

LICENCIATURA EN MÚSICA, ORIENTACIÓN MÚSICA POPULAR

TRABAJO FINAL

TÍTULO: *DIGNIFICADA: UN ACERCAMIENTO CON PERSPECTIVA DE GÉNERO A LOS RECURSOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DE LA VERSIÓN MUSICAL DEL COLECTIVO MUSIQUES ARGENTINES CONTRA LA VIOLENCIA POR RAZONES DE GÉNERO*

TEMA: MÚSICA Y PERSPECTIVA DE GÉNERO EN PANDEMIA DE COVID-19

SUBTEMA: LA VERSIÓN MUSICAL DE CANCIONES DE MÚSICA POPULAR CON PERSPECTIVA DE GÉNERO DURANTE EL ASPO-DISPO-2020

CÁTEDRA: ANÁLISIS Y PRODUCCIÓN V

PROFESOR: JULIO SCHINCA

EDUCANDO: MERCEDES ESAYAN

D.N.I.: 28.991.572

LEGAJO: 42163/8

CORREO ELECTRÓNICO: mercedes.esayan@gmail.com

TELÉFONO: +549-221-536-1068

AÑO ACADÉMICO: 2021

ÍNDICE

RESUMEN	pág. 3
ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN DE MÚSICA POPULAR CON PERSPECTIVA DE GÉNERO	pág. 4
EL ROL COMPOSITIVO DE LA MUJER EN LA MÚSICA POPULAR	pág. 4
LETRAS DE CANCIONES DE MÚSICA POPULAR CON PERSPECTIVA DE GÉNERO	pág. 6
CONCEPTO DE ARREGLO, VERSIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL	pág. 10
CONCEPTO DE CATEGORÍA DE ANÁLISIS MUSICAL: TEXTURA DE TRAMA	pág. 12
ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: CATEGORIZACIONES	pág. 13
ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: CASOS Y CRITERIOS DE SELECCIÓN	pág. 14
ENFOQUE CONTEXTUAL SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO.	
PRIMER CASO: TEMA ORIGINAL “DIGNIFICADA” (Lila Downs, México, 2004)	pág. 16
ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. PRIMER CASO: TEMA ORIGINAL “DIGNIFICADA” (Lila Downs, México, 2004)	pág. 19
ENFOQUE CONTEXTUAL SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. SEGUNDO CASO: VERSIÓN MUSICAL “DIGNIFICADA” (Colectivo De Musiques Argentines Contra La Violencia Por Razones De Género, Argentina, 2020)	pág. 21
ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. SEGUNDO CASO: VERSIÓN MUSICAL “DIGNIFICADA” (Colectivo De Musiques Argentines Contra La Violencia Por Razones De Género, Argentina, 2020)	pág. 25
CONCLUSIONES	pág. 28
REFERENCIAS	pág. 36
ANEXO	pág. 40

RESUMEN

El tema elegido, abordará la *versión musical con perspectiva de género* realizada durante el ASPO-2020. En Argentina, en la etapa del confinamiento por la Pandemia de Coronavirus (COVID-19), se han incrementado los casos de *femicidio y violencia de género*. Lo cual llevó a que las *mujeres músicas*, nos pronunciásemos y actuemos dentro de la única posibilidad que ofrecía el aislamiento obligatorio: la virtualidad forzada. Así, se gestó la *producción audiovisual de la versión musical de "Dignificada"*. Para entender y valorar ese proceso de construcción, será pertinente desde una mirada interpretativa y descriptiva, hacer un *enfoque contextual socio-histórico-cultural* y luego un *análisis musical con perspectiva de género de dos casos*: el tema original "*Dignificada*" (Lila Downs, México, 2004) y la *versión* realizada (Colectivo Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género, Argentina, 2020). Con el objetivo de comprender desde una *perspectiva de género*, los aspectos técnico-interpretativos musicales que operan en las *canciones de música popular compuestas, arregladas e interpretadas por mujeres*; se atenderá aquellos rasgos que permitan diferenciar al *tema original* de su *versión*. Incorporando *categorizaciones con perspectiva de género*, derivadas de otros campos de estudio interdisciplinarios, a fin de lograr una articulación permanente con el análisis. Siendo el eje principal, el empleo de la categoría de *textura de trama, sus configuraciones y sus relaciones*, entre otras complementarias. Cabe destacar, que antes de abordar el *análisis musical con perspectiva de género*, se indagará sintéticamente sobre los antecedentes de la *canción de música popular con perspectiva de género*; focalizando en el *rol compositivo de la mujer*, el aporte de la *musicología feminista* y el *significado conceptual feminista* de las *letras*. Luego, desde los aportes teóricos del arte que atañen al *análisis musical*, se tomarán los conceptos de *arreglo, versión e interpretación musical* para establecer una comparación entre los casos seleccionados en cuanto a los *elementos técnico-interpretativos musicales y meta-musicales incorporados*.

A su vez, se aclara que la autora de este escrito participó asimismo *como activista, organizadora, arregladora e intérprete pianista* de la *producción audiovisual de la versión*. Para lo cual, este trabajo recobra sentido al proponerse sistematizar esa experiencia, con una mirada crítica y reflexiva que pueda ordenar, reconstruir y explicar la lógica del proceso vivido en cuarentena. A fin de lograr un aporte teórico al campo de estudio de la *canción de música popular con perspectiva de género* que dialogue con los estudios preexistentes y futuros de la temática planteada.

PALABRAS CLAVE: MÚSICA POPULAR-PERSPECTIVA DE GÉNERO-VERSION MUSICAL-ASPO 2020

ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN DE MÚSICA POPULAR CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Tanto el surgimiento de la corriente denominada *canción de música popular con perspectiva de género, como su difusión y consumo*, es un evento bastante reciente en términos históricos si se lo compara con el surgimiento y desarrollo que han tenido en nuestro país otras músicas populares urbanas, quizá por lo cual aún no ha tenido un abordaje teórico equiparable al que ha tenido, por ejemplo, la corriente de la canción popular tradicional. Aunque es preciso señalar, una considerable disponibilidad de material periodístico y/o de formato audiovisual frente a un desarrollo de material de investigación de corte académico que no presenta la misma vastedad. De este modo, las diferentes narrativas existentes en torno a la *canción de música popular con perspectiva de género* conforman su identidad a la vez que amplían su horizonte simbólico. Para no incurrir en un desarrollo innecesariamente extenso de los antecedentes, la presentación del estado del objeto de estudio será limitada de forma exclusiva a lo que respecta a la *canción de música popular con perspectiva de género (canciones compuestas, arregladas e interpretadas por mujeres)*. Focalizando sobre el *rol compositivo de la mujer en la música popular*, el aporte de la *musicología feminista* y el *significado conceptual feminista* de las *letras*.

EL ROL COMPOSITIVO DE LA MUJER EN LA MÚSICA POPULAR

En primer lugar hay que señalar que en cuanto al *rol compositivo femenino en la música*, la musicóloga Lucy Green, en su libro *Música, género y Educación* (1997), expone un detallado trabajo sobre este tema. Partiendo desde las cantautoras del Renacimiento italiano hasta nuestros días, pasando por la *música popular*. De esta última, la autora dice:

[...] Es posible que The New York Brill Building, desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta, albergara a las dos compositoras más prolíferas y de mayor éxito: Carole King y Ellie Greenwich. Como en el caso de sus predecesoras, muchas cantautoras de música popular han interpretado sus propios trabajos (...) aunque la autoría de sus obras no se haya reconocido. (Green, 1997, p. 109).

Con esta cita, la autora está exponiendo una situación sistemática de *invisibilización y de silenciamiento del rol compositivo de la mujer* en la industria musical y en la “Historia Oficial” de la música. Con lo cual, demuestra que ha existido una *discriminación* tan larga como injusta hacia la *mujer*. Por esta razón, con posterioridad a *la segunda ola del feminismo de los años 70*, a finales de los 80 y los 90, fundamentalmente en el ámbito anglosajón, se sentaron las bases de la

musicología feminista. De este modo, siguiendo la línea de la escritora Susan McClary, a través de su libro *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* (1991) se puede entender globalmente por qué la *mujer* ha padecido esta *desigualdad*. Señalando, que la música tonal es una estructura narrativa (equilibrio/control-desequilibrio/caos-equilibrio/control), inscrita en el *pensamiento patriarcal* y que participa de su sistema de valores, el cual se auto perpetúa desde la educación musical y en las audiencias como canon musical, el cual refuerza el sistema de valores *binarios* y *hegemónicos*. Ejemplo de ello en la *música popular*, son las bandas de hombres blancos y anglosajones los que mayor éxito y difusión tienen (The Rolling Stone, The Beatles, etc.). Por esta razón, uno de los ejes de la *musicología feminista* que se ha derivado de las *investigaciones feministas de la música popular*, consiste en la “*deconstrucción* del discurso musical tradicional y, por extensión, de toda la base del pensamiento occidental que refuerza su estructura y su sistema de valores binarios y hegemónicos” (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p.295-296), el cual siempre ha tenido consecuencias negativas para las *mujeres*.

Por otra parte, otro debate a destacar de la *musicología feminista*, gira en torno a cuestionar la existencia o no de una *música “femenina”*. Para lo cual, el investigador Robert Walser (1993), afirma que la *música popular* tiene como objetivo comunicar afectos y emociones, a través del uso de convenciones musicales, desde la afirmación o *deconstrucción* de estereotipos. Con lo cual se entiende que los sonidos en sí mismos no tienen significado, y es su organización de una forma social y culturalmente aceptada la que los dota de sentido. Ampliando esta visión, los autores Viñuela Suarez (2008) señalan lo siguiente:

[...] la *música popular compuesta por mujeres* no tiene características intrínsecamente diferentes a la hecha por hombres, sino que las *mujeres músicas*, al igual que los hombres, se sirven de los medios musicales a su alcance. De este modo, dado que los significados musicales se han desarrollado dentro de un sistema de *convenciones patriarcal* y que la producción de textos está integrada en las estructuras ideológicas dominantes, más que buscar unos *rasgos identitarios* específicamente *femeninos*, las *mujeres músicas* a menudo han desarrollado sus *posibilidades creativas hacia la trasgresión y la ampliación de la feminidad tradicional*. (E. y L. Viñuela, p. 315-316).

En consecuencia, las *mujeres* no son necesariamente revolucionarias en la utilización de las estructuras musicales, sino en la forma en que dotan a esas estructuras, consciente o

inconscientemente, de una *nueva significación de género*. Por su parte, en cuanto al perfil de la música marcado por el *género*, la investigadora Green agrega:

[...] Cuando escuchamos a una *mujer* que canta o toca algún instrumento y cuando oímos su música que ha compuesto o improvisado, no sólo escuchamos los significados intrínsecos de la música, sino que también tomamos conciencia de *su postura discursiva en un nexo de género y sexualidad*. Desde esta postura, *su feminidad entra a formar parte de los perfiles de la música*. (...) El perfil de la música marcado por el género, no se detiene en el perfil mismo, sino que continúa desde su posición evocada hasta formar parte del discurso sobre la música, para influir, desde esa posición, en las respuestas de los oyentes al significado intrínseco y en sus percepciones de éste y de ese modo, en nuestras experiencias musicales. (Green, 1997, p. 26).

Con lo cual, se establece *una continua interrelación entre la práctica musical, el significado musical y la experiencia musical marcados por el género*.

Hacia finales de los años 70, se desarrolló paralelamente la *segunda ola feminista* y con ello, se creó un contexto favorable de expresión, en que *“las mujeres* pudieron expresar así su rechazo hacia un *sistema de género* por el que se sentían *oprimidas* y romper el *discurso heterosexista* del rock y el pop”. (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p.312). Iniciaron así un camino y una *lucha independentista e identitaria* marcada por el *género*, la cual se continúa en la actualidad. *“Cada vez son más las mujeres que participan en la composición musical y en los arreglos de música popular”* (Green, 1997, p. 109), creando en función de sus *necesidades como mujer*; es decir, *“de un modo que se base en sus experiencias como mujer*. (Green, 1997, p.119).

Luego de un recorrido por los *antecedentes de la canción de música popular con perspectiva de género, el rol compositivo de la mujer y los aportes de la musicología feminista*, se continúa con el *significado conceptual feminista* de las letras.

LETRAS DE CANCIONES DE MÚSICA POPULAR CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Esas *experiencias como mujer*, sean positivas o negativas, suelen expresarse y, muchas veces denunciarse, a través de las *letras de las canciones*. De este modo, Green sostiene que:

[...] Otro campo con el que pueden interpretarse con toda claridad los significados respecto al *género* y la sexualidad es el de las *letras de las canciones*. (Green, 1997, p. 113).

Esas *letras* tienen un *significado conceptual feminista*, pues hablan acerca de *la mujer*; de su maternidad; de sus *deseos femeninos*; de su *autoestima*; de sus logros obtenidos; de sus *frustraciones femeninas*; de sus historias felices y tristes vividas; de su *cosificación*; de su *juzgamiento* por la forma de vestir; de su *estigmatización*; de sus insultos recibidos; de su desvalorización intelectual por parte del *sistema patriarcal heteronormado*; de su *opresión* sistemática por *racismo y sexismo*; de su *discriminación múltiple*; de sus *desigualdades de género*; de la independencia *femenina*; de sus *derechos humanos*; de su *participación política feminista*; de su *empoderamiento*; de su *victimización*; de su *revictimización*; de los distintos tipos y modalidades de *violencia vivida*, entre ellas la *violencia de género*...

A partir de comienzos del siglo XX, las primeras *canciones de mujeres* que en sus *letras* sentaron *precedentes feministas*¹, fueron varias. En el año 1910, Ethel Smyth compuso *The March of the Women*, a la que Cicely Hamilton escribió la *letra*. La canción se convirtió en un *himno de las sufragistas*, de las *activistas* que cantaban en los mítines, en las manifestaciones e incluso en la cárcel.

March of the Women, de Ethel Smyth y Cicely Hamilton

"Comrades, ye who have dared, first in the battle to strive and sorrow! Scorned, spurned, nought have ye cared, raising your eyes to a wider morrow. Ways that are weary, days that are dreary. Toil and pain by faith ye have borne. Hail, hail, victors ye stand, Wearing the wreath that the brave have worn!"²

Posteriormente, una *mujer* afroamericana llamada Bessie Smith, pese a la presión social de la época, se animó a alzar la voz y expresar el sentir de toda una generación de *mujeres* que *comenzaba a despertar*. Para lo cual, creó y grabó en el año 1933, lo que sería la primera *canción feminista* de la historia de la que haya registro, el tema "*Sam Jones Blues*".

Sam Jones Blues, de Bessie Smith

¹ Consultado de: Bologna, C. (08-03-17). *17 canciones feministas que se adelantaron a su época*. Huffpost. España. Recuperado de: <https://www.huffingtonpost.es/2017/03/08/17-canciones-feministas-que-se-adelantaron-a-su-epoca-a-21875197/>

² Traducción: "Camaradas, vosotras que os habéis atrevido, que habéis sido las primeras en luchar y en sufrir. Habéis sido despreciadas y rechazadas, pero no os ha importado y habéis alzado la vista a un mañana mejor. Caminos agotadores, días grises. Con fe hemos aguantado los esfuerzos y el sufrimiento. Victoriosas os erguís, llevando la corona que llevaron las valientes".

"I'm free and livin' all alone. Don't need your clothes, don't need your rent. Don't need your ones and twos. Though I ain't rich, I know my stitch. I earned my strutting shoes. Say, hand me the key that unlocks my front door. Because that bell don't read Sam Jones no more, no. You ain't talkin' to Mrs. Jones. You speakin' to Miss Wilson now."³

La letra de este blues de la cantante Bessie Smith se centra en una *mujer que reivindica su independencia y se libera de un matrimonio tóxico*.

Un año más tarde, Gertrude "Ma" Rainey, a la que se considera "la madre del blues", solía cantar sus canciones desde la *perspectiva de la mujer*. Este blues de 1924 transmite el lamento de una *mujer que se enfrenta a la cárcel después de haber disparado y matado a su marido, que abusaba de ella, en defensa propia*.

Cell Bound Blues, de Gertrude "Ma" Rainey

"I walked in my room the other night. My man walked in and began to fight. I took my gun in my right hand. 'Hold him folks, I don't wanna kill my man.' When I did that he hit my 'cross my head. First shot I fired my man fell dead."⁴

Desde ese entonces a la fecha, habiendo transcurrido casi cien años, han surgido muchas artistas con propuestas innovadoras desde la música y la poética conformando manifestaciones artísticas contemporáneas que poco a poco fueron incitando a *la emancipación de conciencia de la mujer*. Seguidamente, se citan sólo algunas de las *canciones de música popular con perspectiva de género* que han ido surgiendo en la escena musical como *expresión de género*, para hablar de la *igualdad de género de la mujer* y animarla a su *empoderamiento*.

En el contexto anglosajón, están estas otras canciones: *Just Because I'm a Woman*, de Dolly Parton; *Four Women*, de Nina Simone; *You Don't Own Me*, de Lesley Gore; *Bounce Your Boobies*, de Rusty Warren; *The Pill*, de Loretta Lynn; *Harper Valley P.T.A.*, de Jeannie C. Riley; *Sisters, O Sisters*, de Yoko Ono; *You Let Me Down*, de Billie Holiday; *It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels*, de Kitty Wells; *Different Drum*, de Stone Poneys (con Linda Ronstadt); *I Am Woman*, de

³ Traducción: "Soy libre y vivo sola. No necesito tu ropa ni que pagues el alquiler. No necesito tus zapatos caros. Aunque no soy rica, sé vestirme. Me he ganado unos zapatos con los que pavonearme. Tengo la llave que abre la puerta delantera. Porque al lado del timbre ya no pone Sam Jones, no. No estás hablando con la señora Jones. Estás hablando con la señorita Wilson".

