíble, cuáles son los testimonios fiables y cuáles deben quedar supeditados a la duda. Para esto las autoras exponen la idea de que la credibilidad es un ámbito de poder, donde se entrelazan privilegios de género, “raza” y clase social, y de igual manera se pone en la mira el comportamiento de la presunta agraviada: si sabe interpretar su papel de víctima y si ha sido lo suficientemente convincente. Así llegando a uno de los mitos que cimientan la

cultura de la violación: el imaginario de la “víctima perfecta”: una persona que merezca ser creída tanto por su comportamiento como por su identidad. (Sarah Banet-Weiser, 2023).

Las supervivientes de violencia sexual enfrentan desafíos en ambos frentes: se duda de sus vivencias y la cultura de la violación las responsabiliza por ese daño, incluso cuando sus experiencias en sí son oficialmente creídas. En el libro encontramos patrones clave cuando se trata de quien “cuenta” como una víctima creíble. Hay una política racial clara sobre quién y quién no puede posicionarse como “suficientemente inocente” para ser una víctima. La cultura patriarcal construye la niñez y las feminidades blancas “ideales” como inherentemente virtuosas y frágiles, y por lo tanto, como necesitadas y merecedoras de protección patriarcal. Aunque esto es una trampa para las mujeres blancas, les permite un pequeño rango para posicionarse como víctimas ideales bajo ciertas condiciones. Las mujeres racializadas, queer, trans y las trabajadoras sexuales rara vez son consideradas lo suficientemente inocentes como para “contarlas” como víctimas. Como resultado, sus experiencias se invisibilizan o naturalizan. (Higgins, 2023)

Muchas ideas erróneas surgen cuando se evalúa si el relato de una víctima es verídico, como: la víctima no actúa como si lo fuera, siguió siendo amigable con el perpetrador, no denunció de inmediato, la historia no es congruente y/o no se defendió. Pero la investigación neurobiológica ha demostrado que las respuestas al trauma, que a menudo se interpretan como evidencia de la falta de fiabilidad de los informes, como la

parálisis durante el evento o la dificultad para recordar el orden de los acontecimientos, son no sólo válidas, sino también frecuentes:

“¿Por qué estaba sola a esas horas? ¿Seguro que en el fondo no quería que pasase? ¿Por qué no se defendió más? ¿Por qué no gritó más fuerte? Si se comportan así, no pueden quejarse de que le pasen ciertas cosas. ¿Qué llevaba puesto? ¿Había bebido? Ya sabía a lo que iba. ¿Seguro que no se lo está inventando para llamar la atención o vengarse?”. La manoseada retahíla de frases hechas en torno a los casos de violencia sexual está atravesada por esa creencia atávica de que las mujeres no son seres fiables. (Márquez, 2023)

El arquetipo opuesto al de esa “víctima perfecta” sería el de la “mala mujer”, la fémica mentirosa, villana y retorcida que puede llevar a un pobre hombre a la perdición, otro mito de la cultura de la violación que persiste en la cultura patriarcal ya que esta nunca ha necesitado preocuparse por la verdad de la vida femenina; y el mito perdura debido a que las mujeres han sido históricamente construidas como mentirosas, locas y manipuladoras, pero también en la manera en la que sus verdades se han considerado poco importantes para la esfera pública. Infieles, lujuriosas, seductoras, celosas, locas y vengativas, siendo esta última la más utilizada para deslegitimar las experiencias y demandas de las mujeres sobre agresiones sexuales.

En las últimas décadas, ha surgido un nuevo término para desacreditar a las mujeres que luchan y denuncian la desigualdad y las violencias de género: “feminazi”, que busca equiparar a las feministas con el régimen totalitario y opresivo del nazismo.

El término “feminazi” se utiliza para caricaturizar a las feministas como extremistas radicales que buscan imponer su agenda sobre los hombres y la sociedad en general. Se les acusa de exagerar injusticias de género y de ser intolerantes con quienes no comparten sus puntos de vista, además, se les atribuye la responsabilidad de dividir a la sociedad y generar conflictos entre géneros. Este estigma de “feminazi” refleja la resistencia de la sociedad patriarcal a cuestionar y transformar las estructuras de poder establecidas, logrando silenciar su voz, perpetuar la discriminación de género y dificultar los procesos judiciales contra delitos sexuales debido a que las denuncias no son tomadas en serio, siendo ellas las villanas de una historia donde solo fueron víctimas del patriarcado y sus violencias.

## **E. MARCO METODOLÓGICO**

### **1. Reproducción.**

#### **1.1. Selección del género musical y la temática a trabajar.**

El punto de partida de este proyecto de grado radica en el deseo de plasmar mediante la música, las diferentes temáticas sociales y políticas que se pueden abordar diferentes al amor y desamor. Para esto se debía encontrar un género musical que haya sido herramienta para un discurso diferente a una declaración romántica o un desahogo de la tristeza amorosa.

En esa búsqueda se encontró la música de cantautor que ha sido un instrumento histórico en Latinoamérica para hablar en medio de una lucha sociopolítica y pública, la

cual ha sido una influencia directa en el suroccidente colombiano, siendo la música de cantautor nariñense un género que aparte de abarcar temáticas sociales, abarca también asuntos culturales, históricos y territoriales. De la misma manera se encontró al Pop Indie, que siendo internacional fue pionero en el uso de nuevas temáticas en sus composiciones, hablando la lucha del vegetarianismo, la libertad sexual femenina y la normalización de los trastornos mentales. Debido a esto, se creyó pertinente el uso de ambos géneros, para trabajar en este proyecto: trayendo los recursos de la música de cantautor nariñense al Pop Indie en español.

En cuanto a la temática a trabajar, se quiso escoger una problemática cercana a la autora, en la que no pudiese entrar la apropiación de un discurso. Se escogieron diversos temas de la lucha feminista, desde la crianza patriarcal y la liberación sexual, hasta la manipulación en la culpabilidad de las víctimas de abuso sexual, una temática que es difícil de encontrar en la música comercial, hablando especialmente en el mainstream colombiano.

## **2. Investigación.**

Foros de investigación virtuales, extensas horas de conversaciones con compañeros y amigos, documentales, entrevistas, periódicos, fonogramas y largas lecturas de textos académicos fueron las fuentes que encaminaron la investigación del por qué la música de autor nariñense suena como suena, cuáles son los recursos literarios que más se abarcan en esta música y cómo estos se podrían traer al Pop Indie en español. De la misma manera se realizaron foros conversacionales con un grupo de

mujeres seleccionadas, que harían parte de los coros en los fonogramas, para hablar sobre las posturas y opiniones de estas nuevas temáticas, para no limitarse a la única opinión y postura de la autora, y reafirmar que la ira femenina es algo real y de todas. Y para ayudar al proceso, se tuvo sesiones de tutoría con la maestra María Camila Hernández, participante del Observatorio para la Equidad de las Mujeres de la Universidad ICESI, para tener una guía a la hora de abarcar y encontrar las referencias adecuadas sobre la Ira femenina y las problemáticas sociopolíticas feministas, abordando cada tema en específico.

### 3. Composición y producción.

El proceso de composición de cada canción fue muy particular y específico, pensando en que cada canción trataba una temática diferente de la ira femenina, y así mismo teniendo en cuenta los diferentes recursos recopilados de la música de autor nariñense y el Pop Indie que pudieran sumar en el fonograma.

#### 3.1. “Crédula”.

Esta canción toma la temática de “**Arquetipo femenino y crianza patriarcal**” y la desenvuelve en una estructura poética y metafórica, siendo el abre bocas del EP. Para explicar un poco más a detalle, se citará la canción “**Crédula**” compuesta por Michelle Arias Moreno.

Queriendo rendir homenaje a los recursos líricos nariñenses que inspiraron el proyecto, se determinó que se contaría una historia, un suceso conectado a la

naturaleza, permitiendo que el personaje principal sea el Miranchurito, un ave característica de la zona andina latinoamericana que ha sido emblemática y figurativa para la cultura sureña, el distribuye su particular canto melancólico desde el noreste de Venezuela por la cordillera de los Andes hasta el norte de Argentina. En forma narrativa, el Miranchurito representa al patriarcado que va cantando e inyectando las mentiras sistemáticas en los “crédulos corazones” femeninos.

