UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

IMACS
imagen | arte | cultura | sociedad

EL VIDEOCLIP COMO PIEZA ARTÍSTICA, TRANSMEDIA Y CONTRA HEGEMÓNICA DESDE LA MIRADA DESCOLONIAL Y DE GÉNERO: *KIXAMPE Y LA MUCHACHA ALEGRE*

Tesis para obtener el grado de

Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Lic. Jessica Ivette Rivera Hamed

Directora de tesis

Dra. María Araceli Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, noviembre, 2026

Cuernavaca, Morelos, México

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de SECIHTI.

Agradezco a SECIHTI como patrocinador del proyecto realizado como tesis de maestría durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Índice

Introducción…… 5

CAPÍTULO 1. IMAGEN, COLONIALIDAD Y PATRIARCADO ……13

1.1 Imagen, dispositivos de poder y colonialidad……..15

1.2 Contra hegemonía y movimiento feminista…….. 21

1.2.1 Antecedentes del movimiento feminista

1.3 Publicidad y dispositivos sexistas……..33

CAPÍTULO 2. INDUSTRIAS CULTURALES Y VIDEOCLIP…..…….... 39

2.1 Antecedentes del videoclip ……..…….…… 41

2. 2 El videoclip como pieza artística ……..…….……..50

2.3 *Youtube* y las mujeres en la escena musical independiente ……....59

CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE CASOS DE ESTUDIO…….……...68

3.1 Metodología de análisis ……..……..69

3.2 Casos de estudio ……..……...…76

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LOS VIDEOCLIPS *KIXAMPE* Y *LA MUCHACHA ALEGRE* ……..…78

4.1 *Kixampe* ……....79

4.1.1 Etapa 1. Situar el texto audiovisual *Kixampe*.……....79

4.1.2 Etapa 2. Segmentación de *Kixampe*…….……82

4.1.3. Etapa 3. Análisis videográfico de *Kixampe*……..…85

4.1.4 Interpretación de *Kixampe*……..…..96

4.2 *La Muchacha Alegre*…….101

4.2.1 Etapa 1. Situar el texto audiovisual *La Muchacha Alegre*…....101

4.2.2 Etapa 2. Segmentación de *La Muchacha Alegre*……..104

4.2.3 Etapa 3. Análisis videográfico de *La Muchacha Alegre*…….…109

4.2.4 Interpretación de *La Muchacha Alegre*…….....116

Conclusiones ……..….121

Referencias ……..……126

Anexos ……..…133

Introducción

Los productos culturales y sus significados se transforman constantemente con base en la realidad social, tecnológica y política de su tiempo. El contexto influye en sus contenidos, representaciones y sobre todo, en su función. El videoclip como género audiovisual que surge en un periodo de auge tecnológico, se ha ido adaptando a diversos soportes de exhibición, y después de varias décadas, sigue teniendo relevancia cultural por su impacto en las generaciones de jóvenes que encuentran en la música y sus referentes, espacios de identidad y refugio. El arte, con intenciones o no, se posiciona ante la realidad de su época, ya sea de manera directa, abstracta, o en el discernimiento que incluye o excluye conversaciones. El contexto es una variable sustancial para la interpretación de una pieza artística, en la que todos sus componentes comunican. La presente investigación, analiza el videoclip o video musical en sus dimensiones artística y transmedia de frente a los cambios en sus soportes de exhibición y las nuevas plataformas digitales, así como los discursos contra hegemónicos que alberga este formato desde la mirada descolonial y de género con base en el estudio de caso de los videoclips *Kixampe* de Rebeca Lane y Sara Curruchich (2021) y *La Muchacha Alegre* de Renee Goust y Nancy Sánchez (2022).

El videoclip es un referente de la cultura popular, termómetro de representaciones sociales, identidad y valores colectivos. Este producto cultural se ha ido adaptando a los nuevos formatos y mecanismos de difusión, aspectos que han incidido en

cambios de narrativa, de estética y de posicionamiento artístico. Desde *MTV*, un canal de televisión que se expandió globalmente por transmitir videoclips las 24 horas del día, hasta la llegada del internet y en especial el *Youtube* como la plataforma digital de almacenamiento que se ha convertido en el segundo buscador [1] más grande del mundo después de *Google*, han surgido nuevos discursos audiovisuales en el videoclip que rompen con los modelos tradicionales y hegemónicos de representación que caracterizaron por décadas a los principales exponentes en la industria musical. El surgimiento de nuevas formas de enunciación impulsadas por movimientos contra hegemónicos como el movimiento feminista[2] o los movimientos descoloniales, han influido en diversos campos del arte y la cultura, entre ellos, en la música y su cómplice creativo, el videoclip.

Mirar el videoclip que se produce en América Latina, suma nuevos elementos a los ya tradicionalmente explorados en las disciplinas de comunicación, publicidad, marketing o televisión donde su estudio tiene una perspectiva fundamentalmente publicitaria y comercial. Es por ello que esta investigación se sitúa desde los Estudios Visuales y sus planteamientos sobre la visualidad como una práctica social situada y la imagen como un problema sociológico, entendiendo que las imágenes participan en la producción de sentidos compartidos, identidades colectivas y marcos de interpretación socialmente dominantes como lo sostiene W.J.T. Mitchell

[1] Un buscador o motor de búsqueda es un sistema informático que busca archivos almacenados en internet o o la *world wide web* (www).

[2] "El feminismo del siglo XX, nuevo episodio de una historia ya larga, presenta la especificidad de haber producido, además de efectos políticos y sociales, efectos en el campo del conocimiento, efectos que se señalan o incluso se institucionalizan bajo la fórmula estudios feministas". Lagarde, Marcela (2018). Género y feminismo. *Siglo XXI Editores (p.7)*

(1996). Para Jiménez de Val (2017), el posicionamiento crítico de los Estudios Visuales ante la cultura visual implica una renovada teorización y revaloración del concepto mismo de imagen, entendiendo a los estudios visuales como “los estudios sobre la producción del significado cultural a través de la visualidad” (Brea, 2005, p.7). La investigación se inserta en el cambio de enfoque o de mirada que supone el *giro cultural*[3] de las últimas décadas, explora la transformación discursiva del videoclip desde el análisis de la imagen y del internet como herramienta para el acceso y difusión de otras expresiones musicales que no obedecen a la lógica hegemónica de la industria musical; e indaga en las posibilidades que brindan plataformas como *Youtube* para reconfigurar la construcción cultural del ver Brea (2005), tanto de las personas creadoras, como de las que consumen los contenidos subidos a *la red*.