⁴ Traducción: "La otra noche entré en mi habitación. Mi chico entró y empezó a discutir. Tomé una pistola con la mano derecha. 'Tomalo, no quiero matar a mi chico'. Cuando lo hice, me cruzó la cara. Era la primera vez que disparaba y mi chico estaba muerto".

Helen Reddy; *Do Right Woman, Do Right Man*, de Aretha Franklin; *No More Tears (Enough Is Enough)*, de Donna Summer y Barbra Streisand; *Don't Put Her Down (You Helped Put Her There)*, de Hazel Dickens; entre otras.

Hace más de 40 años, la Organización de las Naciones Unidas (O.N.U.) declaró 1975 como el *Año Internacional de la Mujer* y se estableció la celebración del *Día Internacional de la Mujer* el 8 de marzo. El himno oficial de ese año fue *I Am Woman* de Helen Reddy. Ese mismo año también salió a la luz otro de los grandes éxitos de Reddy, *Ain't No Way To Treat a Lady* -que significa "Esa no es forma de tratar a una mujer"-.

En el contexto iberoamericano, están estas canciones: *Ni Rosas, Ni Juguetes* de Paulina Rubio; *Amigas de Ana Belén*; *Ella de Bebé*; *A Quién Le Importa* de Alaska; *María se bebe las calles* de Pasión Vega; *Yo no soy esa*, de Mari Trini; *Lo malo*, de Aitana Ocaña y Ana Guerra; *Lisístrata*, de Gata Cattana; *Yo ya no quiero na'*, de Lola Indigo; *Cosas Moradas*, de Ginebras; *La puerta violeta*, de Rozalén; *Nanai*, de Mala Rodríguez; *A ningún hombre*, de Rosalía; *8M*, de Sara Socas; *Mierda Seca*, de Cariño; entre otras...

En el contexto latinoamericano, están estas canciones: *Antipatriarca*, de Ana Tijoux; *Celoso*, de Lele Pons; *Mujer*, de Amparo Ochoa; *María Landó*, de Susana Baca; *Manos de Mujer*, de Marta Gomez; *Por ser mujeres*, de Karla Lara; *Compañeras al compás*, de Pascuala Ilabaca; *La Malquerida*, de Natalia Lafourcade; *Dignificada*, de Lila Downs; entre otras...

En el contexto nacional, regional y local, están estas canciones: *Ni una menos*, de Chocolate Remix; *BZRP*, de Nathy Peluso; *La tiburona*, de Lorena Astudillo; *La trama*, de Nora Benaglia; *Mujer levanta*, de Marina Di Bastiano; *Zamba Cueca del 3 de Junio*, de Ana Iniesta; entre otras...

En cuanto a la poética, en estas *canciones de música popular compuestas e interpretadas por mujeres*, hay un determinante y explícito *léxico feminista* significativo cuyo significado es *empoderar a las mujeres psicológica, emocional, física y económicamente*, como una práctica de rebelión contra el *sistema patriarcal y heteronormado* establecido. Entre ellas, está el *tema original Dignificada*, del cual más adelante, se hablará sobre su *letra*.

Tras un breve recorrido por el *significado conceptual feminista* de las *letras de canciones de música popular con perspectiva de género*, a continuación se definen los conceptos *arreglo, versión e interpretación musical*.

CONCEPTO DE ARREGLO, VERSIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL

Prosiguiendo con el desarrollo propuesto, es necesario un posicionamiento y definición teórica de *arreglo, versión e interpretación musical*. De los cuales, se toman los aspectos más relevantes que sean funcionales a las necesidades del presente escrito, a fin de analizar los *dos casos seleccionados, dos canciones de música popular con perspectiva de género, compuestas, arregladas e interpretadas por mujeres: el tema original de Dignificada y su versión musical*. Plantear la selección de dos *versiones* sobre una misma canción, genera la inquietud de saber qué relación hay entre la primera y la segunda. ¿Cuáles son los *elementos técnico-interpretativo musicales y meta-musicales* que permiten -o no- identificar como una misma entidad a la canción y al *arreglo* de la canción? Como la respuesta no es sencilla, es pertinente revisar qué se entiende por cada uno de esos términos.

En primer lugar, para extraer los conceptos *versión y arreglo*, se toman los trabajos *La versión en la música popular y La interpretación musical en la construcción de la versión en la música popular* realizados por el Profesor y Licenciado Alejandro Polemann. Dentro del ámbito musical es frecuente encontrar estos términos utilizados indistintamente como sinónimos. “Sin embargo, creemos que este matiz es más profundo, que la sinonimia confunde, que ambos conceptos merecen una diferenciación sustancial y que, por supuesto, esta cuestión va más allá de los nombres” (Polemann, 2013, p. 3). De esta manera, el autor sostiene que el *arreglo* es un procedimiento pero también una instancia y que da por resultado un *producto-arreglo* diferenciado de la *versión*, instancia ya atravesada por lo *interpretativo*. De esta forma señala:

[...] consideramos que *arreglo y versión* son estratos y hasta “objetos” bien diferenciados en la producción artístico musical, que se manifiestan en distintos momentos, implican diferentes acciones y resultados, y necesitan para diferenciarse de un elemento fundamental como es la *interpretación musical*. (Polemann, 2013, p. 3).

Esta diferencia se evidencia en la organización de los modos productivos del quehacer musical en la *música popular*. En este campo, existen muchos tipos de música, entre los cuales se encuentran las *canciones de música popular con perspectiva de género, compuestas, arregladas e interpretadas por mujeres*. Entre esas canciones, están los *dos casos seleccionados* para este

trabajo: el *tema original* de “Dignificada” (Lila Downs, México, 2004)⁵ y, entre sus posteriores *arreglos* regionales citados a continuación, el cuarto y último *arreglo* seleccionado. En primer lugar, se cita el *primer arreglo* del grupo femenino platense Fulanas Trío⁶, perteneciente al disco Agua de Caña (2008), presentado en el marco del "Tercer Encuentro Regional de la Mujer" en la "Casa de la Cultura" en la Ciudad de Alta Gracia, Provincia de Córdoba, República Argentina, el 06 de Marzo de 2011. Luego, el *segundo arreglo* del Grupo Vocal Femenino de City Bell⁷ realizado en el Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata en 2012. Posteriormente, en General Pico, está el *tercer arreglo* del coro pampeano Las Menganas⁸, interpretado en el marco del día 8M 2020, Día Internacional de la Mujer. Y por último, en La Plata, el *cuarto arreglo* del Colectivo de Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género⁹, *creado e interpretado de manera asincrónica en contexto de virtualidad forzada* en plena Pandemia de COVID-19 (2020).

Si bien, a grosso modo, se tratan de *cuatro tipos de arreglos* distintos entre sí, *interpretados* en diferentes lugares y años- aunque siempre contextualizados, en su mayoría, para conmemorar fechas *feministas*-, se pueden observar claras diferencias entre cada uno. Estas diferencias, más allá de los aspectos técnicos de las mismas, responden a *decisiones interpretativas*. Con lo cual:

[...] lo que definimos habitualmente como música, en un marco determinado de estudio, podría definirse como *versión* y ésta no es otra que el resultado de un *tránsito del tema a través del arreglo y la interpretación* [...] En otras palabras: la *versión* sería la música misma como *resultado del tema + el arreglo + la interpretación*. (Polemman, 2013, p. 6).

Entendiendo como *interpretación musical*, la toma de decisiones a través de un conjunto de herramientas determinadas (carácter, tempo, intensidad, articulaciones, tipos de fraseos, etc.) sobre una ejecución instrumental/vocal que le dan *sentido musical* en un marco cultural determinado. Coincidiendo con Polemann cuando afirma que:

[...] desde el punto de vista musical, dar *sentido a una música* puede estar vinculado, por ejemplo, a acercarla o alejarla del género al que pertenece o al grupo de géneros en los que

⁵ [Tema Original: Dignificada \(Lila Downs-2004\)](#) se trata de la aparición primigenia, la primera versión existente en términos exclusivamente temporales de una canción.

⁶ [Primer Arreglo: Fulanas Trío \(2011\)](#)

⁷ [Segundo Arreglo: Grupo Vocal Femenino de City Bell \(2012\)](#)

⁸ [Tercer Arreglo: coro Las Menganas \(2020\)](#)

⁹ [Cuarto Arreglo Seleccionado: Colectivo de Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género \(2020\)](#)

se la podría incluir. No es un sentido unívoco sino que representa un amplio espectro de posibilidades. [...] Aún con estas dificultades semánticas podríamos establecer que la *interpretación es la ejecución + el sentido* y este sentido representa una construcción que incluye el análisis musical pero también la consideración del marco cultural sobre el que se está trabajando. (Polemann, 2013, p.5).

De este modo, se puede concluir y afirmar que los *cuatro arreglos* citados, *arreglados e interpretados por mujeres*, constituyen *cuatro versiones* sobre el *tema original de Dignificada*; incluido el *cuarto arreglo seleccionado* para su análisis que conforma una *nueva versión creada de manera asincrónica en contexto de virtualidad forzada* en ASPO 2020.

Tras el anterior posicionamiento y definición teórica de los conceptos *arreglo, versión e interpretación musical*, a continuación se aborda la *categoría de análisis musical de textura de trama*.

CONCEPTO DE CATEGORÍA DE ANÁLISIS MUSICAL: TEXTURA DE TRAMA

Para hacer un *análisis musical* del *tema original* y compararlo con la *versión musical seleccionada*, es oportuno entender desde las nociones teóricas del arte, el concepto de *la categoría de análisis musical de textura de trama*. Dentro de las numerosas categorías de análisis de la apreciación musical, se elige la *textura de trama* por ser el eje principal de análisis con el cual poder visibilizar las diferencias entre los casos seleccionados para este trabajo. Siendo que si se tratasen las demás categorías, el mismo sería inabarcable. En este sentido, se toma la investigación llevada a cabo por Daniel Belinche y María Elena Larregle, quienes en el libro *Apuntes sobre apreciación musical* (2006) definen lo siguiente:

[...] En la música, *textura* alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles, teniendo en cuenta las *propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad*. (Belinche y Larregle, 2006, p.55).

Continuando con la definición, los autores agregan otro término íntimamente vinculado a la *textura de trama*, en el que señalan que “una *configuración textural* (...), es una categoría superior que contiene las *nociones de línea, contorno melódico y plano*. Los *planos texturales* se distinguen cuando hay al menos dos configuraciones. (...)En el análisis de la *textura* se buscará

establecer: 1. la cantidad de configuraciones¹⁰; 2. las características de cada una¹¹; 3. la relación entre las configuraciones¹² (Belinche y Larregle, 2006, p.56-57). Ampliando esta visión, los escritores finalmente destacan que en la *textura de trama*, las *configuraciones se superponen; se imbrican; se suceden durante la confluencia espacio/temporal*.

ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: CATEGORIZACIONES

Habiendo abordado, desde las nociones teóricas del arte, el concepto de *categoría de análisis musical de textura de trama*, es necesario indagar e incorporar al presente otras *categorizaciones* que se puedan articular permanentemente con el *análisis musical*. A fin de poder hacer un *análisis musical con perspectiva de género del tema original y de su versión musical* elegida, y no un *análisis musical y de género* por separado, lo cual produciría pérdida de coherencia y cohesión de lo desarrollado.

Por un lado, están las *categorizaciones socio-político-feministas*, resultantes de diversos campos académicos interdisciplinarios que han ahondado en el estudio de la *teoría de género*, siendo asimismo de uso común en el vocabulario de la *institucionalización de la perspectiva de género*. Por otro lado, están las *categorizaciones musical-feministas*, provenientes de la *musicología feminista*. A continuación se detallan:

1. *Categorizaciones socio-político-feministas*: son palabras y expresiones usualmente utilizadas cuando se incluye la *perspectiva de género* en cualquier ámbito en que se aplique. De este modo, para los fines de este trabajo, se seleccionan y citan seguidamente, los términos¹³ vinculados a la temática de la canción a analizar: *acciones positivas; adopción de decisiones y participación; ámbito privado; ámbito público; autoestima;*

¹⁰ 1. la cantidad de configuraciones: se refiere al reconocimiento de una configuración textural, como ser: una configuración-trama simple; más de una configuración; a mayor cantidad de configuraciones, mayor densidad de la trama textural.

¹¹ 2. las características de cada una: alude a materiales que la componen y de la disposición y el comportamiento a través de los cuales estos se cohesionan, como ser: la homogeneidad sintáctica (continuidad, semejanza, contigüidad, etc.), la coincidencia acentual y/ o de ataques, la correspondencia de registro, sistema, diseño, etc. y la presencia de una intencionalidad semántica explícita.

¹² 3. la relación entre las configuraciones: quiere decir que, según la relación entre dos o más configuraciones, se considerará si: una subordina a las restantes; se complementan; se identifican; se contrastan; según el orden temporal, espacial, semántico, niveles de pregnancia, contraste, definición, direccionalidad, movimiento, etc. (Belinche y Larregle, 2006, p.56-57).

¹³ Estos términos están seleccionados y extraídos del [Glosario Feminista para la Igualdad de Género \(Consejo Nacional para la Igualdad de Género. Ecuador. 2017\)](#). Los mismos, aparecen en letra cursiva a lo largo del trabajo.

autonomía; ciclo de la violencia; coeducación; culpabilización de la víctima; cuotas de participación política; derechos humanos de las mujeres; discriminación múltiple; empoderamiento de las mujeres y las niñas; estereotipos; estigma; expresión de género; femicidio; feminismos; género; grupos de atención prioritaria; heteronormatividad; identidad; identidad de género; igualdad de género; implementación de políticas públicas; interseccionalidad; invisibilización de las mujeres; lenguaje sexista; mainstreaming ó transversalización o transversalidad de género; misoginia; movimiento de mujeres; movimiento feminista; opresión de la mujer; participación política de las mujeres; patriarcado; perspectiva de género; poder; prevención de la violencia; revictimizar; síndrome de adaptación a la violencia doméstica; sororidad; teoría de género; victimización, violencia contra las mujeres; violencia de género; violencia femicida; vulnerabilidad social.

2. *Categorizaciones musical-feministas:* son conceptos empleados por Green (1997) aplicados a las *mujeres* que han desarrollado un rol en la *música popular, como creadoras o intérpretes*, en una *situación de display* (exhibición) en el *ámbito público*. A su vez, esta *situación de display* se da en tres casos distintos de *músicas mujeres*: a) *display de poder de intérpretes instrumentistas*; b) *display corporal de cantantes*; c) *display mental de compositoras*. (E.y L. Viñuela Suarez, 2008, p.310).

Cabe aclarar, que cada concepto de estos dos grupos de *categorizaciones*, se emplea a lo largo del trabajo de manera interrelacionada con los términos técnico-musicales, para un mejor *análisis musical con perspectiva de género*.

Tras haber conceptualizado teóricamente hasta aquí sobre las distintas *categorizaciones* abordadas, a continuación se exponen los *dos casos seleccionados* para su análisis, justificándose la elección. Luego, esas *categorizaciones* se aplicarán en el *análisis musical con perspectiva de género*, previo a un *enfoque contextual socio-histórico-cultural con perspectiva de género* en que se explica cómo surgió el *tema original* y su *versión musical*.

ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: CASOS Y CRITERIOS DE SELECCIÓN

Los dos casos seleccionados para su análisis, pertenecen a *canciones de música popular con perspectiva de género, compuestas, arregladas e interpretada por mujeres*. El primer caso, es el

tema original “Dignificada” (Lila Downs, México, 2004). El segundo caso, es la *versión musical* “Dignificada” (Colectivo de Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género, Argentina, 2020).

Para justificar la selección de los casos, se tienen en cuenta diversos criterios. En primer lugar, el *tema original* elegido goza de popularidad y aceptación al interior del medio además de ser una *obra creada por una artista* considerada referente de la *canción de música popular con perspectiva de género* a nivel latinoamericano. Lo cual se reafirma al encontrar numerosos *arreglos y versiones hechas por mujeres*-de los cuales cuatro ya se citaron anteriormente-a través de distintas formaciones y conjuntos. Esto se condice con una práctica habitual en el *movimiento feminista*, en el cual las obras que consiguen mayor aceptación por parte de *sus activistas son re-arregladas e interpretadas por otras artistas del medio* sin que el *tema original* conlleve algún tipo de ruptura de sentido. De este modo, el *tema original* es *reinterpretado* libremente con frecuencia, incluso bajo la figura de *cantautora*, como es el caso de la trovadora neuquina Noelia Pucci¹⁴, como fenómeno de una *tercerización de los procesos productivos musicales: composición/letra-arreglo-interpretación*. De todas formas, cabe señalar que con frecuencia, quien *compone* también *interpreta*, como es el primer caso del *tema original*. Al igual que quien *arregla*, a su vez *interpreta*, como es el segundo caso de la *versión musical*.