En un principio se habla desde la postura patriarcal, en la cual su discurso es una verdad; que su cántico tiene una razón y que él es la víctima de un “mal amor”: ***“Miranchurito de corazón, cantando en los aires su sureño cántico del amor y desamor que su vida desató, de los llantos y tempestades que el río a la orilla trajo”***, justificando sus acciones en el miedo al dolor: ***“Mal acostumbrado al mal amor, siempre esperando el momento que al corazón en un solo movimiento lo desarmen de dolor”***.

Continuando la historia, se retoma al Miranchurito en la divulgación de su canto. Cantando de un lugar a otro, sobre las mentiras que él mismo se ha creído, infectando a los demás sin darse cuenta: ***“Miranchurito de corazón, volando de rama en rama en soledad la encontró, asustada de otra caída pero él la aseguró y le cantó de las mentiras que el río a la orilla trajo”***. La mujer al estar mal acostumbrada al verdadero “mal amor”, confía en las mentiras que el Miranchurito le trae: ***“Mal acostumbrada al mal amor, siempre confiando en corazones que solo traen aflicción, esperando al momento que la estimen con fervor. Mal acostumbrada a no ver que no tiene parte en este adiós”***. Y la letra cierra con un coro repetitivo que hace alusión a la crianza patriarcal y su cadena generacional usada para infectar todas las identidades posibles:

**“El mar y sus montañas dicen que el amor basta, le mienten al aire y él lo arrastra hasta mi crédulo corazón”.** Esta canción es una historia de amor, de un amor no correspondido. Un amor que, en vez de ser recíproco, regresa en forma de odio, mentiras, manipulación, subyugación y falsas ilusiones. De esta misma manera, líricamente se usa mucho el acento prosódico natural de la música nariñense y la personificación de la naturaleza.

En cuanto a la estructura, se pensó en la sensación atmosférica que se quería brindar, y el cómo dejar que la dinámica crezca exponencialmente, sin volver a bajar, permitiría un sentimiento de incomodidad, melancolía, tristeza e intriga; debido a eso, se planteó la estructura como dos estrofas seguidas y cerrando con el coro al final de la canción. Musicalmente hablando se quiso mantener esa característica acústica de la música nariñense dejando como formato: guitarra, bajo, piano, un gran arreglo vocal y añadiendo texturas digitales, ambientes y síntesis digital para darle un aire del Pop Indie que está siendo introducido. En cuanto a la armonía se escucha un círculo repetitivo como suele usarse en el Pop Indie pero trayendo un poco de tensión con el movimiento del bajo como se pueden escuchar en las músicas andinas, hasta que llega al coro final en el que se da un poco más de libertad, metiendo más “veneno” en los acordes escogidos, dando alusión a como si fuera una historia difícil de contar y de creer.

Siendo esta una canción crítica y de mucha introspección, se pretendió buscar un climax. Como se mencionó anteriormente la canción se mantiene en crecimiento, y la participación de un coro de 13 mujeres sosteniendo la fuerza de su discurso permite el alcance el climax musical y discursivo.

En esta canción, en particular, se quiso mantener muy evidente la influencia de la

música nariñense, usando de referencia canciones como “*Fruits*” de Paris Paloma, “*The Exit*” de Conan Gray, “*Cosmosis*” de Briela Ojeda, y “*Doomsday*” de Lizzy McAlpine.

### 3.2. “Una bruja sin poderes”.

Esta canción abarca la temática “**El cuerpo femenino como un terreno con dueño**” y la desenvuelve en una estructura poética y metafórica. Usando la primera persona en este caso, se toma como propiedad la sensación del sometimiento corporal a decisiones ajenas. Para explicar un poco más a detalle, se citará la canción “**Una bruja sin poderes**” compuesta por Michelle Arias Moreno.

Siendo una catarsis situacional, la canción inicia con una queja constante de estar cansada de tener que cumplir con los estereotipos sobre su funcionalidad y propósito dentro de su sociedad y entorno: “***El tiempo pasa y yo ya no sé qué hacer, la gente va y viene y yo al parecer inmóvil pero inquieta, inútilmente a dieta. Me duelen las manos y ya no sé si creer que mi única tarea es satisfacerlo a él, el dueño de la tierra, yo la labro y él se queja***”.

Se puede evidenciar en la investigación, que por muchísimos años se ha declarado al cuerpo de la mujer como un terreno inmoral y poco funcional pero propiedad del hombre, es debido a esa declaración que se menciona que la mujer está cansada de trabajar la tierra que no le pertenece para aun así seguir siendo insuficiente para alcanzar los estereotipos que puedan satisfacer las necesidades masculinas: “***[...] ya no sé si creer que mi única tarea es satisfacerlo a él, el dueño de la tierra, yo la labro y él se queja***”. De la misma manera, en el pre-coro, se puede encontrar un pequeño enlistado de cosas que llegaron a definir a la mujer por centenares de años, desde el ser

un criatura creada por y para el hombre hasta la término de bruja que era usado como un insulto y condenación por ser seres débiles e inferiores a los hombres, y cerrando la sección con la idea irónica masculina de querer encontrar una tierra perfecta que les pertenezca después de maltratar cada centímetro de ella: ***“Inmoral, hecha de las costillas de otros seres. De cristal, una simple bruja sin poderes. Sequía floral, buscan belleza acumulada en una tierra maltratada”***.

En la segunda estrofa cambia un poco la perspectiva hacia la liberación de este sometimiento corporal, declarando el deseo de querer cambiar y reconquistar el terreno que debería ser propio, arrancar la idea de deberle algo siempre a la masculinidad y empezar a declararse ella misma dueña de su propia tierra: ***“El tiempo pasa intentando ser diferente, temblores tratan de limpiar lo que yo sembré. Reconquista de las flores, arrancando de mi boca los ´perdones”***. En el segundo pre-coro se retoma esta idea de generar un pequeño enlistado de cosas, pero esta vez las declaraciones se convertirán en positivos sobre el terrero reconquistado, afirmando poder, renacimiento y belleza: ***“Inmortal, renace del fuego cuando muere. Ancestral, una bruja con nuevos poderes. Poder corporal, no entenderán la belleza acumulada en una tierra reconquistada”***. Cerrando la canción con un coro en el que la mujer se pide perdón a ella misma por ser permisiva sobre su corporalidad, convirtiendo lo que había creado de ella en un ser poderoso, fértil y hermoso: ***“Perdones a la magia perdida, que el cuerpo condone con desapego, fertilidad y fiestones. Belleza brujística, nadie tiene poder sobre su mística”***.

Quiriendo continuar con el uso de los recursos literarios de la música de cantautor nariñense, se mantiene el acento prosódico y la personificación de la naturaleza dentro

de su forma narrativa. En cuanto a la estructura, se quiso usar más la estructura usual de la canción de Pop Indie: estrofa, pre-coro y coro, sin contar con un puente en esta ocasión; de la misma manera se quiso mantener un círculo armónico repetitivo como suele usarse en este género, buscando un clímax dinámico con el arreglo instrumental y vocal al final de la canción. La instrumentación se basa en guitarras, bajo, piano, batería, un pequeño arreglo vocal y una atmósfera de texturas digitales que permitan la sensación de nostalgia, liberación, e inicios de una rabia que será contenida.

En esta canción, en particular, se quiso ser muy evidente la influencia “indie” en su sonoridad, usando como referencia canciones como “*HIT EM WHERE IT HURTS*” de PawPaw Rod, “*At least I’m pretty*” de Harriette, “*Good 4 u*” de Olivia Rodrigo, y “*Bags*” de Clairo.

### 3.3. “Fluctuante”.

Esta canción toma la temática de “**Silenciamiento y liberación. Censura de lo femenino**” y la desenvuelve en una estructura poética y metafórica. Retomando la tercera persona, se cuenta una pequeña historia de cómo después de tanto callar una identidad prohibida, se estalla a gritos una verdad personal: la mujer no es lo que todos esperan que sea. Para explicar un poco más a detalle, se citará la canción “**Fluctuante**” compuesta por Michelle Arias Moreno.

A la mujer se le ha definido como un ser que biológicamente no tiene control emocional, tildándola de loca, desequilibrada y bipolar. La canción inicia con esta definición, asumiendo el sentimentalismo como una característica de poder y alegría: “**Fluctuante, nudo de vientos. Su mirada traviesa y salvaje en su elemento. Como**

***fuego en tempestades, revolotea juguetona en el aire esperando a que calme***". En el pre-coro se describe la situación íntima y personal en el que se encuentra la mujer de pensar que silenciar sus emociones y sufrir escondida es la manera correcta de vivir su sensibilidad: ***"La encontré escondida en un rincón de sentires, esperando a que el dolor la visite, para intentar sanar con elixires su alma de estruendo"***.