La migración del videoclip de una plataforma hegemónica y unidireccional como la televisión, hacia el internet y plataformas digitales como *Youtube* de acceso “libre”[4], ha posibilitado profundizar en su exploración narrativa y estética; de un producto estandarizado de la cultura de masas, a un producto que se reposiciona artísticamente, que puede ser ambivalente, plástico, transmedia y contra hegemónico. El videoclip post – televisivo se aleja del enfoque promocional al despojarse de las características propias de los tiempos, los ritmos y las estéticas

[3] Se denomina *giro cultural* al cuestionamiento de las premisas y categorías de la historia del arte que abrieron camino a los Estudios Visuales (Jiménez, 2017)

[4] Identificar el internet como una plataforma de acceso libre para todas las personas, no necesariamente significa su total democratización, es por ello que esta investigación se enfoca en el acceso y el contenido de los videoclips.

de la televisión. Para Sedeño-Valdellós (2010), “el internet como vehículo de los videos musicales ha supuesto una revitalización del formato y una mejora de su posición cultural” (p.18)

La propuesta del videoclip como producto transmedia se hace desde una mirada compleja y sistémica de la comunicación. Se recoge la idea de Sedeño - Valdellós (2010) que presenta al videoclip como un texto visual híbrido:

> *“*en la intersección entre medios audiovisuales y música popular, el videoclip musical es un texto audiovisual híbrido, surgido de la interconexión o confluencia de una serie de tendencias tecnológicas, culturales y sociales en torno a la música popular” (p.15).

En el videoclip no solamente hay una intersección de disciplinas, sino que experimenta un cambio de paradigma en su consumo. Esta investigación permitió llegar hasta las primeras exhibiciones audiovisuales de videoclip en museos, festivales y bienales de arte que incluyeron la categoría de video musical. Se consume videoclip en salas de cine, proyecciones comunitarias, foros culturales, bares, canales de *Youtube*, *reels* de *tik tok* e historias de *Instagram*. Es decir, el videoclip como formato, en su interacción con otros sistemas, podría considerarse desde los planteamientos de Morin (2010) como un fenómeno emergente que puede contemplarse en diferentes niveles de realidad.

Por otro lado, para Pérez – Rufí (2019), con su distribución en internet, el videoclip se libera de los condicionantes formales y de contenidos que imponía la producción previa para televisión, al tiempo que se introducen nuevas tendencias, propagadas con rapidez, que convierten al videoclip en un formato en permanente evolución y capaz aún de sorprender y sobrepasar límites que ahora no tienen sentido de ser y que llegan a cuestionar la naturaleza del formato musical comercial y sus objetivos últimos.

Pedrosa (2016) propone que el videoclip encuentra en la web el espacio idóneo para su desarrollo hipermoderno, término acuñado por Lipovetsky para referirse a la sociedad actual en la que el hedonismo, el individualismo, el culto al cuerpo y el aquí y el ahora son la búsqueda del presente. No obstante, esta investigación explora la complejidad que converge en las plataformas digitales y la diversidad de discursos que confluyen en un mismo territorio simbólico, por un lado, los corporativos que han migrado al internet y mantienen la hegemonía cultural, y por otro, las y los creadores independientes que disputan ese territorio con narrativas contra hegemónicas.

Los medios de comunicación tradicionales como la radio, la prensa y la televisión, han abonado por muchos años a la reproducción de los roles y estereotipos de género que provocan desigualdad y violencias; actuando como dispositivos de poder que dictan a través de la representación simbólica de las mujeres, el lugar que deben ocupar en la familia y en la sociedad en general. En términos de Foucault:

> Un dispositivo es un conjunto decididamente heterogéneo, que implica discursos, instituciones, ordenamientos arquitectónicos, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: tanto lo dicho como lo no dicho […] El dispositivo mismo es la red que se puede establecer entre estos elementos. (Foucault, 1985 p.127)

Estos dispositivos han operado de distintas formas a través de productos, bienes y servicios de las industrias culturales consumidos a gran escala y que desde la mirada de Horkheimer y Adorno (1967), vinieron a abolir la búsqueda que las obras de arte realizaban como parte de su autonomía, ya que se convirtieron en proyectos de negocios estandarizados y en serie.

La incorporación de la perspectiva de género y los estudios descoloniales para el análisis del videoclip, permite también develar la hegemonía predominantemente blanca, anglosajona y masculina de la industria que da origen a este producto cultural, así como la apropiación y resignificación que creadoras y creadores independientes, especialmente mujeres músicas latinoamericanas, han hecho de este formato. La perspectiva de género, desde la mirada de la antropóloga Marcela Lagarde, “tiene como objetivo contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la re significación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres”. (Lagarde, 1996, p. 13)

El avance de las mujeres en la conquista de lo público en todas sus esferas, ha

influido en la transformación de la mirada hegemónica, logrando otras formas de representación y presencia de las mujeres alejadas de los estereotipos tradicionales del ser mujer. Si bien, desde los años ochenta hubo mujeres músicas que rompieron estereotipos de género en la industria musical, estas expresiones no eran predominantes, además de que las pocas mujeres exponentes que alcanzaban a llegar al circuito comercial se sostenían en el ideal de mujeres blancas, delgadas, europeas o norteamericanas, con muy poca o nula representación de latitudes no occidentales.

Para Jiménez (2017), “los Estudios Visuales Latinoamericanos han mantenido agendas estrechamente ligadas con movimientos sociales específicos, tales como la lucha feminista, indígena y afro-latinoamericana, y la pugna por el respeto a los derechos humanos en la región” (p.12). Es por eso que estudiar el videoclip desde una mirada de género no puede desvincularse de la mirada descolonial, que busca no sólo la representación de las mujeres en el discurso audiovisual sino la representación de las interseccionalidades que las atraviesan.

