

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Música *queer*: identidad y resistencia en un laboratorio de
composición colectiva

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Alejandra Antonia Caballero Romero

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

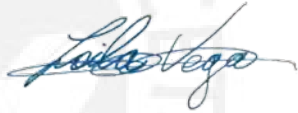
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Zoila Elena Vega Salvatierra*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*Música queer: identidad y resistencia en un laboratorio de composición colectiva*”, de la autora *Alejandra Antonia Caballero Romero* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24-oct.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos de la asesora: <i>Zoila Elena Vega Salvatierra</i>	
DNI: 29738283	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6748-7648	

Resumen

La presente tesis parte del planteamiento de que dentro de lo queer los conceptos de identidad y resistencia se encuentran profundamente arraigados y, por lo tanto, propone que la música de este movimiento, es decir, la música queer, se compone de ciertos elementos musicales referentes a estos conceptos que la caracterizan. Por ello, teniendo en cuenta la naturaleza colectiva del movimiento queer, el objetivo general de la investigación es determinar cómo se presentan dichos elementos durante un proceso creativo de una composición colectiva protagonizado por artistas queer de la escena limeña, el cual se llevó a cabo a través de un laboratorio composicional con tres artistas invitadas. Los principales métodos de investigación que se utilizaron durante el trabajo fueron el análisis, de videoclips de canciones representativas de la música *queer* latinoamericana, y la observación y posterior análisis del laboratorio de composición colectiva. De esta manera, una de las principales conclusiones alcanzadas, y quizás la más destacada, es el establecimiento del elemento proceso como elemento característico de la música *queer* analizada. Este elemento hace referencia al uso de los propios y distintos procesos atravesados por los artistas como semilla creativa de sus canciones, cuestión ante la cual giran alrededor todos los otros elementos empleados en la composición musical.

Abstract

The current dissertation comes from the proposal that inside *the queer* the concepts of identity and resistance are profoundly ingrained and, so for, appeals that the music of this movement, ergo, queer music, composes itself of certain music elements concerning these concepts that characterize it. Thus, taking into account the collective nature of the queer movement, the general goal of this research is to determine how said elements present during the creative process of the collective composition protagonized by queer artists of the limenian scene, that was carried out through a compositional laboratory with three invited artists. The principal research methods that were used during this work were analysis, of representative songs of queer Latin-American music videoclips, and observation and later analysis of the collective composition laboratory. Therefore, one of the main reached conclusions, and maybe the most prominent, is the establishment of the process element as a characteristic element of the analyzed queer music. This element concerns the use of the artist's different processes they have gone through as the creative seed of their songs, an issue to which the rest of the used elements in the music composition are attached.

Dedicatoria

Para mi mamá, para mi papá.

Para todas las personas dentro de la disidencia que crean y construyen todos los días.

Para mí, porque en este trabajo encontré una forma de crear y resistir.



Agradecimientos

Muchas gracias a Zoila, mi asesora, por acompañarme durante todo el proceso de esta tesis.

Gracias por todo el apoyo y por ayudarme a confiar en mis instintos.

Asimismo, quiero agradecer profundamente a Eme, Antay y Arturo por su tiempo y dedicación al laboratorio y, sobre todo, por compartir su música y experiencias conmigo y con esta investigación.



*Una vez le pregunté a mi abuela Rosa, la tucumana,
que cómo hacía para estar tan guapa
y ella me dijo...
¡Buena vida y poca vergüenza!*

Susy Shock



Tabla de contenido

Resumen.....	II
Abstract.....	III
Dedicatoria.....	IV
Agradecimientos	V
Índice de figuras.....	IX
Introducción	1
Justificación / Motivación personal.....	2
Estado del arte / Marco teórico	3
Tema, pregunta de investigación y objetivo general.....	6
1. Tema	6
2. Pregunta de investigación.....	7
3. Objetivo general	7
4. Preguntas y objetivos específicos	7
Propuesta de investigación	8
Marco metodológico	8
1. Fuentes.....	8
Diseño de la investigación.....	12
1. Técnicas de investigación.....	13
2. Instrumentos de recolección de datos.....	13
Laboratorio	19
Análisis e interpretación de datos.....	19
1. Videoclips.....	19
2. Laboratorio	20
Capítulo 1. Elementos característicos de la música <i>queer</i> referentes a los conceptos de identidad y resistencia.....	21
1.1. Análisis de videoclips representativos de la música <i>queer</i> latinoamericana.....	21
1.1.1. Análisis del videoclip de Corazón Resiste	21
1.1.2. Análisis del videoclip de CHÉNI	26
1.1.3. Análisis del videoclip de Las Cosas que Nunca Sabré.....	30
1.1.4. Análisis del videoclip de Psiu.....	37

1.2. Comparación de resultados y establecimiento de elementos	50
Capítulo 2. Laboratorio de composición colectiva	56
2.1. Participantes del laboratorio y su relación con el movimiento artístico <i>queer</i> en Lima	56
2.1.1. Eme	56
2.1.2. Antay	56
2.1.3. Arturo.....	56
2.2. Metodología del laboratorio	57
Conclusiones	67
Referencias bibliográficas.....	74
Anexos	77



Índice de figuras

Figura 1. Extracto de la Primera Estrofa de la Canción “Corazón Resiste”	23
Figura 2. Extracto 1 del Pre Coro de la Canción “Corazón Resiste”	23
Figura 3. Extracto del Coro de la Canción “Corazón Resiste”	24
Figura 4. Extracto 2 del Pre Coro de la Canción “Corazón Resiste”	26
Figura 5. Extracto 3 del Pre Coro de la Canción “Corazón Resiste”	26
Figura 6. Melodía Final de la Canción “CHÉNI”	29
Figura 7. Extracto 1 del Coro de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”	33
Figura 8. Extracto 2 del Coro de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”	33
Figura 9. Extracto de la Primera Estrofa de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”	33
Figura 10. Extracto 1 del Solo de Guitarra de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”	34
Figura 11. Extracto 2 del Solo de Guitarra de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”	34
Figura 12. Extracto 3 del Solo de Guitarra de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”	34
Figura 13. Línea del Bajo en el Primer Momento de la Canción “Psiu”	38
Figura 14. Progresión y Rítmica de la Guitarra Acústica en el Tercer Momento de la Canción “Psiu”	39
Figura 15. Progresión y Rítmica de la Guitarra Acústica en el Cuarto Momento de la Canción “Psiu”	41
Figura 16. Extracto de Voz y Acompañamiento de Guitarra Acústica del Cuarto Momento de la Canción “Psiu”	41
Figura 17. Parte Silbada y Acompañamiento de Guitarra Acústica del Cuarto Momento de la Canción “Psiu”	41
Figura 18. Línea de la Voz en el Quinto Momento de la Canción “Psiu”	42
Figura 19. Primer Motivo Melódico del Sexto Momento de la Canción “Psiu”	44

Figura 20. Primer Motivo Melódico y Progresión Armónica del Sexto Momento de la Canción “Psiu”	44
Figura 21. Segunda Frase de la Voz del Sexto Momento de la Canción “Psiu”	44
Figura 22. Gemido Final del Sexto Momento de la Canción “Psiu”	44
Figura 23. Página 1 del Lead Sheet de la Canción “Viajecito”	59
Figura 24. Página 2 del Lead Sheet de la Canción “Viajecito”	60



Introducción

El presente trabajo de investigación surge del interés de identificar cómo se pueden presentar conceptos extra musicales a través de elementos musicales, específicamente dentro del contexto del movimiento *queer* y su música. Para ello, se optó por llevar a cabo un laboratorio creativo, donde un grupo de artistas *queer* atravesará un proceso creativo de manera colectiva, con la finalidad de generar una composición musical que se ubique dentro de lo definido como *música queer* y que refleje los conceptos de identidad y resistencia asociados al movimiento *queer*. Respecto a los conceptos mencionados, es necesario tener en cuenta que tanto la identidad como la resistencia son pilares fundamentales de lo que se define como *queer*, considerando tanto el movimiento en general como la estética que este conlleva.

Por otro lado, cuando se inició el recorrido de realización del presente trabajo, no se hallaron fuentes de información que delimiten o establezcan los elementos que definen la *música queer*, por lo tanto, se planteó como objetivo específico realizar un análisis previo al laboratorio que permitirá establecer los elementos musicales referentes a los conceptos de identidad y resistencia dentro de la *música queer*.

De esta manera, se ha dividido el trabajo de tesis en tres capítulos, ya que, así, se logra realizar un recorrido ordenado a lo largo del proceso de investigación. En el primer capítulo, se comenta el análisis de las canciones elegidas y, a raíz de eso, se establecen los elementos característicos de la música *queer* que serán utilizados a lo largo de la tesis. En el segundo capítulo se aborda el laboratorio de creación colectiva, para ello se considera necesario introducir la relación de los artistas participantes con el movimiento artístico *queer* limeño. A continuación, se comenta lo observado durante el proceso creativo con respecto a la presentación de los elementos. El tercer capítulo se divide en dos secciones, primero, se da paso a una discusión en base a la comparación de los resultados obtenidos de los análisis

iniciales, más lo observado en el laboratorio, luego, se pasa a la parte formal de las conclusiones donde se responde a las preguntas específicas y se valida la propuesta de investigación.

Justificación / Motivación personal

La *música queer* es un género musical relativamente nuevo, nace dentro de los espacios creativos del movimiento *queer* y es una de sus variadas manifestaciones artísticas. Como toda creación artística dentro de este movimiento, posee una estética determinada y, por esta misma razón, resaltan dentro de ella los conceptos de identidad y resistencia. Al no haberse hallado fuentes de información que expongan los elementos propios de la *música queer*, se plantea la importancia de establecer qué elementos musicales dentro de esta la distinguen de otros géneros y la convierten en un nuevo género musical. Además, resulta necesario establecer estos elementos en relación a los conceptos clave de lo *queer*, es decir, la identidad y la resistencia dentro del movimiento. Por otro lado, teniendo en cuenta el contexto colectivo donde surge la *música queer* y, asimismo, la definición de carácter colectivo de los conceptos mencionados, también se considera de suma importancia observar cómo se presentan estos elementos característicos en un marco de creación colectiva.

Desde mi punto de vista personal, como persona *queer*, como músico y como intérprete de *música queer*, encuentro interesante el uso de elementos puramente musicales para transmitir conceptos extra musicales, como lo son la identidad y resistencia *queer*. De manera específica, me interesa encontrar la relación entre estos conceptos de la estética *queer* y los elementos musicales usados para plasmarlos en las composiciones musicales de *música queer*. Por último, me parece importante comenzar a llenar el vacío de información que he encontrado al iniciar mi búsqueda para la realización de este trabajo de investigación, ya que, actualmente, no he hallado algún estudio académico que explore la *música queer* en busca de

una definición de sus elementos o de establecer algún tipo de relación entre lo puramente musical y lo extra musical de este género.

Estado del arte / Marco teórico

El término *queer*, proveniente del inglés, significa extraño, excéntrico o ridículo y se usaba para referirse de manera despectiva a las personas que no se apegaban a la heteronormatividad obligatoria (Butler, citado en Cecconi, 2009). Cuando el movimiento homosexual propone una política contestataria y de disidencia más radical, adopta este término y lo convierte en algo positivo, así comienza a emerger el movimiento *queer*. El término *queer* pasa a significar el posicionarse contra la heteronormatividad (Cecconi, 2009). Por este mismo lado, S.J. Miller señala en su definición que este término implica la suspensión de categorías rígidas de género y orientación sexual. Asimismo, explica que *queer* también es un término “sombrija”, usado para referirse a cualquier persona que se identifique dentro de las siglas LGBTIQ+ (2016). De esta manera, el término *queer* implica un contexto identitario, como indica Taylor: “...*queer* se convierte en una identidad de resistencia...” (2013, p.195).

Entonces, dentro de lo identificado anteriormente como *queer*, salen a la luz dos conceptos importantes de desarrollar: la identidad y la resistencia. Con respecto a la cuestión identitaria, dentro de este contexto LGBT, Begonya Enguix señala a lo largo de su texto que la tensión, el conflicto y el establecimiento de las diferencias son cuestiones inherentes en la definición de identidad de este movimiento (2017). Asimismo, Calvo y Trujillo señalan que “...el activismo y la protesta están conectados con profundas cuestiones de identidad...” (2011, p. 6). El trabajo sobre la construcción social de género, de López Cano, resalta en este punto, ya que dentro de su estudio sobre el *Tango queer* señala que este da lugar “...a un tiempo producto y productor de identidad y subjetividad: “el proceso de construcción identitaria está caracterizado por un continuo movimiento de ida y vuelta entre contar y vivir,

entre narrar y ser”.” (2008, p. 12). De esta manera, se entiende que la construcción identitaria, tanto de las personas pertenecientes al movimiento *queer* como del movimiento mismo, se puede hallar unida a las creaciones artísticas del contexto *queer*, como lo es el *Tango queer*. Además, también se observa que estas cuestiones de identidad están constantemente acompañadas de lo que se definió como *queer* anteriormente: “...la teoría queer prometió ser la voz de la oposición a todo lo normativo, dominante y opresivo en la sociedad.” (Lee, 2020, p. 147).

Por otro lado, como se observó anteriormente en la cita de Taylor, el concepto de identidad está estrechamente vinculado al concepto de resistencia. Al inicio de su trabajo, Mariana Ferrari define resistencia como el comando que toma un individuo sobre sí mismo, y el poder de transformación que este le ofrece, frente al interés de los aparatos de poder de gobernarlo “... el discurso moral-religioso (...) el de género (...) por mencionar algunos, dictan lo que se espera de un individuo para que este pueda desenvolverse en sociedad. Ante esto, resistir es una práctica necesaria” (Ferrari, 2016, p. 150). En ese sentido, se puede señalar que en el contexto *queer* el concepto de resistencia apunta a aquella toma de acción, tanto de las personas *queer* como del movimiento en conjunto, en contra de la regla heteronormativa obligatoria. Ferrari continúa su trabajo enfocando la resistencia dentro de lo que denomina el “concierto-ritual”, haciendo referencia a la música de resistencia, cuya producción se centra en contestar, cuestionar, denunciar, enfrentar e interpelar a diversos discursos dominantes (2016, p. 146).

Como se observó en la cita del trabajo de López Cano, el movimiento *queer* es un espacio donde la creación artística está bastante presente, donde los individuos dan lugar a manifestaciones artísticas de distintos tipos tales como el *Tango queer*, el *queercore*, el *lesbian slam poetry*, el *drag kinging*, entre otros. Dentro de este contexto, estas manifestaciones están constantemente acompañadas de los conceptos de identidad y

resistencia, conceptos que, como se ha señalado a lo largo de este texto, están profundamente arraigados en la esencia de lo *queer*. En ese sentido, centrándose en el ámbito musical, Gavin Lee define el formalismo *queer* como una categoría flexible que se puede dedicar tanto a la exploración de la música en cuanto a términos de género y sexualidad *queer*, como a la exploración de la música teniendo como base todo lo referido a *queer* en general (2020, p. 149). Es necesario precisar que aquello que Lee denomina como “*queer* en general” es aquella parte de la música *queer* que hace referencia a lo *queer* como una identidad de resistencia.

Después de este breve recorrido sobre el término *queer*, enfatizando lo que este implica a nivel artístico-musical, se puede concluir que la bibliografía encontrada de este campo de estudio no abarca de manera específica la cohesión entre los conceptos que definen lo *queer* y su presencia dentro del ámbito musical. No se ha hallado ningún estudio que aborde estos conceptos extra musicales, dentro de lo puramente musical. Tampoco se ha encontrado algún trabajo que proponga delimitar características musicales dentro de la música *queer*, excepto por una breve cita de Halberstam dentro del texto de Taylor donde indica que los individuos *queer* involucrados en la creación de música *queer* “...usan el estilo como herramienta para la crítica social y la resistencia...” (2013, p. 198). Sin embargo, cabe resaltar que se hace referencia a una característica más performativa que puramente musical. Por otro lado, desde el punto de vista metodológico, se hallaron dos investigaciones que exploran o abordan procesos creativos de manera colectiva. En su trabajo, Pamela Montoya se plantea describir el proceso creativo del colectivo Crudo Movimiento, usando como herramienta la observación de las sesiones de creación de dicho colectivo. De esta manera, la autora puede identificar las herramientas que se presentan durante el proceso creativo (Montoya, 2019). Con una metodología parecida, Rosella Roggero lleva a cabo un taller/laboratorio, con el objetivo de determinar qué dinámicas teatrales pueden potenciar las

habilidades interpersonales de niñas y niños de 6 a 8 años, ayudándose también de la observación durante el laboratorio (Roggero, 2019). Como se puede observar, ambas investigaciones utilizan metodologías cualitativas que permiten determinar a través de la observación, y posterior análisis, aquello que es útil para los objetivos de cada trabajo. Por ello, al no haberse hallado algún trabajo que lleve a la práctica, a través de un laboratorio o experimento, características de la música *queer* o de lo *queer* en general, se plantea que resultaría efectivo hacerlo utilizando metodologías parecidas a las investigaciones brevemente descritas, ya que, así, se podrá observar y determinar cómo surgen los elementos característicos de la *música queer* en un contexto de creación colectiva.

Por último, es necesario precisar la manera en que se tratarán los conceptos revisados a lo largo de la presente investigación. El término *queer* se trabajará como una identidad que no responde a lo socialmente establecido como normal por la heteronormatividad y, a su vez, como una manera de resistir frente a esto. Por otro lado, el concepto de identidad también responderá a una identidad colectiva, generada en el contexto del movimiento queer. Por lo tanto, los conceptos de identidad y resistencia siempre estarán ligados a lo *queer* a lo largo de este trabajo. Para finalizar, se trabajará la música *queer* como aquella generada por personas *queer*, con un fin que responda a la estética de este movimiento, es decir, al cuestionamiento de la heteronormatividad y todo lo relacionado con esta.

Planteamiento de la investigación

Tema, pregunta de investigación y objetivo general

1. Tema

Presentación de los elementos característicos de la música *queer*, referentes a los conceptos de identidad y resistencia, durante el proceso creativo de una composición musical colectiva protagonizado por artistas *queer* de la escena limeña.