En la segunda estrofa se retoma la descripción de la mujer, describiéndola como una persona fuerte, poderosa y "berraca"; una identidad censurada y silenciada, que incluye a la menstruación y sus dolores, los pesares emocionales que le ha brindado la sociedad patriarcal y la ira contenida que solo puede hablar en clave; cosas que exponerlas o dejarlas salir a la luz trae vergüenza y señalamiento en una sociedad patriarcal: ***"Luna de sangre, dolor sin remedios. Peligroso vaivén de pesares en cada intento. Un incendio menguante, es su mirada de huracanes hablando en clave"***. Acto seguido repite el coro con la idea del silenciamiento femenino como la mejor opción para vivir la sensibilidad, concluyendo con el coro en climax de la canción, que es una aceptación de la identidad femenina con todo lo que incluye, con su vaivén emocional, su furia generacional y todos los gritos acumulados que estallan por salir, matando la idea de la mujer paciente, callada, sumisa, delicada e invisible: ***"Furiosa, camina descalza y procede a bailar en dolor. Si su ira se consume en llamas, no, no es su cántico de amor. Con manos libres camina en tierra firme, volviéndose visible para todos que ella es presencia cósmica. Que su esencia es fúrica, que ella es estruendo, que no tendrá silencio"***.

Queriendo continuar con el uso de los recursos literarios de la música de cantautor nariñense, se mantiene el acento prosódico y la personificación de la naturaleza dentro

de su forma narrativa. En cuanto a la estructura, se quiso usar una estructura “inestable”: Estrofa, pre-coro, estrofa, pre-coro y coro final, sin contar con un puente en esta ocasión; de la misma manera se quiso buscar que la armonía brindara la sensación cíclica que busca el Pop Indie, pero permitiendo diversos cambios en las secciones. Para esta canción se buscó una instrumentación un poco más digital, pensando en el Pop Indie Anglosajón actual; solo grabando un piano, sintetizadores, y dejando un arreglo vocal minimalista y una gran atmósfera de voces místicas tipo sirena, para enmarcar esa mujer que está siendo construida y deconstruida a lo largo de la letra, permitiendo la sensación de nostalgia e inicios de una rabia liberada. Al igual que se hace un cierre con un pequeño arreglo vocal, que tiene como función enmarcar el coro final que está cargado de rabia y liberación.

En esta canción, en particular, se quiso ser muy evidente la influencia “indie” en su sonoridad, como una canción “acústica”, usando como referencia canciones como “*Summer Child*” y “*Footnote*” de Conan Gray, “*Opposite*” de Sabrina Carpenter, “*Lacy*” de Olivia Rodrigo, “*Hate to be lame*” de Lizzy McAlpine feat. FINNEAS, y “*No cambies tu andar*” de Alba Reche.

### 3.4. “Culpable”.

Esta canción toma la temática de “**Culpabilidad y manipulación. La sexualización del pecado**” y la desenvuelve en una estructura poética y metafórica; simbolizando un grito de guerra, esta canción se toma la furia como un elemento sonoro y emocional muy importante en su espectro. Para explicar un poco más a detalle, se citará la canción “**Culpable**” compuesta por Michelle Arias Moreno.

Haciendo uso de la primera persona, la canción inicia hablando, con un poco de ironía, sobre el cómo la manipulación emocional y sexual a la feminidad es un secreto a voces que incluso el mismo cielo ha intentado ocultar, justificando los delitos sexuales en religiones e ideales “católicos” y en la idea de que al ser la mujer la causa del pecado original es merecedora de tales cosas por su naturaleza seductora: **“El cielo todo lo sabe, y de sangre en sangre esconde la tradición que el amor borró. Justificado con cantar de los cantares y mi pecado, mi negada redención”**. Se usa el término “cantar de los cantares” porque es un libro de la Biblia que habla sobre la intimidad sexual consentida dentro del matrimonio.

Acto seguido, refiriéndose como una totalidad femenina, la autora se empieza a definir como otros la han definido, como una mujer que carga de herencia en herencia la maldición sexual y culpabilidad del pecado original y todos los pecados: **“Yo soy la hija de mi madre, hija de su madre, y la herencia de la luna que me dejó. El ingenio del pecado original se nace”**, y cierra la estrofa como un llamado a la acción, de rescribir la historia femenina que siempre ha sido escrita, contada y manipulada por hombres: **“Rescribamos la historia que él contó”**.

En la segunda estrofa la ironía deja su papel principal y toma el vocerío un grito de armas, un llamado a la guerra por la libertad sexual y la justicia femenina; un rugido que se queja del mal uso de la autoridad patriarcal que está lleno de imparcialidad, subjetividad y doctrinaje: **“Mi canto de guerra se traduce en hambre: justicia a la vida, muerte a la traición. Cansada de tanto mal arbitraje, perdonando lo imperdonable...”**. Y una vez más, refiriéndose como una totalidad femenina, la autora se empieza a redefinir como verdaderamente es, como una mujer que carga de herencia

en herencia un canto de sanidad sexual, reconstrucción y liberación; como una mujer que no entra más en el juego de la manipulación masculina y arrebatada el lugar que por nacimiento debe tener: ***“Yo soy la hija de mi madre, hija de su madre: soy el canto llorón de la reconstrucción. No existe tierra de nadie de la cual apropiarse, llegó el momento de nuestra vindicación”.***

El puente es un pequeño monólogo en el que la autora plantea la pregunta que millones de mujeres se han preguntado: ¿Quién tiene la culpabilidad del delito sexual después de que la mujer cumple todos los requerimientos y cuidados para no encontrarse en dicha situación? ¿En qué momento la seducción y sugestión femenina entra en la ecuación del abuso sexual cuando se ha dejado en claro que no existe consentimiento ni validación para ninguna acción sexual?:

***“Yo de verdad no entiendo. Dices que es mi culpa por supuestamente darte señales, pero así use escotes o no se me vea ni el tobillo. Siempre está el comentario, la mirada, el silbido. Que cómo camino, que cómo hablo, que cómo respiro, como, bebo y sonrío. ¿Mi propia existencia es una supuesta señal de que quiero que te excites? ¿Y soy yo la culpable de tu abuso por una inventada seducción? ¿Así sea evidente que me das asco y grite?”***

Todo esto mientras en los backing coros se repite una frase de las Palabras del “Yo Pecador”, que es una oración que se realiza mientras se golpea el pecho con el puño:

Yo confieso ante Dios todopoderoso y ante ustedes, hermanos, que he pecado

mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión: ***por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa***. Por eso ruego a santa María, siempre Virgen, a los ángeles, a los santos y a ustedes, hermanos, que intercedan por mí ante Dios, nuestro Señor.

Y cierra con un poderoso e insolente coro que solo insinúa y afirma que la historia siempre ha sido mal contada, que el discurso que mantiene a la seducción femenina como una justificación al delito sexual está “mandado a recoger”: ***“Tentación divina, la misma historia de seducción. Intuición femenina, dime algo que no sepa yo. Sugestión divina, la misma historia de manipulación. Intuición femenina, dime algo que no sepa yo”***

Quiriendo continuar con el uso de los recursos literarios de la música de cantautor nariñense, se mantiene el acento prosódico y el juego constante con la metáforas explícitas e implícitas. En cuanto a la estructura, la canción es un monólogo repetitivo que consta de estrofa, coro, estrofa, puente y coro final; en el cual, haciendo un poco de fusión con el nuevo Pop/Rock Indie que ha surgido en los últimos años: la batería, el bajo y las guitarras se toman la atención manteniendo un ritmo rápido y estable, representando una ira contenida a punto de estallar. La armonía en un estado cíclico y la línea melódica de la voz repetitiva, cumplen una de las principales características del Pop Indie que se planteó mantener, buscando un clímax dinámico con el arreglo instrumental y vocal en el puente y outro de la canción. La instrumentación se basa en guitarras, bajo, batería, un gran arreglo vocal y una atmósfera de texturas digitales que permitan la sensación de desahogo, rabia liberada, ironía e insolencia.

En esta canción, en particular, se quiso ser muy evidente la influencia “indie” en

su sonoridad, usando como referencia canciones como “*Obsessed*” y “*All-american bitch*” de Olivia Rodrigo, “*Talk Too Much*” de Renné Rap, “*Tiro Al Aire*” de Samuraï, y “*I’m too pretty fo this*” de Claire Rosinkranz.