La participación cada vez más activa de las mujeres en la música y en los procesos creativos que la acompañan, tiene un impacto importante en las historias que cuentan. Incorporar el análisis del videoclip en los estudios visuales, permite ampliar las cartografías de la visualidad en el contexto de la cultura popular con enunciación latinoamericana. *Kixampe y La Muchacha Alegre* son piezas audiovisuales que se posicionan estética y narrativamente en un momento histórico en que el feminismo latinoamericano como práctica y teoría política está desmontando creencias y

hábitos culturales que se sostenían en la exclusión y discriminación de mujeres lesbianas, transexuales, afrodescendientes e indígenas. La imagen no es neutral, y dentro del territorio simbólico de lo virtual puede constituir en términos de Mirzoeff (2011), una contravisualidad. Para el análisis de estos videoclips, se aplicó la metodología de análisis del video musical propuesta por Ignacio Aguaded y Jeniffer Rodríguez (2013), modificada después de algunos pilotajes y con la incorporación de categorías de Jorge Ramírez Caro (2016) y María Acaso (2009).

Por último, el abordaje de la investigación se da desde el conocimiento situado de la investigadora, que además de ser música y artista visual, es impulsora de la difusión del trabajo audiovisual de mujeres músicas en Latinoamérica. Esta mirada, desde las ideas de Haraway (1991), constituyen la naturaleza corporizada del análisis, un saber connotado por la experiencia particular (Fleisner, 2023).

CAPÍTULO 1. IMAGEN, COLONIALIDAD Y PATRIARCADO

Este capítulo tiene como objetivo exponer la relación que existe entre la imagen y la mirada colonial y patriarcal que ha permeado durante décadas en la producción y consumo de bienes culturales. Autores como Barthes (1964) o Belting (2007) proponen que las imágenes no son sólo objetos sino que producen sentido social. Las imágenes inciden en la construcción de juicios y valores colectivos como dispositivo de poder -concepto propuesto por Foucault expuesto en la introducción de este trabajo- pues la acción de ver, no es un acto fisiológico, sino una práctica cultural (Mirzoeff, 2011). En este capítulo también se realiza un abordaje del concepto de contra hegemonía y su relación con el movimiento feminista que cuestiona y propone transformar las relaciones de poder entre hombres y mujeres en todos los ámbitos de la vida.

La teoría y práctica feminista se ha potenciado las últimas décadas y sus planteamientos se han amplificado desde diversos sectores como la academia, las instituciones gubernamentales, las organizaciones de la sociedad civil y la movilización en las calles. Sin embargo, teóricas como Bell Hooks, Rita Segato y otras feministas descoloniales como María Lugones o Aura Cumes, proponen un feminismo interseccional que enuncie las realidades diversas de mujeres afrodescendientes, indígenas, trans, lesbianas, trabajadoras domésticas, entre otras, mujeres que por mucho tiempo fueron invisibilizadas en la teoría de género. Este capítulo también recoge la idea del género como una tecnología retomando algunos de los planteamientos de la teórica feminista Teresa de Lauretis.

Asimismo, se expone una breve historia del movimiento feminista en el mundo y su analogía con las *olas* para delimitar periodos históricos, situando esta investigación en la *cuarta ola feminista*, que, según las investigaciones de Nuria Varela (2019), esta *ola* recupera la crítica decolonial y la importancia de visibilizar las intersecciones que hacen que las desigualdades en razón de género no las vivan igual todas las mujeres.

En este capítulo también se describe como los medios de comunicación, principalmente la televisión y las revistas, han reproducido durante décadas los roles y estereotipos de género que inciden en la exclusión y discriminación de las mujeres, y que desde el feminismo se señalan estas prácticas y narrativas, que además de discriminar a las mujeres, muestran una sola forma de ser mujeres, excluyendo e invisibilizando a la diversidad de mujeres que existen.

1.1 Imagen, dispositivos de poder y colonialidad

La mirada se ha construido a lo largo de la historia con base en códigos culturales que se tejen en relación con los otros, de forma orgánica pero también de manera impuesta. Como seres sociales las personas crecen socializadas en instituciones como la familia, la escuela o la comunidad donde se aprende a disernir y catalogar lo que se ve, la mirada se edifica acompañada de juicios y valores que se absorben del entorno, a veces inconscientemente. Para Mitchell (1996) la imagen es inseparable de las prácticas, los discursos y las relaciones de poder en las que se

inserta. Por ello la forma en que se mira y se construyen las imágenes no es estática y se transforma constantemente. No hay imagen neutral, todo lo que se representa comunica una posición frente al mundo, atraviesa la subjetividad de quienes las crean, y con esa misma subjetividad se mira. Para María Acaso (2009), las imágenes son productos culturales en los que es indispensable la interpretación activa para llegar a su conocimiento profundo.

Las formas de ver fueron disciplinadas en las poblaciones colonizadas. El origen étnico o geográfico, la identidad y la religión atraviesan la percepción y juicio al momento de mirar y de ser mirados. Aunque estos códigos se han ido transformando gracias a los movimientos descoloniales que han señalado este adiestramiento visual desde la academia y las artes, aún permea el racismo y la misoginia en muchos de los campos de la imagen. Desde principios del siglo XX, la imagen en los medios masivos de comunicación se ha convertido en un dispositivo de poder que moldea la mirada y con ello creencias, conductas y juicios de valor.

El poder cultural de la imagen hoy es incuestionable, así como su predominio por sobre otras formas de percibir la realidad. Es por ello que la representación importa. Como lo plantea Foucault (1976), “las disciplinas tienen su discurso, son creadoras de aparatos de saber y de múltiples dominaciones de conocimiento” (p.151). Las artes visuales, la comunicación o la publicidad, como disciplinas de la representación y de la mirada, han moldeado una forma de conocimiento del otro. Para José Luis Brea (2005), no hay hechos, objetos, fenómenos ni medios de visualidad puros, sino actos de ver complejos:

> … que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales.) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc. (p.9)

Al no existir medios de visualidad puros, significa que todos estos medios tienen un discurso, un mensaje construido con objetivos de reproducción ideológica, incluso aquellas imágenes aparentemente neutrales y "objetivas", reproducen relatos que fortalecen de una u otra manera una ideología. Analizar cómo operan los poderes hegemónicos a través de las imágenes, quienes dictan modelos a seguir, dinámicas de disciplinamiento[5] o estereotipos que funcionan a esquemas de dominación es una tarea transversal de los estudios visuales. Además del capitalismo como sistema que mercantiliza la vida y convierte en producto los cuerpos y los proyectos de vida, el colonialismo y el patriarcado, han funcionado como sistemas de reproducción ideológica que discriminan, excluyen y violentan la vida de personas racializadas, mujeres o disidentes del género, entendiendo a éstas (raza y género) como dos construcciones culturales que sostienen la desigualdad, la imposición del poder de unos sobre otros.