2. Pregunta de investigación

¿Cómo se presentan los elementos característicos de la música queer, referentes a los conceptos de identidad y resistencia, durante el proceso creativo de una composición musical colectiva protagonizado por artistas queer de la escena limeña?

3. Objetivo general

Determinar cómo se presentan los elementos característicos de la música queer, referentes a los conceptos de identidad y resistencia, durante el proceso creativo de una composición musical colectiva protagonizado por artistas queer de la escena limeña.

4. Preguntas y objetivos específicos

4.1. Preguntas específicas

- ♠ ¿Cuáles son los elementos característicos de la música queer referentes a los conceptos de identidad y resistencia?
- ♠ ¿Dentro de qué contexto del proceso creativo surgen dichos elementos?
- ♠ ¿Cómo interactúan los participantes del proceso creativo con estos elementos?
- ♠ ¿Qué función cumplen estos elementos dentro de la composición musical?

4.2. Objetivos específicos

- ♠ Establecer los elementos característicos de la *música queer* referentes a los conceptos de identidad y resistencia
- ♠ Observar el contexto dentro del proceso creativo se presentan dichos elementos.
- ♠ Observar cómo se lleva a cabo la interacción entre los participantes del proceso creativo y los elementos mencionados.
- ♠ Analizar la función cumplen estos elementos dentro de la composición musical.

Propuesta de investigación

La estética de lo *queer* se ha abordado desde diferentes ámbitos artísticos desde el siglo pasado, siendo uno de ellos el ámbito musical (López Cano, 2008). Teniendo en cuenta las ideas de Butler y Cecconi, se entiende que, dentro de la música *queer*, que nace y se desarrolla dentro del movimiento *queer*, se encuentra muy presente el concepto de resistencia (2009). Asimismo, según Taylor (2013) y Miller (2016), dentro de este género musical el concepto de identidad tiene una presencia fundamental. De esta manera, con esta investigación se plantea que, dentro del proceso creativo de una composición colectiva, como se observa en los procesos creativos observados en las investigaciones de Roggero y Montoya (2019), surgirán elementos referentes a los conceptos de identidad y resistencia *queer* a partir de la interacción entre los participantes, cumpliendo, dentro de la composición musical, una o más funciones directamente relacionadas con la manifestación, expresión y/o plasmación de dichos conceptos.

Marco metodológico

1. Fuentes

1.1. Fuentes orales

1.1.1. Eme. Eme Eyzaguirre, quien utiliza pronombres masculinos (él) y neutros (elle), es un músico transmasculino que se identifica dentro de lo no binario. Su desempeño artístico tiene lugar principalmente como cantautor, dentro de su propio proyecto EME y también dentro de proyectos colectivos, pero también se desenvuelve como gestor cultural, sobre todo en la escena LGTBIQ+ limeña, ya que, con varios años de trayectoria, se ha hecho un nombre y un espacio dentro de esta.

1.1.2. Antay. Antay Vargas es un músico chalaco que hace uso de pronombres masculinos (él) y se identifica como hombre transgénero. Su desempeño artístico se da principalmente como cantautor dentro de su proyecto solista ANTAY, donde

compone canciones, sobre todo, pero no exclusivamente, desde una perspectiva personal e introspectiva. Lleva un par de años de recorrido artístico y poco a poco ha logrado generarse un espacio dentro de la escena musical LGTBIQ+ limeña, proyectándose también fuera de esta.

1.1.3. Arturo. Arturo Dávila es un artista migrante y activista transmasculino que utiliza pronombres masculinos (él) y neutros (elle) y se identifica como una persona agénero. Artísticamente se desenvuelve como escritor, dramaturgo y gestor cultural dentro de la escena LGTBIQ+ limeña. Uno de sus trabajos más recientes es un poemario de su autoría titulado “*Las Luces y Las Flores*”, disponible en formato virtual y físico, y, por otro lado, recientemente estuvo a cargo de la dirección de la obra testimonial “*Sobre Vivir*” que tuvo lugar dentro del ICPNA Cultural.

El principal motivo por el cual se escogió a estos tres artistas es la química que tienen entre ellos, ya que, además de que han trabajado y trabajan juntas, comparten un vínculo de amistad muy fuerte. Los tres son personas que tienen muy conectado su lado artístico con su lado personal y suelen mezclar ambos de manera que todos los espacios que habitan se vuelven una oportunidad para expresar sus luchas, valores, principios, ideas y, en general, su arte. Una característica que poseen en común, y que se considera de gran importancia para este laboratorio, es que los tres artistas se encuentran en constante cuestionamiento y autocuestionamiento y, además, siempre tratan de ser conscientes sobre su propio trabajo y las implicaciones que este puede tener en ellos y en los demás.

1.2. Fuentes documentales

1.2.1. Corazón Resiste – EME. “Corazón Resiste” es una canción de EME, músico y gestor cultural transmasculino cuyos pronombres son él o elle. Para la composición de esta canción EME se basó en dos poemas colaborativos que recogieron los testimonios de más de

60 personas LGBTIQ+ de Lima y Huancayo, además, el videoclip, a cargo de *Imaginario Colectivo*, fue lanzado por el mes del orgullo de 2018.

Para este videoclip (Canal Eme Música, 2018) se le pidió a los participantes que asistieran con una persona significativa para ellos, con quien compartirían un espacio cálido y de intimidad. La dinámica del video se desarrolla en un solo ambiente donde los participantes y sus vínculos realizan diferentes acciones frente a la cámara, como, por ejemplo, mirarse fijamente a los ojos, abrazarse, bailar, demostrarse afecto físico, entre otras. Aquello que resalta de este trabajo audiovisual, y que resulta importante y útil para esta investigación, es cómo a través de estas acciones y de la creación de un espacio íntimo y seguro, se pueden apreciar los círculos de cuidado dentro de la comunidad y cómo estos reflejan una manera distinta de hacer resistencia e identidad, ya que no se presenta una resistencia quizás más combativa, sino que se observa una resistencia a través del cariño y amor frente al odio.

1.2.1. CHÉNI (Miedo) – La Bruja de Texcoco. “CHÉNI” es una canción de la artista trans mexicana La Bruja de Texcoco, lanzada en el año 2020 junto a su videoclip. *Chéni* es una palabra en purépecha, lengua propia del pueblo indígena homónimo proveniente del estado de Michoacán, México, cuyo significado se traduce a miedo en español. Según señala La Bruja en una entrevista, ella escribió esta canción con la idea de mostrar su proceso de transición de manera sincera, presentando no solo los eventos positivos, sino también el miedo que acompaña la vulnerabilidad de mostrarse como verdaderamente es.

El videoclip (Canal La Bruja de Texcoco, 2020) se centra en la idea de mostrar el proceso de transición de La Bruja como un viaje, por ello muestra diferentes momentos de ella a lo largo de este, desde la preparación y el trayecto, hasta la llegada a su destino. En este caso, se considera que uno de los aportes más importantes que puede traer este videoclip a la investigación es que, de manera parecida a *Corazón Resiste*, está abordando el tema de la

identidad y resistencia desde una perspectiva de amor y cariño, más específicamente desde el amor propio y autocuidado.

1.2.3. Las Cosas que Nunca Sabré – ANTAY. “Las Cosas que Nunca Sabré” es el segundo single de ANTAY, cuyo videoclip (Canal ANTAY, 2022) fue estrenado en febrero de 2022 como segundo trabajo videográfico del artista. En una entrevista Antay comenta que compuso esta canción para dar calma en medio del miedo y la incertidumbre, cuestión que se ve reflejada en las decisiones tomadas dentro del videoclip.

A lo largo del videoclip se muestran diferentes escenas de Antay caminando, pensando, observando, entre otras acciones parecidas que proyectan un sentimiento de divagación. Esto está directamente relacionado con la idea principal de la canción, el entregarse a la incertidumbre frente a las cosas que no se pueden manejar. Se considera que esto resulta útil para la investigación ya que demuestra otra forma de resistir frente a la adversidad que implica la disidencia, Antay invita a resistir desde la calma y el dejarse llevar.

1.2.4. Psiu – Liniker. “Psiu” es una canción de la artista brasilera Liniker, pertenece a su primer álbum solista titulado *Indigo Borboleta Anil* y fue el primer sencillo que se lanzó de este en el 2020, siendo su primer trabajo como solista. Aquello que Liniker intenta contar y expresar a través de esta canción se complementa y completa con su respectivo videoclip dirigido por Feliz Trovoada y Mirella Façanha.

En este caso, el papel que juega la artista, quien protagoniza el videoclip (Canal Liniker, 2020), posee un peso importante de resaltar teniendo en cuenta la imagen que ella proyecta y lo que esta puede llegar a significar para el espectador. En una de sus entrevistas se comenta que, tanto en la calle como en las redes sociales, aquellas personas que siguen su trabajo suelen afirmar que se sienten representadas por ella. Se resalta que el espacio que se ha hecho Liniker le ha otorgado visibilidad en el espacio público como mujer trans y negra, lo cual ha resultado determinante para que muchas personas se reconozcan a sí mismas.

Entonces, la artista señala que ahora comprende que ella muestra una posibilidad de resistencia, una posibilidad de existir, y no solo sobrevivir, en el cuerpo que habita y las transformaciones que este atraviesa.

El videoclip retrata el viaje de descubrimiento y transformación de Liniker, no solo sobre ella como mujer trans, sino ella como persona y todas las partes que implican su identidad en general. En una entrevista ella menciona que esta canción trata de expresar cómo es el proceso de toma de confianza, desprendimientos de los miedos y, poco a poco, empezar a correr, en ese sentido, también señala que aquí les canta a los miedos que ha tenido a lo largo del viaje. De esta manera, este trabajo resulta importante para la investigación ya que, al igual que las canciones y videoclips anteriores, trata la resistencia e identidad desde una perspectiva propia y significativa para la artista, narrando desde sus propios procesos.

Es necesario mencionar que los cuatro compositores de las canciones escogidas, poseen diversas influencias y referencias musicales, ya que los cuatro tienen diferentes trasfondos artísticos. Por ello, las cuatro canciones no conforman una unidad estilística en cuanto a música *queer*, es decir, no comparten ninguna característica de estilo porque pertenezcan a la música *queer*, sino, más bien, las similitudes estilísticas que se puedan encontrar se deberían, sobre todo, a que los cuatro artistas pertenecen a la escena musical latinoamericana.

Diseño de la investigación

La presente investigación posee un diseño documental y etnográfico. Por un lado, se hizo uso de material videográfico para la parte inicial de análisis y la extracción de conceptos, este material se basó en tres videoclips previamente descritos y justificados. Por otro lado, también posee un diseño etnográfico ya que, en la segunda parte del proceso de investigación, se realizó un laboratorio de composición colectiva con tres artistas *queer* previamente mencionados y justificados.

1. Técnicas de investigación

Para la parte documental de la investigación se realizó una adaptación de una propuesta metodológica para el análisis de videos musicales, teniendo en cuenta qué herramientas resultaban necesarias y cuáles no. La propuesta de análisis que se utilizó como referencia principal es aquella desarrollada por Jennifer Rodríguez-López y J. Ignacio Aguaded-Gómez (2013), la cual consta de tres etapas: segmentación, análisis videográfico, que se divide en tres partes, e interpretación. Además, también se utilizó el análisis musical como herramienta para el análisis de los videoclips, para lo cual se emplearon ciertos apartados del libro de análisis musical de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004).

Por otro lado, para la parte etnográfica de la investigación se llevó a cabo un laboratorio de composición colectiva. Este laboratorio fue protagonizado por tres artistas *queer* de la escena limeña, quienes tuvieron el objetivo de componer una canción que, de alguna manera totalmente libre, trate los conceptos de identidad y resistencia *queer* desde la perspectiva personal y/o colectiva de los tres artistas. Durante el laboratorio los artistas tuvieron total libertad creativa, se les ofreció un espacio seguro y donde se sintieran en confianza de expresarse libremente, además, se les ofrecieron algunos instrumentos que, por conocimiento del investigador, suelen usar ellos.

2. Instrumentos de recolección de datos

2.1. Videoclips

2.1.1. Propuesta metodológica para el análisis de videos musicales de Rodríguez-Lopez y Aguaded-Gómez. En su propuesta metodológica para el análisis de videoclips, Rodríguez-López y Aguaded-Gómez señalan que su metodología está definida e influida por tres conceptos. En un primer nivel están los significantes, que vienen a ser la parte física de la significación; los signos ocupan el segundo nivel y se encargan de la forma en la que se organiza la significación, siendo estos la relación entre los significantes, significados y sus

referentes; y en el tercer y último nivel se ubican los códigos videográficos, que hacen referencia a un sistema compuesto por equivalencias entre el código y un significado, gracias a esto se puede descifrar el mensaje, sin embargo, es importante tener en cuenta que, según los autores, en el video musical no se cuenta con un sistema fijo de códigos, por lo cual el mensaje se descifra de un modo subjetivo (2013).

Rodríguez-López y Aguaded-Gómez dividen el proceso de análisis en tres etapas, comenzando por una primera fase de segmentación. El planteamiento de esta parte inicial es realizar una división de la canción y sus partes, en este caso, para los cuatro análisis que se realizaron, se utilizó la letra como principal referente para identificar las diferentes partes de las canciones.

Una vez que se ha finalizado la segmentación del videoclip, se puede pasar a la siguiente parte de la propuesta: el análisis videográfico. Esta segunda parte está dividida en tres secciones, el análisis formal, el análisis de la representación y el análisis de la narración. Dentro del análisis formal se pueden observar cuatro divisiones: los códigos visuales, que refieren a la composición fotográfica, iconográfica y la movilidad; los códigos gráficos, que tienen que ver con todos los elementos gráficos presentes en las imágenes, como títulos, subtítulos y textos; los códigos sonoros, que se dividen en tres categorías según su naturaleza, voz, ruidos y música, y en otras tres categorías más según su colocación, *in*, *off*, *over*, pueden ser diegéticos o no diegéticos y es necesario siempre tener en cuenta la estructura melódica, armonía y métrica, ya que, según lo que plantean los autores, estas interactúan con la imagen; y por último los códigos sintácticos, relacionados con el montaje, debido a que las transiciones suelen guardar relación con los cambios de la canción (2013). Respecto a esta parte de análisis formal, se decidió eliminar el punto de códigos visuales, ya que, se consideró que pertenecía al campo técnico de lo audiovisual, por lo cual no estaría aportando datos relevantes para la presente investigación.

El análisis de la representación, al igual que el análisis formal, posee una división interna de, en este caso, tres puntos: la puesta en escena, que engloba a los contenidos a través de los cuales se define el mundo que se va a representar en el video musical, lo cual incluye el vestuario, maquillaje, iluminación, expresión, objetos, personajes, paisajes, entre otros; el espacio videográfico, que refiere a la función y el significado de la elección de los elementos de la categoría anterior; y el tiempo videográfico, que tiene que ver con el tiempo de la representación, relacionado con la narración y el montaje, es decir, el orden, la duración y la frecuencia de los planos o escenas. Esta última categoría también fue suprimida debido a que, al igual que los códigos visuales en el apartado de análisis anterior, se consideró que no resulta útil para la recolección de datos para esta investigación.

La última categoría dentro del análisis videográfico es el análisis de la narración, donde se pueden encontrar dos apartados: existentes y acontecimientos. Los existentes refieren al personaje o personajes que aparecen en el video musical, en cuanto a la música con voz, el cantante puede ser catalogado como: actor, cuando está presente en el videoclip, pero interpreta un rol que no es el propio: narrador, cuando el cantante cumple la función de contar la historia que se está presentando: o ausente, cuando, simplemente, no se puede observar al cantante en ningún momento del video. Por otro lado, los acontecimientos son aquellos que marcan el ritmo y la evolución de la narración de la historia.

Una vez se haya atravesado por cada una de las etapas del análisis videográfico, se debe pasar a la fase de interpretación de los datos recolectados. En esta parte de la propuesta metodológica es necesario tener en cuenta que la subjetividad y objetividad tienen lugar en el intérprete al momento de recomponer los datos que fueron extraídos.

2.1.2. Análisis musical. Como se adelantó anteriormente, para la parte estrictamente musical de los videoclips, se utilizó como herramienta central el análisis musical propuesto por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004), sobre todo, los apartados de parámetros

para el análisis de una melodía, parámetros analíticos del ritmo y la métrica y los aspectos interpretativos.

Dentro de los parámetros para el análisis de una melodía, se pueden encontrar tres divisiones, las cuales, a su vez, están compuestas por diferentes puntos. En primer lugar, está la organización escalística, dentro de esta, en medida de que la melodía sea tonal, se llevan a cabo tres pasos: el establecimiento de relaciones tonales para observar si hay algún predominio de ciertos grados tonales, la presencia de relaciones sensible-tónica y la aparición de relaciones cadenciales; el siguiente paso es el reconocimiento del tipo de escala tonal mayor, menor, modal, pentáfona o alguna otra; y, para finalizar este punto, el reconocimiento de modulaciones diatónicas, cromáticas o enarmónicas.

La segunda división dentro de los parámetros del análisis de una melodía es el perfil melódico, que también presenta tres puntos interiores: el ámbito de tesitura y gama de sonidos empleados, para el cual se mide la distancia entre la nota más grave y la nota más aguda de la melodía; el estudio de la interválica, teniendo en cuenta la necesidad de fijarse, sobre todo, en los intervalos que resulten interesantes según el contexto; y los puntos de inflexión y el punto culminante. Dentro del segundo apartado tienen lugar dos divisiones, por un lado, el predominio de intervalos conjuntos o disjuntos, que nos permiten ver si la melodía es vocal o instrumental y también nos muestran el perfil de esta, y, por otro lado, los intervalos significativos o generadores, que se repiten a lo largo de la melodía y aparecen en lugares estratégicos reiteradamente, suelen convertirse en un *leit motiv* que suele aparecer desde las primeras notas de la melodía.