### 3.5. “Antagonista”.

Esta canción toma la temática de “**Villanismo y empoderamiento femenino**” y la desenvuelve en una estructura poética y metafórica. Siendo un pequeño cántico burlesco, la canción se construye a sí misma en ira e ironía. Para explicar un poco más a detalle, se citará la canción “**Antagonista**” compuesta por Michelle Arias Moreno.

La canción inicia su primera estrofa contando sobre una decepción amorosa y hasta cierto punto sexual, que solo deja remordimiento y arrepentimiento de haber iniciado la relación sentimental: “***Frágil intento del dulce afecto dejando un fuego en el interior, ira que prende en llamas ardiendo este débil corazón, me entregué en alma y cuerpo y con un grito al cielo se convirtió en mi mayor error. Hija del viento con un par de arrepentimientos, pero el principal fue conocerte a vos***”

Continuando con la segunda estrofa que es una construcción un poco más evidente de la ira acumulada de las decepciones que dejó el mal relacionamiento con un hombre en específico: “***Un beso contundente rompecorazones, alegorías poéticas de tus pasiones van rompiendo todas las tensiones, culminando en un sin número de decepciones***”. Dando paso a la ira explícita y textual, se da la segunda parte del verso hablando del momento en el que la furia ya se ha apoderado del cuerpo: “***Cautiva de un fuego interior, enredada como un hilo que no tiene solución. Hija del viento, un torbellino sin remordimientos, bailando entre la furia lento***”.

La estructura de la canción, no tiene una forma repetitiva y en lo contrario mantiene sus secciones en constante cambio, por lo que el puente tiene un cambio de ánimo. Dejando de ser la víctima y mantener esa postura de sufrimiento, la autora hace un reclamo en el que ahora después de ella sufrir las consecuencias de los actos de otros, termina siendo la mala por hablar de su dolor y su experiencia: **“Villana, terminé siendo la mala, me cansé de ser la que recibe todas las balas, derrotada, en el silencio encerrada, pero los papeles cambian...”** cerrando con esa frase de *“pero los papeles cambian”* que hace alusión a la idea de *“¿quieren que sea la mala? Seré la mala”*, y abriendo paso al coro y el puente final en el que se declara a ella misma como la antagonista de la historia, dando cierre al dolor con ira y revolución en conjunto a sus amigas y hermanas: **“Antagonista llámame, que la ira me consume una y otra vez. Tú, tú solo causas displacer, así que no, no, no. No te quiero volver a ver”**.

Queriendo continuar con el uso de los recursos literarios de la música de cantautor nariñense, se mantiene el acento prosódico y el juego constante con la personificación de la naturaleza. En cuanto a la estructura, como se mencionó anteriormente no hay sección que se repita, es completamente lineal, por lo que cuenta con: Estrofa, estrofa, puente, coro, puente y coro final. La armonía en un estado cíclico y la línea melódica de la voz repetitiva, cumplen una de las principales características del Pop Indie que se planteó mantener, buscando un clímax dinámico con el arreglo instrumental y vocal en el puente y outro de la canción. La instrumentación se basa en guitarras, bajo, batería, piano y un gran arreglo vocal que trae esa sensación de aquelarre femenino y jugarreta burlesca al estar en compañía de tus hermanas cuando estallas en ironía, desahogo e insolencia liberada.

En esta canción, en particular, se quiso ser muy evidente la influencia “indie” usando sonoridades de Pop Rock Indie. Se tomó como referencia canciones como “*Mechero*” y “*No quiero pensar*” de Samurái y RENEE, “*Pana*” de Ustel Señalemelo, y “*Pirotecnia*” de Lau Crespa.

#### **4. Postproducción**

Con respecto a la postproducción de las canciones compuestas y producidas por Michelle Arias Moreno, se confió en el trabajo de Juan Andrés Sánchez y Juan Camilo Hoyos en la edición de los tracks y en Juan Camilo Hoyos en el proceso de mezcla; permitiendo que su musicalidad sume un poco al resultado. De la misma manera en los procesos de grabación se confió en diferentes ingenieros, compañeros que permitieron y lograron que el resultado sea el buscado.

#### **5. Créditos**

##### **5.1. “Crédula”**

Composición: Michelle Arias Moreno.

Producción: Michelle Arias Moreno.

Músicos: Michelle Arias Moreno (Voz principal). Iohan Rosero (Guitarras). Jerónimo Erazo (Bajo). Diego Alejandro Bojorge (Piano y Sintetizador). Michelle Arias, Juanita Donosso, Isabella Santos, Sara Daniela Muñoz, Laura Gómez, Ana María Moreno, Elizabeth Montenegro, Valentina Doering, Ángela Parrado, Manuela Acevedo,

Daniela Escobar y Katherine Reyes (Arreglo Vocal).

Ingenieros de Grabación: Cristian Ceballos, Luis Eduardo McCormick, Felipe Saavedra, Sara María de los Ríos, Brayan Pineda, Emmanuel Martínez, Jaime Acevedo, Juan Daniel Gómez, Juan Esteban Osorio y Juan Camilo Hoyos.

Edición: Juan Camilo Hoyos.

Ingeniero de Mezcla: Juan Camilo Hoyos.

### **5.2. “Una bruja sin poderes”**

Composición: Michelle Arias Moreno.

Producción: Michelle Arias Moreno.

Músicos: Michelle Arias Moreno (Voz principal). Iohan Rosero (Guitarras). Jerónimo Erazo (Bajo). Diego Alejandro Bojorge (Piano y Sintetizador). Jorge Salas (Batería). Michelle Arias (Arreglo Vocal).

Ingenieros de grabación: Juanita Donosso, Luis Eduardo McCormick, Juan Daniel Gómez y Juan Camilo Hoyos.

Edición: Juan Camilo Hoyos.

Ingeniero de Mezcla: Juan Camilo Hoyos.

### **5.3. “Fluctuante”**

Composición: Michelle Arias Moreno.

Producción: Michelle Arias Moreno y Juan Camilo Hoyos.

Músicos: Michelle Arias Moreno (Voz principal). Juan Camilo Hoyos (Programación). Diego Alejandro Bojorge (Piano y Sintetizador). Michelle Arias, Juanita Donosso

(Arreglo Vocal).

Ingenieros de grabación: Juan Camilo Hoyos.

Edición: Juan Camilo Hoyos.

Ingeniero de Mezcla: Juan Camilo Hoyos.

#### **5.4. “Culpable”**

Composición: Michelle Arias Moreno.

Producción: Michelle Arias Moreno.

Músicos: Michelle Arias Moreno (Voz principal). Iohan Rosero (Guitarras). Jerónimo Erazo (Bajo). Jorge Salas (Batería). Michelle Arias, Juanita Donosso, Sara Daniela Muñoz, Hannah Arias, Laura Gómez, Manuela Acevedo, Valentina Doering (Arreglo Vocal).

Ingenieros de grabación: Juanita Donosso, Luis Eduardo McCormick, Nicolás Santiago, Daniel Álvarez, Camilo Herrera y Cristian Ceballos.

Edición: Juan Andrés Sánchez.

Ingeniero de Mezcla: Juan Camilo Hoyos.

#### **5.5. “Antagonista”**

Composición: Michelle Arias Moreno.

Producción: Michelle Arias Moreno, Gonzalo Olarte, María Lucía Sánchez, Jerónimo Erazo, Juan Daniel Montenegro y Julián Andrés Osorio.

Músicos: Michelle Arias Moreno (Voz principal). Juanita Donosso (Voz Principal).

Juan Daniel Montenegro (Guitarra 1). Julián Andrés Osorio (Guitarra 2). Jerónimo Erazo (Bajo). María Lucía Sánchez (Piano y Sintetizador). Gonzalo Olarte (Batería). Michelle Arias, Juanita Donosso, Sara Daniela Muñoz, Hannah Arias, Laura Gómez, Ana María Moreno, Elizabeth Montenegro, Manuela Acevedo, Valentina Doering, Ángela Parrado y Daniela Escobar (Arreglo Vocal).

Ingenieros de grabación: Juanita Donosso, Cristian Ceballos, Daniel Álvarez, Juan Esteban Osorio, Emmanuel Martínez, Santiago Rojas, Natalia Fernández y Camilo Herrera.