Para la antropóloga Rita Segato (2013), quien ha estudiado ampliamente la intersección que existe entre colonialidad y patriarcado, se vive en un momento sin

[5] Disciplinamiento. En la *Microfísica del poder*, Foucault describe el disciplinamiento como un poder que opera de manera invisible a través de instituciones y la vida cotidiana.

precedente de rapiña que se desata sobre lo femenino: “la ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados se practica como nunca antes, y en esta etapa apocalíptica de la humanidad es expoliadora hasta dejar sólo restos” (p.72)

La colonización europea en América Latina, impuso patrones culturales, mandatos sociales y jerarquías políticas que trajeron como consecuencia la exclusión y discriminación de los pueblos originarios con base en una supuesta inferioridad de los no europeos. Para el antropólogo Aníbal Quijano (2014), uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, “una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo”. (p. 777)

Los colonizadores se erigieron a sí mismos como una raza superior bajo una supuesta diferencia en su estructura biológica. Se instituyeron como portadores de la razón, la moral y el poder, y las consecuencias de esa racialización se puede ver en todas las esferas de la vida: la academia, la política, las artes o los medios de comunicación. Para Quijano es evidente que la gran mayoría de las personas y poblaciones explotadas, dominadas y discriminadas, son aquellas que fueron colonizadas y categorizadas como “razas”, “etnias” o “naciones” en la formación de los grupos de poder a partir de la conquista de América. Esa herencia excluyente que prevalece hasta nuestros días, es parte de la hegemonía cultural que permea, en términos marxistas, en la superestructura de la sociedad[6], en todo el aparato

[6]La superestructura designa el conjunto de instituciones jurídicas y políticas, así como las formas de

ideológico y sus instituciones existe un imaginario de inferioridad de los sectores racializados[7].

La filósofa feminista María Lugones (2011), identifica una jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano como la dicotomía central de la modernidad colonial. Dentro de esta dicotomía, identifica otra dicotomía jerárquica, la de género, que la misión civilizadora colonial usó como una herramienta de juicio normativo para justificar el control y la explotación brutal de los cuerpos. Estas jerarquías que posicionan en lugares de inferioridad y superioridad a las personas con base en su origen étnico, color de piel, clase social o género, se siguen reproduciendo en mayor o menor medida en los aparatos de comunicación de las sociedades, es por ello que se retoma el concepto dispositivo, que, desde la visualidad, reproduce narrativas y prácticas que moldean nuestro juicio.

Para José Luis Brea (2005),

> … todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural, - y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido – podría ser el punto de partida básico sobre el qué sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de estos estudios (p. 9).

---

conciencia (religiosas, artísticas, filosóficas) propias de cada modo de producción de la sociedad y que están condicionadas por éste. Marx, Karl (1859). *Contribución a la crítica a la economía política.*

[7] La racialización es el proceso complejo y contradictorio mediante el cual los grupos son designados como parte de una "raza" particular y, por lo tanto, sometidos a un trato diferencial o desigual. En pocas palabras, "la racialización [es] el proceso de fabricación y utilización de la noción de raza en cualquier sentido" (Dalal, 2002, p. 27).

La imagen hoy constituye el eje principal de la comunicación, de la relación con los otros, de la forma de conocer el mundo y de representarlo. Se comunica todo el tiempo a través de imágenes en las calles y avenidas, en todas las esferas de la vida. La imagen es el elemento principal del lenguaje visual, en el que cada signo transmite un mensaje, forja realidades sociales e incide en la construcción de la identidad, individual y colectiva. Para María Acaso (2009), la imagen es una unidad de representación que sustituye a la realidad a través del lenguaje visual, por su origen etimológico *eikon* (representación visual con cierta similitud) y la raíz latina *imago* (figura, sombra o imitación). Sin embargo, esta definición puede ser aplicada con mayor rigurosidad a las representaciones bidimensionales, por lo que Acaso (2009) propone utilizar el término representación visual o producto visual a todo tipo de formatos.

Por otra parte, para el historiador de arte Keith Moxey (2003), “las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron” (p.52). Se tendría que reconsiderar entonces, según Noble (2004), todas las prácticas visuales como el cine, la televisión, la fotografía, la pintura, el *performance*, las imágenes digitales, desde los estudios visuales latinoamericanos. La relevancia de la imagen en el ejercicio del poder a través de la dominación simbólica, ha sido multi-estudiada y no se puede obviar su relevancia

para el abordaje de la importancia de la representación de las mujeres en lo que será el estudio de este proyecto: el videoclip.

1.2 Contra hegemonía y movimiento feminista

El filósofo italiano Antonio Gramsci (1831-1937), propone el concepto de hegemonía para explicar las relaciones económicas y de poder en una sociedad. Sin embargo, este concepto se ha ido trasladando a otras esferas en las que existen otras relaciones de dominación: culturales, simbólicas, políticas. Para Cristancho Altuzarra (2021), la hegemonía consiste en la capacidad que tienen unos sectores sociales de ejercer el liderazgo y el poder gracias a un consenso social, un consenso basado en una visión unitaria del mundo que es una condición fundamental para el funcionamiento de cualquier orden social o *statu quo*. (p.2)

En este sentido, y de frente a las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres en las que ha predominado el dominio de lo masculino sobre lo femenino, el movimiento feminista representa un poder contra hegemónico en la actualidad por su incidencia en la transformación de los paradigmas culturales causantes de esa desigualdad. Los roles y estereotipos de género que se reproducen en todas las esferas sociales asignando como naturales ciertos atributos a hombres y mujeres como la subordinación de las mujeres a los hombres, masculinidad como sinónimo de fuerza, poder adquisitivo, poder público y otras manifestaciones del pensar colectivo que han sido aceptadas y reproducidas, son parte de las características que la hegemonía cultural que Cristancho denomina *Sentido Común*, las formas de pensar y de sentir que nos hacen asumir todo como natural, como

dado y objetivo, ahí donde se amalgama el orden social existente que se denomina hegemonía.