Los puntos de inflexión y el punto culminante son la tercera y última división del perfil melódico. El punto culminante, también conocido como cumbre, suele ser el sonido más agudo de toda la melodía, generalmente aparece una sola vez y el resto de sonidos se organizan en torno a este. Asimismo, también existen puntos de interés secundarios y puntos

de inflexión, que son aquellos donde la melodía se apoya hasta llegar a la cumbre. Los puntos de inflexión se caracterizan por presentar intervalos de interés, como de séptima, octava, aumentados, disminuidos, entre otros, que aportan dinámica y expresividad al perfil melódico.

El tercer punto que se tuvo en cuenta dentro de los parámetros para el análisis de una melodía fue la estructura melódica, es decir, la organización interna de la melodía a partir de los puntos de reposo y las repeticiones o variantes de los giros melódicos. Dentro de este punto se pueden observar tres divisiones: los puntos de reposo, que vienen a ser los silencios y cadencias, siendo importante reconocer si esta última es conclusiva o suspensiva; la repetición de los giros melódicos, que puede darse por imitaciones, a través de estructuras pregunta-respuesta, eco o isómelos; y las variaciones melódicas, que pueden catalogarse como ornamentada, rítmica o como otro tipo cuando la melodía aparece en distinta métrica, tonalidad, armonía, etc.

El segundo gran apartado después de los parámetros para el análisis musical son los parámetros analíticos del ritmo y la métrica. Aquí, se pueden observar tres partes: compás y pulso rítmico, incisos y motivos y estructura rítmico-métrica. El compás y pulso rítmico puede clasificarse como binario, ternario o cuaternario. Por otro lado, los incisos y motivos se pueden clasificar por la forma en la que comienzan o por la forma en la que terminan. Si el comienzo del motivo o inciso coincide con el ictus fuerte del compás, será catalogado como tético, si inicia antes del ictus fuerte, será anacrúsico y si empieza después del ictus, y antes de la primera mitad del compás, será acéfalo. Asimismo, cuando un motivo o inciso termina coincidiendo con el ictus fuerte, será clasificado como masculino, mientras que, cuando finaliza después del ictus, será femenino.

La estructura rítmico-métrica es el último apartado de esta segunda gran parte, donde podemos encontrar diferentes estructuras. Cuando se observa una frase, un motivo, un inciso

o algo por el estilo, que, en comparación con otro, tiene una o más voces con variaciones en las notas, pero que mantiene el mismo ritmo, se estará tratando de un isorritmo o un isoperíodo dependiendo de su duración. Si se observa que el ritmo interno de un compás está modificado y, por lo tanto, las partes débiles están acentuadas, se clasificará como hemiola. Asimismo, si el ritmo interno se amplía sobrepasando los ictus fuertes en el ámbito del compás, se estará en presencia de un supracompás. Por último, también se pueden encontrar combinaciones rítmico-métricas que se pueden dividir en dos secciones, por un lado, la homorritmia y polirritmia y, por otro lado, la isometría, polimetría y ritmo libre. Es homorritmia cuando, en todas las voces, se observa que el ritmo es semejante o idéntico durante toda la pieza. Mientras que, se considera polirritmia cuando se aprecia una combinación de diferentes maneras de ordenar los acentos, es decir, cuando varias voces no coinciden en las acentuaciones rítmicas. En cuanto al segundo punto, se tratará de isometría cuando toda la música se encuentra bajo un mismo patrón métrico uniforme, cuando se observe la combinación de varios compases diferentes será polimetría y, además, también se puede encontrar el uso de ritmo libre.

La tercera y última parte que se utilizó para el análisis de las canciones escogidas para esta investigación son los aspectos interpretativos. Esta sección se divide en cuatro partes, empezando con el compás escrito y el compás real, esto hace referencia a cuando las indicaciones de compás escritas no corresponden con el ritmo intrínseco de la música, por ello, es necesario observar el ictus inicial y el ictus final del primer motivo, ya que su longitud indica el número de tiempos contenidos en un compás y, así, podemos detectar la congruencia o incongruencia entre el compás real y el compás escrito. La segunda parte de esta sección son los cambios de acentuación y carácter, esto sucede cuando el compositor decide modificar el ictus del compás a través del uso de acentos, esto permite la creación de polimetrías. Los *crescendos* y *diminuendos* rítmicos son la tercera parte de esta sección, se

estará en presencia de un crescendo cuando se observa un acercamiento de los ictus, colocando figuras de menor duración cada vez, mientras que, se tratará de un *diminuendo* cuando se observe un distanciamiento de los ictus, utilizando notas de mayor duración cada vez.

El ritmo y la elección de tempo finalizan esta última gran parte y, asimismo, finaliza con los puntos de análisis musical que se utilizaron. Para poder determinar la velocidad de una pieza musical es necesario tener en cuenta seis parámetros: la unidad de tiempo, que refiere a la figura rítmica empleada como velocidad genérica, la cual, dependiendo si es larga o corta, determinará si el movimiento es pausado o rápido; el pulso, que viene a ser el latido interno de la obra; la indicación de carácter, que, de estar especificada, guía sobre la velocidad general de la música; la textura vocal o instrumental refiere a cuántos instrumentos o voces serán utilizado, cuáles son sus características tímbricas y cómo se trataran compositivamente; el pulso o ritmo armónico, que determina la frecuencia con la que se darán los cambios en la armonía; y el estilo interpretativo, que, según las convenciones interpretativas de cada época histórica en conjunto con el tipo de forma y su función, guía el tempo adecuado para cada pieza.

Laboratorio

Durante el laboratorio de composición musical el investigador adoptó la posición de observador y para la recolección de datos se apoyó tanto en apuntes escritos como en grabaciones audiovisuales de toda la sesión.

Análisis e interpretación de datos

1. Videoclips

Cada vez que se terminó el análisis videográfico, y, aparte, el análisis musical, de cada uno de los videoclips, se pasó a elaborar un análisis conjunto de ambas partes. A través de la unión de dichos análisis fueron apareciendo nuevas conclusiones sobre las intenciones y

estrategias de cada canción, relacionando los hallazgos netamente musicales con los hallazgos videográficos. Cuando se finalizó la conjunción de análisis de cada canción seleccionada, se pasó a observar los resultados en macro. De esta manera, relacionando todos los análisis entre sí, se lograron extraer una serie de conclusiones, aplicables tanto en cada canción como de manera global, que, en conjunto con las conclusiones del laboratorio, permitieron desarrollar las conclusiones de la investigación en general.

2. Laboratorio

Una vez finalizado el laboratorio de composición musical colectiva, se elaboró una transcripción completa de este, haciendo uso de los videos y apuntes realizados durante el laboratorio. Con la transcripción finalizada el siguiente paso fue buscar las conclusiones de lo sucedido durante el laboratorio, una vez que se tuvieron estas conclusiones se realizó una transcripción narrativa del laboratorio utilizando como columna los momentos más importantes que guiaron hacia el hallazgo de las conclusiones. El último paso, como se adelantó en el apartado anterior, fue comparar y encontrar las conexiones entre los resultados de los videos musicales, para, así, obtener las conclusiones generales de la presente investigación.

Capítulo 1. Elementos característicos de la música *queer* referentes a los conceptos de identidad y resistencia

1.1. Análisis de videoclips representativos de la música *queer* latinoamericana

1.1.1. Análisis del videoclip de *Corazón Resiste*

“Corazón Resiste” es una canción de *Eme*, cuya composición se basó en dos poemas colaborativos que recogieron los testimonios de más de 60 personas LGBTQ+ de Lima y Huancayo, además, el videoclip de esta canción, a cargo de *Imaginario Colectivo*, fue lanzado por el mes del orgullo 2018. Resulta interesante analizar lo que propone el videoclip y, de esta manera, realizar una interpretación que permita poner en evidencia aquello que se está tratando de transmitir.

Al iniciar el videoclip se pueden apreciar dos textos, uno seguido del otro, en un fondo negro. En uno de ellos se lee: “Invitamos a 22 personas de nuestra comunidad a compartir un espacio íntimo y cálido junto a uno de sus vínculos más importantes para sus resistencias en este mundo. Esto fue lo que sucedió...” (Eme Música, 2018, min. 0:05). A través de este texto el espectador está siendo sumergido en la intimidad que significa este videoclip, está siendo contextualizado y, quizás de cierta manera, preparado para las situaciones que va a observar. Por ello, lo que busca este análisis es evidenciar las estrategias tomadas durante la realización del videoclip para, por un lado, poder crear y transmitir un espacio seguro, íntimo y cálido, tanto para los participantes como para el espectador; y, por otro lado, llegar a transmitir todo lo que sucedió afectivamente en dicho espacio a través de la combinación entre imagen y música.

Como primer punto a destacar, es necesario señalar que el videoclip no gira en torno a la interpretación de la canción, como suele suceder con otros videos musicales, sino, más bien, se pone en foco el significado detrás de “Corazón Resiste”. Esto se puede sustentar en dos hechos, por un lado, durante todo el video la música siempre se mantiene no-diegética,

nunca se observa a alguien interpretando la canción de alguna manera. Por otro lado, teniendo presente que los videoclips suelen seguir el ritmo de la música para las transiciones, también resalta el hecho de que el montaje no está elaborado teniendo solamente en cuenta el ritmo de la canción, sino también el mantener la continuidad de las situaciones entre los participantes.

Un segundo punto importante de mencionar en este análisis son los elementos utilizados para generar una atmósfera de calidez, serenidad, seguridad y familiaridad. Esto se puede observar en la puesta en escena, donde existe una clara predominancia de colores cálidos y maderas, desde la iluminación hasta cada objeto que forma parte de la escenografía. Por otro lado, la transmisión de dicha calidez parece también influir en las decisiones tomadas en cuanto a instrumentación y perfil melódico de la canción. La instrumentación consta de guitarra acústica, específicamente de cuerdas de nylon, cuyo timbre está asociado a un sonido cálido y redondo, y voz, la cual está ecualizada de manera que resaltan las frecuencias medias agudas. Además, el hecho de haber escogido solo dos instrumentos, y por lo tanto solo dos colores, para la grabación de la canción aporta a la calidez creada un sentimiento de intimidad y cercanía. Desde el punto de vista del perfil melódico, como se ejemplifica en las figuras 1, 2 y 3, todas las líneas vocales de la canción se desarrollan casi por completo en movimiento conjunto, con pocos saltos en ciertos momentos, lo cual genera un perfil ondulado que, también, aporta a la transmisión de calidez y cercanía. Esta idea de la relación entre el uso de un perfil melódico ondulado y la transmisión de calidez se puede fundamentar trasladando una de las propuestas dentro de “Música y retórica en el barroco” de López Cano (2000) a este caso: “...la música debe utilizar los ornamentos y figuras del mismo modo que el más astuto orador y (...) debe representar los afectos contenidos en el texto...” (Lippius, citado en López Cano, 2000, p.45). A esto se suma la siguiente idea comentada en el mismo texto:

El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música, reside en la *imitación*. Gracias a una compleja red de asociación analógica, la música, por medio de las características de alguno de sus elementos (...) *imita* los *movimientos corporales* resultantes de la acción de un afecto (p. 58)

Con estas dos ideas complementarias presentes se entiende, entonces, que los elementos o recursos musicales utilizados deben corresponder o imitar la emoción o sensación que se está tratando de transmitir, en este caso, se emplea un perfil ondulado en la melodía principal para comunicar calidez y dulzura, correspondencia que se puede justificar en otra propuesta comentada en el mismo texto de López Cano: “En el amor, por ejemplo, dice el filósofo francés, (...) Se siente un «dulce» calor en el pecho y la digestión se hace más rápidamente.” (Descartes, citado en López Cano, 2000, p.53).

Asimismo, es importante señalar que esta calidez hecha para los participantes también es transmitida al espectador, lo cual conduce al siguiente punto resultado del análisis.

Figura 1

Extracto de la Primera Estrofa de la Canción “Corazón Resiste”

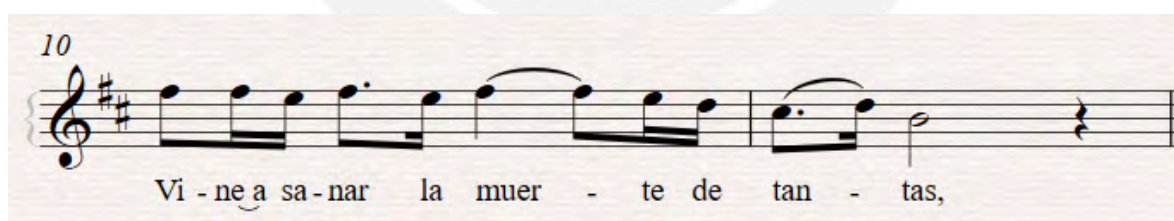


Figura 2

Extracto 1 del Pre Coro de la Canción “Corazón Resiste”

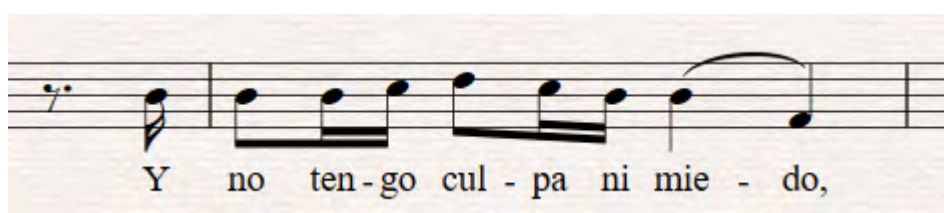
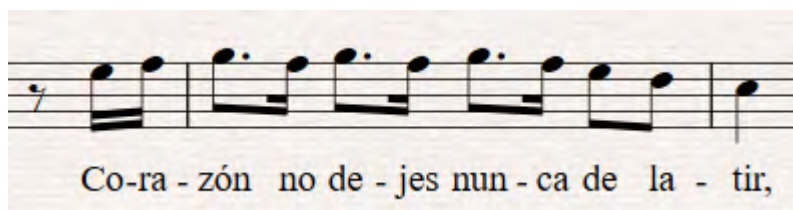


Figura 3

Extracto del Coro de la Canción “Corazón Resiste”



Desde el inicio del videoclip el espectador se siente inmerso en la experiencia, poco a poco comienza a formar parte del espacio propuesto. Una de las estrategias utilizadas para lograr esto es la ruptura de la cuarta pared, cuestión que se observa desde la segunda imagen del videoclip, cuando el primer rostro enfocado está mirando directamente a la cámara, al espectador. Otra estrategia aplicada para lograr lo mencionado, es el uso de encuadres cerrados, donde se aprecia solo el rostro de la persona o, a veces, solo los ojos o las manos. De esta manera, el espectador pasa a formar parte de lo que está pasando en la imagen y, además, de cierta manera recibe la invitación de unirse y seguir creando estas redes de contención, amor y resistencia.

También resulta importante comentar la segmentación del videoclip y cómo este parece estar construido de manera que cada parte y cada situación guía al clímax emocional final. El inicio está hecho para ir introduciendo la situación al espectador, ya que se pueden observar momentos más suaves y tranquilos. La intensidad de dichos momentos va aumentando hasta llegar a la parte que genera un quiebre emocional en el videoclip. En esta parte, los participantes se envuelven en un compartir, un diálogo acompañado de textos que habían llevado preparados. Aquí resulta de suma importancia señalar que este diálogo se sigue a través de subtítulos, en ningún momento se escucha la voz de algún participante por encima de la música del videoclip. Desde el punto de vista de este análisis, se considera que se decidió utilizar subtítulos para no perder ningún detalle de la interacción entre los participantes, cuestión que podría ocurrir si el espectador tuviera que distinguir entre la voz

de los participantes y la música. Por esta razón también es necesario mencionar que, en cuanto a la canción, la voz desaparece en esta parte y se pasa a un intermedio de guitarra, por lo cual se considera que la decisión de colocar esta parte del videoclip justo en esta parte de la canción se tomó también para que el espectador pueda centrarse en lo que está sucediendo visualmente y no sea interrumpido por la letra interpretada por la voz. A partir de este punto, la intensidad de los momentos crece cada vez más hasta llegar al momento final que cierra el videoclip: dos participantes se gritan con felicidad y terminan la interacción en un abrazo.

Como último punto, se considera que la canción trata de transmitir un mensaje de resistencia a través del amor y sanación, para lo cual, en refuerzo de la letra, se emplearon dos estrategias. Por una parte, se observa que la tonalidad nunca queda completamente establecida, sino que, por el contrario, como se aprecia en las figuras 4 y 5, la armonía contiene regiones tanto en si menor como en su relativa mayor, re. Se considera que esta ambivalencia entre menor y mayor hace referencia a la resistencia que se está tratando de transmitir, la cual, como todo hecho de resistir, implica firmeza, en este caso se da a través del cariño y del cuidado. Esto último se puede justificar en que, según lo comentado por López Cano, los modos mayores suelen expresar alegría y **seriedad**, mientras que los modos menores expresan tristeza y **ternura** [las negritas son mías] (Quantz, citado en López Cano, 2000, p.62), por lo cual, se entiende que la duplicidad entre ambos modos transmite cierta sensación de resistencia y, al mismo tiempo, hace referencia al cariño y cuidado que se observa visualmente en el videoclip. Asimismo, se plantea que la firmeza comentada también se puede apreciar en el hecho de que todas las frases de la canción empiezan tética o anacrúticamente, como se ejemplifica en las figuras 1, 2 y 3, cuestión que se entiende como la imitación del movimiento corporal que implica la expresión de firmeza: "...la imitación de los movimientos corporales (...) resultantes de la acción de un afecto sirve de fundamento a la representación musical de las pasiones." (Mersenne, citado en López Cano, 2000 p.59).