En segundo lugar, porque el *tema original* “Dignificada” es un *tema compuesto y cantado por una mujer*, siendo uno de los más conocidos *cantos de música popular feministas* del siglo XXI en la *lucha por la igualdad de derechos humanos de la mujer* en Latinoamérica, concebido luego del *femicidio* de Digna Ochoa.

En tercer lugar, en relación a la *versión musical* seleccionada, para compararla con el *tema original*. Reconociendo así las diferencias entre los *elementos técnico-interpretativo musicales e* identificando los *elementos meta-musicales con perspectiva de género* agregados desde el *Colectivo feminista*, en el marco de una *producción audiovisual* realizada de *manera asincrónica en contexto de virtualidad forzada* en ASPO 2020; con la finalidad de difundirla en redes sociales para *ayudar y coeducar en la prevención de la violencia de género*.

¹⁴ Consultado del artículo: Redacción. (15-04-09). *Noelia Pucci, la trovadora de las mujeres*. Río Negro. Argentina. Recuperado de: <https://www.rionegro.com.ar/noelia-pucci-la-trovadora-de-las-mujeres-GGHRN1239764991207/>

En cuarto y último lugar, porque la autora de este trabajo, asimismo participó *como activista, organizadora, arregladora e intérprete pianista* de la *producción audiovisual* de esa *versión*¹⁵. Para lo cual, este trabajo recobra sentido al proponerse sistematizar esa experiencia, con una mirada crítica y reflexiva que pueda ordenar, reconstruir y explicar la lógica del proceso vivido en cuarentena. A fin de lograr un aporte teórico al campo de estudio de la *canción de música popular con perspectiva de género* que dialogue con los estudios preexistentes y futuros de la temática planteada.

Luego de exponer los *dos casos seleccionados* para su análisis, justificándose la elección, se prosigue con un *enfoque contextual socio-histórico-cultural con perspectiva de género* para explicar cómo surgió el *tema original*. Posteriormente, se aborda el *análisis musical con perspectiva de género*.

ENFOQUE CONTEXTUAL SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. PRIMER CASO: TEMA ORIGINAL “DIGNIFICADA” (Lila Downs, México, 2004)

Este tema, fue escrito en el año 2004, con música y letra de la cantante, compositora, productora, actriz y antropóloga mexicana Ana Lila Downs Sanchez, más conocida como Lila Downs. El mismo, fue grabado y lanzado ese mismo año en el disco “Una sangre”. El cual, en el año 2005, obtuvo el premio Grammy Latino como Mejor álbum folklórico. Contiene trece temas de los cuales tres son en inglés, uno en triqui, uno en purépecha y ocho en español. Sus letras tratan sobre la migración, la discriminación y el caso de la abogada mexicana defensora de *derechos humanos* Digna Ochoa.

Sobre este caso de *femicidio*, Lila Downs compuso el *tema original “Dignificada”*. Su letra¹⁶, habla de Digna Ochoa. Una abogada y defensora mexicana de *derechos humanos* que representó a personas activistas, indígenas, campesinas y defensoras del ambiente en Veracruz, Chiapas y en la Costa Grande del Estado de Guerrero (México). Quien por estar *participando políticamente* con grupos de oposición de su país, fue *oprimida como mujer*, varias veces secuestrada, violada por policías estatales, amenazada de muerte y finalmente asesinada el 19 de octubre del año 2001. Su crimen de carácter político, tiene su explicación- no su justificación-: Digna molestaba al poder con su militancia y por ello fue *estigmatizada, discriminada y silenciada por ser mujer y descendiente de aborígenes*. Con lo cual, su asesinato se trató de una *Violencia femicidio e*

¹⁵ Por ese motivo, a lo largo del escrito-sobre todo en momentos en que se describen experiencias vividas-se observan algunos cambios en el uso de la persona gramatical, pasando a la primera persona del plural.

¹⁶ [Letra de Dignificada \(Lila Downs, México, 2004\)](#)

interseccional: una forma extrema de *violencia de género contra la mujer*, potenciada contra su sexo, su género, su etnia y su clase social. Esta *violencia de derechos humanos*, cometida en *ámbitos públicos y privados*, está fuertemente representada por un *poder político machista*; por un Estado *misógino, heterosexista y patriarcal mexicano*. Su muerte no quiso ser reconocida como asesinato, menos aún como *femicidio*, ni en la Justicia ni en los medios de comunicación. Al día de hoy, gracias a las *acciones positivas* y al compromiso de *movimientos feministas* y de organizaciones de *Derechos Humanos* mexicanos e internacionales, como *La Corte Interamericana de Derechos Humanos*, la causa continúa abierta:

[...] El 27 de abril de 2021, el Estado mexicano señaló que reabrirla investigación sobre su muerte (...) informando ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos que presentarían un convenio de reparación integral y la “reapertura de investigación con *enfoque de género y perspectiva de derechos humanos*, a través de un plan de investigación eficaz y diligente”¹⁷.

El 19 de enero de 2022, el Comunicado de la *Corte Interamericana de Derechos Humanos*¹⁸, expuso una síntesis de la Sentencia sobre el caso de Digna. En la cual, la Corte condena a México, por ser responsable internacionalmente de las graves falencias ocurridas en la investigación de su muerte. Disponiendo, principalmente entre otras cosas, una *implementación de políticas públicas* para que México avance en materia de *perspectiva de género, tal como el mainstreaming de género*; y, paralelamente, juzgar y sancionar a la persona/s responsable/s de su muerte. Lo cual es un acontecimiento significativo para la justicia y *los derechos humanos* y particularmente para Digna y las *mujeres defensoras de derechos humanos*. Pues, la *violencia* mexicana sigue siendo fatal, como lo reconoce la Amnistía Internacional:

[...] Durante años hemos documentado diversos casos de ataques y amenazas a mujeres defensoras de derechos humanos en México. Casos emblemáticos, como las amenazas contra Esther Chávez en 2002 y Otilia Eugenio Manuel, quien ha sufrido múltiples amenazas y hasta

¹⁷ Consultado de: Díaz, G. L. (27-04-2021). *El Estado mexicano ofrece reabrir la investigación sobre la muerte de Digna Ochoa*. Proceso. México. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2021/4/27/el-estado-mexicano-ofrece-reabrir-la-investigacion-sobre-la-muerte-de-digna-ochoa-262799.html>

¹⁸ Consultado de: Secretaría de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (19-01-22). *México es responsable por las graves falencias ocurridas en la investigación de la muerte de la defensora de Derechos humanos digna Ocho*. Comunicado. Corte Interamericana de Derechos Humanos. Costa Rica. Recuperado de: https://www.corteidh.or.cr/docs/comunicados/cp_04_2022.pdf?fbclid=IwAR29OlyxsNURrrph9Dch9yz1ltj21tletKolcGbHrz5ZHndPMxaEN24Rf7o

secuestro desde 2004; la tortura sexual contra Lydia Cacho en 2005; y los asesinatos de Marisela Escobedo en 2010, Susana Chávez en 2012 y Zenaida Pulido en 2019, son una muestra de que el Estado mexicano no solo ha fracasado en la protección de las mujeres defensoras, sino que alimenta la impunidad que garantiza que la violencia continúe.(...)La crisis de violencia contra personas defensoras y periodistas en México es monumental. El propio gobierno reconoce que, de diciembre de 2018 hasta septiembre de 2021, 94 personas defensoras fueron asesinadas, 23 de ellas mujeres. La violencia contra la prensa requiere un análisis propio sobre la gravedad de la situación, pero para ejemplificar, en lo que va del año, ya tres personas periodistas han sido asesinadas¹⁹.

Si bien el caso de Digna aún no ha sido resuelto, su injusto y brutal *femicidio* ha generado un fuerte impacto en la sociedad mexicana y en el resto de Latinoamérica. De esta manera, Lila Downs, en el año 2004, expresó su postura ante el periódico mexicano *El Universal*, en el artículo *Lila Downs canta a favor de las mujeres*, escrito por Alberto Castillo:

[...]Cuando me enteré de su muerte, me afectó mucho. Sentí rabia porque en México muchas veces uno se queda sin decir lo que piensa por miedo, pero con ese coraje pensé: 'Tengo que decir lo que pienso para que descanse mi alma', y por eso escribí esta canción llamada 'Dignificada' (...).Está dedicada a aquellas mujeres que están peleando por condiciones más humanas, para individuos que no tienen, para gente marginada (...). Hay una serie de cosas que suceden y las olvidamos, porque no nos gusta pensar en esas cosas feas, pero es importante que no mueran en vano²⁰.

Con estas palabras, la artista salió del confort de su *ámbito privado* y se *empoderó como mujer* ante el Estado mexicano *opresor, misógino* y ante el mundo. Sus ideas y convicciones las transformó en música como *expresión de género*, creando una *canción de música popular con perspectiva de género*, dándole vida a Digna, quien hoy vive a través del *tema original* "Dignificada".

¹⁹ Consultado de: Guevara Rosas, E. (31-01-22). *Justicia Digna para las mujeres defensoras de derechos humanos en México*. Amnistía Internacional. Recuperado de: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2022/01/dignified-justice-women-human-rights-defenders-mexico/>

²⁰ Consultado de: Castillo, A. (05-06-2004). *Lila Downs canta a favor de las mujeres*. El Universal. México. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/53306.html>

Luego de realizar un *enfoque contextual socio-histórico-cultural con perspectiva de género* para explicar cómo surgió el *tema original*, posteriormente, se aborda el *análisis musical con perspectiva de género*.

ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. PRIMER CASO: TEMA ORIGINAL “DIGNIFICADA” (Lila Downs, México, 2004)

En términos de análisis, el *tema original* presenta una plantilla instrumental de: voz femenina en sus distintas emisiones tímbricas (cantada, rapeada, recitada, hablada y en off -Lila Downs); maraca de madera (Lila Downs); vientos (Paul Cohen); ukelele (Celso Duarte); guitarra eléctrica (Guilherme Monteiro); bajo eléctrico (Yunior Terry Cabrera) y percusión (Yayo; Satoshi Takeishi). A su vez, la composición y la producción general está a cargo de Lila Downs; la programación y producción general, de Paul Cohen; el estudio personal, la producción, mezcla, edición e ingeniería de sonido, de Aneiro Taño; el estudio personal y la mezcla, de David Kent. Como se observa, la única *mujer* es la *compositora, instrumentista de maraca y cantante* Lila Downs. El resto de los instrumentistas/sesionistas y técnicos de sonido, son todos hombres...

En términos generales, la *textura de trama* en la *canción de música popular* (ya sea tango, cumbia, bolero, pop, rock, heavy metal, etc.), suele ser de *dos configuraciones texturales diferenciables: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. Generalmente, la *línea principal subordinante* suele ser una línea que conduce la *melodía*. Esta *línea melódica principal*, puede estar a cargo de un instrumento musical y/o una voz (cantada, hablada, rapeada, en off, etc.). Mientras que el *plano rítmico-armónico subordinado* suele tener *más de una configuración textural*; es decir, *más de una línea-plano* (melódica y/o rítmica), las que se comportan *cohesionándose* para armar lo que comúnmente se denomina la *base rítmica-armónica* (línea melódica: bajo eléctrico; línea melódica y plano armónico: guitarra eléctrica; plano armónico: ukelele; línea melódica: vientos; línea rítmica: maraca; plano rítmico: percusión), cuya función es la de *acompañar* a la *línea principal*.

Continuando, se aplican las *categorizaciones musical-feministas* vistas. Se analiza que Lila Downs al cumplir *tres roles como música*, tanto como *compositora, instrumentista y cantante*, se encuentra en *tres situaciones de display en el ámbito público, en cada show*. Primero, como *compositora* “irrumpe la identidad femenina tradicional, poniéndose en una *situación de display mental* (ámbito masculino por excelencia), por exponer sus conocimientos técnicos y musicales”

en el *ámbito público*. (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p.310). Y por ello, “tendrá que enfrentarse a las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública. En el mismo quehacer de la composición, hay una oposición suscitada por las mujeres y dirigidas no sólo al significado musical, sino también a las construcciones discursivas del género”. (Green, 1997, p.131-132). Segundo, como *instrumentista de maraca*, porque como todas las instrumentistas “problematizan en mayor medida el acto de *display* porque adoptan una posición de control. El hecho de que sean capaces de tocar un instrumento demuestra que tienen capacidad mental y dominio de la técnica, dos características asociadas tradicionalmente con lo masculino. El instrumento funciona además como barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador; las instrumentistas se concentran en tocar y adquieren poder sobre la mayor parte de la audiencia por su dominio de la técnica. En consecuencia, ponen en cuestión la caracterización tradicional de la identidad femenina, lo que hace que su género pase a un primer plano en el momento de la recepción de la música”. (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p.310). Tercero y último, como *cantante*-ya sea como solista o como corista, la *intérprete* está en *situación de display corporal*, dado que “su instrumento –la voz– no es considerado como tal, sino como algo «natural» que «surge» del cuerpo y está por tanto relacionado con lo irracional” (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p.310). Y a través de la *letra* de su canción, que refiere a un caso de *femicidio*, transmite mensajes no explícitos de denuncia y de concientización... En síntesis, la artista a partir de estos *tres roles como música, compositora, instrumentista y cantante*, se posiciona en una *triple situación de display* en el *ámbito público ante el mundo*, durante la presentación en vivo del *tema original* y su continua difusión; transformándose en una *mujer* referente que denuncia, lucha y *empodera* desde el arte, desde el escenario y desde el micrófono a otras *mujeres, colectivos y movimientos feministas*.

Para un *análisis musical con perspectiva de género* completo con sus respectivas citas musicales para cotejar, se sugiere ir a la sección Anexo-pág. 41-45-.

Luego del *análisis musical con perspectiva de género del tema original*, se prosigue con un *enfoque contextual socio-histórico-cultural con perspectiva de género* para explicar cómo surgió la *versión musical*. Posteriormente, se aborda el *análisis musical con perspectiva de género*.

ENFOQUE CONTEXTUAL SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO.SEGUNDO CASO: VERSIÓN MUSICAL “DIGNIFICADA” (Colectivo De Musiques Argentines Contra La Violencia Por Razones De Género, Argentina, 2020)

[...] Uno de los aspectos clave del estudio de la *música popular* en la creación de identidades de género es su carácter de medio de comunicación intrínsecamente *colectivo*, que ofrece posibilidades totalmente diferentes a las de las artes visuales o verbales, ya que «es capaz de transmitir las identidades, actitudes y patrones de comportamiento afectivos de grupos socialmente definibles» (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p. 301).

Esta *versión musical*, fue hecha por *mujeres*, de manera *colectiva* y *asincrónica en contexto de virtualidad forzada* durante la Pandemia de COVID-19 (2020). Para lo cual seguidamente se describe cómo fue ese proceso, desde un *enfoque contextual socio-histórico-cultural*. En el año 2020, la Organización Mundial de la Salud, declaró al COVID-19 como una Pandemia. A partir de allí, cada Estado decretó sus medidas sanitarias y políticas necesarias. En el caso de Argentina, mediante el Decreto N° 297/20²¹, se dispuso el “aislamiento social, preventivo y obligatorio” (ASPO). En ese período de cuarentena obligatoria, los medios informaban preocupación por el incremento de casos de *violencia de género y femicidio*²². Inmediatamente, esta información comenzó a circular en las redes sociales. Y de este modo, de manera urgente y espontánea, cada integrante del *Colectivo de Mujeres Argentines contra la Violencia por razones de Género*, comenzamos a plantear *bronca*, impotencia y necesidades. Para lo cual, *actuamos positivamente*, haciendo reuniones virtuales para *adoptar decisiones* y *participar* colectivamente y en *sororidad* desde nuestro colectivo, organizándonos en distintos grupos. A fin de manifestarnos *contra la Violencia de género* y los *femicidios*, a través del Arte y de la Música como medio de *expresión de género*, de denuncia y de concientización en *el ámbito privado(a través de la pantalla del hogar de*

²¹ Se sugiere consultar en: Decreto 297. DECNU-2020. *Aislamiento Social Preventivo Y Obligatorio*. Boletín Oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina. 19/03/20. Recuperado de: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320>

²² La Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación Argentina, publicó la edición 2020 del Informe de Femicidios de la Justicia Argentina, en el cual demuestra que “...se identificaron 251 víctimas directas de femicidio en la República Argentina entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2020...”. Consultado de: Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. (31-05-2021). *Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, Edición 2020*. CEPAL. Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. Naciones Unidas. Recuperado de: <https://oig.cepal.org/es/documentos/registro-nacional-femicidios-la-justicia-argentina-edicion-2020>

cada una) y en el ámbito público (a través de la pantalla de otros hogares) gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet, en el marco de una virtualidad forzada.

Así, surgió la idea de seleccionar *canciones de música popular compuestas por mujeres*, conocidas o no, con mensajes en sus *letras* acerca de la *violencia*-las cuales se citaron anteriormente-. Consensuamos la elección del *tema original* “Dignificada”, por haber sido una canción cuya letra fue compuesta tras el *femicidio* de Digna Ochoa (2001), la cual ha trascendido y obtenido popularidad entre los distintos medios y *colectivos feministas* de toda Latinoamérica.