En la esfera de la comunicación digital o el internet, Manuel Castells (2008) habla de la existencia de un *contrapoder*, y lo define como “la capacidad de los actores sociales para desafiar y finalmente cambiar las relaciones de poder institucionalizadas en la sociedad” (p.1). El acceso que tiene la población a generar contenidos a través de la red, Castells lo define como *auto comunicación de masas,* y la considera fundamental para ampliar el abanico de influencias en el campo de la comunicación, “permitiendo una mayor intervención de los ciudadanos, lo cual ayuda a los movimientos sociales y a las políticas alternativas” (Castells, 2008, p.1).

La construcción de nuevos referentes que hagan frente la homogenización de pensamiento en lo público, desde nuevos espacios de diálogo y autonomía, es también un planteamiento de Rodríguez (2012) cuando señala que la contra hegemonía es un nuevo modo de sociabilidad para la formación de una conciencia política autónoma en los grupos y clases subalternos, esto lo plantea desde la construcción de nuevos referentes en la esfera común y pública. Es así que, las manifestaciones culturales y políticas que representan una ruptura con ese orden hegemónico y que propone otras narrativas y formas de pensar las relaciones de poder entre hombres y mujeres, son identificadas en la presente investigación como manifestaciones contrahegemónicas.

Durante siglos la hegemonía en las relaciones de poder entre hombres y mujeres ha sido patriarcal, así como su representación en la literatura, la música o las artes visuales. No son pocas las autoras que identifican la teoría y práctica del feminismo como un movimiento contra hegemónico por su ruptura sistémica, antipatriarcal y anticapitalista, que no sólo cuestiona los modos de producción de las sociedades, sino que profundiza hacia las relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres que se vivían (y viven aún), sin importar el modo de producción en el que la sociedad se encuentre.

Para Teresa de Lauretis (1989), el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, “sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja”. (p.8). En razón del género, las mujeres han vivido una subordinación y exclusión de la esfera pública por siglos, que las confinó a la exclusividad del espacio privado, los trabajos de cuidado y de reproducción. Esta dominación ha sido analizada profundamente por la filósofa e historiadora Silvia Federici (2019) :

> La expulsión del trabajo reproductivo de las esferas de las relaciones económicas y su engañosa exclusión a la esfera de lo «privado», lo «personal», «fuera» de la acumulación capitalista y, sobre todo, a la esfera de lo «femenino» ha invisibilizado su carácter de trabajo y ha naturalizado su explotación.” (p.19).

Esta dominación ha necesitado un consenso social, una hegemonía cultural que normaliza estos mandatos. Para Lauretis (1989),

> la construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e "implantar" representaciones de género. (p.9)

Es por eso que, para esta investigación, las expresiones artísticas y culturales de las mujeres en las que se cuestiona, o se representa con un cambio de rol y de mandato a las mujeres, desobedeciendo los estereotipos de género, se consideran contra hegemónicas. Asumiendo que el mundo digital, donde se alojan los videoclips que fueron analizados, conviven con discursos hegemónicos. Para Lauretis (1989), pueden subsistir al margen de los discursos hegemónicos otras prácticas micro políticas, otros términos en la construcción del género.

En la teoría de género se reconoce la influencia e incidencia de los movimientos de mujeres en momentos clave de la historia de la humanidad, momentos históricos en los que las mujeres se revelaron a los sistemas de opresión de su época, desde la revolución francesa hasta nuestros días.

1.2.1 Antecedentes del movimiento feminista

En la teoría de género[8] se reconoce la influencia e incidencia de los movimientos de mujeres en momentos clave de la historia de la humanidad, momentos históricos en los que las mujeres se revelaron a los sistemas de opresión de su época, desde la revolución francesa hasta la actualidad, 2026. Estos hitos históricos que significaron rupturas importantes en las relaciones de dominación de cada época son identificadas como *Las olas del feminismo*[9]*.*

Aunque las agendas de reivindicaciones de las mujeres por transformar esas relaciones de poder y dominación coincidieron en diversas partes del mundo, los periodos en que esas luchas se dan pueden tener diferencias en cuanto a los años exactos, además de que no se dieron completamente las mismas reivindicaciones en Europa que en América Latina. Por ejemplo, mientras que, en Yucatán, México, ya se organizaba el primer Congreso feminista y Elvia Carrillo Puerto era elegida diputada del Congreso del Estado en 1923, no es hasta 1953 que todas las mujeres mexicanas conquistan el derecho a votar y ser votadas. Sin embargo, el acercamiento histórico a la lucha feminista a través de esta analogía de las olas, permite identificar momentos parteaguas en la conquista de avances y derechos humanos para las mujeres.

La teoría feminista identifica como una *primera ola*, a la manifestación política e

---

[8] Para Teresa de Lauretis (1989), el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales.

[9] Metáfora con la que se periodizan los momentos históricos más importantes del movimiento feminista en el mundo

intelectual de varias mujeres ilustradas en el contexto de la Revolución Francesa. Después del triunfo de la revolución y de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (que buscaban garantizar la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión), protestaron debido a la completa exclusión de las mujeres en la redacción y en la práctica para el ejercicio de estos derechos.