Figura 4

Extracto 2 del Pre Coro de la Canción “Corazón Resiste”

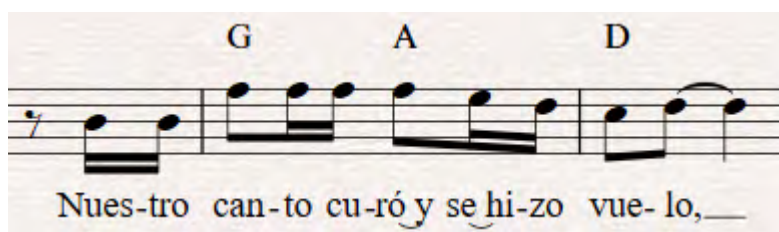
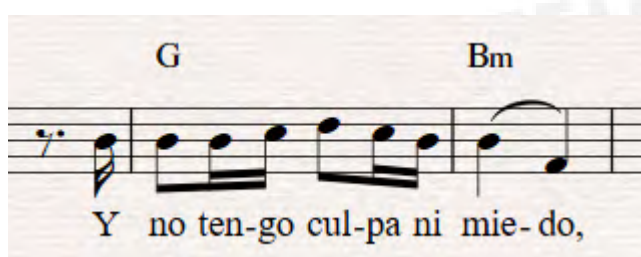


Figura 5

Extracto 3 del Pre Coro de la Canción “Corazón Resiste”



De esta manera, se puede concluir que cada una de las estrategias y decisiones tomadas en y para este videoclip están relacionadas de alguna manera con la creación de un espacio cálido y seguro donde los participantes se sientan cómodos y puedan compartir de manera sincera, así también como para que el espectador se sienta lo mismo y, además, reciba la invitación de unirse o crear este tipo de círculos de cuidado.

1.1.2. Análisis del videoclip de CHÉNI

“CHÉNI” es una canción de la artista trans mexicana La Bruja de Texcoco, lanzada en el año 2020 junto a su videoclip. *Chéni* es una palabra en purépecha, lengua propia del pueblo indígena homónimo proveniente del estado de Michoacán, México, cuyo significado se traduce a miedo en español. Según señala La Bruja en una entrevista, ella escribió esta canción con la idea de mostrar su proceso de transición de manera sincera, presentando no solo los eventos positivos, sino también el miedo que acompaña la vulnerabilidad de mostrarse como verdaderamente es (*La Bruja de Texcoco, un nuevo icono LGBT que reivindica la tradición mexicana*, 2020). Por ello, resulta de gran interés analizar el videoclip

de esta canción con el objetivo de poner en evidencia las estrategias utilizadas por la artista y su equipo para transmitir lo señalado.

Para este análisis se ha dividido el trabajo audiovisual en tres partes según los cambios de la canción y los escenarios propuestos: una primera parte más íntima, una segunda parte en las calles y una última parte donde se aprecia el clímax de la canción. En la primera parte, se puede observar a La Bruja de Texcoco, quien es el único personaje que aparece a lo largo del videoclip, realizando diferentes acciones de preparación (se peina, alista su pañuelo, agarra su canasta) siempre en un ambiente pequeño de paredes blancas y piso de madera. En esta parte la cámara realiza tomas cercanas de La Bruja, captando detalles de su vestimenta y también tomas cercanas de su rostro, esto último se aprecia bastante a través del reflejo de espejos. Para cerrar esta primera sección, La Bruja rompe la cuarta pared hacia el final del coro, mira directamente a la cámara y, de esta manera, prepara el inicio de la siguiente parte.

Después de esta actitud de preparación, La Bruja sale de este primer espacio y comienza a transitar por las calles, comenzando el segundo momento del videoclip. En esta parte, se aprecian tomas en diferentes calles donde siempre se ve algún área o elemento verde y donde La Bruja es la única transeúnte. A partir de esta sección aparecen dos rupturas más de la cuarta pared, donde la artista mira hacia la cámara en momentos claves de la letra: “sé que tienes miedo” y “sé que el miedo es parte del camino hacia la libertad”. Es importante mencionar que estas dos primeras partes están acompañadas de las primeras dos estrofas de la canción, en las cuales la melodía, que presenta sobre todo movimiento conjunto, contiene saltos solo en los versos que significan una respuesta: “¿A qué le tienes miedo? ¿A ya no ver el sol?” “Si el sol seguirá ahí cuando tú ni yo estemos aquí”. Entonces, teniendo en cuenta, también, que la letra está dirigida al oyente, se plantea que tanto las rupturas de la cuarta

pared como el uso de saltos en lugares específicos de la melodía, son estrategias utilizadas para que el mensaje de la canción tenga un impacto directo en el espectador.

Inmediatamente, a manera de pase a la parte final del videoclip, tiene lugar un momento que rompe con lo que estaba sucediendo visual y musicalmente. Este break consiste en una primera imagen por capas de La Bruja en blanco y negro, donde esta se mueve de un lado a otro formando una captura difusa. Seguidamente, se pasa a una toma de la artista gritando y rompiendo un espejo con un martillo. En cuestiones de instrumentación, aquí, se percibe un silencio repentino seguido de un crescendo de violines y trompetas acompañado de un efecto de *glitch*, lo cual aporta a la próxima llegada del clímax de la canción. Para finalizar esta ruptura aparece rápidamente una toma oscura de ella iluminada por una luz azul, se observan brillos en su rostro y una media sonrisa.

En la última parte del videoclip se puede apreciar el clímax de la canción, donde La Bruja de Texcoco adopta una nueva actitud en comparación a las secciones anteriores. Aquí, aparecen tomas de calles más amplias donde La Bruja camina y realiza performance transmitiendo una nueva sensación de libertad. También se observan tomas del primer espacio del videoclip donde aparece la artista cantando y tocando violín. En algunos momentos La Bruja mira hacia la cámara, pero sobre todo se aprecian tomas donde mira a un punto fijo por encima de ella, adoptando una actitud empoderada. En esta última parte la instrumentación cambia ligeramente, ya que la voz principal y los coros desaparecen por completo, pero, sobre todo, se nota un cambio en la intensidad y en las llevadas de los instrumentos. La percusión llena más la base rítmica y los instrumentos armónicos aumentan su dinámica, además, aparece una nueva melodía que interpretan los violines y las trompetas. Como se observa en la figura 6, esta melodía consta de dos frases que se repiten cuatro veces como conjunto, ambas frases están compuestas en su mayoría por movimiento conjunto y, lo que se considera más importante, finalizan de manera ascendente, aportando a la trasmisión

del sentimiento de libertad que se comentó anteriormente. La última frase de esta melodía, que acompaña la última toma de La Bruja con actitud empoderada, tiene un agregado al final que permite cerrar la canción: la curva melódica termina de manera descendente, resolviendo a la tónica de la tonalidad. Además, esto está acompañado de un *rallentando* general, una cadencia perfecta en la sección armónica y un calderón para finalizar. Entonces, se propone que, si la canción se ve desde un inicio como un viaje, este final puede significar la culminación de dicho viaje. Hay que tener en cuenta que, según La Bruja y también según, el recorrido que pasa, en este caso, una mujer trans en su experiencia de transición puede traer consigo miedos y vulnerabilidades, pero La Bruja demuestra que al final atravesar ese camino es la única manera de ser libre y abrazar su verdadera identidad.

Figura 6

Melodía Final de la Canción “CHÉNI”

Por otro lado, es importante señalar la vestimenta, el estilo y los elementos empleados por la artista a lo largo del videoclip. Respecto a la vestimenta y a los elementos utilizados se puede apreciar una clara referencia a la música tradicional mexicana, mientras que el estilo, en contraste, puede ser entendido como una referencia a la estética queer, ya que La Bruja lleva puesto maquillaje colorido y brillante acompañado de su barba. Entonces, se plantea que este contraste se ha realizado con la intención de mostrar la mezcla de estos elementos dando a entender la capacidad de fusionarlos sin quitar ni uno ni otro y, por el contrario, aprovecharlos para enriquecer la performance, cuestión que La Bruja menciona en algunas

entrevistas. Además, según señala ella, también es una manera que emplea para mostrar las diferentes formas y experiencias que existen de trans.

1.1.3. Análisis del videoclip de Las Cosas que Nunca Sabré

“Las Cosas que Nunca Sabré” es el segundo single de ANTAY, cuyo videoclip fue estrenado en febrero de 2022 como segundo trabajo videográfico del artista. En una entrevista Antay comenta que compuso esta canción para dar calma en medio del miedo y la incertidumbre, cuestión que se ve reflejada en las decisiones tomadas dentro del videoclip (Pérez, 2022). El presente análisis pretende mostrar cómo a través de ciertos recursos y de ciertas elecciones, se logró transmitir visual y musicalmente lo deseado por el artista.

Primeramente, es necesario señalar que el videoclip no fue pensado de manera lineal, por lo cual no cuenta con acontecimientos marcados que desarrollen una historia, sino, más bien, consta de diferentes secuencias o escenas que aumentan de intensidad conforme avanza la canción. Por ello, a continuación, se tratan los puntos o estrategias utilizados en el video musical, ya sean audiovisuales, musicales o una combinación de ambos, que se consideraron más importantes para el presente análisis.

Un punto importante dentro de las intenciones del videoclip es la sensación de suspensión que se busca generar a través de recursos visuales, musicales y líricos. Esta sensación está directamente relacionada con el tema principal de la canción: la incertidumbre que generan las cosas que nunca se sabrán. Se propone que, a través de la creación de una sensación de suspensión, se busca reforzar el mensaje de la letra respecto a la falta de control sobre ciertas cuestiones. En cuanto a lo visual, se encontraron cuatro estrategias empleadas: la ralentización y aceleración de escenas, la repetición del mismo cielo, la creación de un nuevo espacio dentro de uno anterior y el uso de objetos antiguos.

El juego con la velocidad de las escenas se puede observar en varias ocasiones a lo largo del videoclip, sobre todo con la ralentización del movimiento. El primer momento

donde se puede observar esta estrategia es en el último verso de la primera estrofa de la canción: “nunca sabré si has dormido o si mañana te veré”. Aquí, la cámara hace una toma detalle de las manos y torso de Antay para luego subir hasta su rostro, durante toda la toma se aprecia el movimiento ralentizado. En la última toma del primer coro, justo antes de pasar al post coro, se encuentra un juego peculiar con la velocidad del video. Esta secuencia tiene lugar en una especie de pérgola en lo que parece ser el centro de una plaza con áreas verdes, al inicio de la toma se enfoca a Antay de espaldas con los brazos abiertos y en movimiento, aquí, se observa que la acción está ralentizada. La cámara va subiendo como si estuviera haciendo una voltereta hacia atrás y, así, pierde de foco a Antay y comienza a enfocar el techo de la pérgola, cuando la toma sólo enfoca a Antay de la cintura para arriba la velocidad de la acción cambia y se comienza a acelerar el movimiento. De esta manera, se plantea que el juego con la velocidad del video es un recurso utilizado para generar en el espectador una sensación de suspensión en el tiempo.

Durante todo el videoclip el cielo siempre tiene cierto protagonismo, en todas las tomas siempre se puede observar un pedazo de este. Lo que resulta interesante de este detalle es que casi siempre se aprecia el mismo cielo celeste con sol y algunas nubes, dando la impresión de que el tiempo durante todo el videoclip es el mismo, como si las horas del día no pasaran dentro de este. Solo en algunas ocasiones el cielo se torna un poco menos celeste para adoptar un blanco característico de la neblina de la playa, pero todo el tiempo se mantiene la sensación de que cada escena o secuencia está sucediendo en un tiempo estático. Después del primer coro tiene lugar una sección que este análisis ha denominado “puente primario”, la cual se da en un ambiente nuevo que solo volverá a aparecer durante el solo de guitarra. Este nuevo ambiente está ubicado dentro de la playa, lugar que ya había aparecido varias veces antes, pero se entiende la intención de generar un espacio nuevo al utilizar un marco con una malla celeste que lo separa del espacio anterior. Se plantea que esta separación

y creación de un nuevo ambiente aportan a la sensación de suspensión, ya que se genera un espacio que queda flotando entre la playa y algo nuevo.

Por último, dentro de las estrategias visuales utilizadas en este punto, la inclusión de objetos antiguos en dos ambientes distintos también aporta a la cuestión. Al inicio del videoclip, en la primera estrofa, Antay se encuentra ubicado en una terraza, está sentado en una silla con apariencia rústica y a su alrededor hay jarrones y macetas que también tienen un aspecto antiguo. Luego, en la escena que acompaña al post coro también se observan objetos de una época pasada rodeando a Antay: un teléfono de disco, un libro desgastado, un pequeño barco de madera y una cámara analógica antigua. Los objetos utilizados en ambas escenas son un detalle que no permite que el videoclip se ubique en un tiempo específico, sino, más bien, que este tiempo quede suspendido entre el pasado y el presente.

Así como se encontraron recursos visuales empleados con el fin de generar una sensación de suspensión en el espectador, también se hallaron recursos musicales que buscan aportar a esto. Se propone que el predominio de los finales de frase femeninos, la interpretación de la voz y las escalas usadas en el solo de guitarra son estrategias musicales para producir una sensación de suspensión en el tiempo. En referencia a la melodía interpretada por la voz, todas las frases tienen un comienzo anacrúsico o tético, pero lo que resalta es que, en su gran mayoría, como se ejemplifica en las figuras 7, 8 y 9, terminan de manera femenina, es decir, en contratiempo. Se descarta que esto ocurra para que las sílabas fuertes de las palabras coincidan con los tiempos fuertes o semifuertes del compás, ya que la gran parte de estas frases terminan en melisma, cuestión que se podría evitar para que el final de frase sea masculino. Más bien, se plantea que se utilizan estos finales para que las frases de alguna manera se queden flotando y, de nuevo, la canción obtenga esta sensación de suspensión.

Figura 7

Extracto 1 del Coro de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”

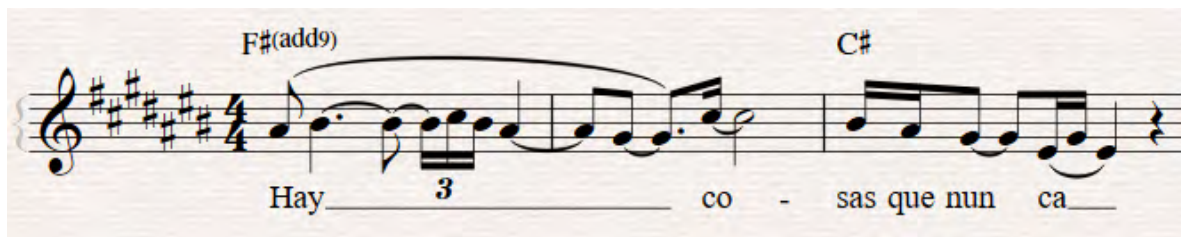


Figura 8

Extracto 2 del Coro de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”

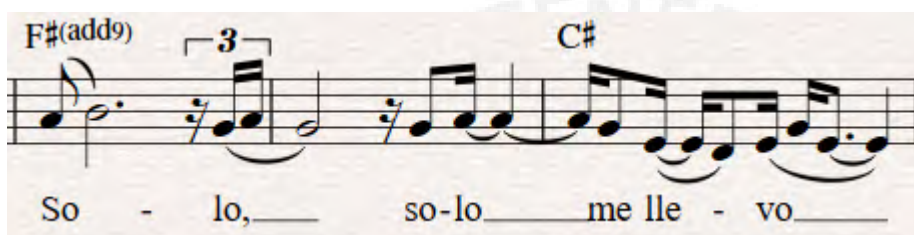
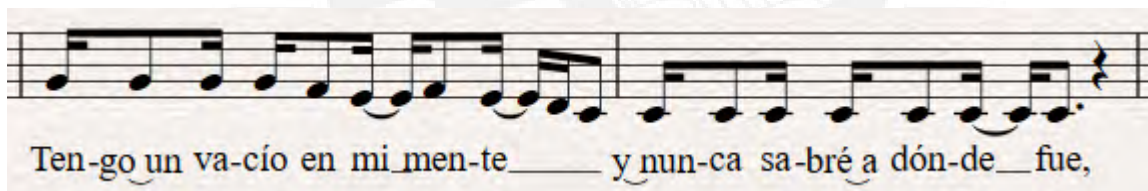


Figura 9

Extracto de la Primera Estrofa de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”



Por otro lado, se considera que la interpretación de la voz durante toda la canción tiene un estilo *lay back*, es decir, no está completamente amarrada con el tempo, sino que lo estira interpretando sus líneas con un ligero retraso rítmico. Esta interpretación genera una continua tensión rítmica entre la voz y la base, como si todo el tiempo la voz se moviera en un espacio distinto al resto de los instrumentos, produciendo un efecto de flote sobre ellos y, así, aportando a la idea de la suspensión del tiempo.

Después del segundo coro tiene lugar el solo de guitarra, aquí, la línea melódica utiliza como recurso las escalas mayor y pentatónica mayor de do sostenido. Al inicio del solo, como se observa en la figura 10, se aprecia claramente una sucesión de notas

ascendentes correspondientes a la escala mayor, mientras que, seguidamente, como muestra la figura 11, se escuchan frases que utilizan solamente notas de la pentatónica mayor, sin embargo, en la última frase la melodía pasa por el cuarto grado de do sostenido, nota que pertenece al modo jónico, cuestión que se observa en la figura 12. Este recorrido entre una escala y otra refuerza el sentimiento de ambigüedad, teniendo en cuenta también que la escala pentatónica mayor, y en general las escalas pentatónicas, se caracteriza por no tener mucha fuerza definitoria. De esta manera, este recurso musical también aporta a la sensación de suspensión que se desea generar en el espectador.

Figura 10

Extracto 1 del Solo de Guitarra de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”



Figura 11

Extracto 2 del Solo de Guitarra de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”



Figura 12

Extracto 3 del Solo de Guitarra de la Canción “Las Cosas que Nunca Sabré”



Para finalizar esta primera idea de la suspensión, también se plantea que, a través de ciertos versos, la letra apoya esta cuestión. Aquí, se puede apreciar de manera más explícita la relación entre la sensación de suspensión y la temática principal de la canción acerca de la

incertidumbre que genera la falta de control sobre ciertas cosas de la vida. Se considera que tres versos de la primera estrofa y cinco de la segunda aportan a este punto: “Tengo un **vacío** en mi mente”, “**Nunca sabré** a dónde fue”, “**Nunca sabré** si has dormido”, “Tengo un abrazo **colgado**”, “Y un te amo a **media voz**”, “Llevo la **duda** callada”, “De esas **preguntas** al aire” y “Vibran las calles antiguas, **canciones perdidas**” [Las negritas son mías].