Edición: Juan Andrés Sánchez.

Ingeniero de Mezcla: Juan Camilo Hoyos.

## F. CONCLUSIONES

- **La canción de autor nariñense como tradición de resistencia y narrativa social:**

El análisis de la música nariñense evidencia cómo este género trasciende la mera expresión artística para convertirse en un vehículo de narración histórica y territorial. Los recursos líricos enriquecen las historias que esta música relata, consolidándola como una herramienta clave para preservar y comunicar la identidad cultural de Nariño. La relación con su geografía, la cosmovisión andina y las luchas sociales históricas son ejes fundamentales de esta tradición musical; marcando entonces un ejemplo a demás discursos musicales.

- **La intención comunicativa del Pop Indie:**

Dentro del contexto del Pop Indie, se identifican características únicas como el uso de simbolismos y la apertura hacia temáticas emocionales y sociales. Sin embargo, a pesar de su capacidad para explorar nuevas narrativas, este género ha mantenido un enfoque introspectivo limitado, predominantemente centrado en temas de amor y desamor. La introducción de temáticas disruptivas como la ira femenina representa un cambio de paradigma en las intenciones comunicativas del género.

- **El vínculo entre la música independiente y la justicia social:**

Se reafirma que la música independiente, representada en género como el Pop Indie y la canción de autor, conserva un compromiso con discursos más profundas y críticos en compasión con las producciones del mainstream. Estas expresiones

artísticas, libres de restricciones comerciales, abren espacio para narrativas que cuestionan estructuras sociales y políticas, posicionándose como una alternativa necesaria en la industria musical contemporánea.

- **El valor del arte como memoria cultural y herramienta de política:**

Tanto el Pop Indie como la canción de autor nariñense subrayan el rol del arte como un archivo vivo de experiencias humanas. A través de la música, se articulan discursos que no solo reflejan las luchas y las emociones colectivas, sino que también invitan a la acción, fomentando un cambio cultural y político a nivel local y global.

- **La IRA FEMENINA un dolor silencioso:**

Durante la investigación se pudo realizar sesiones conversacionales con un grupo de mujeres, sobre las diferentes temáticas escogidas dentro de la ira femenina, y se pudo llegar a la conclusión que esta es una conversación que todas queremos tener y nos da miedo tenerla. Desde experiencias traumáticas hasta situaciones que pasan desapercibidas, son unas cuantas de las miles de cosas que alimentan la ira femenina; y al ser algo tan poco debatido, se normaliza al tal punto de aceptar convivir en silencio con el dolor que es ser mujer en una sociedad que la minimiza, la oprime y la violenta, o incluso creer que dichas mentiras patriarcales, inyectadas en la crianza, son una realidad para nuestra identidad, función y cotidianidad.

En un contexto global donde el arte se enfrenta constantemente al reto de equilibrar lo comercial con lo significativo, este proyecto se erige como un ejemplo,

representando una propuesta innovadora dentro del panorama musical colombiano. Este esfuerzo no solo enriquece al género musical, sino que también plantea una reflexión profunda sobre el papel de la música en la transformación social. El impacto de *FÚRICA* trasciende la innovación artística para posicionarse como una herramienta de justicia cultural. Al dar visibilidad a experiencias y luchas que han sido históricamente marginadas, el proyecto redefine los límites del discurso musical, creando un espacio inclusivo donde las voces femeninas no solo son escuchadas, sino también valoradas como agentes de cambio.

## G. BIBLIOGRAFÍA

Morelli, M. Á. (s.f.). Cantor de oficio. *En Dirección del Viento*. Argentina.

Martini, J. d. (s.f.). *Miguel Angel Morelli, un "Cantor de Oficio"*. Obtenido de SerArgentino.com: <https://www.serargentino.com/argentina/musica/miguel-angel-morelli-un-cantor-de-oficio>

Sosa, M. (s.f.). *Cantor de oficio*.

RAE. (s.f.). *Cantautor definición*. Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/cantautor>

González, N. R. (2011). La guitarra trabajadora. El oficio del cantor popular y su hibridación a la canción protesta. *Revista chilena de literatura. Sección Miscelánea*.

Dusi, J. (2017). Música, sociabilidad y gusto. Perspectivas y desafíos para una historia cultural de la música argentina. *Cantautores argentinos en las décadas del 60 y 70. Aportes de una trova inquieta*. Mar de plata. Obtenido de <https://cdsa.aacademica.org/000-019/798.pdf>

Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado*, 23, 139-153.

Ojeda, B. (s.f.). Qesquequerés [Grabado por B. Ojeda]. De *TEMPLO KOMODO*. S. Navas.

Ojeda, B. (s.f.). Liviana [Grabado por B. Ojeda]. De *TEMPLO KOMODO*. Pasto: S. Navas.

Martín, G. (1985). *Versos de un o sea no pacífico*. Lamartín.

Wikipedia. (s.f.). *La Muchacha*. Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Muchacha](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Muchacha)

Aguirre, A. D. (2022). *La magia de Briela Ojeda*. Obtenido de Revista Credencial:  
<https://www.revistacredencial.com/noticia/musica/la-magia-de-briela-ojeda>

Baigún, I. (2016). *Juventud. Pasado y presente del boleto estudiantil*. Obtenido de La Izquierda Diario: <https://www.laizquierdadiario.com/Pasado-y-presente-del-boleto-estudiantil>

Wikipedia. (s.f.). *Proceso de Reorganización Nacional*. Obtenido de Wikipedia:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Proceso\\_de\\_Reorganización\\_Nacional](https://es.wikipedia.org/wiki/Proceso_de_Reorganización_Nacional)

María Seoane, H. R. (2003). *La Noche de Los Lápices*. Buenos Aires: Contrapunto-Sudamericana.

Ayala, F. (Productor), & Olivera, H. (Dirección). (1986). *La Noche de los Lápices* [Película]. Argentina.

W Radio. (15 de Febrero de 2021). La Muchacha, una artista que canta y denuncia las problemáticas de Colombia.

Revista Acordia. (2019). La Muchacha y su canto en defensa de los ríos. *Revista Semana*.

El Espectador. (2021). "La Muchacha", el arte de cantar sin pelos en la lengua. *El Espectador*.

Rebossio, A. (5 de Noviembre de 2013). Las "artísticas" listas negras de la dictadura argentina. *EL PAÍS*.

Altavista, C. (13 de Enero de 2023). *Detención y exilio: la oscura noche platense de Mercedes Sosa*. Obtenido de 90Líneas:  
<https://90lineas.com/2023/01/13/mercedes-sosa-2/>

Redacción Pulso. (4 de Octubre de 2019). *La noche que Mercedes Sosa fue detenida y*

*amenazada en La Plata.* Obtenido de Pulso Noticias:  
<https://pulsonoticias.com.ar/37127/la-noche-que-mercedes-sosa-fue-detenido-y-amenazada-en-la-plata/#:~:text=Según%20los%20registros%20del%20Departamento,Ley%2019.798%20de%20censura%20musical.>

Calvo, G. (17 de Marzo de 2018). *El rock nacional y el exilio: los músicos argentinos que dejaron el país en plena dictadura.* Obtenido de Teleshows:  
<https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2018/03/17/el-rock-nacional-y-el-exilio-los-musicos-argentinos-que-dejaron-el-pais-en-plena-dictadura/>

Wlash, M. E. (s.f.). Como La Cigarra [Grabado por M. Sosa].

Memoria Chilena. (s.f.). *Nueva Canción Latinoamericana.* Obtenido de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96422.html>

Videla, J. R. (1976). Discurso de Jorge Rafael Videla al asumir la presidencia, el 30 de marzo de 1976. Diario La Nación.

Atlas histórico de América Latina y el Caribe. (s.f.). *Declaraciones del general Jorge Rafael Videla a periodistas británicos, publicadas en el diario La Prensa el 8 de diciembre de 1977.* Obtenido de <http://atlaslatinoamericano.unla.edu.ar/assets/pdf/tomo2/fuentes/cap3/04-declaraciones-gral-videla-a-periodistas-britanicos.pdf>

Videla, J. R. (s.f.). *Discurso de Jorge Rafael Videla en Juicio en Su Contra.* Obtenido de <https://www.scribd.com/document/104844946/Discurso-de-Jorge-Rafael-Videla-en-juicio-en-su-contra#>

Díaz, C. (2007). El Nuevo Cancioner: un cambio de paradigma en el floklore argentino.