Una de las mujeres que destacó en la lucha por el reconocimiento de sus derechos en ese momento fue Olimpia de Gouges, quien en 1791 escribió: "La mujer tiene el derecho a ser llevada al cadalso y, del mismo modo, el derecho a subir a la tribuna"[10] sin embargo, aún desde una situación de privilegio, fue silenciada con la guillotina. Varela (2008). Un año antes de este acontecimiento murió Mary Wollstonecraft, la creadora de la *Vindicación de los derechos de la mujer*, una obra fundamental para el feminismo en todo el mundo. "Wollstonecraft moría también simbólicamente: a causa de una infección tras haber dado a luz a una niña" (Varela, 2008, p.17)

En el contexto de la Ilustración, emanciparse de la autoridad masculina, debatir la supuesta inferioridad donde se les colocaba y acceder a derechos como educación, o la abolición de costumbres desiguales, eran algunas de las reivindicaciones de las mujeres en esta primera ola. Pero no es hasta la *segunda ola feminista* donde los triunfos empiezan a ver la luz. En una situación similar a la de la Revolución Francesa del XVIII en la que fueron excluidas las mujeres a pesar de estar también al frente de las trincheras, en Estados Unidos de América se libró la independencia de las trece colonias norteamericanas frente al Reino de Gran Bretaña. Este triunfo

[10] Esta histórica frase fue escrita por Olimpe de Gouges en La Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana.

tampoco trajo como consecuencia mayores derechos civiles para las mujeres. Sin embargo, la independencia aún no representaba que todos los hombres fueran libres, (y se describe hombres y no personas debido a que los hombres eran únicamente los sujetos de derechos y no las mujeres) y fue así que muchas mujeres se involucraron de manera decidida en la lucha por la abolición de la esclavitud.

> A las mujeres estadounidenses del siglo XIX no las sacaron de casa sus propios problemas, sino una injusticia que se desarrollaba a su alrededor y que, por lo visto, percibían mejor que su propia realidad: la esclavitud. (Varela, 2008, p.35)

La influencia del protestantismo en Estados Unidos que permitía la participación de las mujeres en las tareas de la Iglesia, tuvo un impacto en la alfabetización de las mujeres y en la creación de colegios universitarios femeninos. Para Varela (2008), las mujeres educadas de clase media fueron el núcleo que dio cuerpo al feminismo norteamericano del siglo XIX. En 1848, año de movimientos sociales y protestas políticas en muchas partes del mundo, se realizó en Nueva York, una reunión pública para hablar de las condiciones, derechos sociales y civiles de las mujeres. En esta reunión se redactó un manifiesto al que se le denominó *Declaración de Seneca Falls*, o al que ellas denominaron *Declaración de Sentimientos*, lo que para Varela (2008) podría considerarse uno de los primeros programas políticos feministas.

El movimiento sufragista ha sido uno de los movimientos feministas más importantes de la historia, ya que la conquista del voto para las mujeres, ha traído gradualmente otras conquistas desde la esfera pública, así como lo plantearon desde los inicios de este movimiento: la conquista del voto no era la única demanda; sin embargo, ésta, traería como consecuencia la modificación de marcos jurídicos para disminuir las brechas de desigualdad y discriminación en temas como el matrimonio, acceso a la tierra o derecho a la educación. En Londres, las sufragistas lograron movilizaciones sin precedente en la lucha por sus derechos políticos; sin embargo, la historia debe el reconocimiento de mujeres que también fueron protagonistas e impulsoras del Sufragismo Latinoamericano como Paulina Luisi en Uruguay, Matilde Hidaldo de Procel en Ecuador, Bertha Lutz en Brasil, Elvia Carrillo Puerto en México, y Eva Duarte en Argentina.

Los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el movimiento feminista fue creciendo, ampliando las reflexiones sobre el papel de las mujeres en el mundo y su relación, por ejemplo, con la lucha de clases. En los partidos socialistas destacaron feministas con perspectiva de clase como Aleksandra Kolontái, Clara Zetkin, Rosa Luxemburgo o Flora Tristán, quien apuntó en visibilizar la doble opresión de las mujeres trabajadoras: *"*La ley que esclaviza a la mujer y la priva de instrucción os oprime también a vosotros, hombres proletarios.*"* (Tristán, 1843 p. 60).

Fueron las mujeres socialistas quienes propusieron la conmemoración del Día Internacional de la Mujer Trabajadora en la Segunda Reunión Mundial de Mujeres

Socialistas en Copenhague (1910), conmemoración que a la fecha sigue movilizando mujeres en todo el mundo a la luz de las nuevas demandas y problemáticas de las mujeres.

En 1949, la filósofa Simone de Beauvoir publicó *El Segundo Sexo*, obra que hasta nuestros días sigue vigente de frente a la realidad de exclusión y discriminación contra las mujeres. Esta obra ha sido pilar durante varias generaciones para la teoría de género y movimientos feministas, pues cuestiona los "destinos inevitables" que culturalmente se han construido para la vida de las mujeres como la maternidad, el matrimonio, las tareas del hogar, etcétera. Para el estudio de casos de este proyecto, son fundamentales los planteamientos de Beauvoir al respecto del ser mujer y la construcción cultural del género, "su conclusión es que no hay nada biológico ni natural que explique esa subordinación de las mujeres". (Citada en Varela, 2008 p.68).

Con una importante influencia de la obra de Simone de Beauvoir, las aportaciones de Betty Friedan, Kate Millet en *Política sexual* (1970), Carol Hanish en *Lo personal es político* (1969), Sulamith Firestone con *La dialéctica del sexo* (1973), *y* el nacimiento del feminismo descolonial e interseccional que cuestiona los privilegios del feminismo de occidente, nace la *tercera ola del feminismo.* Hay varias ideas sobre el surgimiento de esta tercera ola, pero existe una coincidencia que oscila entre los años 60 y los 90 que trajeron consigo rupturas epistemológicas y políticas de frente a las narrativas de todas las instituciones sociales. En medio de

movilizaciones estudiantiles y planteamientos revolucionarios, la tercera ola sale a las calles con consignas como “Si no hay guarderías, lo demás es palabrería”.