Un punto distinto a tratar es el protagonismo que tiene el mar durante todo el videoclip y lo que este representa. Desde el inicio hasta el final, el mar aparece en cámara, casi siempre con Antay, pero también tiene algunas tomas sin el artista. Además, es el único objeto o ente con el que Antay interactúa a lo largo del videoclip: empieza sentado en un banquito que es golpeado por las olas, pasea por la orilla con el mar a sus pies, se sumerge entre las olas, etc. Así, se plantea que el mar tiene un papel importante representando lo desconocido, representando las cosas a las que Antay les está cantando y la incertidumbre que pueden generar son las olas que golpean al cantante pero que no lo derriban. Casi a manera de confirmación de esta propuesta, como acontecimiento final Antay desaparece entre las olas del mar, cumpliendo al final con el mensaje que él mismo indica que trata de llevar con esta canción: a veces lo mejor es entregarse a las situaciones que no podemos controlar para llevarlas desde la calma.

Un sentimiento de libertad o liberación también es una cuestión que se trata de generar a través de ciertas decisiones tomadas visualmente. Se plantea que las estrategias que se utilizaron para este punto son: la performance de Antay, la selección de ambientes y el vestuario. Durante todo el videoclip se aprecia que Antay se encuentra en una constante actitud performática, ya sea que esté cantando o no, sobre todo a través del movimiento de los brazos. Hay varios momentos donde este movimiento se dirige hacia arriba con una clara intención de apuntar hacia el cielo, por lo cual, se interpreta que detrás de esto hay una búsqueda de libertad. La idea de dirigirse hacia el cielo se ve reforzada a través del

movimiento de cámara, ya que en algunas ocasiones esta sigue el movimiento de brazos de Antay, perdiendo de vista al artista y enfocando el cielo en su lugar. Esto se ve reforzado, sobre todo, una escena que aparece en la parte final de la canción: aquí, se observa a Antay corriendo de espaldas a la cámara, a su lado izquierdo se ve un gran número de gaviotas volando, él va bajando la velocidad y eleva los brazos como si quisiera alcanzarlas, la cámara sigue su movimiento hasta perderlo de foco y comienza a seguir el vuelo de las gaviotas.

Los ambientes elegidos para el videoclip también cargan un fuerte sentimiento de libertad, cuestión que es reforzada por los encuadres de la cámara con gran cantidad de cielo. Todos los ambientes seleccionados son espacios abiertos o, solo en el caso de la terraza inicial, semiabiertos. Además de ser espacios abiertos, la mayoría son lugares no-urbanos con áreas verdes o con algún elemento que representa a la naturaleza, como el mar. Asimismo, es necesario resaltar que estos espacios siempre están vacíos, la única persona que sale en escena es Antay. Todo esto aporta a la transmisión de una sensación de libertad. ¿Qué significa la libertad dentro del contexto de este videoclip o canción? Antay se encuentra en un espacio donde puede expresarse de manera totalmente libre, puesto que está completamente solo y no existe la posibilidad de ser juzgado. Por otro lado, también se propone la posibilidad de que, teniendo en cuenta la idea de que en el universo que plantea el videoclip el tiempo está estancado, estos ambientes vacíos representen la mente de Antay, lo cual implica que lo que se observa durante el videoclip es un continuo diálogo interno de Antay consigo mismo y que el desenlace final, cuando se sumerge en el mar, es la resolución de este diálogo.

El vestuario utilizado consta de camisas y pantalones sueltos de colores neutros, Antay casi siempre se encuentra descalzo, solo lleva puesto calzado en una ocasión y son unas zapatillas. Se propone que a través del uso de ropa cómoda y holgada se quiere transmitir un mensaje de libertad de expresión e identidad de género.

Como última idea resultado del análisis se plantea el uso de tensiones para reforzar el mensaje de la letra en los coros uno y dos. En esta parte de la canción se pueden apreciar cuatro frases musicales, una por cada verso, de las cuales la primera y la tercera inician con el grado siete de la escala mayor que, además de significar una tensión por sí sola, en el contexto armónico genera una disonancia de oncena aumentada, cuestión ejemplificada en las figuras 7 y 8. Esta disonancia sólo resuelve de manera tradicional, por grado conjunto hacia la tónica, la primera vez que aparece, luego se mueve por salto al quinto o segundo grado de la escala. Por lo tanto, se propone que esta tensión fue utilizada con el propósito de resaltar el mensaje de los versos correspondientes, sobre todo en aquellos que no resuelve: “Hay cosas que nunca” y “Solo, solo me llevo”. El primero lleva consigo una parte del título de la canción, cuestión importante de resaltar, mientras que el segundo puede ser interpretado como la respuesta ante el problema que plantea la canción: la incertidumbre de las cosas que nunca se sabrán.

1.1.4. Análisis del videoclip de *Psiu*

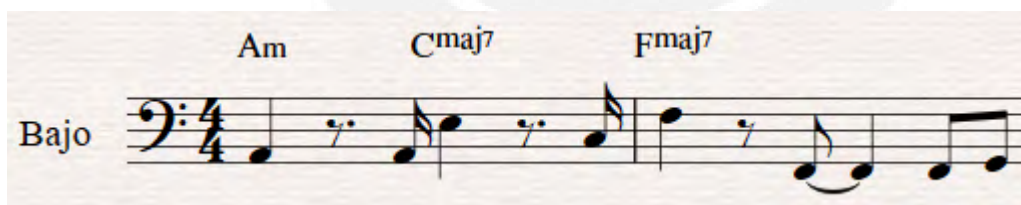
Psiu es una canción de la artista brasileña Liniker, pertenece a su primer álbum solista titulado *Indigo Borboleta Anil* y fue el primer sencillo que se lanzó de este en el año 2020. Aquello que Liniker intenta contar y expresar a través de esta canción se complementa y completa con su respectivo videoclip dirigido por Feliz Trovoada y Mirella Façanha. De esta manera, resulta interesante analizar ambos productos en conjunto para reconocer las estrategias que se emplearon para lograr expresar el mensaje deseado por la artista. Un primer punto importante a mencionar es que la canción no cuenta con una estructura convencional, es decir, no se pueden etiquetar las partes como estrofa, coro, pre coro, etc., sino, más bien, se pueden identificar claramente siete momentos de inicio a fin. Cada momento está delimitado por cambios en la armonía, textura, intensidad e intención y se plantea que dichos cambios están guiados por la letra, esto quiere decir que los recursos

musicales usados en cada parte tienen el propósito de delimitar cada momento bajo la idea que plantea la letra en esa sección. Estos momentos musicalmente delimitados también se encuentran marcados en el videoclip, donde se utilizan diferentes estrategias para complementar la idea de cada parte.

El primer momento de Psiu va desde el inicio de la canción y consta de una pequeña introducción seguida de cuatro versos que se repiten: “Pra quem não sabia contar gotas”, “Cê aprendeu a nadar”, “O mar te cobriu sereno”, “Planeta marte”. Esta parte se ubica en la tonalidad de la menor y la instrumentación es minimalista (voz, bajo, batería y kalimba), la línea que plantea el bajo, que se puede apreciar en la figura 13, y el uso de la percusión llevando la base y al mismo tiempo haciendo ciertos detalles preparan un ambiente calmado y oscuro, lo cual es reforzado con la entrada la voz haciendo “mmm” mientras la kalimba dobla su línea, una vez que la voz empieza con la letra la kalimba desaparece y se aprecian pequeñas entradas de sintetizadores cada dos versos. Los timbres en toda esta primera parte son bastante opacos y mediosos lo cual también aporta a la oscuridad del ambiente.

Figura 13

Línea del Bajo en el Primer Momento de la Canción “Psiu”



La segunda parte también consta de una serie de versos, tres en este caso, que se repiten: “Sem ponto, sem virgula, sem meia, descalça”, “Descascou o medo pra caber coragem”, “Sem calma, sem nada, sem ar”. La armonía del momento anterior se mantiene, pero se añaden voces que varían la textura, estas entran a manera de coros, doblaje y, también, se incluye una voz susurrada que remarca las consonantes de la letra. Esto, sumado


a la nueva línea melódica de la voz, marca una nueva sección que prepara el siguiente momento.

En el tercer momento de la canción la dinámica de los versos cambia, ahora se observan ocho versos con una pequeña pausa cada cuatro: “Borrifou um segredo pra fazer a lua”, “Temperou com calma teu desassossego”, “Empanou com areia tua calma santa”, “Salvou um beijo”; “Chorou na despedida”, “Mas gozaram chamás”, “Amanheceu à guarda de esperar o sono”, “Desesperou de medo quando ficou tarde”, “Chamou minha atenção”.

Aquí, la progresión armónica indica un cambio a la relativa mayor, do mayor, como se muestra en la figura 14, y la dinámica e intensidad crecen. La instrumentación aporta a esto último, ya que se aprecia la aparición de una guitarra acústica rítmica y un juego de respuesta en los coros respecto a la voz principal, añadiendo un doblaje a partir del quinto verso. La suma de todos los cambios, y la aparición de la guitarra entregan a esta parte un nuevo color, la atmósfera oscura de los dos primeros momentos se difumina y empieza a crearse un momento más claro y brillante que, además, parece tener la intención de crecimiento con el objetivo de desfogar en la siguiente sección, como si fuese un pre coro.

Figura 14

Progresión y Rítmica de la Guitarra Acústica en el Tercer Momento de la Canción “Psiu”



The image shows a musical staff for acoustic guitar. Above the staff, the chord progression is listed: 25 Dm7 Cmaj7 Dm7 Cmaj7 Dm7 Cmaj7 Fmaj7. The staff itself contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific strumming technique. The staff is labeled 'Guitarra acústica' on the left.

Antes de pasar a la siguiente parte hay una pausa en la canción, la cual frena el desfogue que estaba buscando el momento anterior. Esta pausa o break tiene diferentes duraciones en la versión de estudio y en el videoclip, ya que en este último se extiende y se aprovecha para crear todo un nuevo momento visual acompañado de ciertos detalles sonoros. Durante toda esta parte solo se observan dos escenas de Liniker, en la primera, donde todavía se escucha el momento anterior de la canción que se mezcla con el break, la imagen está

ralentizada y aparece ella de espaldas en el exterior con la luz del día y el viento moviendo su vestido, la manera en la que está grabada la toma da la sensación de que se está cayendo hacia atrás. En la siguiente toma Liniker aparece de nuevo en el exterior, pero esta vez es de noche y lo único que alumbra la escena es una luz pirotécnica que ella sostiene en la mano derecha, está rodeada de un círculo de pirotecnia que ella misma enciende con esta luz. Todo el resto del break es la acción de la luz recorriendo el círculo que rodea a Liniker, hasta que se vuelve a apagar y se queda en oscuridad absoluta. Durante esta secuencia, se escucha un sonido atmosférico que parece emular al viento acompañado de algunos sintetizadores que bajan de volumen y luego regresan hacia el final. Esta parte cierra con la entrada del siguiente momento, donde inicia la voz.

El cuarto momento de Psiu, al igual que en el tercero, presenta un cambio en la dinámica de los versos, en este caso, se aprecian cinco versos con una repetición solo en el último, lo cual genera al final una cantidad de seis versos: “Fazendo serenata”, “O mergulho foi tão bom que me encheu de graça”, “Molhou meu coração”, “Mergulho em fumaça”, “Num delirante assovio psiu, psiu, psiu”, “Num delirante assovio psiu, psiu, psiu”. Una vez que termina la letra, la voz principal introduce una nueva frase silbada que repite tres veces. Como se observa en la figura 15, la armonía de esta parte mantiene la tonalidad de do mayor y la instrumentación también se mantiene, pero la intención y atmósfera cambian y se puede interpretar que esta sección está cumpliendo una función de coro. La expectativa generada en el tercer momento, a manera de pre coro, que quedó suspendida con la llegada del break, alcanza su resolución en esta sección donde se puede apreciar por primera vez en toda la canción un descanso. Durante toda la parte con letra de este momento se escucha un acompañamiento más intenso y con mayor dinámica, que, como se aprecia en la figura 16, acompaña la melodía propuesta por la voz compuesta de notas cortas con finales de frase largos y ligados, en comparación con el acompañamiento que se adapta con la entrada de los

silbidos, donde la atmósfera se relaja un poco más y permite fluir a la melodía, cuestión que se muestra en la figura 17.

Figura 15

Progresión y Rítmica de la Guitarra Acústica en el Cuarto Momento de la Canción “Psii”



Figura 16

Extracto de Voz y Acompañamiento de Guitarra Acústica del Cuarto Momento de la Canción “Psii”

Figura 17

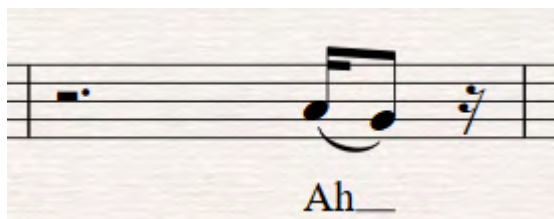
Parte Silbada y Acompañamiento de Guitarra Acústica del Cuarto Momento de la Canción “Psii”

A partir del siguiente momento, y hasta el final de la canción, la voz ya no interpreta más letra, sino que todas sus líneas melódicas aparecen tarareadas. En esta sección la dinámica de toda la banda cae abruptamente y la llevaba cambia para empezar un crescendo

que lleva a la siguiente parte. Este incremento de intensidad y dinámica es guiado por la voz que, como se aprecia en la figura 18, repite tres veces la misma línea que consta de dos notas (la, sol) a manera de grito/suspiro/gemido. Todo esto desemboca en el siguiente momento donde la voz entra en anacrusa con una nueva línea melódica.

Figura 18

Línea de la Voz en el Quinto Momento de la Canción "Psiu"



En este sexto momento de la canción la voz inicia con una frase nueva, que mantiene la idea del tarareo a modo de grito o gemido, que luego es respondida por otra idea melódica nueva, esta vez tarareada sin emular un grito. El primer motivo melódico se presenta solamente al inicio de la sección y consta de la interpretación de cuatro notas, casi siempre repitiendo la nota que se acaba de cantar antes de pasar a la siguiente (mi, re, mi, do, do, la, la) y siempre cayendo con la nota nueva a tierra, cuestión que se puede observar en la Figura 19. Por otro lado, la armonía durante toda esta parte parece ser una variación de la armonía utilizada en el tercer momento, que está siendo tomado como un pre coro, la diferencia se encuentra en que, en este caso, como se aprecia en la figura 20, el ritmo armónico tiene un poco más de movimiento, ya que los acordes cambian en negras con puntillo (Dm7, Cmaj7, Fmaj7, Cmaj7). En conjunto con la base armónica, la primera frase melódica genera un antecedente que entrega estabilidad, pero deja en duda con la última nota, ya que termina creando la tónica del acorde de Cmaj7, idea que también se puede observar en la figura 20. Este antecedente desemboca en la siguiente frase que proyecta una intención de clímax en esta parte de la canción, no solo por su construcción melódica, sino también por los recursos utilizados para reforzar esta línea. Como se aprecia en la figura 21, esta frase, que también es

interpretada por la voz tarareando, pero ya no trata de simular un grito o gemido, consta de cuatro notas, agregando una quinta al final que es la repetición de la segunda nota interpretada (fa, mi, si, la, mi). Resulta interesante cómo esta idea melódica se mueve sobre todo en la tríada de la menor, entregando así el color de la escala de la menor dentro de esta sección que se ubica en do mayor, cuestión que resalta todavía más cuando en las dos últimas notas se genera un salto de quinta justa de la a mi. Sin embargo, es necesario mencionar que las tres notas del medio, que remarcan la tríada de la menor, se encuentran en contratiempo, mientras que las únicas dos notas que van a tierra son la primera, fa, y la última, mi, generando una sensación de fa mayor, que viene a ser el último acorde de la progresión. Entonces, el resultado es una ambivalencia entre tonalidad mayor y menor que le otorga densidad armónica a esta parte y, por ello, aporta a la creación del clímax de la canción. Esta frase es repetida cuatro veces mientras la dinámica, tanto de la voz como de la banda completa, va en *crescendo*, además, se puede apreciar un *fill* de batería antes de cada entrada y la adición de voces en armonía en cada repetición, cuestiones que prueban la intención de generar clímax a través de esta idea melódica en conjunto con toda la sección. Por último, una vez finalizadas las repeticiones, la dinámica general cae repentinamente para preparar la parte final de la canción y la voz culmina la sección con un último gemido que entra en contratiempo, exactamente en la segunda semicorchea del tercer tiempo del compás de 4/4, y es acompañado por el hihat de la batería, idea que se muestra en la figura 22. Este final indica el término de todo lo que se construyó hasta el momento, como si Liniker estuviera tratando de expresar lo que no puede expresar a través de palabras, a través de las melodías tarareadas y de este último grito que cierra todo el proceso que intentó retratar en esta sección.

Figura 19

Primer Motivo Melódico del Sexto Momento de la Canción “Psiu”

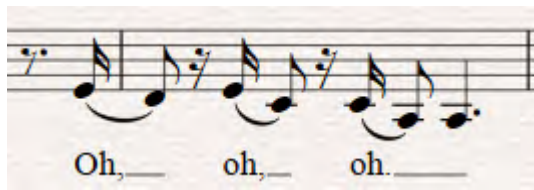


Figura 20

Primer Motivo Melódico y Progresión Armónica del Sexto Momento de la Canción “Psiu”

Figura 21

Segunda Frase de la Voz del Sexto Momento de la Canción “Psiu”

Figura 22

Gemido Final del Sexto Momento de la Canción “Psiu”

El último momento de la canción es preparado con la bajada del momento anterior y, además, es una variación de la introducción. Aquí, se puede apreciar la instrumentación del primer momento del tema más una guitarra acústica llevando la base armónica, es importante

mencionar que, a pesar de mantener una instrumentación similar, el cambio de llevada de la batería y la adición de la guitarra, en conjunto con la nueva melodía que presenta la voz, generan un cambio de intención en este momento en comparación al primer momento. Se siente claramente cómo esta última parte tiene la intención de cerrar el tema con un ambiente calmado y sin la oscuridad planteada al inicio, como si todo el proceso atravesado terminara en una transformación del estado inicial. Esta idea es reforzada cuando se toman en cuenta las imágenes utilizadas en esta parte del videoclip, que citan la introducción del mismo, pero sobre todo con la última imagen de Liniker, donde se ve cómo dos rostros de ella se empiezan a unir, pero terminan sobreponiéndose, sin unirse del todo.