Cabe destacar, que entre las siete participantes de uno de los grupos del *Colectivo feminista* mencionado, aún sin conocernos de manera personal, decidimos entre todas, hacer una *producción audiovisual* de la *versión musical*- a crear- del *tema original seleccionado*. Desde el *ámbito privado* de cada una, comenzamos a organizarnos de manera sincrónica y virtual, a través de video llamadas desde distintas aplicaciones y plataformas (Whatsapp, Zoom, Google Meet, entre otras). Primero, nos preguntamos el desafío más importante: ¿cómo podemos abordar un *arreglo* y una *versión musical* sin conocernos presencial, ni humana ni musicalmente en un contexto de aislamiento obligatorio?. Esta preocupación suscitó tras entender que en lo inmediato, no iba a haber ninguna posibilidad para juntarse en una casa para: escuchar la canción juntas; definir una tonalidad adecuada para cantar; definir roles instrumentales; aprender y practicar la melodía y los acordes del tema; acordar decisiones musicales; improvisar; ensamblar; ensayar; grabar y filmar. Estos procedimientos, entre otros, comúnmente se hacen en grupo, de manera presencial. Sin embargo, nosotras ante esta imposibilidad, buscamos otra opción. Que cada una realizara un video tocando/cantando el *tema elegido*, según el instrumento de base, para luego, editar todos los videos juntos y así ir construyendo la *producción audiovisual* de la *versión musical* final.

El proceso consistió en que la pianista, quien escribe este escrito, tenía que realizar el *arreglo instrumental como base acompañante de las voces*, hacer el video de esto y luego compartirlo entre las demás músicas intervinientes. Una vez que cada música tenía el video del *arreglo en piano*, lo empleaba como *base armónica y rítmica* para hacer los *arreglos de las voces* y generar su propio video individual. Así se fueron estableciendo las *tramas texturales del arreglo*, lo cual se profundizará más adelante. Asimismo, para la elaboración de cada video, acordamos que cada una

tenga en cuenta ciertas pautas y recomendaciones técnicas²³ y estéticas, a fin de dar unidad y organicidad a la *producción audiovisual* final de la *versión musical*. Entre las pautas estéticas, se sugirieron ideas y *acciones positivas* principalmente con un *enfoque de perspectiva de género*:

1. que en cada video, aparezca como fondo del plano a filmar, un cartel en cartulina u hoja en blanco, escrito a mano, que contenga *frases positivas, valorando y dignificando a la mujer*²⁴.
2. que *la vestimenta* fuese de *color negro*²⁵ junto a algún adorno y/u objeto de *color violeta o morado*²⁶. Cabe aclarar, que además se usó cintas y *pañuelos color verde*²⁷.
3. que mientras se cante la última frase del estribillo: “Hay morena, morenita mía, no te olvidaré”, cada *música* levante un *cartel* en blanco escrito a mano con una palabra, la cual, con la edición final del video de la *versión musical*, se termina de formar la siguiente frase: “*Si estás viviendo en situación de violencia llama al (ícono de celular) 144*”. Cuando termina la frase citada, la pianista refuerza el mensaje levantando *otro cartel*: “*Yo tuve miedo y denuncié. #No estás sola. Llamá 144*”.
4. que en la *versión musical*, el final del *tema original*-el cual es una oración/ súplica hablada, no cantada: “madre preciosa, ruega por ella; madre cariñosa, ruega por ella; madre misericordiosa, ruega por ella- se omite a cambio de nombrar en off a todas las *mujeres* que han sido *víctimas de femicidio* en Argentina desde los años 90 hasta el año 2020 inclusive, período en que se incrementaron los casos por *violencia de género* durante el ASPO. Esta decisión de nombrar a *cada una de ellas*, como hecho simbólico

²³ Se sugiere ir a Anexo-pág. 40- para ampliar la información en “Recomendaciones Técnicas para Filmar, Editar y Enviar un Video”.

²⁴ *Frases positivas, valorando y dignificando a la mujer* elegidas: “*Las mujeres somos fuertes, resistimos y unidas nos ayudamos*”; “*Juntas somos más fuertes*”; “*Somos valiosas, comencemos a querernos más*”; “*Somos únicas, valiosas, hermosas, importantes, valientes, amorosas, fuertes*”; “*Somos resilientes*”.

²⁵ El *color negro*, representa una parte del *feminismo latinoamericano contra la violencia de género con perspectiva interseccional*. Además, el *negro como valor* tiene otros significados simbólicos: positivamente representa *poder y fuerza*. Negativamente, gravedad y dolor tras una *muerte*.

²⁶ El *color violeta o morado*, se emplea como símbolo contra *la violencia de género*, tras una dolorosa historia de su surgimiento. Para ampliar esta información, se sugiere el artículo: *Lazo morado, símbolo de lucha contra la violencia de género*. Antena3. España. Recuperado de: https://www.antena3.com/noticias/sociedad/famosas-que-han-sufrido-violencia-de-genero_201911205ddb83e00cf2c3867c9d1b86.html.

²⁷ El *color verde* en Latinoamérica simboliza lucha por la garantía de los derechos sexuales y reproductivos de todas las mujeres y específicamente expresa una postura política a favor del *aborto seguro, legal y gratuito*. Se incorporó al feminismo en 2017 a raíz de la llamada Marea Verde argentina, cuando se comenzó a legislar a favor de este derecho. En diciembre del año 2020, se logró la sanción de la Ley N° 27.610 de *Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE)*.

referencial de la *violencia*, es un acto recordatorio y de dignificación hacia *cada mujer asesinada*. En su honor y memoria, las que aún estamos vivas, *nos unimos y hermanamos* como *Colectivo feminista desde la música* para seguir luchando, denunciando e intentar prevenir a través de esta producción, estas dramáticas problemáticas que continúan vigentes.

Una vez realizado cada video con estas pautas, posteriormente la *compañera* Coti Pires, se encargó de aunar los siete videos de cada *mujer música participante* y editarlos en uno solo, generando así la *producción audiovisual de la versión musical de Dignificada final*.

La finalidad de esta producción, fue la de hacerla circular en redes sociales entre *nuestras conocidas, vecinas, amigas, familiares y estudiantes*. Para que cualquier *niña, joven o mujer* aislada obligatoriamente en cuarentena, pudiese ver la *producción audiovisual* a través de cualquier pantalla y ante una *situación de violencia* en su *ámbito privado*, se anime a comunicarla, pidiendo ayuda a través de los medios de contacto facilitados allí. De este modo, como dice Lisa Lewis en su libro *Política de género y MTV: expresando la diferencia* (1990), fuimos controlando la propia performance visual en la *producción audiovisual*, “usando el medio para invertir la representación típica de la *mujer artista* e involucrar a las audiencias en la *actividad creadora*”. (Lewis, 1990, p. 71). A lo que se agrega- y a la *actividad emancipadora de conciencia de la mujer*, afirmando su personalidad y su libertad moral, sin miedo ni *opresión*, fundamentalmente en contexto de ASPO 2020.

De esta manera, la *producción audiovisual de la versión musical Dignificada*, fue difundida en Whatsapp, Facebook, Instagram y You Tube, llegando a distintas comunidades e Instituciones, Niveles y Modalidades Educativas, *coeducando* como *puerta de entrada a la ESI*.²⁸ Siendo que era imprescindible que cada docente, cada estudiante, cada familia y cada *mujer* genere concientización y actúe sobre *la prevención de la violencia doméstica* en plena cuarentena. Como ejemplo de ello, en el nivel educativo provincial estatal de Artística Terciaria, se compartió y se difundió el material en el marco de una Función Virtual de la Escuela de Danzas Clásicas de La

²⁸ La ESI, la *Educación Sexual Integral*, es un derecho de todos los niños, niñas y adolescentes, el cual debe ser garantizado por el Estado a través de sus instituciones educativas. Ello está establecido en la Ley Nacional 26.150 que, a partir de su sanción en 2006, creó el *Programa de Educación Sexual Integral* para su implementación. Entre otros temas, aborda la *prevención de la violencia*.

Plata²⁹, dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (DEAr-DGCyED). Se accedió a ese lugar, porque la pianista, trabaja allí y tuvo su *cuota de participación* haciendo circular la producción realizada. Esa decisión no fue azarosa, ya que era y fue importante *poder intervenir* con esta *acción positiva* en la comunidad educativa, *coeducando* y ayudando a un *grupo de atención prioritaria*, integrado por estudiantes mayoritariamente *mujeres*, de una franja etaria *vulnerable* a ser *víctima de violencia de género* (*Violencia contra mujeres y niñas en el ámbito privado; Violencia sexual; Violencia en línea o digital*).

En este sentido, las *mujeres como receptoras y consumidoras de música en el ámbito privado*, a través de las pantallas de los celulares, de las netbooks o del televisor, pasaron a ser “en este proceso activo, determinantes en la construcción y articulación de significados”. (E. y L. Viñuela Suarez, 2008).

Luego de realizar un *enfoque contextual socio-histórico-cultural con perspectiva de género* para explicar cómo surgió la *versión musical*, posteriormente se aborda el *análisis musical con perspectiva de género*.

ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. SEGUNDO CASO: VERSIÓN MUSICAL “DIGNIFICADA” (Colectivo De Musiques Argentines Contra La Violencia Por Razones De Género, Argentina, 2020)

En términos de análisis, la *versión musical* presenta una plantilla instrumental de: cuatro voces femeninas cantadas (Fernanda De Francesco; Silvia Gomez; Catalina Peña y Mariel Roman); una voz femenina rapeada (Coti Pire); una voz femenina en off (Cecilia Damico) y un piano digital (Mercedes Esayan). A su vez, el *arreglo instrumental e interpretación* en piano está a cargo de Mercedes Esayan. Y la edición general está a cargo de Coti Pires. Como se observa, a diferencia del *tema original*- donde la mayoría de los músicos son hombres menos la *compositora, instrumentista de maraca y cantante* que es *una misma y única mujer*- en esta *versión musical*, la editora general, la arregladora y las *intérpretes* son *todas músicas mujeres* integrantes de un *colectivo feminista contra la violencia por razones de género*.

²⁹ Se puede acceder en: [Función Virtual-Muestra Coreográfica de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata-05/12/20](#)

En términos generales, la *textura de trama* es similar a la del *tema original*. Se pueden apreciar *dos configuraciones texturales diferenciables: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. Aun así, hay ciertas diferencias. La *línea principal/figura*, conduce la *melodía*. Esta *línea melódica principal*, sólo en la introducción, es conducida por la mano derecha (m.d.) de la *pianista* en el registro medio-agudo. Luego, a partir de la primer estrofa, pasa a estar a cargo de una *voz femenina* (cantada, hablada, rapeada, en off, etc.), que va cambiando de *tímbrica* y de *interpretación* al ir cambiando de *intérprete* en cada sección formal. De este modo, se genera un espacio de *libertad de expresión de género* donde se respeta y valora la *intervención interpretativa* de cada *compañera*. Esa *línea melódica principal*, en algunas oportunidades, es *duplicada y complementada* por otras *líneas vocales femeninas* y/o por la *línea melódica instrumental* en el registro medio-agudo del piano, generándose una *homogeneidad sintáctica por semejanza* en el mismo registro, a modo de *homofonía femenina*. Lo cual, presenta una *intencionalidad semántica explícita*; es decir, al haber más de una *línea melódica* haciendo la *línea principal* -misma melodía en el mismo registro, misma rítmica y misma letra - cobra más *fuerza y poder* el mensaje de la letra de la canción y con ello, un sentido de *hermandad y sororidad femenina* ante la *violencia de género* y los *femicidios en ASPO 2020*. En cuanto al *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento) subordinado*, a cargo del piano digital, se puede decir que en términos generales, *acompaña a la línea vocal principal femenina*. Asimismo, por momentos crea *más de una configuración textural*, dado su *doble rol instrumental melódico y rítmico-armónico*. Es decir, por un lado, desde su *rol melódico*, la mano izquierda (m.i.) de la pianista, realiza *líneas melódicas* en el registro grave del piano a modo de *bajo melódico* haciendo otros *giros melódicos* y/o “loops” a modo de *contra melodía complementaria a la línea vocal principal femenina*. A veces, estas *contra melodías son duplicadas* por la m.d.; con lo cual, se *refuerza* la presencia *sonora femenina de la pianista y su interpretación*. Por otro lado, a veces, la m.d. de la pianista, realiza *líneas melódicas* en el registro medio-agudo, *duplicando la línea principal*, como se ha dicho anteriormente. En cuanto al *rol rítmico-armónico* del piano, tanto la m. i. como la m. d. de la pianista, van haciendo *planos rítmico-armónicos* en el registro grave, medio y agudo del piano, a través de acordes y/o arpeggios, los cuales van *acompañando las líneas vocales femeninas*, ya sean éstas *contra melodías, melodías complementarias y/o a la melodía principal*. Sintética y globalmente, se analiza que el piano como *segundo plano subordinado*, realiza *más de una línea-plano* (línea melódica-m.i. y m.d.- y plano armónico- rítmico: m.i. y m.d.), que se comportan *cohesionándose* para armar lo que comúnmente se denomina la *base rítmica-*

armónica, cuya función es la de *acompañar* a la *línea vocal femenina principal*. Cabe destacar, en términos generales, que el *plano rítmico* de dicha base, es una recurrente *clave rítmica de candombe (3:2)* que deriva de la *clave rítmica de origen afro 3+3+2*; siendo ésta el *patrón rítmico madre* de los *distintos géneros musicales latinoamericanos actuales*, incluida la *canción de música popular con perspectiva de género*. Entonces, a grandes rasgos, a lo largo de la *versión musical*, se percibe la *clave 3:2, derivada de la clave 3+3+2*, como una evocación *identidad rítmica sonora que pertenece a Latinoamérica, y no a un solo lugar específico*. Estableciendo un paralelismo con la *perspectiva de género*, sucede algo similar. *La violencia, en todas sus formas*, principalmente por *razones de género*, está presente en toda *Latinoamérica*, y no en sólo lugar. Y consecuentemente, *los movimientos y los colectivos feministas en la lucha contra la violencia* también.

Continuando y aplicando las *categorizaciones musical-feministas* vistas, se analiza, por un lado, que *cada una de las cantantes*, está en una *situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar)* y en el *ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet; en que , a través de la *letra* de la canción, transmiten mensajes no explícitos de denuncia y de concientización contra el *femicidio* de Digna Ochoa y de *valorarse como mujer en un entorno patriarcal y machista*. Asimismo, esa *situación de display corporal* se observa mediante la identificación de *elementos meta-musicales en la producción audiovisual*. A través de sus gestos, miradas y expresiones físicas, en que corporizan los sentimientos de *bronca, ira, dolor, empatía, autoestima, fortaleza, poder y sororidad*. A través de sus vestimentas de *color negro*, pañuelos y adornos de *color negro, violeta y verde*, en que están *adoptando una posición feminista* y política convocante. A través de sus carteles escritos a mano: a) con *mensajes positivos*, de *autoestima* y de *valoración* dirigidos a las *mujeres...*b) con *mensajes informativos*, con los medios de contacto para pedir ayuda y denunciar... Por otro lado, se analiza que *la pianista*, está en un *doble rol como música*. Primero, como *arregladora*, está en una *situación de display mental en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar)* y en el *ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet, tras exponer sus conocimientos técnicos y musicales, para lo cual “tendrá que enfrentarse a las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública” (Green, 1997, p.131-132). Y segundo, como *instrumentista de piano*, al estar en una *situación de display* en el que adopta una posición de *poder* y control; demostrando que al ser capaz de tocar un instrumento tiene capacidad mental y dominio técnico-expresivo, dos características asociadas

tradicionalmente con lo masculino. Su instrumento, funciona además como barrera física e ideológica entre su cuerpo *femenino* y el espectador; “poniéndose en cuestión la caracterización tradicional de la *identidad femenina* (...) lo que hace que su *género* pase a un primer plano en el momento de la recepción de la música”. (E. y L. Viñuela Suarez, 2008, p.310). En síntesis, la artista a partir de estos *dos roles como música, de arregladora e instrumentista*, se posiciona en una *doble situación de display en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet.

Para un *análisis musical con perspectiva de género* completo con sus respectivas citas musicales para cotejar, se sugiere ir a la sección Anexo-pág. 45-59-.

A continuación, a modo de conclusiones, se expone y detalla la comparación de los *elementos técnico-interpretativos musicales y meta-musicales* que diferencian al *tema original* de la *versión musical* realizada, entre otras cuestiones...

CONCLUSIONES

A través del recorrido realizado hasta aquí se ha focalizado sobre el *análisis musical con perspectiva de género* sobre algunos de los recursos musicales y estéticos audiovisuales con los que se ha realizado la *versión musical de Dignificada*. Si bien la sensible frontera que delimita los contornos de lo que define a un *tema original* de lo que es una *versión musical*, en términos puramente técnicos no siempre es fácil de abordar. A partir del estudio pormenorizado de ciertos *elementos técnico-interpretativos y meta-musicales* se ha podido advertir cuáles de ellos corresponden a una incorporación producto de una reapropiación contemporánea del espacio artístico-feminista, fuertemente potenciada por la influencia de los fenómenos culturales e históricos que atravesó Argentina a partir del año 2015. Frente al desarrollo de un neoliberalismo caracterizado por frenar los avances legislativos y de políticas públicas encaminados a conseguir la *igualdad de derechos para las mujeres*, hubo una creciente politización y radicalización de los *movimientos de mujeres* que devinieron en una llamada *cuarta ola feminista*; marcada por el surgimiento del movimiento *Ni una menos*, el 3 de junio del año 2015 tras el *femicidio* de Chiara Paez, una adolescente santafecina de 14 años, embarazada, asesinada por su novio. Pese a esa repercusión a nivel internacional, los casos de violencia no han cesado, incrementándose dramáticamente en el marco del ASPO 2020.