En esta tercera ola, cuestionar lo que viven las mujeres en la vida privada, como un asunto de salud y política pública, se convierte en agenda política. Para Varela (2008), “no se trata sólo de ganar el espacio público (igualdad en el trabajo, la educación o los derechos civiles y políticos) sino también es necesario transformar el espacio privado […] Si lo personal es político, las leyes no se pueden quedar a la puerta de casa”. (p. 85). Uno de los movimientos más importantes de la tercera ola fue el *Movimiento de Liberación de la Mujer*, que en Estados Unidos, Gran Bretaña y con su influencia en otras partes del mundo se emprendieron campañas y acciones de desobediencia civil para cuestionar los estereotipos de género en los concursos de belleza, la violencia patriarcal, la inseguridad de la noche para la libre movilidad de las mujeres y la falta de derechos sexuales y reproductivos con las consignas “yo aborté”, o “yo también soy adúltera[11]”.

Como todo movimiento social, la tercera ola tuvo un impacto en las manifestaciones artísticas de esas décadas, como *Guerrilla girls*[12] de Nueva York, un grupo anónimo de artistas feministas que nacieron en 1985 para denunciar el sexismo y el racismo en el circuito del arte. En México, *Polvo de Gallina Negra*[13], agrupación fundada en 1983 por las artistas mexicanas Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal, denunciaba a través del *performance*, la violencia doméstica y sexual,

[11] https://cadenaser.com/ser/2017/06/09/sociedad/1497003143_976810.html
[12] https://historia-arte.com/artistas/guerrilla-girls
[13] Villegas Morales, Gladys. Los grupos de arte feminista en México. Revista La Palabra y el Hombre. Universidad Veracruzana. Enero-marzo 2006, p. 46.

recuperando la mística y saberes tradicionales de la cultura mexicana. “Feminista se refiere a un punto de partida conformado por la lucha contra la discriminación sexual y por las luchas sobre el trabajo reproductivo”, (Federicci, 2019, p. 161).

Muchas de las consignas del movimiento feminista de la tercera ola siguen vigentes hasta nuestros días; sin embargo, sectores conservadores religiosos y de partidos de ultraderecha están buscando eliminar de los marcos normativos conquistas feministas del siglo XX. En varios estados de los Estados Unidos de América (EE.UU), el avance en materia de derechos sexuales y reproductivos como la despenalización del aborto lograda en 1973, intenta ser revertida. En 2024 diez estados de EE.UU. sometieron a refrendo el derecho al aborto; sin embargo, el panorama legal no cambió sustancialmente. En siete estados se votó a favor de mantener este derecho y en tres (Florida, Nebraska y Dakota del Sur) se votó por mantener la prohibición (Ventas, 2024).

Frente a las crisis económicas y ecológicas mundiales, el regreso del conservadurismo y el aumento de la expresión más extrema de violencia contra las mujeres que es el feminicidio[14], las plazas de todo el mundo se llenan en movilizaciones sin precedentes por su número, de mujeres de todas las edades y sectores sociales para hacer sonar la consigna *la revolución será feminista o no*

[14] El feminicidio es un neologismo que proviene del vocablo inglés femicide, que se refiere al asesinato de mujeres por razones de género, fue Diana Russell quien utilizó el término femicide por primera vez en 1976 ante el Tribunal Internacional sobre Crímenes contra la Mujer en Bruselas, definiendo así las formas de violencia contra la mujer. Russell, junto con Jane Caputi, redefinen este concepto en el año 1990 como el asesinato de mujeres por hombres motivado por el odio, desprecio, placer o sentido de posesión hacia las mujeres. (Russell y Caputi, 1992).

será, que recuerdan a Emma Goldman con su disruptiva frase *"si no puedo bailar no es mi revolución".*

Varela (2019) propone ya *la cuarta ola del feminismo*, y la sitúa en las primeras tres décadas del siglo XXI con momentos cruciales como la Primavera Árabe, las protestas en Grecia, el 15M en España y la llegada de la Web 4.0 como una herramienta para la resistencia feminista a la que nombra *Feminismo 4.0*. Además, señala el 2018 como un momento de inflexión de esta cuarta ola, marcado por la primera huelga feminista global que pudo demostrar la potencia y capacidad de organización del movimiento feminista en el mundo frente a las violencias sistémicas contra las mujeres. Con la influencia de autoras como Rita Segato (2013), María Lugones (2010), Aura Cumes (2014), Chimamanda Ngozi Adichie (2011) o Kimberlé Crenshaw (1991) por decir sólo algunas, esta cuarta ola está caracterizada por una agenda que pone la vida al centro, cuestionando el sistema económico que precariza la vida y que destruye también el medio ambiente. Se define también como un feminismo global, interseccional, ecofeminista, descolonial, ciberactivista, antineoliberal, antifascista y que hace frente a la violencia sexual.

La teoría y práctica feminista ha incidido en la transformación de marcos normativos con impacto en varias esferas de la vida pública; sin embargo, en las narrativas visuales, arte y medios de comunicación se puede aún encontrar la reproducción de roles y estereotipos de género que fomentan la desigualdad, la

discriminación y la violencia contra las mujeres. Es en este territorio simbólico donde el feminismo sostiene también espacios de resistencia.

Para Varela (2019), el *ciberfeminismo* se suma a la cuarta ola feminista como estrategia para hacer frente a la hegemonía cultural a través de la creación artística, la información alternativa y el activismo social. Las piezas audiovisuales que se analizan en esta investigación, son creaciones artísticas realizadas en el periodo del *feminismo 4.0*, en las que se identifican narrativas que forman parte de las demandas y consignas de *la cuarta ola*, en consecuencia, se reconocen a estas piezas como obras inscritas en *la cuarta ola feminista.*

La interseccionalidad como "prisma para ver cómo las diversas formas de desigualdad a menudo funcionan juntas y se exacerban entre sí" Crenshaw (1991), propone reconocer a las mujeres en su diversidad, en el reconocimiento de que no forman un grupo único y que además del género, les atraviesan otras opresiones: de raza, de clase, de discapacidad o de identidad.

1.3 Publicidad y dispositivos sexistas

> Está profundamente esculpido en nuestra consciencia que las mujeres han sido designadas como un procomún de los hombres, como una fuente de riqueza y servicios puestos a su libre disposición, de la misma manera que los capitalistas se han apropiado de la naturaleza. (Federici, 2019, p.175).

> Es posible afirmar que la publicidad nace siendo sexista, fundamentalmente, por el contexto histórico en el que nace. Entender la teoría de género es necesario para mirar con una perspectiva que permita identificar las narrativas desiguales, cosificantes[15] y violentas contra las mujeres.