De esta manera, después de detallar resumidamente los momentos delimitados de esta canción, se propone que a través de ellos la artista está narrando uno o varios procesos por los que ha pasado. El primer momento puede ser interpretado como un inicio del proceso, la utilización de una instrumentación minimalista y de timbres mediosos y oscuros genera un ambiente de oscuridad que aporta a una intención de inicio y apertura. En esta parte, en la primera secuencia, se puede apreciar el rostro de Liniker en la oscuridad con los ojos cerrados y justo antes de que empiece la línea de la voz, los abre, lo cual refuerza la idea del comienzo de algo, como si la artista estuviera abriendo las puertas para empezar la narración de su viaje. El segundo momento puede ser tomado como una extensión del primero, ya que se puede apreciar la similitud, pero también es notorio el cambio de intención, preparando para el siguiente momento.

El tercer momento abre con imágenes pasando mucho más rápido de lo que se había visto antes en el videoclip, crea una atmósfera más abierta y con intención de crecimiento. Es importante mencionar que estas imágenes, en conjunto con los cambios musicales, aportan a que toda esta sección cumpla la función de pre coro. Por ello, se plantea que esta parte está tratando de expresar la primera parte de un proceso, donde Liniker está dando los primeros

pasos y tomando velocidad para sumergirse en lo que viene. Toda la preparación que se generó para llegar al siguiente momento es pausada un momento y la canción queda suspendida, como si la artista hubiera tratado de representar la sensación de sumergirse en el agua y quedar en suspensión unos segundos antes de retornar a la superficie, siendo los momentos uno y dos la preparación para entrar al agua, el momento tres la acción de tirarse y esta última sección que se catalogó como *break* la suspensión dentro del agua. El *break* finaliza con la entrada del cuarto momento, que está siendo interpretado como el coro de la canción. Esta es la última sección con letra y, justamente, en los versos 2, 3 y 4, la letra señala una idea que refuerza la analogía de la sumersión en el agua: “O mergulho foi tão bom que me encheu de graça”, “Molhou meu coração”, “Mergulho em fumaça”. Aquí, Liniker está haciendo constantemente referencias a la inmersión en el agua, pero no de manera literal, sino, se plantea que utiliza esa metáfora para expresar la sensación que experimentó cuando atravesó cierto proceso. Entonces, durante el coro está intentando contar cómo esa sumersión, es decir, la entrada a quizás la parte más difícil e intensa del proceso que pasó, luego, terminó siendo algo positivo que “la llenó de gracia”.

Una vez terminado el coro de la canción, empieza lo que se ha catalogado como el final de esta, que consta de los tres últimos momentos. El primer momento de este final, el número cinco en relación a toda la canción, es toda una parte destinada a hacer crecer la dinámica para llegar al penúltimo momento donde se encuentra el clímax del tema. Aquí, se interpreta que la artista busca retratar cómo el atravesamiento de la parte más difícil e intensa del proceso, a pesar de traer liberación y de ser algo positivo, genera cambios y transformaciones, entonces, se plantea que este quinto momento es el inicio de esta transformación personal y el sexto momento, donde se puede apreciar la cumbre de todo el tema, es la parte más intensa de la transformación. Por último, el séptimo momento de la canción, como se mencionó anteriormente, entrega un cierre a la misma. Se plantea que

Liniker utilizó esta última parte para expresar el fin del proceso vivido, por ello, termina la canción con una variación del inicio, dando a entender que es el cierre del ciclo.

Durante todo el videoclip la única persona que se puede apreciar es Liniker, sin embargo, se propone que se hizo uso de maquillajes y vestimentas distintas con el propósito de diferenciar ciertos personajes que aportan a la narrativa, por lo cual, a continuación, se revisará la participación de algunas elecciones de vestuario y/o maquillaje significativas para lo planteado en este análisis. El primer vestuario a mencionar es aquél que se conforma de un vestido azul acompañado de una tela azul que la artista lleva en los brazos, mientras que, se puede observar que sus ojos están cargadamente maquillados de negro, de manera que no se puede apreciar hacia a dónde apunta la mirada, y su peinado consta de dos moños con cierta apariencia desordenada. Este personaje utiliza la tela que lleva en los brazos para jugar con el viento, cada vez que aparece en foco se puede ver cómo deja que el viento mueva la tela y, en varias ocasiones, se coloca detrás de la tela de manera que la cámara enfoca su rostro a través de ella. Se plantea que esta versión de Liniker representa un oxímoron, ya que posee elementos que hacen referencia a la libertad, como la tela contra el viento, y elementos que apuntan hacia lo contrario, el juego de esconder el rostro detrás de la tela o el ocultar la dirección de la mirada a través del maquillaje recargado. Entonces, se puede estar tratando de la representación de un deseo de libertad negada, lo cual, en conjunto con el retrato de un proceso a lo largo de la canción, puede estar significando que la búsqueda de libertad es parte de dicho proceso.

El segundo vestuario y maquillaje a mencionar es el que está conformado por un vestido de novia, con velo incluido, y un maquillaje zoomorfo que le entrega a Liniker una apariencia felina. Culturalmente el vestido de novia suele hacer referencia a la pureza, medida y virginidad que, desde un punto de vista conservador, acompaña a la novia al altar, por otro lado, el maquillaje tribal con apariencia zoomorfa suele tener la intención de entregarle

cualidades del animal al que se hace referencia a la persona que porta el maquillaje. En ese sentido, el maquillaje que trae puesto la artista parece hacer referencia a algún felino salvaje, lo cual puede atribuirse a astucia, salvajez, libertad, sensualidad. Entonces, se plantea que la combinación de la vestimenta con el maquillaje, al igual que con el vestuario anterior, está generando un oxímoron que termina expresando cómo el proceso atravesado por Liniker rompe con esta primera inocencia para adquirir estas características representadas a través de lo felino, cuestión que es reforzada cuando inicialmente se observa este vestuario con el velo cubriendo el rostro de Liniker, mientras que luego, después de la sumersión, se observa el mismo vestuario con el velo levantado.

De todos los vestuarios y/o personajes que carga la artista en el videoclip, solamente uno de ellos utiliza un pantalón en lugar de un vestido o falda o algo por el estilo y tiene lugar en el break de la canción. Justamente en este momento que hay una ruptura del tema a nivel musical-audiovisual, también hay una ruptura en cuanto al vestuario. Sin embargo, no solo se plantea que la elección del pantalón en esta parte es para marcar este hito, sino que también se propone que esta prenda está presente para aportar significación a toda la secuencia que se observa durante el break en el video musical, la cual se describió anteriormente. En esta parte, los elementos visuales empleados (el pantalón, la pirotecnia en la mano, el círculo de luz y, al mismo tiempo, la oscuridad completa que la rodean) están aportando a una actitud de empoderamiento que Liniker está expresando desde la corporalidad, caminando firmemente mientras mira directamente a la luz que emana la pirotecnia que carga en la mano. Ahora, si se tiene en cuenta que todo esto está ocurriendo dentro del momento catalogado como la sumersión, entonces se puede llegar a idea de que, quizás, Liniker esté planteando este momento como la firme decisión de sumergirse en el proceso e incendiar o prender aquél detonante que necesita para atravesarlo.

El último vestuario que se considera necesario de tratar es uno que, pudiendo considerarse un personaje, aparece en diferentes momentos del video musical con dos iluminaciones distintas que parecen haber sido escogidas según el momento y el significado que quiere transmitirse, teniendo en cuenta que el cambio entre ellas también aporta una idea. El foco de este vestuario se encuentra en el maquillaje utilizado, ya que, en propósito de esto, la vestimenta en sí se mantiene simple. El maquillaje consta básicamente aplicaciones metálicas en diferentes partes del rostro: un punto en cada lagrimal, una especie de semicírculo en cada lado de la nariz, una serpiente en cada mejilla, distintas entre sí, aretes que parecen ser pájaros y otras formas en las orejas. De estos elementos resalta el uso de serpientes y pájaros, ya que se puede interpretar que la combinación de estos está planteando una idea de transformación y libertad. Las serpientes son reptiles que pasan por el proceso de ecdisis, muda o cambio de piel, varias veces en su tiempo de vida, por lo cual, en este caso, se puede estar haciendo uso de su imagen para hacer referencia a un proceso de transformación, de cambio de piel. Por otro lado, los pájaros suelen ser asociados a la libertad, sobre todo por su característica voladora, por ello, la combinación de ambas imágenes genera una significación de transformación y libertad. Además, a todo esto, se suma el hecho de que están presentes en el rostro de Liniker a manera de maquillaje, por lo cual se puede interpretar, de igual manera que con el maquillaje zoomorfo del vestuario de novia, que se está intentando otorgar las características, o significados en este caso, de dichos animales a la artista. Ahora, es necesario tratar el juego con el cambio de iluminación las tres veces que aparece este personaje: las primeras dos veces se aprecia solamente el rostro iluminado tenuemente por una luz rojiza, por lo cual no se aprecian los detalles de las orejas, la primera vez se observa el perfil izquierdo mientras que la segunda el derecho haciendo contacto visual con la cámara, en ambas tomas el semblante de Liniker se mantiene serio. En la tercera aparición la iluminación se vuelve clara y un poco cálida, se pueden apreciar todos los

detalles del rostro además de una parte del vestuario del torso y el peinado, aquí, la artista mira de frente a la cámara haciendo contacto visual y tiene una media sonrisa. Entonces, se propone que la elección de iluminación en las primeras dos apariciones hace referencia a un proceso de transformación, mientras que el cambio de iluminación en la última aparición refiere a la liberación a través de dicha transformación.

De esta manera se evidencia que cada elemento, ya sea musical, visual o una combinación de ambos, se vuelve un recurso mediante el cual se busca aportar a ideas específicas que poco a poco arman la gran idea de un proceso de transformación, que, a su vez, desencadena ideas consecuentes, como señala la misma Liniker en una entrevista: “Es como una metáfora del descubrimiento. Desde llegar tranquilo, ganar confianza, hasta poder correr y saltar (...) "Psiu" es una canción que utiliza el buceo, el agua, en esta metáfora de la transformación. Canta los miedos, la angustia de la travesía, pero desde la perspectiva de los que ya han llegado al otro lado...” (Antunes, 2020).

1.2. Comparación de resultados y establecimiento de elementos

Después de haber realizado el análisis de cada uno de los videoclips se concluye que en cada caso se utilizaron ciertos recursos musicales, visuales y/o una combinación de ambos, que siempre sirven al propósito de retratar la idea principal ante la cual gira el video musical. Lo interesante de lo mencionado es que algunos de estos recursos coinciden en los cuatro casos y, además, la idea principal en las cuatro canciones trata algún proceso atravesado por lxs artistas.

Uno de los recursos musicales que tienen en común las canciones analizadas se trata del inicio de las frases de la línea melódica de la voz principal. Se sabe que se tienen tres opciones para la entrada de una frase melódica: inicio tético, que coincide con el tiempo fuerte, inicio anacrúsico, que sucede antes del tiempo fuerte, e inicio acéfalo, que se da después del tiempo fuerte. En “Corazón Resiste”, “CHÉNI” y “Las Cosas que Nunca Sabré”

el comienzo de cada frase musical, que pertenece a la voz, a lo largo de todo el tema siempre se da de manera tética o anacrúsica, lo cual parece responder a la intención de transmitir firmeza, decisión y/o fuerza a través de la melodía y letra de cada canción. De esta manera, se plantea, además, que la utilización de este recurso tiene que ver con que de alguna u otra manera, como se ha explicado antes, cada canción trata el tema de la resistencia *queer*, y que a través de la expresión de esta fuerza se está acompañando y complementando este mensaje. Por otro lado, en la canción de Liniker, “Psiu”, el patrón del uso de este recurso se rompe, ya que, a pesar de que el uso de comienzos téticos y anacrúsicos predomina, la artista también incluye inicios acéfalos. Entonces, se propone que respecto al uso del recurso que comparte con las otras canciones, se da por los mismos motivos que estas, sin embargo, la utilización de comienzos acéfalos se interpreta como la intención de retratar la vulnerabilidad que también es parte del proceso que la artista busca plasmar en el videoclip.

Respecto a los recursos audiovisuales utilizados en los videos musicales, resalta el empleo de la ruptura de la cuarta pared, cuestión que sucede en más de una ocasión en los cuatro videoclips analizados. En el caso de “Corazón Resiste” los personajes hacen contacto visual directo con la cámara desde el inicio del video, como esta canción trata sobre los círculos de cariño y cuidado dentro de la comunidad, se interpreta que la utilización de este recurso tiene la intención de tratar de transmitir a través de la mirada todo lo que cada participante que realiza esta acción está sintiendo, cuestión que quizás no habría alcanzado el nivel de conexión que alcanzó con el espectador de haberse utilizado algún otro recurso que interactúe con este último de manera menos directa. En “CHÉNI”, La Bruja de Texcoco rompe la cuarta pared en momentos clave, sobre todo en momentos donde la letra está dirigiéndose al espectador, por ejemplo, “sé que tienes miedo”, que además coincide con la mención del tema del miedo, temática principal y título de la canción, por ello, se plantea que La Bruja utiliza este recurso para reforzar su mensaje al público y que este se sienta aludido.

En cuanto a “Las Cosas que Nunca Sabré”, el contacto visual directo con la cámara se da por primera vez en una de las primeras escenas donde se puede apreciar a Antay cantando la estrofa 1 de la canción. Aquí, también se interpreta que la intención detrás de este recurso es reforzar la transmisión del mensaje al espectador, pero, teniendo en cuenta que el videoclip se encuentra en un espacio íntimo del artista, se considera que, además, este recurso se extiende como una invitación hacia el público para ser parte del proceso que se está observando y/o comenzar a llevar a cabo sus propios procesos a pesar del miedo e incertidumbre. Por último, en el video musical de “Psiu” se aprecian varios momentos donde Liniker rompe la cuarta pared y hace contacto visual con la cámara, de hecho, esto se da desde la introducción de la canción, donde se observa primero a la artista con los ojos cerrados y después los abre mirando fijamente al lente. En este caso, se resalta que el inicio del videoclip se dé de esta manera, ya que, entonces, no solo se entiende que la intención de la artista es, al igual que les otros artistas, conectar con el espectador, sino, también, teniendo en cuenta que el video musical gira en torno a un proceso íntimo y de vulnerabilidad, se agrega que, de manera parecida a Antay, Liniker está extendiendo una invitación al público a entrar en el mundo del video y, además, a reconocerse dentro de este.

De esta manera, se pueden identificar patrones en la ruptura de la cuarta pared en los cuatro videos musicales. Por un lado, en todos ellos la utilización del recurso tiene detrás la intención de generar mayor conexión con el espectador y que, así, la transmisión del mensaje de cada canción llegue con mayor intensidad. Además, a esto se le suma la idea de invitación al espacio del video que aparece de manera muy clara en los videoclips de Antay y Liniker, que, si se tiene en cuenta que las otras dos canciones también exponen los factores intimidad y vulnerabilidad, se puede extender a todos los casos analizados. Y, para finalizar el tratamiento de este recurso, se plantea, como conclusión que envuelve a las conclusiones anteriores de este punto, que esta idea de invitación se amplía al autorreconocimiento del

espectador en las situaciones de cada uno de los videos musicales, entregándoles un referente de identidad y resistencia para que se aventuren a llevar a cabo sus propios procesos identitarios, como se aprecia atravesar a cada uno de los artistas, de alguna u otra manera, en todas canciones.

El tercer recurso a resaltar es la inclusión de un momento que rompe, *break*, con lo que estaba sucediendo en el video musical y que da pase, en casi todos los casos, al clímax final de la canción. Asimismo, es necesario mencionar que este recurso sucede audiovisual y sonoramente, es decir, en cada canción se plantea un *break* en la parte musical que es complementado de manera audiovisual en el videoclip. En “Corazón Resiste”, la ruptura tiene lugar en el intermedio de guitarra, donde la voz principal desaparece y la dinámica del video cambia, puesto que se observa cómo los participantes pasan a compartir cartas que tenían preparadas y se incluyen subtítulos para que el espectador pueda seguir el diálogo. Como se mencionó en el análisis de esta canción, todos los elementos musicales y visuales de este *break* están pensados para que el público pueda concentrarse en la interacción de los participantes. Así, se genera un quiebre en la canción que permite un momento de descanso musical para luego, en la siguiente parte, pasar al clímax final de la canción.

En cuanto a “CHÉNI”, el *break* también genera un punto de descanso antes de pasar al clímax final, pero está planteado de manera distinta en comparación a la canción de Eme. Aquí, la ruptura dura unos cuantos segundos y consta de solo tres tomas que pasan de manera rápida, en una de ellas se observa a La Bruja rompiendo un espejo, acción que puede interpretarse literalmente como el punto de quiebre de la narrativa que desencadena en la resolución de la canción. Musicalmente, como se mencionó en el análisis de esta canción, se genera un silencio repentino en esta parte, seguido de un *crescendo* y un efecto de *glitch*, lo cual complementa la creación de la atmósfera de ruptura en conjunto con lo visual. En este caso, se plantea que *break* de esta canción no solo busca crear un descanso para pasar al

clímax, sino que también, tomando en cuenta el contexto del videoclip, intenta narrar el momento del viaje de La Bruja donde decide romper con ideas preconcebidas que tienen sobre ella, ella misma u otras personas externas, por ello la inclusión del objeto espejo y el efecto de *glitch*.