En R. L. Danuta Tereza Mozejko, *Lugares del decir 2: Competencia social y estrategias discursivas* (págs. 203-248). Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Ministerio de Cultura de Perú. (s.f.). *Qhapaq Ñan*. Obtenido de ¿Qué es el Qhapaq Ñan?:  
<https://rutaqhapaqnam.cultura.pe/>

María Inés García, M. E. (2014). Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discruso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. *Resonancias*, 18 N°34, 89-110.

Wikipedia. (s.f.). *Gaita colombiana*. Obtenido de Wikipedia:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Gaita\\_colombiana](https://es.wikipedia.org/wiki/Gaita_colombiana)

Wikipedia. (s.f.). *Mainstream*. Obtenido de Wikipedia:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Mainstream>

Arturo, A. (s.f.). *Morada al Sur*.

Hoz, J. V. (Marzo de 2007). Economía del departamento de Nariño: Ruralidad y aislamiento geográfico. *Documentos de trabajo sobre Economía regional*, 87, 9.

Nariño, A. (1927-1929). Obstáculos para continuar la marca. Nariño llega al Juanambú. *Boletín de Estudios Históricos*.

Guerrero, C. (s.f.). El Honor en Pasto durante la Independencia. "La Defensa de la Santa Causa". *Pensamiento Latinoamericano*, 7.

Ortiz, M. G. (s.f.). *La Guaneña*. Obtenido de Pasto Tierra Cultural.

Díaz, N. (2012). La Guaneña [Grabado por Chimizapagua].

Wikipedia. (s.f.). *La Guaneña*. Obtenido de Wikipedia:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Guaneña](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Guaneña)

Feuillet, L. (2017). No Se Nace en Vano [Grabado por L. Feuillet]. De *Provinciano*. Pasto.

Ojeda, B. (s.f.). FAIA [Grabado por B. Ojeda].

Ojeda, B. (6 de Marzo de 2023). @brielaojeda. Obtenido de Instragram:

<https://www.instagram.com/p/Cpc40CeORYu/?hl=es>

López, F. P. (2021). *Briela Ojeda y el círculo fantástico de "Templo Komodo"*. Obtenido

de SHOCK: [https://www.shock.co/discos-colombianos/briela-ojeda-templo-](https://www.shock.co/discos-colombianos/briela-ojeda-templo-komodo-resena-album#:~:text=Luna%20Munay,-)

[komodo-resena-album#:~:text=Luna%20Munay,-](https://www.shock.co/discos-colombianos/briela-ojeda-templo-komodo-resena-album#:~:text=Luna%20Munay,-)

[La%20luna.&text=Creo%20que%20es%20una%20canción,la%20abuela%20co](https://www.shock.co/discos-colombianos/briela-ojeda-templo-komodo-resena-album#:~:text=Luna%20Munay,-)

[mo%20la%20niña.](https://www.shock.co/discos-colombianos/briela-ojeda-templo-komodo-resena-album#:~:text=Luna%20Munay,-)

Ojeda, B. (s.f.). Luna Munay [Grabado por B. Ojeda].

Ojeda, B. (s.f.). Amazona Endemoniada [Grabado por B. Ojeda].

Radio Nacional De Colombia. (s.f.). *¡talento de exportación! Seis cantantes colombiana*

*que nos representan en el exterior*. Obtenido de Radio Nacional de Colombia:

[https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/cantantes-](https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/cantantes-colombianas-mas-alla-del-reggaeton-6-propuestas-que-destacan)

[colombianas-mas-alla-del-reggaeton-6-propuestas-que-destacan](https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/cantantes-colombianas-mas-alla-del-reggaeton-6-propuestas-que-destacan)

Ponce, G. (2023). "El Sur del Ser" de Gabriela Ponce: un hechizo de guitarras y clarinetes

para agrietar el cemento. (J. D. Barrera, Entrevistador)

Ponce, G. (s.f.). Que No Me Suelte [Grabado por G. Ponce].

Ponce, G. (s.f.). Ocio Para Todos [Grabado por G. Ponce].

Ponce, G. (s.f.). Posmodernillo Depredador [Grabado por G. Ponce].

Barrera, J. D. (s.f.). *¿Quién carajos es Gabriela Ponce?* Obtenido de Medium:

<https://medium.com/el-enemigo/quien-carajos-es-gabriela-ponce-9f1acb5c26ac>

Equipo Editorial. (s.f.). *Significado de Mainstream*. Obtenido de Significados.com:

<https://www.significados.com/mainstream/>

Infobae. (s.f.). *Qué escuchan los colombianos en Spotify: esta es la lista "Colombia qué chimba como escuchas"*. Obtenido de Infobae:

<https://www.infobae.com/america/tecno/2022/08/25/que-escuchan-los-colombianos-en-spotify-esta-es-la-lista-colombia-que-chimba-como-escuchas/#:~:text=Los%20géneros%20con%20más%20reproducciones,música%20popular%20y%20el%20vallenato.&text=Comparando%20qué%20>

Wikipedia. (s.f.). *Morat*. Obtenido de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Morat>

Wikipedia. (s.f.). *Shakira*. Obtenido de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Shakira>

Benitez, C. M. (2017). Balada pop, Muro de Sonido y sonido estéreo en Colombia, 1966-1967. *Ensayos. Historia y teoría del arte, XXI, No. 33*, 105-155.

Bob Allen, L. B. (2006). *Rock & Pop. The Complete Story*.

Música Alternativa. (s.f.). *Indie Pop*. Obtenido de Música Alternativa: <https://www.musicaalternativablog.com/musica-independiente/indie-pop/>

Enciclopedia Humanidades. (s.f.). *Franquismo*. Obtenido de Enciclopedia Humanidades: <https://humanidades.com/franquismo/#:~:text=de%20lectura-,%20¿Qué%20fue%20el%20franquismo%3F,muerte%20del%20dictador%2C%20en%201975.>

Gómez, S. (s.f.). *La Movida Madrileña, una auténtica revolución*. Obtenido de Malasaña.com: <https://malasaña.com/historia/la-movida-madrilena/>

Cracuel, J. (s.f.). *Música Indie: Todo lo que necesitas saber*. Obtenido de NOSTROMO: <https://www.nostromomagazine.es/musica-indie-todo-lo-que-necesitas-saber/#:~:text=Música%20indie%20qué%20es,autoeditados%20o%20con%20se>

llos%20independientes.

Wikipedia. (s.f.). *Indie Pop*. Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Indie\\_pop](https://es.wikipedia.org/wiki/Indie_pop)

Vargas, J. R. (s.f.). Glamorous indie rock and roll: hacia una concepción alternativa del desencanto en el música pop. *Regiones, Suplemento de antropología*.

Granados, L. (s.f.). *Sabrina Carpenter: because i like a boy causó curiosidad por su letra*.

Obtenido de Nación Red: <https://www.nacionrex.com/musica/Sabrina-Carpenter-because-i-like-a-boy-causo-curiosidad-por-su-letra-20220722-0014.html>

El País. (s.f.). *"29": la canción de Demi Lovato convertida en himno de la generación de*

*TikTok para denunciar relaciones abusivas*. Obtenido de El Paíz: <https://elpais.com/gente/2022-08-23/29-el-single-de-demi-lovato-convertido-en-himno-de-la-generacion-tiktok-para-denunciar-relaciones-abusivas.html>

Milenio. (s.f.). *¿De qué habla la canción "29" de Demi Lovato? Se volvió viral en Tiktok*.

Obtenido de Milenio: <https://www.milenio.com/espectaculos/espectaculos/demi-lovato-triste-historia-cancion-29>

Orion, H. (s.f.). *When Will I Be Mine?* [Grabado por H. Orion].

Sabrina Carpenter, J. R. (s.f.). *because i liked a boy* [Grabado por S. Carpenter].

Grogu Music. (s.f.). *Descubre las características únicas del Indie en su sonido y letras*.

Obtenido de Grogu Music: <https://grogu-music.net/generos-musicales/descubre-las-caracteristicas-unicas-del-indie-en-su-sonido-y-letras/>

Academia Lab. (s.f.). *Pop Indie*. Obtenido de Academia Lab: <https://academia-lab.com/enciclopedia/pop-indie/>

lab.com/enciclopedia/pop-indie/

Lovato, D. (s.f.). *29* [Grabado por D. Lovato].