Luego del *análisis musical con perspectiva de género* abordado, fue posible finalmente identificar *elementos técnico-interpretativos musicales y meta-musicales con perspectiva de género* cuya incorporación al discurso musical del *tema original* haya devenido en una narrativa *feminista*, novedosa, inédita y con *identidad sonora* propia realizada en Pandemia de COVID-19 (2020). Siendo así la forma en que las *mujeres músicas transgredieron y ampliaron la feminidad tradicional*, dotando a esos elementos, consciente o inconscientemente, en una *nueva significación de género*; en una *continua interrelación entre la práctica musical, el significado musical y la experiencia musical marcados por el género*.

Seguidamente, se mencionan las *comparaciones* realizadas a partir de dichos elementos.

En cuanto a los *elementos técnico-interpretativos musicales* identificados comparables se pueden nombrar:

1. *Fuentes Sonoras:*

a) en el caso del *tema original*, la plantilla instrumental está conformada por: una voz femenina cantada, rapeada, recitada y en off junto a un bajo eléctrico; guitarra eléctrica; ukelele; vientos; maraca de madera y percusión.

b) en el caso de la *versión musical*, la plantilla instrumental está conformada por: seis voces femeninas: cuatro voces cantadas; una rapeada; y una en off; junto a un piano digital.

2. *Patrones Rítmicos:*

a) en el caso del *tema original*, la *base rítmico-armónica*, en términos generales, va realizando un *patrón rítmico identificable con el de la cumbia y el pop*, en distintos momentos de la canción.

b) en el caso de la *versión musical*, en términos generales, la *pianista*, a través de su *arreglo instrumental*, realiza una *base rítmica-armónica pianística para acompañar voces femeninas*, a partir de *dos patrones rítmicos* empleados:

b.1) por un lado, un *patrón rítmico* que sintetiza e imita a grandes rasgos la *rítmica del rap*, a fin de *acompañar el rapeo femenino* con determinación y firmeza *como mujer*, sobre rimas que tienen "contenido" (lo que se dice), "*flow*" (ritmo, rima) y "entrega" (cadencia, tono), que hablan principalmente acerca de *valorarse como mujer en un entorno patriarcal y machista*.

b.2) por otro lado, una *clave rítmica de candombe (3:2)*, a fin de generar una *identidad de lugar sonora de la versión musical*. Entendiendo que dicha *clave* deriva de la *clave rítmica de origen afro*

3+3+2, *patrón rítmico madre* de los distintos géneros musicales latinoamericanos actuales. Entonces, a grandes rasgos, se percibe que *la base rítmica* realiza la *clave 3+3+2 dentro de la clave 3:2* evocando así los orígenes de una *identidad rítmica* que pertenece a *Latinoamérica* y no a un solo lugar específico. Estableciéndose un paralelismo con la *perspectiva de género*, sucede algo similar. *La violencia*, en todas sus formas, principalmente *por razones de género*, está presente en toda *Latinoamérica*, y no en sólo lugar. Y consecuentemente, *los movimientos y los colectivos feministas en la lucha contra la violencia también*. Porque cuando *tocan a una mujer*, están *tocando a todas* en todos sus sentidos. Cuando sucede un caso de *femicidio*, *las mujeres* espontáneamente comienzan a organizar marchas, protestas, manifestaciones, escraches y distintas acciones repudiables, tanto en el lugar del hecho, como en la región, en distintos puntos del país, hasta generar una *red sorora feminista* que trasciende cualquier límite y frontera. De este modo, puede entenderse que la *producción audiovisual del Colectivo Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género*, es una *versión musical argentina y latinoamericanista*, hecha por *mujeres argentinas*, que nombran a *mujeres víctimas de femicidio en Argentina*. Que, en consonancia con otros *femicidios en Latinoamérica*, como lo es caso de Digna Ochoa a través del *tema original mexicano "Dignificada"*, esta *versión argentina metaforiza la lucha feminista latinoamericana contra los femicidios a través de una rítmica identitaria latinoamericanista, la clave rítmica del candombe (3:2) devenida del patrón rítmico madre 3+3+2, de origen afro..*

3. Sección Formal: en los dos casos analizados, en términos generales, y con alguna particularidad, se ha advertido que se mantienen las *secciones formales*. Pero, se pueden observar *dos diferencias en la Introducción y en el Final de la versión musical*:

a) en el caso del tema original, la *Sección Formal Introducción* dura cuatro compases. Y está a cargo del bajo eléctrico, la guitarra eléctrica con un efecto "wah-wah" y la maraca de madera.

b) en el caso de la versión musical, la *Sección Formal Introducción* tiene *dos partes*: una *primera parte* de ocho compases en tempo rubato, de carácter expresivo, melancólico y ligado y una *segunda parte* de cuatro compases, contrapuesta a la anterior, de carácter rítmico y animado. Ambas *partes* las realiza el piano digital.

a.1) en el caso del tema original, la *Sección Formal Final* es un *recitado femenino* respondido por una *voz femenina en off*, a modo de *oración religiosa*. Se puede entender esto como una metáfora de una *oración religiosa* que ruega a la Madre Virgen, a la Madre Tierra, a la Madre Memoria, a la Madre Verdad, a la Madre Justicia, a la Madre Honradez, a la Madre Dignidad, suplicando por el recuerdo de Digna, una *víctima de femicidio* intencionalmente aún no esclarecido...

b.2) en el caso de la *versión musical*, en la *Sección Formal Final* se suplanta esa *oración religiosa* por otra acción: una *voz femenina en off*, va nombrando y memorando a algunas de las *mujeres argentinas* que han sido *víctimas de femicidio* desde el año 1990 hasta el año 2020 inclusive, año donde se *incrementaron los casos de femicidios*. La decisión del *colectivo feminista* de haber nombrado a *cada una de estas mujeres*, tiene dos razones. La primera razón, como hecho metafórico de *orar por su memoria, verdad y justicia*. Porque *al nombrarlas, se hacen presentes y se dignifican, hoy y siempre*. Y entre esas *mujeres*, están nombradas las *jóvenes* que fueron *víctimas de femicidio* durante el ASPO-DISPO en Argentina en el año 2020. Frente a este escenario, al declararse en el mundo Pandemia de COVID-19, millones de personas quedaron aisladas de todo contacto exterior. Qué decir de *aquellas niñas, adolescentes, mujeres y ancianas* que, además de estar en un *estado de vulnerabilidad social*, pudieron estar siendo *víctimas de violencia en su ámbito privado*...Hallándose prácticamente solas e indefensas. Sin recursos propios para defenderse. Muchas veces, dependientes económicamente de otras personas, *carentes de autonomía*. Sin conexión a Internet, que en contexto de cuarentena fue un recurso prioritario y en muchos casos, aún de privilegio...Sumado a ello, la saturación y también la inadecuación de ciertos servicios públicos que atienden *situaciones de violencia*. Sin protección ni ayuda inmediata de personas cercanas, vecinos, amigos, familiares que las pueda escuchar en persona, abrazar, contener, orientar y/o asistir. Quedaron así, *vulnerables psíquica, emocional y físicamente ante el aislamiento social de facto*. Y lamentablemente, antes, durante y después de la Pandemia, la *violencia* continúa...

La segunda razón, tiene que ver con el hecho de que la *producción audiovisual de la versión musical* al compartirse en las redes sociales y subirse a You Tube, podía llegar a distintos lugares del mundo y perder su origen al globalizarse. Por ello, se decidió nombrar cada una de esas *mujeres que han sido víctimas de femicidio en distintas épocas y lugares de Argentina*, a fin de darle a la *producción audiovisual una identidad de lugar* que se complementase con la *identidad rítmica* abordada anteriormente.

4. *La Textura de Trama*: en los dos casos analizados, en términos generales y con alguna particularidad, se ha advertido la presencia de una *textura de trama* de *dos configuraciones texturales*: una *línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*.

a) En el caso del *tema original*, por un lado la *línea principal/ figura (melodía)* es conducida por una *única línea vocal femenina* cantada, rapeada, recitada y en off de la mexicana Lila Downs. Exponiéndose en un *triple rol musical femenino*, como *compositora, instrumentista de maraca y cantante*, en una situación de *display mental, de poder y corporal en el ámbito público*, en los shows y en las redes sociales. Por el otro lado, el *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, constituido por una *base rítmica-armónica* (bajo eléctrico; guitarra eléctrica; ukelele; vientos; maraca de madera; percusión), está integrada solamente *por instrumentistas-sesionistas-hombres que la acompañan*.

b) En el caso de la *versión musical*, por un lado la *línea principal/ figura (melodía)* es conducida por la *línea vocal femenina* cantada, rapeada, recitada y en off a cargo de la participación alternada de *seis mujeres argentinas de distintas edades*. En momentos puntuales, *la línea vocal femenina es complementada por semejanza por otra línea vocal femenina, en Homofonía vocal femenina*. Exponiéndose cada mujer, en un *rol musical femenino* como *cantantes*, en una *situación de display corporal* en el *ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar)* y en el *ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet, en un contexto de virtualidad forzada por ASPO 2020. Por otro lado, el *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, está cargo del piano digital, quien a grandes rasgos, como *base rítmica- armónica, acompaña la línea vocal femenina*. Aunque, por momentos puntuales, se comporta como *línea melódica instrumental, complementando por semejanza a la Homofonía vocal femenina* en una *textura de trama de homorrítmia femenina*, lo cual da más fuerza a la *interpretación y al sentido musical de la versión*, metaforizando *la unión de las mujeres* para un mismo fin: *luchar y prevenir la violencia por razones de género durante el aislamiento obligatorio por COVID-19*. La pianista, es *una mujer argentina*, que se expone en un *doble rol musical femenino*, como *arregladora e intérprete*, en una *doble situación de display mental, de control y de poder*, respectivamente, en el *ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar)* y en el *ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet, en un contexto de virtualidad forzada por ASPO 2020.

Por otro lado, cabe destacar que las *siete músicas participantes*, están en una *situación de display corporal constante*, en el que salen de la *imagen femenina tradicional* para posicionarse tanto como *músicas mujeres activistas* como *intérpretes de la versión musical con perspectiva de género*. Identificándose de este modo, como *indicadores de diferenciación con el tema original*, los

siguientes elementos meta-musicales de la versión musical agregados en la producción audiovisual:

1. La expresión corpórea: a través de la interpretación de la canción y de su letra, las siete mujeres músicas se expresan también con sus gestos, miradas y expresiones físicas, en que corporizan los sentimientos de bronca, ira, dolor, empatía, autoestima, fortaleza, poder y sororidad.

2. El color de la Vestimenta y suplementos: a través de sus vestimentas de color negro, pañuelos y adornos de color violeta y verde, las siete mujeres músicas están adoptando una posición política y activista feminista convocante.

4. Los carteles escritos y sus mensajes: a través de sus carteles escritos a mano.

a) por un lado, con mensajes positivos, de autoestima y de valoración dirigidos a las mujeres...

b) por el otro lado, con mensajes informativos, con medios de contacto para pedir ayuda y/o denunciar cualquier situación de violencia. (Instagram: #noestásola. Línea telefónica: 144).

5. Integrantes: se observan siete mujeres, seis cantantes y una pianista. A comparación con el tema original, en que hay una sola mujer en sus tres roles como música, como compositora, como instrumentista de maraca y como cantante. Mientras que el resto de los instrumentistas/sesionistas son todos hombres...

6. Modalidad de realización: la producción audiovisual de la versión musical se produjo en forma colaborativa entre mujeres, filmando cada mujer música su video con el celular, para luego editarlos todos juntos en una producción audiovisual final, de manera asincrónica en un contexto de virtualidad forzada por ASPO 2020 en Argentina en el marco de Pandemia de COVID-19.

7. Modos y medios de circulación: la producción audiovisual de la versión musical fue realizada en Argentina en el año 2020, en el ámbito privado de cada música (a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público (a través de la pantalla de otros hogares) gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet, en un contexto de virtualidad forzada por ASPO 2020 en el marco de Pandemia de COVID-19. Además de circular en distintas redes sociales (Whatsapp, Instagram, Facebook, You Tube, etc.), se difundió en distintas comunidades e Instituciones, Niveles y Modalidades Educativas, coeducando como puerta de entrada a la ESI. Llegando al nivel educativo provincial estatal de Artística Terciaria, donde se compartió y se difundió el material

en el marco de una Función Virtual de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata (DEAr-DGCyED). Siendo que era imprescindible que cada docente, cada estudiante, cada familia y cada mujer genere concientización y actúe en la *prevención de la violencia doméstica en plena cuarentena*.

8. Finalidad de la Producción: la *producción audiovisual de la versión musical de Dignificada*, realizada por el *Colectivo de Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género*, se produjo ante el *incremento de casos de violencia por razones de género y femicidios* en plena Pandemia de COVID-19, en un contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio durante el año 2020. Por ello, la idea de hacer esta *versión musical* fue para hacerla circular, para que *cada mujer, niña, adolescente, adulta o anciana* aislada socialmente en cuarentena, al momento de escuchar y ver el contenido del video, a través de la pantalla del celular, de la tablet o de la pc, se concientice y actúe ante cualquier *situación de violencia doméstica*. Valorándose *como persona y como mujer*. Recobrando su *autoestima*. Saliendo del *estado de culpabilización y del síndrome de adaptación a la violencia doméstica*. Reconociendo que *no está sola* y que no es la única que puede estar en una situación complicada, pues hay *otras mujeres* de distintas edades y condiciones sociales que también sufrieron o sufren a diario algún tipo de *violencia*. Que para intentar salir del *círculo de la violencia*, cualquiera sea el tipo o modalidad, es indispensable poder abrirse, hablar y confiar, no sentir *culpa* ni vergüenza, y poder contar con la ayuda y el apoyo de *otras mujeres* y de los medios de contacto que en el video se facilitan. Que *unidas, hermanadas y en sororidad*, se puede salir. Transformando el *dolor en acción y en amor* para generar una *cadena de ayuda hacia otras mujeres. Luchando juntas por defender sus derechos*, contra todo tipo de injusticias, *discriminaciones múltiples, desigualdades de género* y contra todo *tipo y modalidad de violencia*. Ello, a fin de evitar llegar a ser un número más de un expediente, olvidado y no resuelto, erróneamente titulado: "Homicidio agravado por el vínculo"...

Es importante señalar que estos *elementos meta-musicales* presentes en esta *versión musical*, no están necesariamente en todas las *versiones del tema original*. Esto se debe en gran parte a la pluralidad sonora que integra la dimensión estética de la *música popular argentina y latinoamericana* influida por su contexto inmediato. De todas formas, resulta significativo el hecho de poder hallar estas características paradójicamente rupturistas y de gran aporte en obras de gran circulación que son reconocidas y legitimadas al interior del medio. Por otro lado, resulta necesario señalar dos aspectos centrales en lo que respecta a los modos de producción de la *canción de música popular con perspectiva de género* en la contemporaneidad y que están

fuertemente vinculados al desarrollo histórico que ha tenido su movimiento en nuestro siglo. En primer lugar, en la *canción de música popular con perspectiva de género* actual existe un considerable número de *mujeres músicas* que no son nativas del género sino que han llegado a él después de transitar carreras y experiencias más o menos largas por otros géneros musicales, y sobre todo, haber transitado *experiencias de vida atravesadas por algún tipo de violencia*, ya sea en primera persona o en tercera cercana a ella. Es de esta forma que se habilita un canal constante a través del cual confluyen en la *canción de música popular con perspectiva de género*, diversas sonoridades, sentires y miradas sobre el arte. En segundo lugar, resulta interesante señalar la existencia de un complejo entramado social integrado por colectivos, movimientos, organizaciones, asociaciones civiles, revistas, radios, clubes, milongas, teatros y hasta orquestas cuya actividad está dedicada en forma complementaria a la *actividad política y musical feminista*. De esta manera, se crea un medio social idóneo para la creación y circulación de *producciones artísticas y políticas feministas*. La retroalimentación acontecida al interior de estos espacios genera a su vez sus propias pautas de legitimación y sus propios sentidos de pertenencia.

De este medio, nació el *Colectivo de Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de género*, donde se creó la *versión musical* dedicada a *Digna y a todas las mujeres víctimas de violencia por razones de género y femicidio*. Hoy viven *Dignificadas*, en la Memoria, en la Verdad y en la Justicia de sus historias desgarradoras, poéticas aún en su dolor, a través de esta canción en la que Lila Downs desde México hizo conocer esas *llamas*. Y desde entonces, desde los distintos lugares de Latinoamérica y a partir de nuevas *versiones musicales*, seguimos alimentando el *fuego...*

¡Ni una Menos! ¡Vivas nos queremos, libres y sin miedo!

Mercedes ESAYAN

REFERENCIAS

MARCO TEÓRICO MUSICAL

-Belinche, D. Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. Argentina, Buenos Aires. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Eduulp).

-Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempo de globalización*. Argentina, Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

-Polemman, A. (2013). *La interpretación musical en la construcción de la versión en música popular*. Argentina, Córdoba. Ponencia presentada en las XRAM, Reunión de Antropología del Mercosur.

-Polemman, A. (2013). *La versión en la música popular*. Argentina, Buenos Aires. Revista Arte e Investigación. Volumen 9.

MARCO TEÓRICO HISTÓRICO

-Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX*. España, Madrid. Editorial Crítica.