El momento de ruptura de “Las Cosas que Nunca Sabré”, al igual que “Corazón Resiste”, lleva a la cumbre final de la canción, pero posee elementos distintos que le entregan un carácter diferente. Así como en la canción de Eme, en esta canción el *break* le concede el protagonismo a la guitarra que, en este caso, se trata de una guitarra eléctrica que entra a ejecutar un solo, el cual se va construyendo de a pocos con una intención de *crescendo*. Lo interesante de esta parte en el video musical es la introducción de un personaje que no había aparecido antes, y que tampoco volverá a aparecer en las siguientes escenas, que interpreta el solo de guitarra. Esta aparición refuerza la ruptura ocasionada por esta parte, todavía más cuando se toma en cuenta que durante todo el videoclip el único personaje que se había visto era Antay, entonces, esto también genera un descanso de su imagen para luego retornar con mayor fuerza en el clímax final, donde se le puede apreciar corriendo por primera vez en el videoclip. De esta manera, se interpreta que en el caso de esta canción el *break* se utiliza para crear un descanso musical y visual que construye una subida que le permitirá al tema cerrar en la cumbre de intención y dinámica y que, al mismo tiempo, también quiere representar esa fuerza o preparación que Antay necesitó para poder correr en el final.

En el cuarto y último video musical analizado, “PsIU”, el *break* tiene lugar bastante temprano en comparación con las otras canciones y, como se podría intuir, no conduce al clímax del tema, sin embargo, tiene una carga significativa muy importante para el videoclip. Es necesario mencionar, como se explicó anteriormente, que este momento en el video es distinto a la versión de estudio de la canción, donde dura unos pocos segundos. Aquí, como se comentó en el análisis de “PsIU”, se aprovecha la ruptura del tema para introducir toda una

secuencia que aporta y refuerza la idea de sumersión que Liniker tiene toda la intención de retratar en toda la canción. Así, se entiende que, en este caso, el *break* no solo genera un descanso o respiro musical y audiovisual, sino que también es utilizado para aportar a la metáfora de sumersión que la artista desea transmitir.

Por último, para concluir el tratamiento de este último recurso empleado en cada canción, se plantea que, a pesar de que en cada caso sirven para algún propósito o propósitos específicos según las necesidades de cada tema, en todos los casos la implementación y ubicación de un *break* responde a cómo se desea aportar al tema mayor ante el cual el videoclip gira alrededor: el proceso que el artista ha pasado y está intentando retratar.

Para cerrar esta parte de conclusiones de los cuatro análisis realizados, se desea plantear una idea que se ha estado expresando de a poco en los párrafos anteriores: cada videoclip tiene la intención de narrar un proceso, o quizás más de uno, que el artista ha vivido. En los casos de “CHÉNI”, “Las Cosas que Nunca Sabré” y “Psiu”, se trabaja la canción desde un viaje personal, se está tratando de narrar un proceso íntimo. Por otro lado, en “Corazón Resiste”, se observa un punto de vista colectivo en todo momento, sin embargo, es necesario notar que, a pesar del carácter de comunidad que el videoclip expresa, cada una de las participantes que aparecen en el video musical representan un proceso personal que se ha sido atravesado por la persona en pantalla, más no necesariamente por el artista intérprete de la canción, como sucede en los otros tres casos. Entonces, se concluye que el tema principal de las cuatro canciones analizadas son los procesos que las personas disidentes pasan, ya sean de manera individual o colectiva.

Capítulo 2. Laboratorio de composición colectiva

2.1. Participantes del laboratorio y su relación con el movimiento artístico *queer* en

Lima

Como se observa en el marco metodológico al inicio del presente trabajo, para el laboratorio de composición colectiva se escogió a tres artistas como participantes activos de la escena *queer* limeña.

2.1.1. Eme

Eme Eyzaguirre, quien utiliza pronombres masculinos (él) y neutros (elle), es un músico transmasculino que se identifica dentro de lo no binario. Su desempeño artístico tiene lugar principalmente como cantautor, dentro de su propio proyecto EME y también dentro de proyectos colectivos, pero también se desenvuelve como gestor cultural, sobre todo en la escena LGTBIQ+ limeña, ya que, con varios años de trayectoria, se ha hecho un nombre y un espacio dentro de esta.

2.1.2. Antay

Antay Vargas es un músico chalaco que hace uso de pronombres masculinos (él) y se identifica como hombre transgénero. Su desempeño artístico se da principalmente como cantautor dentro de su proyecto solista ANTAY, donde compone canciones, sobre todo, pero no exclusivamente, desde una perspectiva personal e introspectiva. Lleva un par de años de recorrido artístico y poco a poco ha logrado generarse un espacio dentro de la escena musical LGTBIQ+ limeña, proyectándose también fuera de esta.

2.1.3. Arturo

Arturo Dávila es un artista migrante y activista transmasculino que utiliza pronombres masculinos (él) y neutros (elle) y se identifica como una persona agénero. Artísticamente se desenvuelve como escritor, dramaturgo y gestor cultural dentro de la escena LGTBIQ+ limeña. Uno de sus trabajos más recientes es un poemario de su autoría titulado *Las Luces* y

Las Flores (2021), disponible en formato virtual y físico, y, por otro lado, recientemente estuvo a cargo de la dirección de la obra testimonial *Sobre Vivir* (2022) que tuvo lugar dentro del ICPNA Cultural.

El principal motivo por el cual se escogió a estos tres artistas es la química que tienen entre ellos, ya que, además de que han trabajado y trabajan juntos, comparten un vínculo de amistad muy fuerte entre ellos. Los tres son personas que tienen muy conectado su lado artístico con su lado personal y suelen mezclar ambos de manera que todos los espacios que habitan se vuelven una oportunidad para expresar sus luchas, valores, principios, ideas y, en general, su arte. Una característica que poseen en común, y que se considera de gran importancia para este laboratorio, es que los tres artistas se encuentran en constante cuestionamiento y autocuestionamiento y, además, siempre tratan de ser conscientes sobre su propio trabajo y las implicaciones que este puede tener en ellos y en los demás.

2.2. Metodología del laboratorio

Durante el laboratorio los artistas cumplieron el objetivo principal de componer una canción de manera colectiva, proceso que se da libremente y sin ningún tipo de restricción. Como resultado final, obtienen un producto musical con cinco partes (introducción, estrofa, pre coro, coro, outro) que consta de una melodía vocal principal con letra y un acompañamiento armónico en guitarra acústica. La intención de los artistas desde un inicio fue componer una canción que gire en torno a la temática de los viajes, ya que todos regresaban de algún viaje o se iban a ir, pero siempre dejaron abierta la posibilidad de interpretación entre un viaje de manera literal o figurativa. La estructura y letra de la composición quedó de la siguiente manera:

Introducción

(Guitarra y teclado)

Estrofa

Nos hacemos ruta, nos hacemos tiempo (Antay)

Deshacemos rumbos, deshacemos nudos viejos (Eme)

Pre coro

(Antay canta línea principal y Eme canta respuestas)

Viajecito, viajecito, llévame a mi germinar x2

Viajecito, viajecito, pa' volverme a enraizar (casilla 1)

Viajecito, viajecito, a dónde me llevará (casilla 2)

Coro

(Antay empieza y Eme entra de a pocos)

Va la ruta, va el camino

Va encontrando su sentido x2

Aprendiendo a navegar (casilla 1)

Sube y baja, llueve aclara (casilla 2)

Deja que el tiempo haga, déjate llevar (casilla 2)

Pre coro/outro

(Toda esta parte en *rallentando* y *diminuendo*)

(Antay canta línea principal y Eme canta respuestas)

Viajecito, viajecito, llévame a mi germinar x2

Viajecito, viajecito, pa' volverme a enraizar (casilla 1)

Viajecito, viajecito, a dónde me llevará (casilla 2)

Asimismo, también se puede apreciar el *lead sheet* de la composición en las figuras 23 y 24:

Figura 23

Página 1 del Lead Sheet de la Canción "Viajecito"

Viajecito

♩ = 90

Antay Vargas, Arturo Dávila, Eme Eyzaguirre

Introducción

C D C D

Estrofa

9 C D C

Nos ha-ce-mos ru - ta, nos ha-ce-mos tiem - po. Des - ha-ce-mos rum

14 D poco rall.

bos, Des - ha - ce - mos nu - dos vie - jos.

Pre coro

17 C D

A tempo

Via-je-ci-to, via - je - ci - to, llé-va-me a mi ger - mi - nar.

21 C

Via - je - ci - to, via - je - ci - to,

Via - je - ci - to, via - je - ci - to,

23 D

pa' vol - ver - me a en - rai - zar.

pa' vol - ver - me a en - rai - zar.

25 C D

Via-je-ci-to, via je - ci - to ¿a dón-de me lle - va - rá?

Via-je - ci - to, via-je - ci - to ¿a dón-de?

Coro

29 C D

Va la ru - ta, vael ca - mi - no, va en-con-tran-do su sen - ti - do, a-pren-dien - do a na - ve-gar.

Figura 24

Página 2 del Lead Sheet de la Canción “Viajecito”

2 33 C

Va la ru - ta, va el ca - mi - no, va en - con - tran - do su sen - ti - do.

35 D

Su - be y ba - ja llue - ve a - cla - ra, de - ja que el tiem - po ha - ga,

Su - be y ba - ja llue - ve a - cla - ra, de - ja que el tiem - po ha - ga,

37 C D

dé - ja - te lle - var.____

dé - ja - te lle - var.____

poco rall.

41 C D

Dé - ja - te lle - var.____

Dé - ja - te lle - var.____

Outro

45 C D

Via - je - ci - to, via - je - ci - to,____ llé - va - me a mi ger - mi - nar.____

Via - je - ci - to, via - je - ci - to,____ LLé - va - me

49 C D

Via - je - ci - to, via - je - ci - to____ Pa' vol - ver - me a en - ra - i - zar____

Via - je - ci - to, via - je - ci - to____

52 C D

Via - je - ci - to, via - je - ci - to____ ¿a dón - de me lle - va - rá?____

eh - tu - ru - eh.

Para llegar a este resultado los artistas atravesaron ciertas etapas de composición, empezando por un momento donde los dos músicos (Antay y Eme) se dedicaron a *jamear*, lo

cual quiere decir que realizaron un intercambio musical improvisado cada uno en su instrumento, en este caso, Antay escogió la guitarra acústica y Eme se sentó en el teclado. A raíz de este intercambio establecieron tanto la base armónica de la estrofa de la canción, como el ritmo de la guitarra acústica, que, automáticamente, se fijó como el instrumento armónico de base para toda la composición.

La introducción fue creada naturalmente y sucedió cuando los artistas ya estaban avanzados en el proceso de composición. Antay creó la idea cuando decidieron grabar lo que habían construido de la canción hasta el momento, lo hizo de manera espontánea y, por decirlo de alguna manera, en automático, como si el hecho de tener una introducción en la canción estuviera dado y fuera algo necesario para completarla. La armonía y el ritmo que lleva la guitarra en esta primera parte es igual al que corresponde a la estrofa, lo único que varía es la dinámica e intención al momento de interpretarla, ya que, como indica el nombre de la sección, se está introduciendo la canción.

En cuanto a la composición lírica y musical de la estrofa, esta tomó mayor tiempo y esfuerzo de parte de los artistas. En un principio, mientras los músicos estaban *jameando* Arturo se dedicó a escribir ideas para la letra de la canción y esto le entregó el papel principal al momento de componer esta parte. Sin embargo, a medida que avanzaba el proceso de composición Eme y Antay también aportaron a la creación de la letra y su composición también se transformó en una dinámica colectiva donde los músicos no solo daban *feedback* y sugerencias, sino que también aportaban versos y frases completas. La estrofa pasó por varias transformaciones hasta llegar a su forma final, primero Arturo planteó la siguiente lírica:

Nos hacemos ruta en busca de tiempo

Para festejar viajes nuevos

Viajecitos para renovar

Viajecitos para volverse a conectar

Nos hacemos ruta, nos hacemos viento

Pa' recordar cómo suena por dentro

En un siguiente momento, Antay agrega una parte entre los versos cuatro y cinco y propone que esta sea a dos voces:

Viajecito, viajecito, a dónde me llevará (bis)

Esta idea es bien recibida, sin embargo, no están seguros si mantenerla como el inicio de la canción porque, según lo que comentan, no crea una sensación de estrofa. Parece que de manera inconsciente descartaron los primeros dos versos propuestos al inicio de la composición de la estrofa, ya que ninguno de los tres los menciona cuando están decidiendo si utilizar la propuesta de Antay como estrofa o si crear algo que vaya antes de eso. Después de varios momentos de irse por las ramas, regresar y tratar de construir, o reconstruir, la estrofa, Eme propone jugar con “nos hacemos...” y “deshacemos...” en esta primera parte, con lo cual Arturo crea los siguientes versos:

Nos hacemos ruta, nos hacemos tiempo

(...), deshacemos nudos viejos

Señala que solo faltaría completar ese inicio de verso, tanto a Eme como a Antay les gusta la propuesta de Arturo, por lo cual trabajan la melodía para que pueda encajar todo correctamente mientras buscan cómo completar la parte faltante. Luego de probar algunas ideas deciden quedarse con “Deshacemos rumbos...” y proceden a tocar y cantar la estrofa completa en conjunto con el pre coro que ya tenían avanzado. En este punto, Eme comenta que le parece que la melodía es muy repetitiva, ya que el motivo utilizado en la estrofa se repite en el pre coro, y que deberían variar alguna frase. Después de buscar y comentar dónde podría realizarse este cambio, Eme propone que se dé en “Deshacemos...” y todos están de acuerdo. El resultado final, que encontraron tocando y cantando la canción unas cuantas

veces e improvisando variaciones, es una pausa que plantea Eme al momento de entrar a “...deshacemos nudos viejos”. De esta manera se da la composición de la estrofa.

La creación del pre coro sucedió de manera más espontánea en comparación con la estrofa, sin embargo, también pasó por algunos cambios antes de llegar a su versión final. Lo que fue considerado pre coro primero fue una línea melódica que Eme creó y a la cual le pusieron letra de a pocos, empezó de la siguiente manera:

Va la ruta, va el camino

Va encontrando su sentido

Pero prontamente esta idea fue desplazada hacia el coro y el verso “Viajecito, viajecito, a dónde me llevará” creado por Antay pasó de ser una parte sobrante de la estrofa a ser el pre coro. En un momento durante la composición de la estrofa, Arturo se desvió un poco del tema y comentó que, como motivo de que Antay acababa de descubrir parte de su línea familiar en su último viaje (cuestión que Antay les contó al inicio de la sesión), a él se le había ocurrido el verso “Me permites germinar”. A Antay le gustó la idea y probó la melodía que ya tenía para esta parte con el nuevo verso, además le agregó un juego entre las palabras germinar y enraizar, lo cual resultó en la composición definitiva del pre coro:

Viajecito, viajecito, llévame a mi germinar x2

Viajecito, viajecito, pa’ volverme a enraizar (casilla 1)

Viajecito, viajecito, a dónde me llevará (casilla 2)

El proceso de composición del coro puede verse como una combinación entre el proceso que pasaron los artistas para componer la estrofa y para componer el pre coro, ya que, por un lado, la melodía fue creada por Eme de manera muy espontánea, como un recurso para salir del motivo melódico de la estrofa hacia la siguiente parte, mientras que, por otro lado, la letra fue una cuestión que les costó cerrar hasta el final de la sesión. Además, como se mencionó de manera rápida anteriormente, la melodía que quedó como coro empezó

siendo una idea para utilizar como pre coro, lo cual le entregó al coro una sensación e intención de pre coro. Los participantes comentaron por sí mismos que esto reforzaba la sensación de viaje de la canción y agregaron que el uso de solo dos acordes para la progresión de base de toda la composición también realza esta sensación.

Los primeros dos versos de la letra del coro fueron propuestos por Eme al mismo tiempo que construía la melodía y el tercer verso, que completa lo que se concibió como coro en un primer momento, fue propuesto por Arturo:

Va la ruta, va el camino

Va encontrando su sentido

Pa' no olvidar cómo ser mar

Cuando Arturo lee la letra que tenían hasta el momento para esta parte, señala que este último verso que él había planteado todavía lo tenía en duda y que podrían cambiarlo. Ante esto, en uno de los momentos que tuvieron de grabación de lo que iban avanzando, Eme cambió este verso por “Para navegar”, idea que le gustó a Arturo. A raíz de esta idea, en un siguiente momento, Arturo plantea dos versos que se le ocurrieron para completar el coro:

Para volver a navegar

Para encontrarse una vez más

Ante esto Eme sugiere que el verso “Aprendiendo a navegar” en lugar de “Para volver a navegar”, idea que convence a Antay y Arturo y este último comenta que quizás el segundo verso puede ser “Para volver a empezar”, a lo cual Eme responde que le gusta la idea pero que le parece muy simple, Arturo termina coincidiendo con él. Por el momento se quedan con “Aprendiendo a navegar” y van construyendo encima de eso. Unos momentos después Antay le pregunta a Eme cómo es el ritmo y la melodía en ese verso y Eme le muestra, ahí hace un comentario importante señalando que el ritmo de esta parte no es tan cuadrado como las otras

ideas de la canción y que eso le gusta a él. Parece que Eme planteó esta parte de esa manera en respuesta a su necesidad de darle variación y movimiento a la canción.

Momentos después, mientras están buscando completar el coro, Eme comenta que le gusta mucho el uso de la palabra navegar porque reconoce la complejidad de los procesos o viajes, puesto que hace referencia a que no todo es positivo en estos, sino que puede haber altos y bajos. Ante esto, Arturo tiene la idea de preguntarles, y preguntarse, según la letra que están escribiendo, ¿qué seguiría en el proceso que están narrando?: “Ya estás conectado, estás agarrando ruta ¿qué sigue?”. Él responde, a manera de sugerencia, que lo siguiente sería aprender a expandirse. Esto desencadena una pregunta que Eme les hace llegar a los demás, él quiere saber cómo se sienten cuando se entregan al “flujo de la vida”, cuando se dan cuenta que el control de cierta situación escapa de ellos y toman la decisión de dejar preocuparse por ello. Gracias a estas preguntas, los tres artistas reflexionan desde sus propios procesos y experiencias, comentan y comparten desde la perspectiva de cada uno y en un momento Arturo comenta que la idea del viaje, de los procesos y de fluir le hacen acordar al juego del sube y baja de cuando era niño, haciendo referencia a cuando estás abajo y sientes que todo va a estar bien y a cuando estás arriba y, por un momento, pierdes el control de la situación. A raíz de esto, a Eme se le ocurre una melodía y una primera parte de un verso que Arturo ayuda a completar.