Ramos, P. (2011). Algunas reflexiones acerca de los estudios sobre las mujeres y la

- música. En R. S. antropología, *Rock, Mujeres, Música*.
- RAE. (s.f.). *Familia*. Obtenido de La Academia Española: <https://dle.rae.es/familia>
- López, Y. (1998). La familia, una construcción simbólica: De la naturaleza a la cultura. *Affectio Societatis*.
- Cuartas, J. R. (2020). Machismo en la crianza: Narrativas de padres y madres universitario del TdeA IU. *Contextos educativos y familiar en épocas de crisis. Escenarios, perspectivas y exigencias en tiempos de pandemia*.
- Bituga-Nchama, P. B. (2020). Los estereotipos de género en la construcción de la mujer fang: una educación patriarcal para la sumisión. *Revista Cátedra*.
- E.ESEN escuela. (s.f.). *La familia, los modelos familiares y su importancia en los malestares de las mujeres*. Obtenido de E.ESEN escuela.
- Fontela, M. (2008). *¿Qué es el patriarcado?* Obtenido de Mujeres en Red. El Periódico Feminista.: <https://www.mujiresenred.net/spip.php?article1396>
- Garretas, R. (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Editorial Icaria.
- G, A. (1993). *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?* Editorial Cátedra.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Anthopos.
- Cobo, R. (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno*. Cátedra.
- Hartamn, H. (1987). El infeliz matrimonio entre Marxismo y Feminismo. *Cuardenos del Sur, N°5*.
- Millet, K. (1975). Política Sexual. En *Historia de la Mujer Argentina* (Vol. Tomo° III). Aguilar.
- Lerner, G. (1986). *La Creación del Patriarcado*.
- Pineda, V. G. (1998). Cambio social, familia patriarcal y emancipación femenina en

- Colombia. *Revista de Trabajo Social*, N°1.
- León, F. L. (1583). *La perfecta casada*.
- Rosales, M. Á. (s.f.). *De "Perfecta casada" a "Ángel del hogar" o la contrucción del arquetipo femenino en el XIX*. Universidad de Granada.
- Arbiol, F. A. (1825). *La Familia Regulada*.
- García, V. P. (2021). Las domesticadas y el primer arquetipo femenino. Pandora. *Asparkía.*, 45-64.
- Julieta Astorino, A. M. (2016). Rosa o celeste: estereotipos sobre ser niño y niña que se construyen y reproducen en las publicidades sobre productos de consumo infantil. *II Congreso de la Asociación Argentina de Sociología. Asociación Argentina de Sociología*.
- Piotti, D. (1989). La ideología patriarcal: El rol de la educación. *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, N°10.
- Suárez, J. C. (2006). *La mujer construida: Comunicación e identidad femenina*. Sevilla: Eduforma.
- Ruíz, C. C. (2004). La mujer dibujada. Arquetipos y modelos femeninos en el cine de animación de Disney. *Revista Latente.*, 17-36.
- Pérez, E. B. (2003). Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino. *Feminismos, Imaginando a la Mujer*, 139.151.
- Ojeda, B. (s.f.). FAIA [Grabado por B. Ojeda].
- Juan Fernando Cano, M. C. (s.f.). Azul [Grabado por Bambaranda].
- Feuillet, L. (s.f.). No Se Nace en Vano [Grabado por L. Feuillet].
- Lucio Feuillet, R. G. (s.f.). Sangre y Tierra [Grabado por L. Feuillett].

Palomino, S. (31 de Mayo de 2022). Rodolfo Hernández: "El ideal sería que las mujeres se dedicaran a la crianza de los hijos". *El País*.

Semana. (26 de Mayo de 2022). "Que la mujer apoye desde la casa": Rodolfo Hernández sobre la primera dama. *Semana*.

La Biblia. (s.f.). *Génesis 2: 20-23*. TLA.

La Biblia. (s.f.). *Efesios 5: 22-24*. TLA.

Pardina, T. L. (2015). El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión. *Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid*.

Organización Mundial de la Salud. (s.f.). *Comprender y abordar la violencia contra las mujeres*. Obtenido de <https://www3.paho.org/hq/dmdocuments/2014/20184-ViolenciaPareja.pdf>

Laura Camila Ortiz, V. R. (Enero - Diciembre de 2020). El cuerpo de la mujer como territorio de violencia. *Justicia y Derecho*, 8(2323-0533).

Pedregal, A. (2000). *Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Coral-Díaz, A. M. (2010). El cuerpo femenino sexualizado: entre las construcciones de género y la ley de justicia y paz. *Revista Colombiana de Derecho Internacional*, 381-410.

Jorge García Villanueva, C. I. (2022). Estereotipos de belleza: un análisis desde la perspectiva de género. *Universidad Pedagógica Nacional*.

Gómez, L. D. (2020). *Estereotipos de belleza: forma de control hacia los cuerpos femeninos*. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

Pineda, V. G. (1998). Cambio social, familia patriarcal y emancipación femenina en

Colombia. *Revista de Trabajo Social*, N°1.

Hincapié, L. (2007). Virgen, ángel, flor y debilidad: paradigmas de la imagen de la mujer en la literatura colombiana de finales del siglo XIX. *Tabula Rasa*, 6, 287-307.

Valeria Acosta Isaza, D. M. (2017). Las brujas como subjetividad políticas y reivindicación feminista. *Revista Trabajo Social*, 24-25, 63-83.

Freeland, M. E. (Marzo de 2019). La mujer silenciada dentro de la máquina abstracta patriarcal. *Argus-a. Artes y Humanidades.*, Vol VIII(31).

*La Biblia. 1 Timoteo 2: 11-15.* (s.f.). RVR1960.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2023). *La conquista del voto femenino: un camino que empezó antes de 1954*. Obtenido de Centro Nacional de Memoria Histórica: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/la-conquista-del-voto-femenino-un-camino-que-empezo-antes-de-1954/#:~:text=El%2025%20de%20agosto%20de,comunicación%20registraron%20un%20acontecimiento%20histórico>.

Paz, M. I. (s.f.). Silencio femenino, negación de la emociones y continuidad histórico jurídica de la violencia institucionalizada contra las mujeres. *Femeris*, Vol 2(No. 1), 49-66.

Bartolomé, M. B. (s.f.). El Silencio Femenino. *Universidad de Alcalá de Henares*.

Russell, E. (s.f.). Censurar lo femenino, silenciar a la mujer. En *Dossiers feministes 3: El silencio en la comunicación humana* (págs. 121-132). Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.

Gutiérrez, P. G. (2019). La voz negada: discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el mundo clásico. *Cuadernos de historia*, 9-31.

Añazco, Y. Z. (2018). Cuerpo, Género y Derecho. Apuntes para una teoría crítica de las relaciones entre cuerpo, poder y sujetividad. *Ius Et Praxis*, 24(3), 209 - 254.

UN WOMEN. (s.f.). *Examine los hechos: Violencia contra las mujeres*. Obtenido de UN WOMEN:

<https://interactive.unwomen.org/multimedia/infographic/violenceagainstwomen/es/index.html>

OMS. (2013). *Estimaciones mundiales y regionales de la violencia contra la mujer*.

UNICEF. (2017). *A Familiar Face: Violence in the lives of children and adolescents*.

Procuraduría General de la Nación. (s.f.). *Procuraduría reveló el alarmante panorama de violencia sexual infantil en Colombia*. Obtenido de GOV.CO:

[https://www.procuraduria.gov.co/Pages/procuraduria-revelo-alarmante-panorama-violencia-sexual-infantil-](https://www.procuraduria.gov.co/Pages/procuraduria-revelo-alarmante-panorama-violencia-sexual-infantil-Colombia.aspx#:~:text=De%20acuerdo%20con%20el%20ente,niñas%20y%203.690%20contra%20adolescentes)

[Colombia.aspx#:~:text=De%20acuerdo%20con%20el%20ente,niñas%20y%203.690%20contra%20adolescentes](https://www.procuraduria.gov.co/Pages/procuraduria-revelo-alarmante-panorama-violencia-sexual-infantil-Colombia.aspx#:~:text=De%20acuerdo%20con%20el%20ente,niñas%20y%203.690%20contra%20adolescentes).

Carol Murray, C. C. (2021). Mitos de violación, creencias que justifican la violencia sexual: una revisión sistemática. *Criminalidad*, 115-130.

CNN En Español. (2012). *Un cura italiano culpa a las mujeres de la violencia machista*.