MARCO TEÓRICO DE MÚSICA Y PERSPECTIVA DE GÉNERO

-Green, L. (2001). *Música, género y educación*. España, Madrid. Editorial Morata.

-Lewis, L. A. (1990). *Políticas de género y MTV: expresando la diferencia*. E.E.U.U., Filadelfia. Prensa de la Universidad del Templo.

-Manchado Torres, M. (ed.). (1995). *Música y mujeres. Género y poder*. España, Madrid. Horas y horas la editorial, Cuadernos Inacabados.

-McClary, S. (1991). *Terminaciones femeninas: música, género y sexualidad*. E.E.U.U., Minnesota. Prensa de la Universidad de Minnesota.

-Piñero Gil, C. C. (2000). *Teoría feminista y música*. En Pilar Pérez Cantó y Elena Postigio Castellanos (eds.): *Autoras y protagonistas*. Primer Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid. España, Madrid. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

-Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. España, Madrid. Narcea Ediciones.

-Viñuela Suárez, L. (2004). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. España, Oviedo. KRK ediciones.

-Viñuela Suárez, E. y Viñuela Suárez, L. (2008). *Género y cultura popular: estudios culturales I*. España, Barcelona. Ediciones UAB.

MARCO LEGAL DE PERSPECTIVA DE GÉNERO

-Ley Nacional N° 26.061 de *Protección Integral De Los Derechos De Las Niñas, Niños Y Adolescentes*. Sancionada: 28-11-2005.Promulgada:21-10-2005.Argentina.

-Ley Nacional N° 26.150 de *Educación Sexual Integral (ESI)*. Sancionada: 04-10-2006.Promulgada: 2006.Argentina.

-Ley Nacional N° 26.206 de *Educación*. Sancionada: 14-12-2006.Promulgada: 2006.Argentina.

-Ley Nacional N° 26.485 de *Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales*. Sancionada: 11-03-2009.Promulgada: 04-2009.Argentina.

-Ley Nacional N°27.234 de *Violencia de Género. Educar en igualdad: prevención y erradicación de la violencia de género*. Sancionada: 26-11-2015.Publicada:04-01-2016.Argentina.

-Ley Nacional N° 27.610 de *Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE)*. Sancionada: 30-12-2020.Publicada:14-01-2021.Argentina.

ARTÍCULOS CONSULTADOS DE INTERNET

- Bologna, C. (08-03-17). *17 canciones feministas que se adelantaron a su época*. Huffpost. España. Recuperado de: <https://www.huffingtonpost.es/2017/03/08/17-canciones-feministas-que-se-adelantaron-a-su-epoca-a-21875197/>

-Castillo, A. (05-06-2004). *Lila Downs canta a favor de las mujeres*. El Universal. México. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/53306.html>

-Consejo Nacional para la Igualdad de Género. (04-2017). *Glosario Feminista para la Igualdad de Género*. Consejo Nacional para la Igualdad de Pueblos y Nacionalidades. Ecuador. Recuperado de:

<http://www.pueblosynacionalidades.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/01/GLOSARIO-FEMINISTA-CNIG.pdf>

-Decreto 297. DECNU-2020. *Aislamiento Social Preventivo Y Obligatorio*. Boletín Oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina. 19/03/20. Recuperado de: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320>

-Díaz, G. L. (27-04-2021). *El Estado mexicano ofrece reabrir la investigación sobre la muerte de Digna Ochoa*. Proceso. México. Recuperado de:

<https://www.proceso.com.mx/nacional/2021/4/27/el-estado-mexicano-ofrece-reabrir-la-investigacion-sobre-la-muerte-de-digna-ochoa-262799.html>

-Guevara Rosas, E. (31-01-22). *Justicia Digna para las mujeres defensoras de derechos humanos en México*. Amnistía Internacional. Recuperado de: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2022/01/dignified-justice-women-human-rights-defenders-mexico/>

-Lazo morado, símbolo de lucha contra la violencia de género. (25-11-2019). Antena3Noticias. España. Recuperado de:

https://www.antena3.com/noticias/sociedad/famosas-que-han-sufrido-violencia-de-genero_201911205ddb83e00cf2c3867c9d1b86.html

-Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad (Julio 2020). *Hablemos de cuidados. Nociones básicas hacia una política integral de cuidados con perspectiva de géneros*. Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros. Argentina. Recuperado de:

<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005484.pdf>

-Morgade, G. et al. (2018). *Doce años de la ley de Educación Sexual Integral. Las políticas, el movimiento pedagógico y el discurso anti ESI recargado*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina. Recuperado de:

<http://iice.institutos.filo.uba.ar/sites/iice.institutos.filo.uba.ar/files/MariposasMirabal.pdf>

-Redacción. (15-04-09). *Noelia Pucci, la trovadora de las mujeres*. Río Negro. Argentina. Recuperado de: <https://www.rionegro.com.ar/noelia-pucci-la-trovadora-de-las-mujeres-GGHRN1239764991207/>

-Secretaría de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (19-01-22). *México es responsable por las graves falencias ocurridas en la investigación de la muerte de la defensora de Derechos*

humanos digna Ocho. Comunicado. Corte Interamericana de Derechos Humanos. Costa Rica.

Recuperado de:

https://www.corteidh.or.cr/docs/comunicados/cp_04_2022.pdf?fbclid=IwAR29OlyxsNURrrph9Dc_h9yz1ltj21tletKolcGbHrz5ZHndPMxaEN24Rf7o

-Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. (31-05-2021). *Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, Edición 2020*. CEPAL. Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. Naciones Unidas. Recuperado de:

<https://oig.cepal.org/es/documentos/registro-nacional-femicidios-la-justicia-argentina-edicion-2020>

VIDEOS DE INTERNET

Tema Original “Dignificada”

-Lila Downs. (03-12-2015). *Dignificada*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XyC9KHvTf4M>

Versiones Musicales de “Dignificada”

-Expresión Mediterránea. (08-03-2011). *Fulanas Trio - Dignificada - Casa de la Cultura - Alta Gracia* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IA-HlwNA7FA&list=RDIA-HlwNA7FA&start_radio=1&rv=IA-HlwNA7FA&t=124

-Laura Vaamonde. (05-01-2013). *Dignificada Grupo Vocal Femenino De City Bell Salon Dorado 2012* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gpatvyvZf1E>

-Pampa Popular. (09-03-2020). *Dignificada*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h5MLkNqT7bs&t=99s>

-Musiques Argentines contra la Violencia de Género. (07-10-2020). *Dignificada, Lila Downs*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DG8P4peRovA>

Versión Musical De “Dignificada” En La Función Virtual De La Escuela De Danzas Clásicas De La Plata (D.E.A.-D.G.C. y Ed.).

-Escuela de Danzas Clásicas La Plata. (05-12-2020). *Función Virtual. Muestra Coreográfica* (52:08) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ViHHSR8wpqI&t=3128s>

ANEXO

RECOMENDACIONES TÉCNICAS PARA FILMAR, EDITAR Y ENVIAR UN VIDEO:

- 1) Silenciar las notificaciones del celular.
- 2) Apoyar el celular en una superficie fija o en un trípode.
- 3) No es necesario usar micrófono.
- 4) Mantener el celular a 1 metro de distancia del Instrumento para captar mejor el sonido.
- 5) Como la filmación seguramente sea de aire, sin micrófono, tratar de evitar sonidos externos (de calle, de tránsito, de celular, de animales, de tv, de heladera, lavarropa, o motores, etc.).
- 6) Tratar de que el fondo de la filmación sea una pared blanca, despojada de adornos, fotos y/u objetos para evitar distracción de la audiencia.
- 7) Realizar la filmación en un lugar luminoso, o colocar un velador (que ilumine la filmación pero que no salga en ella) que de luminosidad y claridad.
- 8) Se sugiere que la vestimenta o algún adorno a usar sea de color violeta.
- 9) Se recomienda filmar en un plano medio de frente o 3/4 perfil, para que se vea el cuerpo de la instrumentista y el instrumento y/o cantante.
- 10) Usar la cámara del celular, con la posición Horizontal.
- 11) Configuración del Video. Ir a: -Cámara -Ajuste -Seleccionar:
-Tamaño de video cámara Posterior/Delantera, seleccionar: 16:9 Full HD 1920 X 1080 (o en su defecto 1280 x 720).
- 12) Nombrar al archivo de video con: Nombre Completo e Instrumento.
- 13) Para la Edición del Video, se recomienda:
-Para las Netbook de Conectar Igualdad, es recomendable el software: Movie Maker.
-Desde el celular: para el Sistema Android, en Play Store, hay distintas app: Viva Video, Inshot, Filmora, Youcut, VideoCollage, Power Director, entre otras. Estas app, se pueden bajar también desde Google Play en la Pc. Son fáciles, intuitivas y accesibles.
-Se sugiere, sino, complementar esta información con el [video tutorial Acapella Maker](#) que auspicia la página Educ.ar
- 14) Subir el video editado a la plataforma We Transfer;
- 15) Enviar el link de We Transfer al grupo de Whatsapp.

ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. PRIMER CASO: TEMA ORIGINAL “DIGNIFICADA” (Lila Downs, México, 2004)

La Introducción del *Tema Original*, tiene una *textura de trama* de *más de una configuración* en la que se reconocen *tres líneas*. Una *primer línea* melódica, está a cargo del bajo eléctrico, quien da su comienzo anacrúsico al inicio del compás de 4/4. Allí, empieza un corto y simple juego de pregunta y respuesta motivica con la *segunda línea melódica*: la guitarra eléctrica; mientras, como *tercera línea rítmica*, la maraca de madera, *acompaña rítmicamente* el *juego de las líneas melódicas anteriores* haciendo la división del tiempo. Esto se puede apreciar desde [el minuto 0:00 al 0:11](#) de la canción.

La Primera estrofa, está conformada por *dos configuraciones texturales* bien definidos: *una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*; en base a su relación, a grandes rasgos podrían definirse como *melodía acompañada*. La *línea principal*, está *interpretada* por una *voz femenina* de tesitura media, que conduce la *melodía* del canto y texto de la obra, mediante distintos tipos de fraseos. Dado el carácter narrativo y el contenido literario que le otorga la sensación de desarrollo, a esta *línea melódica principal* se le asigna el carácter de *figura*. Ésta, hasta la finalización del tema, *subordina* al *acompañamiento de la base rítmico-armónica* de la canción. El *plano rítmico-armónico*, se corresponde con el *acompañamiento* realizado por la *base rítmico-armónica* que constituye el *fondo*. Dicha *base* está compuesta por un bajo eléctrico y un ukelele, que se encargan de hacer el *acompañamiento rítmico armónico* junto a la maraca de madera que continúa en su rol de dividir en dos el tiempo musical. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:12 al 0:35](#) de la canción. Para dar cierre a esta Primer Estrofa, vuelve a aparecer la guitarra eléctrica haciendo el acorde de tónica con un efecto “wah-wah”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:36 al 0:37](#) de la canción.

A partir de allí, comienza la Segunda Estrofa, en la que, en cuanto a la *textura de trama*, continúa al igual que en la Primer Estrofa; es decir, con las *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. Lo que difiere para destacar, es que *se añaden a esta trama*, la percusión, *realizando la base rítmica*, y la guitarra eléctrica, haciendo su rol de *acompañamiento armónico* cuando está la voz cantando. Y su *otro rol* de *hacer efectos y/o contra melodía breve*, al igual que el ukelele, cuando la voz no expresa la letra. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:38 al 1:03](#) de la canción.

En el Estribillo, el comportamiento de la *textura de trama* se mantiene, con algunas diferencias. Desaparece el rol del ukelele. La guitarra eléctrica, con un efecto “wah-wah”, *apoya armónicamente el canto, en el primer tiempo musical*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:04 al 1:14](#) de la canción. Luego, la percusión, para *llenar musicalmente el momento en que la voz no canta*, realiza un corto *enlace rítmico* para unir la repetición del Estribillo. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:12 al 1:15](#) de la canción. Asimismo, en el final de la repetición del Estribillo, la guitarra eléctrica hace un pequeño arpeggio a modo de *comentario melódico* para dar lugar a que la percusión, cierre esta sección *con un corte rítmico*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:25 al 1:27](#) de la canción.

Luego, aparece una parte nueva que irrumpe con el desarrollo anterior, aunque se mantiene perceptible la diferenciación de las *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/figura/ melodía*, sigue siendo la voz de Lila Downs, pero en vez de cantar, propone rapear la letra; con lo cual está en una *situación de display corporal en el ámbito público*. Esto lo hace *posicionándose* con determinación y firmeza *como mujer*, hablando rítmicamente sobre rimas que tienen "contenido" (lo que se dice), "flow" (ritmo, rima) y "entrega" (cadencia, tono), que hablan principalmente acerca de *valorarse como mujer en un entorno patriarcal y machista*:

“...Que me doy mi lugar porque yo soy mujer.

Que todo lo que me pasa no me lo puedo creer...”.

Esta *línea principal rapeada*, está realizado sobre un *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)* que conforma una *base rítmica-armónica instrumental*. Dicha *base rítmica*, está integrada por la percusión, quien mantiene una *rítmica constante*. Mientras que la *base armónica*, está a cargo del ukelele, realizando un “loop” sobre un arpeggio en el registro agudo, *complementándose* con la guitarra eléctrica, quien por momentos continúa con su efecto “wah-wah”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:28 al 1:50](#) de la canción. Luego, la percusión hace un pequeño *corte rítmico* para dar lugar a la aparición de los vientos, quienes hacen un *contra canto melódico sobre la repetición de la frase*:

“...Que me quiera como soy, a ese sí que lo quiero.

A ese sí que lo quiero, a ese sí que lo quiero...”.

Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:51 al 2:00](#) de la canción. Para unir el cierre de esta sección formal con el comienzo de la siguiente sección, la percusión hace un *pequeño y preciso corte rítmico*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:01 al 2:02](#) de la canción. A partir de allí, la nueva y breve sección, mantiene la perceptible diferenciación de las *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, sobre una rítmica que remite a la de la cumbia. La *línea principal/ figura (melodía)* la conduce la voz femenina cantada, quien es *complementada en forma de eco*, por con un *contra canto femenino recitado*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:03 al 2:07](#) de la canción. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, lo realizan: la maraca de madera, llevando el acento del compás; el bajo eléctrico, realizando en la figura de negra y dos corcheas y alguna variante rítmica-el arpegio ascendente del acorde de tónica y dominante; y el ukelele, haciendo como figuración rítmica, dos semicorcheas acéfalas sobre los mismos acordes que el bajo eléctrico, pero en el registro agudo. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:03 al 2:13](#) de la canción. Finalizando esta sección, la *línea principal cantada* repite la letra mientras se cambian las fuentes sonoras del acompañamiento. La maraca es el único instrumento que mantiene su rol de acentuar el compás; con lo cual, Lila Downs en su *rol de instrumentista* de maraca, está en una *situación de display de poder*. El ukelele, como *plano armónico*, realiza unos arpegios, no rítmicamente sino más de *relleno sonoro de base*. Aparece la guitarra eléctrica, como una *línea* haciendo su efecto “wah-wah”. Y un bombo grave de percusión, como un *plano rítmico*, haciendo un “loop” hasta hacer un *corte de sección formal* junto a una pandereta para dejar a la *línea principal cantando sin acompañamiento*, durante un minuto. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:14 al 2:24](#) de la canción. Luego de ese corte, al terminar la frase: “...que a las ánimas acompañan...”, la percusión inicia una sección formal instrumental de *textura de trama compleja*. Sobre la *base rítmica de la percusión y el plano armónico de relleno sonoro de base del ukelele*, vuelven a aparecer los vientos, realizando la misma *línea melódica* que hicieron como *contra canto melódico* anteriormente. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:51 al 2:00](#) de la canción. Sobre esta *línea melódica* de los vientos, un *vibrato vocal femenino cantando* “...y...” en contratiempo del primer tiempo del compás, *complementa la textura de trama*. Asimismo, *subyace* a lo anterior, un *recitado de voz femenina* repitiendo tres veces la frase: “...que a las ánimas acompañan...”, la cual *complementa la textura de trama*. A la tercera repetición, *casi de manera superpuesta*, se repite el verbo “...acompañan...”, en audio monofónico y luego en estereofónico. A lo que, inmediatamente le sucede un *grito femenino* agudo que finaliza junto al

corte rítmico que genera la percusión. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:25 al 2:37](#) de la canción.

Después de ese corte, se vuelven a repetir las dos primeras estrofas del comienzo de la canción. En términos generales, la *textura de trama* es igual que al comienzo, pero con algunas diferencias. En la repetición de la primera estrofa, se agrega esta vez el bombo grave de percusión. Y también, una *línea vocal femenina en "off" que recita* la frase: "...hay en la noche un grito...", como eco del final de la línea vocal principal. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:37 al 3:03](#) de la canción.

La repetición de la segunda estrofa, en cuanto a *textura de trama*, mantiene las mismas características que al comienzo. Sólo se destacan algunas *variaciones en giros melódicos de la línea vocal principal*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:03 al 3:29](#) de la canción.

En la repetición del estribillo, la *textura de trama* es similar que al comienzo. Se diferencia en que la *línea vocal cantada*, sólo canta una sola vez la oración: "...Ay morena, morenita mía, no te olvidaré...", acompañada en los tiempos fuertes por el *plano rítmico* de la percusión y el *plano armónico* de la guitarra eléctrica haciendo arpegios. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:28 al 3:37](#) de la canción.