Sube y baja, llueve aclara

A los tres les gusta la nueva propuesta y prueban tocarla y cantarla. En esta prueba Eme canta a manera de propuesta un verso más:

Déjate llevar

Esta idea no parece convencerlos por completo en un inicio, pero tendrá relevancia al final de la composición del coro. Continúan la búsqueda para el último verso del coro, tienen varias propuestas:

Es cuestión de solo estar

No te empujes

Empezar a caminar

Deja que el tiempo haga

Al final, después de probar con la melodía todas las propuestas, deciden quedarse con el último verso planteado: “Deja que el tiempo haga”, sin embargo, mientras están grabando añaden el verso anterior “Déjate llevar” inmediatamente después. Con esto cierran la composición del coro y la letra de esta sección queda de la siguiente manera:

Va la ruta, va el camino

Va encontrando su sentido x2

Aprendiendo a navegar (casilla 1)

Sube y baja, llueve aclara (casilla 2)

Deja que el tiempo haga, déjate llevar (casilla 2)

Por último, para cerrar la canción, deciden agregar un pre coro al final, cumpliendo la función de outro. Esta idea surge de manera espontánea, pero también parece ser planteada ante la necesidad de mencionar la idea de viaje una vez más antes de terminar la composición, cuestión que es mencionada por Antay y Eme momentos antes de grabar la canción completa.

Conclusiones

La primera conclusión a la que se llegó después de relacionar los resultados de los análisis de los videoclips con los resultados del laboratorio de composición colectiva, es que durante el laboratorio los participantes nunca hablaron de manera explícita sobre los conceptos de identidad y resistencia. Sin embargo, al igual que en las canciones analizadas previamente al laboratorio, estos conceptos sí están presentes en la composición, pero de manera implícita, ya que, como los mismos participantes señalaron, es suficiente con que se hable desde la experiencia propia de una persona *queer* para que estos conceptos aparezcan de alguna u otra manera.

La siguiente conclusión deriva de la primera, puesto que se relaciona con la idea de no necesariamente expresar de manera explícita los conceptos de identidad y resistencia *queer*, lo cual ocasiona que, y es algo que los mismos participantes del laboratorio se dieron cuenta en su momento, la música que se está componiendo no vaya desde la tristeza o dolor, sino, más bien, desde un punto de vista positivo sin necesidad de pensar desde lo disidente, es decir, no forzar la aparición de lo *queer* en la canción sino dejarlo fluir y aparecer por cuenta propia. Esto también se relaciona con lo observado en los análisis de los videos musicales, ya que, por un lado, en ninguna de las canciones hay una intención de hablar directamente sobre la disidencia, sino que es algo que aparece por sí solo, y, por otro lado, tampoco hay un punto de vista negativo en alguna de ellas, en cambio, tratan la resistencia e identidad desde el amor, el viaje, el proceso.

La última conclusión, y la que engloba y atraviesa todos los hallazgos de la investigación, se desprende de lo que se mencionó al final del párrafo anterior: el tratamiento del tópico de los procesos es aquél que aparece tanto en las canciones analizadas como en la canción compuesta en el laboratorio. En el videoclip de “Corazón Resiste” se puede observar de manera implícita cómo cada participante está atravesando sus propios procesos de

sanación y cómo la letra los acompaña, complementa y completa. “Chéni (miedo)”, muestra de manera más explícita el proceso de La Bruja de Texcoco como un viaje, una caminata mediante la cual va transformándose y empoderándose dentro de su propia identidad. En “Las Cosas que Nunca Sabré”, Antay lleva al espectador a través de un viaje introspectivo, enseña su proceso de dejar fluir lo que está pasando y resistir a través de soltar. Liniker, utilizando metáforas y diferentes técnicas visuales, también crea en su videoclip una atmósfera referente a sus procesos, a su viaje como mujer trans y, de manera parecida a La Bruja, cómo se empodera dentro de su propia identidad a través del proceso. Por último, en la canción creada en el laboratorio de composición colectiva los procesos también son la columna vertebral, desde una perspectiva de hablar sobre los viajes de cada uno, los artistas compusieron una letra que, en complemento con la música, gira entorno a la idea de los procesos como un viaje con subidas y bajadas, con partes agradables y desagradables, y cómo se trata de *navegar* a través de esto.

Entonces, esta conclusión genera la siguiente pregunta: ¿Cómo se relacionan los procesos con la identidad y resistencia *queer*? Se plantea que, como se mencionó anteriormente, los procesos son una línea transversal que atraviesa los conceptos de identidad y resistencia, sin embargo, hay que tener presente que estos conceptos también están entrelazados entre sí y que, por lo tanto, no pueden separarse. Por ello se establecen ciertos puntos de la siguiente manera:

La identidad es un proceso a través del cual se ejerce resistencia. Como se ha observado en las canciones analizadas y en la canción creada en el laboratorio, el proceso mediante el cual una persona *queer* o disidente busca, construye, reafirma, regenera, etc. su identidad, es como un viaje mediante el cual, intencionalmente o no, se encuentra resistiendo ante lo normativo.

La resistencia es un proceso a través del cual se genera identidad. De la misma

manera, la resistencia se vuelve un proceso que, se podría decir, una persona disidente va a atravesar de manera consciente o inconsciente y mediante el cual generará identidad.

Se hace identidad y se ejerce resistencia a través de los procesos que se atraviesan. Por último, como se supo desde el inicio de la investigación, los conceptos de identidad y resistencia se encuentran estrechamente entrelazados y su relación con los procesos refuerza esta idea. Por ello, también se concluye que los viajes planteados por los artistas son experiencias identitarias que terminan ejerciendo resistencia.

Se concluye que los elementos, no necesariamente puramente musicales, sino, también, audiovisuales o en conjunto, usados en las canciones analizadas y en la canción compuesta en el laboratorio no deberían ser tomados exclusivamente como elementos de la música *queer*, sino, más bien, son elementos musicales que se han empleado según el contexto de cada pieza musical con el fin de aportar/resaltar/remarcar cuestiones de identidad y resistencia *queer* presentes en la narrativa musical de cada tema.

Por otro lado, sí se halló un elemento que atraviesa todas las canciones analizadas y que parece establecerse como un elemento musical característico, y quizás exclusivo, de la música *queer* presentada en esta investigación. El giro de la narrativa en torno a los procesos es una cuestión que se encuentra presente en la música *queer* analizada y que juega un papel de suma importancia dentro de esta. Los artistas plasman los procesos que han atravesado, o que están atravesando, en sus canciones sin ser necesariamente conscientes de ello en un principio. Utilizan la música para canalizar sus sentimientos y, quizás en mayor importancia, comunicar y visibilizar lo que les sucede para, también, de esta manera, llegar a otras personas disidentes que pueden estar atravesando procesos parecidos.

Los elementos utilizados, que no se están considerando como característicos necesariamente, suelen surgir en momentos clave de las composiciones, como se mencionó anteriormente, con el fin de remarcar alguna de las ideas que se están presentando. En el caso

de las canciones analizadas, se utilizan recursos musicales en la melodía o en la instrumentación para resaltar partes de la letra que le artista desea que causen mayor impacto en el oyente, esto luego se ve reflejado en el videoclip cuando las imágenes aprovechan estos recursos musicales para, a través de alguna estrategia audiovisual, resaltar alguna escena, imagen, concepto, secuencia, etc. Por otro lado, durante el laboratorio, la mayoría de estos recursos musicales también aparecieron, sin embargo, casi todos lo hicieron de manera espontánea sin necesariamente estar pensados para, intencionalmente, aportar como terminaron haciéndolo. Por ejemplo, durante la composición colectiva, el coro de la canción fue concebido en un inicio como un pre coro, por lo cual al momento de cambiarlo de función la sensación que generó terminó reforzando la idea principal de la canción: el viaje. Sin embargo, les artistas no se dieron cuenta de esto completamente, captaron la sensación que generaba el uso del pre coro como coro, pero no trataron de encontrar el porqué sino que continuaron con su proceso creativo.

Entonces, se concluye que, en cuanto a los elementos utilizados tanto en las canciones analizadas como en la canción creada en el laboratorio, estos recursos musicales encontrados suelen aparecer de manera espontánea, como se observó en el laboratorio, para posteriormente ser teorizados y complementados con estrategias visuales en los videos musicales, como se observó en las canciones analizadas.

Ahora, en cuanto al elemento proceso, el contexto de aparición varía en comparación con los otros elementos. Dentro de los videoclips analizados, se plantea que el elemento proceso es como una semilla que origina toda la canción y que, por lo tanto, los recursos utilizados, ya sean musicales, visuales o su combinación, tienen lugar por funciones específicas de cada caso, pero también poseen la función principal de plasmar el proceso que le artista está tratando en la música y en el video. Por otro lado, en el laboratorio se puede observar que este elemento aparece desde el primer momento creativo, ya que les artistas

deciden centrar la composición de la canción en el tema proceso desde un inicio y la mayoría de sus decisiones, incluso las espontáneas, se dan en función de dicho elemento y qué significa este para ellos.

De esta manera, se concluye que, teniendo en cuenta los videos musicales analizados y lo observado durante el laboratorio creativo, el elemento proceso hace su aparición en el momento inicial de la composición de la canción y que a raíz de este aparecen y se desarrollan todos los recursos utilizados posteriormente.

Los elementos que aparecieron durante el laboratorio fueron recursos netamente musicales, ya que en este no se planteó un enfoque interdisciplinario como para que aparezcan elementos audiovisuales como en los videos musicales analizados. En cuanto a la interacción con estos, los participantes los utilizaron de manera automática y espontánea en varias ocasiones, por ejemplo, en un momento del proceso creativo se comentó que la melodía de la voz principal era muy repetitiva y la solución que se dio al respecto fue agregar una pausa en una parte de los versos, cuestión que le entregó variación y descanso a la melodía, sin embargo, el uso de este recurso no fue analizado ni teorizado por los artistas, sino que simplemente ocurrió y lo utilizaron al sentir que era lo que estaban buscando. Por ello, se propone que estos elementos utilizados a lo largo de la canción están internalizados en los artistas participantes y son parte de una especie de repertorio de recursos que carga cada uno.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, el elemento proceso fue una cuestión de suma importancia a lo largo de la composición colectiva. Desde el inicio del laboratorio los participantes empezaron a interactuar con este elemento, ya que en ese momento fue cuando decidieron que la canción giraría en torno a la idea de un viaje, entonces, cada idea musical y lírica que pensaron estaba relacionada directa o indirectamente con esto. Más adelante, en dos ocasiones que sintieron que el flujo creativo se estaba estancando, se

hicieron preguntas que evocaban ideas relacionadas con el proceso que querían retratar desde la perspectiva personal de cada uno.

Entonces, se concluye que los participantes del laboratorio de composición colectiva, por un lado, tienen ciertos elementos o recursos musicales interiorizados y los utilizan ya sea de manera espontánea o como una solución ante cualquier problema o dificultad que se presente durante la composición, mientras que, por otro lado, en cuanto al elemento proceso los participantes no son totalmente conscientes de que está presente pero sí tratan de enfocar el desarrollo creativo dentro de sus propios procesos personales, interactuando entonces con este elemento a nivel personal y colectivo.

Como se ha adelantado, en el caso de los elementos musicales presentados durante el laboratorio, estos son parte del repertorio de recursos que posee cada artista participante y son utilizados con el propósito de reforzar el mensaje que se desea transmitir de manera específica, por ejemplo, cuando se emplea algún recurso para crear variedad en alguna parte repetitiva, o de manera general, es decir, cuando dicho recurso, no necesariamente intencionalmente, termina aportando al elemento proceso.

En el caso del elemento proceso, se concluye que este es aquél que origina la creación de la composición musical y ante el cual, de alguna u otra manera, giran todas las decisiones tomadas a lo largo del desarrollo creativo.

La estética de lo *queer* se ha abordado desde diferentes ámbitos artísticos desde el siglo pasado, siendo uno de ellos el ámbito musical (López Cano, 2008). Teniendo en cuenta las ideas de Butler y Cecconi, se entiende que, dentro de la música *queer*, que nace y se desarrolla dentro del movimiento *queer*, se encuentra muy presente el concepto de resistencia (2009). Asimismo, según Taylor (2013) y Miller (2016), dentro de este género musical el concepto de identidad tiene una presencia fundamental. De esta manera, con esta investigación se plantea que, dentro del proceso creativo de una composición colectiva, como

se observa en los procesos creativos observados en las investigaciones de Roggero y Montoya (2019), surgirán elementos referentes a los conceptos de identidad y resistencia *queer* a partir de la interacción entre los participantes, cumpliendo, dentro de la composición musical, una o más funciones directamente relacionadas con la manifestación, expresión y/o plasmación de dichos conceptos.

Después de la discusión al inicio de este tercer capítulo y de la respuesta a las preguntas planteadas al inicio del presente trabajo, se concluye que la propuesta de investigación resulta parcialmente válida. Esto se debe a que los elementos que aparecieron dentro del proceso creativo de la composición colectiva no son elementos que hagan referencia a la identidad y resistencia *queer* por sí solos, sino, son recursos musicales que se relacionan con estos conceptos en función del contexto planteado por les artistas, cuestión que sucede de igual manera con el elemento proceso. Sin embargo, efectivamente, estos elementos musicales, sí surgen a partir de la interacción entre les participantes y sí cumplen una o más funciones relacionadas no necesariamente con la manifestación, expresión y/o plasmación de los conceptos de identidad y resistencia, sino, más bien, con el refuerzo de la transmisión del mensaje deseado y, sobre todo, con el retrato del elemento proceso en la composición musical. Además, es necesario mencionar que este elemento proceso también surge de la interacción entre les artistas del laboratorio y que, sin ser ellos completamente conscientes o hacerlo de manera intencionada, este elemento termina relacionándose de manera directa o indirecta con los conceptos de identidad y resistencia *queer* al venir de la experiencia de una persona disidente.

Referencias bibliográficas

- Antunes, P. (2020, 30 de octubre). Ei, 'Psiiu'! Liniker estreia música como artista solo: 'Meu novo momento'. UOL. <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pedro-antunes/2020/10/30/liniker-lanca-single-psiu-como-artista-solo.htm>
- Vargas, A. [ANTAY]. (12 de febrero de 2022). *ANTAY - Las Cosas que Nunca Sabré* [Videoclip]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xRkHD1BbLFc>
- Calvo, K. & Trujillo, G. (2011). Fighting for love rights: Claims and strategies of the LGBT movement in Spain. *Sexuality: studies in Culture and Society*, 14 (5), 562-580. <https://doi.org/10.1177/1363460711415330>
- Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Revista Transcultural de Música Transcultural*, (13). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>
- De Barros, L. [Liniker]. (31 de octubre de 2020). *Psiiu - Liniker* [Videoclip]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=enjoQknrET0>
- Eyzaguirre, E. [Eme Música]. (23 de agosto de 2018). *Eme - Corazón Resiste (Videoclip del Orgullo 2018)* [Videoclip]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nszVWwVO56Y>
- Enguix, B. (2017). Protesta, mercado e identidad en las celebraciones del Orgullo LGTB en España. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 73, 165-186. [10.29101/crcs.v0i73.4272](https://doi.org/10.29101/crcs.v0i73.4272)
- Ferrari, M. (2016). La resistencia como práctica que posibilita la subjetivación. Un acercamiento al concierto-ritual de música de resistencia. *Anagramas*, 15 (30), 143-164. [10.22395/angr.v15n30a7](https://doi.org/10.22395/angr.v15n30a7)

Mendoza, O. [La Bruja de Texcoco] (17 de junio de 2020). *La Bruja de Texcoco - CHÉNI (miedo) Video Oficial* [Videoclip]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=4IWJF2cXUt4>

La Bruja de Texcoco, un nuevo icono LGBT que reivindica la tradición mexicana. (2020, 6 de junio). *El Diario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/bruja-texcoco-lgbt-reivindica-tradicion_1_6028486.html

Lee, G. (2020). Queer Music Theory. *Music Theory Spectrum*, 42, 143-153. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/mts/mtz019>

López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Edicions.

López Cano, R. (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros. En R. Gómez Muns, R. López Cano (Eds.), *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (pp. 1-26). SIBE-Fundación Caja Duero.

Lorenzo de Reizábal, M. & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. Editorial de Música Boileau, S.A.

Miller, S.J. (2016). *Teaching, Affirming, and Recognizing Trans* and Gender Creative Youth*. Springer Nature.

Montoya, P. (2019). *Una mirada al proceso creativo del colectivo artístico limeño Crudo Movimiento dirigido por José Avilés* (Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15686>

Pérez, C. (2022, 31 de marzo). Día de la Visibilidad Trans: el canto de identidad del artista peruano Antay. *Somos*. <https://elcomercio.pe/somos/historias/dia-de-la-visibilidad-trans-el-canto-de-identidad-del-artista-peruano-antay-personas-transgenero-musica-lgbti-discriminacion-historias-ec-noticia/?ref=ecr>

Rodríguez-López, J. & Aguaded-Gómez, J. (2013, julio). Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical. *QUADERNS DEL CAC*, 16 (39), 63-70.

<http://hdl.handle.net/10272/7339>

Roggero, R. (2019). *Creación dramática escénica colaborativa infantil* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/15834>

Taylor, J. (2013). Claiming Queer Territory in the Study of Subcultures and Popular Music.

Sociology Compass, 7 (3), 194-207. 10.1111/soc4.12021



Anexos

Anexo 1. Canción compuesta durante el laboratorio

https://drive.google.com/file/d/1MDG17kLZpcoGH__7mPb_-ZUjt53fRcZ2/view?usp=sharing