Obtenido de CNN Mundo: <https://cnnespanol.cnn.com/2012/12/27/un-cura-italiano-culpa-a-las-mujeres-de-la-violencia-machista/>

Dean-Jones, L. (2001). *El cuerpo de las mujeres en la ciencia griega clásica*. Texas: Universidad de Texas.

Rivas, V. (2012).

Angela Patricia Robles Laguna, U. P. (2014). *Úteros históricos: permanencia de las*

representaciones de la feminidad monstruosa en comerciales de Buscapina Fem.

*Cuardenos de música, artes visuales y artes escénicas*, 107-125.

Núñez, A. M. (2018). Menstruar entre mitos y tabúes. *El País*.

Esparza, C. (2022). Soy pecadora: tengo endometriosis. *Pikara Magazine*.

Ocampo, I. R. (s.f.). El Blus de los Tombos [Grabado por L. b. La muchacha].

Zaffaroni, E. R. (2007). Mujeres y castigo: un enfoque socio jurídico y de género. En *Género, igualdad sustancial y derecho penal: El impacto del derecho antidiscriminatorio en el derecho penal ejecutivo* (pág. 88). Madrid.

Pacto mundial. Red España. (21 de Febrero de 2022). *¿Sabes cómo los Principios de empoderamiento de las Mujeres (WEPs) impulsan la igualdad de género en las empresas?* Obtenido de Pacto Mundial. Red España: <https://www.pactomundial.org/noticia/sabes-como-los-principios-de-empoderamiento-de-la-mujer-weps-impulsan-la-igualdad-de-genero-en-las-empresas/#:~:text=Su%20origen%20se%20remonta%20a,en%20la%20equidad%20entre%20géneros.>

Márquez, L. (2023). Víctima perfectas, féminas malvadas y misoginia: ¿Por qué no se cree a la mujeres? Cultura de la violcaión en tiempos de posverdad. *Culturplaza*.

Higgins, S. B.-W. (2023). Víctimas perfectas, féminas malvadas y misoginia. (Culturplaza, Entrevistador)

Sarah Banet-Weiser, K. C. (2023). *Believability. Sexual Violence, Media and the Politics of Doubt*. Valencia: Barlin Libros.

Schuler, M. (1997). Los derechos de las mujeres son derechos humanos: la agenda internaional del empoderamiento. *Poder y empoderamiento de las mujeres*.

Yovany Fernández, A. C. (2017). Empoderamiento femenino: la vía para la apropiación y el ejercicio de los derechos sexuales y reproductivos. *Revista de Investigación Científica*, 108-114.

Cidón, M. (2018). *Es mi cuerpo. No lo toques sin mi consentimiento*. Obtenido de Amnistía Internacional: <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/reportajes/es-mi-cuerpo-no-lo-toques/>

Obón, S. C. (s.f.). Arquetipos de buena y mala mujer en las leyendas de casilla. *Scriptorium*.

## H. ANEXOS

### “Crédula”

Miranchurito de corazón

Cantando en los aires su sureño cántico

Del amor y desamor que su vida desató

De los llantos y tempestades que el río a la orilla trajo

Mal acostumbrado al mal amor

Siempre esperando el momento que al corazón

En un solo movimiento lo desarmen de dolor

Mal acostumbrado a no ver que él tiene parte en cada adiós

Miranchurito de corazón

Volando de rama en rama en soledad la encontró

Asustada de otra caída, pero él la aseguró

Y le cantó de las mentiras que el río a la orilla trajo

Mal acostumbrada al mal amor

Confianza en corazones que solo traen aflicción

Esperando al momento que la estimen con fervor

Mal acostumbrada a no ver que no tiene parte en este adiós

El mar y sus montañas dicen que el amor basta

Le mienten al aire y él lo arrastra

Hasta un crédulo corazón  
Que se amarra a una falsa ilusión  
El mar y sus montañas dicen que el amor basta  
Le mienten al aire y él lo arrastra  
Hasta un crédulo corazón  
Hasta mi crédulo corazón.

**“Una bruja sin poderes”**

El tiempo pasa y yo ya no sé qué hacer

La gente va y viene y yo al parecer

Inmóvil pero inquieta,

Inútilmente a dieta

Me duelen las manos, y ya no sé si creer

Que mi única tarea es satisfacerlo a él

El dueño de la tierra

Yo la labro y él se queja

Inmoral, hecha de las costillas de otros seres

De cristal, una simple bruja sin poderes

Sequía floral, buscan belleza acumulada

En una tierra maltratada

Perdones a la magia perdida que el cuerpo

Condona con desapego, fertilidad y fiestones

Belleza brujística, nadie tiene poder sobre su mística

El tiempo pasa intentando ser diferen-

Temblores tratan de limpiar lo que yo sembré

Reconquista de las flores

Arrancando de mi boca los “perdones”

Inmortal, renace del fuego cuando muere  
Ancestral, una bruja con nuevos poderes  
Poder corporal, no entenderán la belleza acumulada  
En una tierra reconquistada

// Perdones a la magia perdida que el cuerpo  
Condona con desapego, fertilidad y fiestones  
Belleza brujística, nadie tiene poder sobre su mística //.

**“Fluctuante”**

Fluctuante, nudo de vientos  
Su mirada traviesa y salvaje en su elemento  
Como fuego en tempestades  
Revolotea juguetona en el aire, esperando a que calme  
La encontré escondida en un rincón de sentires  
Esperando que el dolor la visite  
Para intentar sanar con elixires  
Su alma de estruendo  
Luna de sangre, dolor sin remedios  
Peligroso vaivén de pesares en cada intento  
Un incendio menguante  
Es su mirada de huracanes hablando en clave  
La encontré escondida en un rincón de sentires  
Esperando a que el dolor la visite  
Para intentar sanar con elixires  
Su alma de estruendo  
Furiosa, camina descalza y procede a bailar en dolor  
Si su ira se consume en llamas, no. No es su cántico de amor  
Con manos libres camina en tierra firme volviéndose visible para todos  
Que ella es presencia cósmica, que su esencia es fúrica  
Que ella es estruendo que no tendrá silencio.

**“Culpable”**

El cielo to´ lo sabe y de sangre en sangre

Esconde la tradición que el amor borró

Justificado con cantar de los cantares

Y mi pecado, mi negada redención

Yo soy la hija de mi madre, hija de su madre

Y la herencia de la luna que me dejó

El ingenio del pecado original se nace

Rescribamos la historia que él contó

Tentación divina, la misma historia de seducción

Intuición femenina, dime algo que no sepa yo

Mi canto de guerra se traduce en hambre

Justicia a la vida, muerte a la traición

Cansada de tanto mal arbitraje

Perdonando lo imperdonable...

Yo soy la hija de mi madre, hija de su madre

Soy el canto llorón de la reconstrucción

No existe tierra de nadie de la cual apropiarse

Llegó el momento de nuestra vindicación

*“Yo de verdad no entiendo. Dices que es mi culpa por supuestamente darte señales, pero así use escotes o no se me vea ni el tobillo, siempre está el comentario, la mirada, el silbido. Que cómo camino, que cómo hablo, que cómo respiro, como, bebo y sonrío. ¿Mi propia existencia es una supuesta señal de que quiero que te excites? ¿Y soy yo la culpable de tu abuso por una inventada seducción? ¿Así sea evidente que me das asco y grite?”*

Tentación divina, la misma historia de seducción

Intuición femenina, dime algo que no sepa yo

Sugestión divina, la misma historia de manipulación

Intuición femenina, dime algo que no sepa... me das asco.

**“Antagonista”**

Frágil intento del dulce afecto, dejando un fuego en el interior

Ira que pretende en llamas ardiendo este débil corazón

Me entregué en alma y cuerpo, y con un grito al cielo se convirtió en mi mayor error

Hija del viento, con un par de arrepentimientos, pero el principal fue conocerte a vos

Un beso contundente rompecorazones, alegorías poéticas de tus pasiones

Van rompiendo todas las tensiones, culminando en un sin número de decepciones

Cautiva de un fuego interior, enredada como un hilo que no tiene solución

Hija del viento, un torbellino sin remordimientos, bailando entre la furia lento

Villana, terminé siendo la mala

Me cansé de ser la que recibe todas las balas

Derrotada, en el silencio encerrada

Pero los papeles cambian

Antagonista llámame

Que la ira me consume una y otra vez, tú

Tú sólo causas displacer

Así que no, no, no

No te quiero volver a ver.