Finalmente, la frase "...no te olvidaré...", melódicamente termina con un sonido prolongado en la tercera mayor de la escala de sol. Sobre esta sonoridad cantada, se puede interpretar el sentido que quiso expresar Lila Downs: metaforizar el recuerdo con honra hacia Digna Ochoa...De esta manera, la *compositora* está en una *situación de display mental en el ámbito público*. A partir de allí, ya *sin acompañamiento rítmico-armónico instrumental*, el *plano textural* queda a cargo de la *voz femenina cantada que pasa a ser hablada y respondida por otra voz femenina en "off"* diciendo lo siguiente:

"...Madre preciosa (Ruega por ella)

Madre cariñosa (Ruega por ella)

Madre misericordiosa (Ruega por ella)..."

Este final, en relación a lo anterior, se puede entender como una metáfora de una oración religiosa que ruega a la Madre Virgen, a la Madre Tierra, a la Madre Memoria, a la Madre Verdad, a la Madre Justicia, a la Madre Honradez, a la Madre Dignidad, suplicando por el

recuerdo de Digna Ochoa, una *víctima de femicidio* intencionalmente aún no esclarecido... Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:34 al 3:46](#) de la canción.

ANÁLISIS MUSICAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. SEGUNDO CASO: VERSIÓN MUSICAL “DIGNIFICADA” (Colectivo De Musiques Argentines Contra La Violencia Por Razones De Género, Argentina, 2020)

La primer parte de la Introducción de la *Versión Musical*, de carácter expresivo, melancólico y ligado, está *interpretada* por una sola fuente sonora, un piano digital, a cargo de la *pianista* platense Mercedes Esayan. Sin embargo, se pueden escuchar claramente *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal, melodía*, está tocada en el registro medio-agudo del teclado, realizada por la mano derecha (m.d.) de *la intérprete/arregladora del tema*; y el *plano rítmico-armónico, acompañamiento*, en el registro medio-grave, realizado por la mano izquierda (m.i.). Dicha *melodía*, comienza con una cita musical casi textual- con una variación al final- de la melodía del tercer y cuarto verso de la segunda estrofa del *tema original*:

“...En esta vida santa que nadie perdona nada

Pero si una mujer, pero si una mujer pelea por su dignidad...”.

Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:00 al 0:39](#) de la canción. Cabe destacar, que en los momentos en que cesa la frase musical melódica, la m.d. de la *pianista* rellena ese espacio, generando un *enlace entre frase y frase musical*, a través de un arpeggio desplegado ascendente. El cual inicia la m.i. el registro grave, y es así continuado de manera ligada con la m.d. hacia el registro agudo. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:15 al 0:39](#) de la canción.

La segunda parte de la Introducción, contrapuesta a la anterior, de carácter rítmico y animado, también presenta *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, pero de manera inversa. Es decir, la *línea principal/ figura (melodía)* se percibe en el registro grave, como un *bajo melódico*, realizado por la m. i. de la *intérprete*. Mientras que la m. d., *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, realiza acordes plaqué en el registro medio *a contra tiempo musical* de esa *línea principal* grave. Cuando termina la frase musical de la *línea principal/figura/bajo melódico*,

los acordes plaqué no se realizan sólo en el registro medio, sino que van hacia el registro agudo, manteniendo el *contra tiempo música* y escuchándose una *relación de contraste entre las configuraciones texturales*. Luego, se introduce al *canto vocal femenino*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:39 al 0:52](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa a la izquierda de la imagen, un cartel pegado a la pared escrito a mano, con la leyenda: *“Las mujeres somos fuertes, resistimos y unidas nos ayudamos”*. Este es un *mensaje positivo dirigido hacia las mujeres*, que da estímulo para que toda *mujer en situación de violencia en el ámbito privado*, pueda resistir y tener coraje para *pedir ayuda a otras mujeres* y salir así del *círculo de la violencia* y del estado de *culpabilización*. Pues, si hay *sororidad*, hay *solidaridad entre las mujeres*, lo que las lleva a *unirse en un colectivo femenino* y luchar *defendiendo sus derechos humanos como mujer*. Asimismo, se puede observar que la *pianista*, en su peinado de cola de caballo, lleva una *cinta verde* que, dentro de las *luchas femeninas*, simboliza desde el año 2003 en la Argentina, la *lucha por el aborto legal, seguro y gratuito*. Mientras que en su muñeca izquierda, lleva una *cinta violeta*, ícono del *movimiento feminista “Ni una menos”*, surgido en la primera marcha masiva del 3 de junio del año 2015, realizada en distintos puntos del país, a causa del *femicidio* de Chiara Páez, una adolescente de 14 años que estaba embarazada y que fue asesinada por su pareja. Con estas acciones y decisiones musicales, *la pianista en su doble rol de música, como arregladora y como intérprete*, enfatiza una *doble situación situación de display mental y de poder respectivamente, en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:00 al 0:52](#) de la canción.

A partir de esta segunda parte de la Introducción, el teclado finaliza su *rol de solista* para *acompañar al canto femenino*. Comienza de este modo la primer estrofa de la canción, donde la *textura de trama* continúa siendo de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía) que subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, es una *voz femenina* a cargo de la cantante ensenadense Fernanda De Francesco. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, es el teclado que *la acompaña rítmica y armónicamente*, haciendo *bajos* en el registro grave y *acordes plaqué a contra tiempo musical* en el registro medio. Al finalizar la estrofa, *la pianista* realiza un *corte rítmico armónico* con ambas manos. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:52 al 1:18](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa a la izquierda de la imagen, un cartel pegado a la pared escrito a mano, con la leyenda: “*Juntas somos más fuertes*”. Este es un *mensaje positivo dirigido hacia las mujeres* que comunica la *importancia de estar unidas contra la violencia en la lucha femenina*. Pues, si bien la *mujer* de por sí es fuerte e independiente, mucho más *fuerte y resistente* se convierte con *otras mujeres* al *unirse en un colectivo*. A la derecha, se ve colgado un *pañuelo violeta* con la frase “*Ni una menos*”, acompañada de un dibujo de una mano blanca y en su centro un corazón violeta, ícono que representa el *movimiento feminista contra los femicidios*. Gestualmente, se observa que la cantante mantiene una actitud corporal casi estática al cantar. Hasta llegado el momento en que comienza a elevar sus manos, haciéndolas visibles en el plano, al cantar el último verso de la primera estrofa: “...Porque una mujer, porque una mujer defendió su derecho...”. Al repetir, “...porque una mujer...”, comienza a mover su mano derecha, pareciendo hacer el ritmo de la canción, pero sobre todo, enfatizando el sentido de la letra, ya que *quien canta es una mujer* y entiende *por propia experiencia*, todo lo positivo, y sobre todo, *todo lo negativo que significa ser mujer en una sociedad moderna*. A este sentimiento de comprensión y apoyo, *la cantante* expresa otro movimiento. Al terminar el verso “...defendió su derecho...”, mirando con firmeza, decisión y *bronca* a la cámara, se coloca la mano izquierda en el corazón. Este gesto, consciente o inconscientemente, claramente denota un sentimiento de dolor y *empatía como mujer* tras intentar sola, reiteradamente defenderse de injusticias en un *sistema patriarcal y machista*, aún en *deconstrucción*. Con estas acciones, *la cantante* enfatiza una *situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 0:52 al 1:18](#) de la canción.

Al igual que en la primer estrofa de la canción, en la segunda estrofa continúa la misma *textura de trama* de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, es una *voz femenina* a cargo de la conocida cantante platense Silvia Gomez. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, lo realiza el piano digital que *la acompaña rítmica y armónicamente*, haciendo *bajos* en el registro grave y *acordes plaqué a contra tiempo musical* en el registro medio. Además, en los cierres de cada verso, la m.d. de la pianista realiza arpeggios descendentes desde el registro agudo hacia el registro medio. Para cerrar la estrofa, *la pianista* hace un arpeggio ascendente desde el registro medio al registro agudo del instrumento. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:18 al 1:44](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa a la izquierda de la imagen, un cartel pegado a la pared escrito a mano, con la leyenda: “Somos valiosas. Comencemos a querernos más!”. Este es un *mensaje positivo, de autoestima dirigido hacia las mujeres* que afirma que son valiosas, *estimulándolas a que se quieran y respeten a sí mismas y así poder hacerse respetar ante los demás*, ya sean personas y/o instituciones a fin de evitar *desigualdades* y posibles *discriminaciones como mujer y violencia por razones de género*. Si se observa a la cantante, se puede ver que entre sus hombros y con un nudo al centro del pecho, lleva una chalina de *color violeta*, que simboliza *la lucha del género femenino*. Gestualmente, se puede ver que cuando canta el verso: “...En esta vida santa que nadie perdona nada...”, comienza a mover su mano derecha con un *pañuelo verde* en su muñeca, *símbolo de otra lucha femenina*, pareciendo hacer el ritmo de la canción, pero sobre todo, enfatizando el sentido de la letra, ya que *quien canta es una mujer y entiende por propia experiencia*, que un “error” cometido, no se perdona. Un “error” puede ser usar ropa femenina sexy y salir sola de noche. Y la Sociedad no lo perdona, porque acusa a la *mujer* de prostituta o provocadora. Un “error” puede ser no querer tener hijos y estar soltera. Y la Sociedad, no lo perdona, porque acusa a la *mujer* de solterona o loca. “Un error” puede ser tener pareja y chatearse con otra persona, tal vez un amigo. Y la pareja no la perdona. La acosa psicológicamente hasta romperle el celular y/o pegarle hasta matarla...Tal vez, en este verso, Lila Downs quiso decir que el “error” de Digna fue defenderse y haber defendido a *otras personas vulnerables socialmente, mujeres, niñas y ancianas* contra *injusticias y discriminaciones múltiples*. Y eso no fue perdonado por los representantes hombres del Estado Mexicano. Y por ello, fue castigada hasta lograr su muerte, un *femicidio* aún no esclarecido... Con estas acciones, *la cantante* enfatiza *una situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:29 al 1:44](#) de la canción.

En el primer estribillo, continúa la misma *textura de trama* de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, es la misma cantante *acompañada por la pianista*, quien *subordinadamente* como *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, realiza un arpeggio en modo mayor ascendente hacia el registro agudo sobre la figuración rítmica de dos corcheas. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:44 al 1:56](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa que la cantante dirige su mirada hacia la cámara y cambia los rasgos expresivos de su cara y de su canto. Sonriente, canta dulcemente el verso: "...Ay morena, morenita mía, no te olvidaré...". Al finalizarlo, abre las manos desde el centro hacia los costados de su cuerpo, como expandiendo y prolongando la sonoridad mayor de la armonía que metaforiza la *acción de recordar a una mujer digna y mantenerla en la memoria por sus nobles y justas acciones*, como lo merece Digna Ochoa. Con estas acciones, *la cantante enfatiza una situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:44 al 1:56](#) de la canción.

En el segundo estribillo, continúa la misma *textura de trama* de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, está a cargo de la *cantante anterior, Fernanda De Francesco acompañada por la pianista*, quien como *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, realiza un arpegio en modo menor ascendente dentro del registro medio y poco a poco expandiéndose hacia el registro agudo, sobre la figuración rítmica de tresillos. Estos terminan con un trémolo sobre la tónica que se desenlaza en abrupto e inesperado glissando descendente, con lo cual se da cierre a la sección. Esto se puede apreciar [desde el minuto 1:56 al 2:08](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, gestualmente se puede ver que cuando la *cantante* canta el verso: "...Ay morena, morenita mía, no te olvidaré...", comienza a mover su mano derecha pareciendo hacer el ritmo de la canción, pero sobre todo, enfatizando el sentido de la letra "...no te olvidaré...". Con lo cual, *no sólo la canta, la dice y la siente*, sino que con ese gesto, *la corporiza de manera insistente* como quien promete llevar para siempre en *la memoria el recuerdo de una noble persona*, como lo era Digna, *una mujer llena de valores y convicciones*, referente y ejemplo de lucha a seguir. Con estas acciones, *la cantante enfatiza una situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:01 al 1:56](#) de la canción.

Aparece una parte nueva, siguiendo el *tema original*, en la que continúa la misma *textura de trama* de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, ya no es

cantada, sino rapeada a cargo de la joven trapera berissense Coti Pires, artísticamente conocida como la negriya. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)* lo realiza la *pianista*, quien durante algunos compases hace un *acompañamiento* que intenta imitar, de manera sintetizada, la rítmica de rap en una batería. Iniciada por un *bajo rítmico octavado*, en el registro grave como si fuese el bombo, que se *complementa y alterna con acordes plaqué* en el registro medio, como si fueran los redoblantes, y en el registro agudo del piano digital, como si fuesen los toques en el platillo. Esto lo hace en los dos compases de la sección, sobre el VII grado armónico, *acompañando el rapeo femenino* del primer y segundo verso:

“...Que me doy mi lugar porque yo soy mujer

Que todo lo que me pasa no me lo puedo creer...”.

Como levare al tercer compás, hace un *bajo cromático ascendente* para ir al I grado menor de la tonalidad original Sol menor, *acompañando el rapeo femenino* del tercer y cuarto verso:

“...Canto, tú y la mentira y los cholos me ven.

Si lo quiero, no quiero, es mi gusto querer...”.

Como levare al quinto compás, hace un *bajo cromático ascendente* para ir al III grado mayor Si Bemol mayor, *acompañando el rapeo femenino* del quinto verso: “...Que tu carne a mi carne, dame taco de res...”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:08 al 2:22](#) de la canción.

Durante los compases seis, siete y ocho de esta parte rapeada, el *acompañamiento* del piano se transforma en una *contra melodía del rapeo*. La cual está octavada en ambas manos, realizando una marcada *clave rítmica de candombe*-variada hacia el final- en *homorritmia*. Sobre esta rítmica, en el registro agudo, se puede escuchar un breve trémolo octavado de la m.d. sobre la nota fa, la séptima nota de la escala de sol menor de manera repetida. Esto inicia el giro melódico cromático ascendente hacia sol menor. Luego desciende sobre las notas de una escala pentatónica. Esta *contra melodía octavada, complementa la textura de trama del rapeo femenino* durante los versos seis, siete y ocho:

“...Los prefiero y los quiero al que me dé de comer.

Ya probé el que es ajeno, es el pan que no quiero.

Que la voluntad del cielo me mande al primero...”.

Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:22 al 2:32](#) de la canción.

Como levare al noveno compás, *la pianista* hace un *bajo cromático* ascendente para ir al III grado mayor, con la rítmica sintetizada de rap de los primeros compases de esta parte, *acompañando el rapeo femenino* del noveno verso: "...Que me quiera como soy, a ese sí que lo quiero...". Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:32 al 2:34](#) de la canción.

Se finaliza esta sección, otra vez realizando *la pianista una contra melodía del rapeo femenino* similar a la de los compases seis, siete y ocho de esta sección, *complementando* así la *textura de trama* del *rapeo femenino* durante el último verso: "...A ese sí que lo quiero, a ese sí que lo quiero...". Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:35 al 2:40](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, gestualmente se puede ver que *la rapera* se expresa con sus miradas y movimientos de cabeza cuando va rapeando la letra de la canción, con "contenido" (lo que se dice), "flow" (ritmo, rima) y "entrega" (cadencia, tono).. Además, va haciendo distintos ademanes con sus manos para acompañar su habla rítmica, algo muy común en el género musical del rap. Generalmente, estos gestos los hace con la mano derecha en la que tiene un *pañuelo verde-ícono feminista que simboliza el derecho a la legalización del aborto*- atado en su muñeca. Con lo cual, al rapear y expresarse la mayoría de las veces con la mano del pañuelo, está *demonstrando y afirmando su posición feminista*. Con estas acciones, *la cantante* enfatiza una *situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:08 al 2:39](#) de la canción.

Para dar cierre a esta parte y como enlace a la siguiente, *la pianista* vuelve a tocar *la contra melodía* octavada en ambas manos, en una *homorritmia* sobre una *marcada clave rítmica de candombe (3:2)-variada* hacia el final-. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:40 al 2:42](#) de la canción.

La nueva estrofa, continúa con la *textura de trama* de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, está a cargo de la voz femenina de la berissense Mariel Roman. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)* lo hace *la pianista* realizando una *contra melodía octavada tumbada* en ambas manos en *homorritmia* sobre la siguiente estrofa:

*“...Te seguí los pasos, niña
Hasta llegar a la montaña
Y seguí la ruta de Dios
Que las ánimas acompañan...”.*

Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:42 al 2:54](#) de la canción.

Al repetirse la estrofa, aparecen *cambios en la textura de trama*. Si bien se aprecia como *línea principal/ figura (melodía)* el *canto femenino* de Mariel, también se escuchan *otras líneas melódicas*. Esa *línea principal*, en algunas oportunidades, es *duplicada y complementada* por otras *voces femeninas* y/o por la melodía en el registro medio-agudo del piano, generándose una *homogeneidad sintáctica por semejanza* en el mismo registro, a modo de *homofonía vocal femenina* y *homorritmia femenina*, a cargo de la voz de otra *cantante femenina duplicando su canto*. Y a su vez, la m.d. de *la pianista* en el registro medio y luego agudo del teclado. Lo cual, presenta una *intencionalidad semántica explícita*; es decir, al haber más de una *línea melódica* haciendo la *línea principal* -misma melodía en el mismo registro, misma rítmica y misma letra - cobra más *fuerza y poder* el mensaje de la letra de la canción y con ello, un sentido de *hermandad y sororidad femenina* ante la *violencia de género* y los *femicidios*. Respecto al *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, se aprecia que la m.i. de *la pianista* en el registro grave, hace la *misma línea rítmica tumbada* anterior, la que *contrasta y acompaña* a la *línea principal* y a las *líneas semejantes complementarias*. Conformándose así, una *textura de trama de homofonía vocal femenina/homorritmia femenina acompañada*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:55 al 3:02](#) de la canción.

Hacia el final de la estrofa, la *línea melódica-rítmica del bajo tumbado* del piano digital desaparece y quedan solamente *la voz de la cantante Mariel*; la *otra voz femenina duplicando su canto* y ambas manos de *la pianista octavando la melodía* pero con otra interválica melódica en un registro agudo. Por lo que se pueden apreciar *tres líneas melódicas* haciendo *la misma rítmica*; es decir, una *textura de trama de homorritmia femenina* sobre el verso: “...Que a las ánimas acompañan...”. Esta *homorritmia femenina resultante de las tres líneas melódicas femeninas*, estaría metaforizando *la fuerza femenina* como resultante de la *unión de las tres mujeres músicas para una misma causa: luchar para prevenir la violencia por razones de género durante EL ASPO 2020*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:03 al 3:07](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa a la derecha de la imagen, un cartel pegado a la pared escrito a mano, con la leyenda: “Somos únicas! Hermosas, importantes, valiosas, valientes, amorosas, fuertes!”. Este es un *mensaje escrito en plural*, con *adjetivos calificativos positivos*, *dirigido hacia las mujeres* para *estimularlas a que se reconozcan en esas palabras*, y así puedan levantar su *autoestima*, *valorándose*, *queriéndose* y *respetándose a sí mismas* y así poder hacerse *respetar ante los demás*, ya sean personas y/o instituciones a fin de evitar *desigualdades*, *discriminaciones múltiples* y posibles situaciones de *violencia doméstica* en contexto de ASPO 2020. Asimismo, se observa a la cantante Mariel con una *chalina violeta*, alrededor de su cuello, que representa el *movimiento feminista en la lucha contra los femicidios*, para *pedir unidas al grito de “Ni una Menos”*. A su vez, se la puede ver *acompañando su canto con movimientos corporales*, como si fuese un baile; *transmitiendo así, más ánimo en su mensaje*. Con estas acciones, *la cantante enfatiza una situación de display corporal en el ámbito privado (a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público (a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 2:43 al 3:07](#) de la canción.

Termina esta sección formal, y *la pianista queda sola* realizando un interludio musical de cuatro compases con los recursos musicales empleados para acompañar la sección del *rapeo femenino*. Es decir, en el primer compás, sobre el III grado mayor de Si Bemol Mayor, intenta imitar de manera sintetizada, la rítmica de rap en una batería. Iniciada por un *bajo rítmico octavado*, en el registro grave como si fuese el bombo, que se *complementa y alterna con acordes plaqué* en el registro medio, como si fueran los redoblantes, y en el registro agudo del piano digital, como si fuesen los toques en el platillo. Mientras que en los compases dos, tres y cuatro de esta sección, realiza un *melodía octavada* en ambas manos en *homorritmia*, realizando *una marcada clave rítmica de candombe*-variada hacia el final- la cual melódica y armónicamente retoma hacia el I grado menor de Sol menor. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:07 al 3:17](#) de la canción.

Formalmente, se vuelve a la primera estrofa, en que se retoma la *textura de trama* de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que *subordina a un plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, es retomada por una voz *femenina*, a cargo de la cantante platense Catalina Peña. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, es también retomado por el teclado que *la acompaña rítmica y armónicamente*, *haciendo una textura de trama de homorritmia sobre la clave rítmica de*

candombe (3:2), creando una *identidad sonora latinoamericana* de una manera particular. Es decir, la m.d. de *la pianista*, en semejanza melódica y rítmica con los bajos de la m.i., va octavando melódicamente el principio de la *clave (3:)*, en el registro medio y agudo. Mientras que la m. i., completa la *clave (:2)* en el registro grave del teclado, realizando un *bajo melódico funcional*, saltando del V al I grado y/o haciendo *enlaces cromáticos ascendentes* para cambiar de armonía. Con estas dediciones musicales, *la pianista en su doble rol de música, como arregladora y como intérprete*, enfatiza una *doble situación de display mental y de poder respectivamente, en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:18 al 3:42](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa a la izquierda de la imagen, un cartel pegado a la pared escrito a mano, con la leyenda: *“Somos resilientes”*. Este es un *mensaje positivo dirigido hacia las mujeres* para hacerlas concientizar sobre su *capacidad como personas de poder recuperarse de situaciones difíciles, dolorosas y traumáticas*, como haber sido o estando siendo *víctima de violencia por razones de género* en contexto de ASPO 2020, y pese a ello, seguir avanzando en la vida. También se ve que *la cantante* lleva puesto una remera de *color violeta, ícono que representa el movimiento feminista contra los femicidios*, con lo cual se termina de cerrar el significado del mensaje escrito y la finalidad de la *producción audiovisual*. Gestualmente, se observa que *la cantante* comienza con su mano izquierda levantada en alto. Este gesto es un símbolo que históricamente connota *resistencia, solidaridad, orgullo y militancia*, por lo que *la cantante* estaría *posicionándose en lucha mientras canta*, convocando a otras mujeres a salir de del *síndrome de adaptación a la violencia doméstica, aunarse y luchar juntas contra la violencia por razones de género*. Esto lo realiza al cantar el primer verso de la canción: “...Hay en la noche un grito y se escucha lejano...”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:18 al 3:22](#) de la canción.

Catalina prosigue cantando, moviendo ambas manos para acompañar su canto hasta que cierra sus ojos en un dolor profundo y sentido a la vez que cierra sus manos en puño al cantar el tercer verso: “...En este armario hay un gato encerrado...”. Este gesto, está simbolizando *bronca e ira* contenida en relación a la letra de la canción. Para lo cual, *la cantante* no sólo está cantando, sino *interpretando, expresando y comunicando, a través de su cuerpo*, angustia e impotencia que sufrimos constantemente las *mujeres ante actos machistas, misóginos y violentos en el ámbito privado y en el ámbito público*. Con estas acciones, *la cantante* enfatiza una *situación de display*

corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares) gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:28 al 3:33](#) de la canción.

En la repetición de la segunda estrofa, la *textura de trama* se complejiza. Si bien, a grandes rasgos se puede apreciar una *figura y un fondo sonoro*, también se hacen presentes *otras líneas y planos texturales*. La *línea principal/ figura (melodía)*, continúa siendo la *voz femenina* a cargo de la cantante platense Catalina Peña. El *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, sigue siendo el teclado que *la acompaña*, haciendo una *base rítmica-armónica* sobre la *clave de candombe (3:2)* del siguiente modo: en el registro grave del piano, la m.i. realiza una *línea melódica de bajo de clave rítmica (3:2)* sobre las notas fundamentales de cada acorde (por ejemplo: en Sol menor: 3:= sol-sib-re), terminando la clave con una interválica del quinto al primer grado melódico (por ejemplo: en Sol menor: :2=re-sol).En el registro medio, la m.d. sobre la clave del candombe, va realizando cuatro semicorcheas arpegiadas y descendentes sobre las notas de cada acorde. A su vez, sobre la nota aguda de éstas y en clave rítmica de candombe, el quinto dedo de la mano derecha de *la pianista*, va realizando una bordadura melódica, escuchándose como resultante una melodía cromática. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:42 al 3:48](#) de la canción. Sobre esta *textura de trama*, *subyace un eco de la voz principal*, a modo de *segunda voz*, la voz de Fernanda De Francesco, repitiendo el siguiente verso: "...De la montaña se escucha la voz de un rayo...".Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:42 al 3:51](#) de la canción. Al continuar la estrofa, Catalina Peña *acompañada por el piano*, queda sola cantando el verso: "...Es el relámpago claro de la verdad...".Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:51 al 3:54](#) de la canción. Luego, la *línea principal/ figura (melodía)*, a cargo de Catalina Peña, es *duplicada y potenciada por la voz* de Silvia Gomez, en *homofonía vocal acompañada por la pianista*, durante los siguientes versos: "...En esta vida santa que nadie perdona nada. Pero si una mujer...". Esta *homofonía vocal potenciada*, *resultante de las dos líneas melódicas femeninas que se identifican por semejanza*, estaría metaforizando la *potencia de la fuerza femenina como resultante de la unión de las dos mujeres músicas para una misma causa: luchar a prevenir la violencia por razones de género* en contexto de ASPO 2020. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:54 al 4:01](#) de la canción. Siguiendo el verso, Fernanda De Francesco, realiza otra *línea melódica, como eco segunda voz de esa homofonía vocal femenina*, cantando lo siguiente: "...pero si una mujer...". Continuando y completando el verso, *la cantante Silvia Gomez, queda sola junto a la pianista*, cantando: "...pero

si una mujer pelea por su dignidad...”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 4:03 al 4:09](#) de la canción.

Vinculado a lo que va sucediendo musicalmente, viendo la *producción audiovisual*, se observa una correlación visual en esta sucesión; pues, a medida que se va escuchando cómo una línea melódica *complementa por semejanza* a la *línea principal/ figura (melodía)*, en el video se va mostrando la aparición de *cada mujer música participante* que va conformando cada plano sonoro-visual. Lo cual, en ambos lenguajes artísticos, tanto en el musical como en el audiovisual, se estaría comunicando el *compromiso artístico y político de cada mujer música al participar de esta producción*. Ya que el *aporte de cada una, desde su voz, su expresión y su propuesta interpretativa va contribuyendo a la unión de todas por una misma causa: luchar contra la violencia por razones de género en contexto de ASPO 2020*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:43 al 4:09](#) de la canción.

En la última presentación del estribillo, la *textura de trama* continúa de *dos configuraciones texturales: una línea principal/ figura (melodía)* que subordina a un *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*. La *línea principal/ figura (melodía)*, ahora potenciada, está conformada por las *líneas vocales femeninas en homofonía*. Y el *plano rítmico-armónico/fondo (acompañamiento)*, lo hace el piano digital haciendo un *acompañamiento simple* de arpeggios ascendentes. Cuando las *líneas vocales femeninas en homofonía* cesan en su canto, la m.d. de *la pianista* hace en el registro agudo, una tercera mayor y una tercera menor descendente, *como eco de cada final cantado* del siguiente verso: “...Ay morena, morenita mía...”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 4:10 al 4:15](#) de la canción. Al final del verso: “...no te olvidaré...”, la *textura de trama* cambia a ser –un intento de³⁰- *homofonía entre las líneas vocales femeninas y la línea melódica duplicada* por el piano en el registro agudo. Al concluir, el piano hace un arpeggio mayor ascendente (sobre Sol mayor), para *acompañar la prolongación de la nota final cantada*. Esto se puede apreciar [desde el minuto 4:16 al 4:20](#) de la canción.

Viendo la *producción audiovisual*, se observa que *la cantante* Fernanda De Francesco levanta un cartel escrito a mano con la leyenda: “*si estás*”, mientras canta el último estribillo: “...Ay morena, morenita mía, no te olvidaré...”. Esto se puede apreciar [desde el minuto 4:11 al 4:24](#) de la canción.

³⁰ Se aclara por qué se dice “un intento de”. En esta parte, el arreglo sugería una *textura de trama de homofonía* entre las voces femeninas y la melodía duplicada del piano digital. Pero por un error de edición, se produjo otra resultante en la que se escucha un pequeño desfase de la melodía, entre el piano y la yuxtaposición sobre éste de las voces.

Es paradójico escuchar el final de una canción y simultáneamente leer un mensaje inconcluso a través de una pantalla. Lo cual, incita al/ la espectador/a a continuar viendo la *producción audiovisual...* La leyenda que inicia Fernanda De Francesco, es efectivamente *continuada por cada una de las mujeres músicas en un mensaje final: "Si estás viviendo en situación de violencia, llámá al (ícono de celular) 144"*. Como se puede analizar, *este mensaje se va armando entre todas las mujeres músicas participantes de la producción audiovisual de la versión musical de "Dignificada"*. Con lo cual, el *aporte de cada una, desde su voz, su expresión, su propuesta interpretativa y su leyenda va contribuyendo a la unión de todas, hermanadas para un mismo mensaje y para una misma causa: luchar para prevenir la violencia por razones de género en contexto de ASPO 2020. Ese mensaje hecho por mujeres que han sufrido de violencia, está dirigido a otras mujeres, niñas, jóvenes, adultas y ancianas de distintos lugares de Argentina, que han sido o están siendo víctimas de una situación de violencia al momento de ver el video.* En el mismo, se ve un medio de contacto: la *línea 144*. En Argentina, es el número asignado para la atención, contención y asesoramiento en situaciones de violencia de género³¹. Con estas acciones, *las cantantes enfatizan una situación de display corporal en el ámbito privado (a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público (a través de la pantalla de otros hogares) gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar desde el minuto 4:11 al 5:00 de la producción audiovisual.*

Cuando se termina de armar *el mensaje colectivo final, la pianista, con su mano izquierda, en la cual tiene alrededor de su muñeca una cinta violeta, mirando seriamente a la cámara, levanta un cartel escrito a mano con la leyenda: "Yo tuve miedo y denuncié. #No estás sola. Llamá 144"*. Con ello, *está comunicando a otras mujeres que ella misma, siendo mujer y música, fue víctima de violencia por razones de género, por la que tuvo miedo pero a la que se animó a denunciar en un marco histórico en que aún no había una implementación de políticas públicas de perspectiva de género.* De este modo, con ese mensaje hace saber a *otras mujeres* que el tema de la *violencia*, lamentablemente es algo que no hay que normalizar, que *todas las mujeres* en algún momento de su vida atraviesan. Algunas logran contarlo, denunciarlo y salir de esa situación. Otras no. Es por eso que al escribir *"#no estás sola".Llamá 144"*, *la pianista* está tomando el compromiso y la responsabilidad a través de una pantalla, de ayudar a despertar del *síndrome de adaptación a la*

³¹ La *línea 144*, fue creada en virtud del artículo 9 de la Ley Nacional N° 26.485 de *Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales*. Sancionada: 11-03-2009. Promulgada: 04-2009. Argentina.

violencia doméstica o de *revictimización* a cualquier *niña, joven y mujer* que esté siendo *víctima*; a fin de que usen los medios de contacto y puedan salir de *cualquier tipo y modalidad de violencia y de su círculo* al momento de apreciar la *producción audiovisual*. Con esta acción, la *pianista* enfatiza una *situación de display corporal en el ámbito privado(a través de la pantalla de su hogar) y en el ámbito público(a través de la pantalla de otros hogares)* gracias a la difusión en redes sociales mediante Internet. Esto se puede apreciar [desde el minuto 5:00 al 5:23](#) de la producción audiovisual.

Luego del estribillo final, en el *tema original*, se aprecia una *línea vocal femenina hablada y otra línea vocal femenina en "off"* diciendo lo siguiente:

"...Madre preciosa (Ruega por ella)

Madre cariñosa (Ruega por ella)

Madre misericordiosa (Ruega por ella)...".

Este final, en relación a lo anterior, se puede entender como una metáfora de una oración religiosa que ruega a la Madre Virgen, a la Madre Tierra, a la Madre Memoria, a la Madre Verdad, a la Madre Justicia, a la Madre Honradez, a la Madre Dignidad, suplicando por el recuerdo de una *víctima de femicidio*, intencionalmente aún no esclarecido... Esto se puede apreciar [desde el minuto 3:34 al 3:46](#) de la canción. En la *versión musical de Musiques Argentines contra la Violencia por Razones de Género*, se suplantó esa oración por otra acción: mientras van transcurriendo los segundos del video y se va armando el *mensaje colectivo final*, una línea vocal femenina en off, a cargo de la *música* capitalina Cecilia Damico, va nombrando y memorando a algunas de las *mujeres argentinas* que han sido *víctimas de femicidio* desde el año 1990 hasta el año 2020: María Soledad Morales; Nahir Mustafá; Jimena Hernandez; Evelyn Ferreira; Carolina Aló; Alicia Muñiz; Brisa Mendez; Micaela García; Olga Verón; Camila Tarocco; Lorena Barreto; Lucila Iaconis; Melina Romero; Oriel Briant; Anahí Benitez; María Emilia Gonzalez; Rocío Ubila; Lucía Barrera; Claudia Salgán, Cecilia Basaldua; Zoe Quispe; Marcela Chocobar; Laura Moyano; Lucia Mansilla; Ariana Zambrano; Sandra Ayala Gamboa; Melodi Barrera; Candela Rodriguez; Marianela Rago; Natalia Melmann; Paulina Legos; María Cash; Araceli Ramos; Carla Figueroa; Luciana Robledo; Azul Montoro; Ángeles Rawson; Liliana Tallarico; Roxana Galiano; Marita Verón; Lucía Perez; Ludmila Preti; Kiara Paez; Diana Sacayan... Esto se puede apreciar [desde el minuto 4:11 al 6:06](#) de la producción audiovisual. Estos nombres lamentablemente forman parte de una

lista, la cual aún no termina. Día a día, sigue habiendo *mujeres víctimas de femicidio*. Y ante ello, la justicia y la prensa silencian estos casos en complicidad...

¡Ni una Menos! ¡Vivas nos queremos, libres y sin miedo!