En los años cincuenta empezaron a aparecer las primeras vallas publicitarias en las calles para anunciar todo tipo de productos. Sin embargo, el oficio de publicitar un producto o servicio tiene antecedentes milenarios. La publicidad de la segunda mitad del siglo XX, principalmente en revistas y televisión, utilizó el cuerpo de las mujeres como objeto de consumo, ya sea para vender bebidas alcohólicas, cigarros o autos a los hombres, o con mensajes dirigidos exclusivamente a las mujeres para el consumo de productos del hogar. Las violencias contra los cuerpos de las mujeres están sostenidas en gran parte por las narrativas que convierten a las mujeres en accesorios que dan estatus y placer. Así lo presentan los medios de comunicación al utilizar el rol femenino como instrumento para el acompañamiento, el placer, el cuidado o la limpieza.

[15] La cosificación sexual ocurre cuando una persona es tratada como un simple cuerpo que existe para el uso y el placer de los demás (Bartky 1990; Nussbaum, 1999).

Figura 1
¿Quieres decir que una mujer puede abrirlo?.



Tomada de *20 anuncios vintage que llevan el machismo al extremo,* Marketing Directo, 2021, *(*https://www.marketingdirecto.com/actualidad/checklists/20-anuncios-vintage-que-llevan-el-machismo-al-extremo)

La reproducción de los roles y estereotipos de género se volvieron en lo que llamaría Bourdieu (1988) un *Habitus,* en una dimensión simbólica como componente esencial de la realidad que normaliza, con la aprobación de todos los actores y sujetos sociales, la discriminación y la violencia.

> “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas” (1988, p.173)

La representación de las mujeres en la publicidad y medios de comunicación fortalece una base de creencias que a lo largo de décadas han sido cuestionadas por la teoría feminista, los destinos inamovibles de las mujeres como las tareas de

reproducción y cuidado que le asignan un lugar privado y no público en el desarrollo de sus vidas. Para Bourdieu (1988), esta teoría de la violencia simbólica se basa en una teoría de la producción de la creencia, "de la labor de socialización necesaria para producir unos agentes dotados de esquemas de percepción y de valoración que les permitirán percibir las conminaciones inscritas en una situación o en un discurso y obedecerlas". (p.173)

Este esquema de creencias forma parte de los dispositivos de poder antes descritos, en los que la publicidad juega como un mecanismo de dominación y reproducción ideológica. A pesar de los cambios políticos y legislativos que han permitido visibilizar las violencias contra las mujeres y que son identificadas como violencia simbólica desde los medios de comunicación en *spots* publicitarios, programas de radio o novelas dramatizadas, los actos de cosificación y discriminación contra las mujeres se siguen manifestando en diversos productos publicitarios y comunicativos.

Las narrativas violentas y discriminatorias contra las mujeres a veces parecen una respuesta a estos avances, se pueden encontrar manifestaciones de mofa, crítica o evidente enojo por parte de locutores, comentaristas o *podcasters*[16] frente a conquistas históricas del movimiento feminista como la paridad de género, el acceso a la interrupción legal del embarazo, el reconocimiento jurídico del feminicidio o

[16] Un podcaster persona que crea, produce y publica contenido de audio o video en formato de podcast.

incluso frente a la legítima movilización en las calles de miles de mujeres que protestan ante el incremento de la violencia machista.

Para algunos sectores, sobre todo conservadores como la iglesia, partidos políticos e incluso en la academia, los avances sociales y políticos de las mujeres representan una amenaza para el poder público de los hombres, una pérdida de privilegios que les permitía ejercer violencia y someter a las mujeres en todas las esferas, públicas y privadas, y que hoy, poco a poco, se deja de normalizar lo que por siglos fue natural: la subordinación de las mujeres. Este mandato socialmente construido, ha sido sostenido desde las industrias de lo imaginario, la televisión, el cine, y principalmente reforzado desde la publicidad. Podrían parecer muy sutiles las violencias simbólicas que se ejercen en comerciales televisivos o programas de espectáculos, donde el papel de las mujeres es constantemente estereotipado, los cuerpos como consumo para los hombres, las mujeres en tareas de cuidado, limpieza, reproducción, poca aportación intelectual y discursiva, con diálogos superficiales para la venta de productos cosméticos, entre otros.

Las mujeres que tienen papeles protagónicos con características de independencia económica, no maternidad, vida sexual activa o autónoma, son representadas como los personajes antagonistas o las malas del cuento. Y eso tiene un impacto en la vida real, se construyen imaginarios sobre cómo debe comportarse y vivir una “buena mujer”. Para Burkle (1997), estos discursos se construyen en reuniones de trabajo con lógicas masculinas y una profunda cultura patriarcal que se transmite generación tras generación, que les cae bien para su estatus y privilegio el

sometimiento de las mujeres, su rol de ama de casa sin ninguna otra aspiración que la belleza física o el cuidado del hogar. A estos roles y estereotipos de género que se pueden identificar como sexismo, se le suman otras formas de representación estereotipada que invisibilizan, en el caso de México, otras corporalidades, identidades étnicas y/o color de piel.

Figura 2
La Chiquitibum



Tomada de *Mar Castro,la historia detrás de "La Chiquitibum",* Torres, M., 2026, (https://soyreferee.com/futbolmx/2026/01/24/mar-castro-la-historia-detras-de-la-chiquitibum-52041.html)

Para Expósito et al. (1998), existe un viejo y un nuevo sexismo, uno tradicional caracterizado por el paternalismo dominador, la diferenciación de género competitiva y la hostilidad heterosexual (Glick y Fiske, 1996), y el sexismo nuevo al que Glick y Fiske (1996) le llaman sexismo benévolo. Este sexismo tiene un tono aparentemente afectivo, pero reproduce la idea de que las mujeres están limitadas a ciertos roles.

Tanto el sexismo viejo (hostil) como el benévolo (“nuevo”), se reproduce de distintas formas en los contenidos que se producen para radio, prensa y televisión. Pero no sólo las industrias culturales “tradicionales” han perpetuado los roles y estereotipos de género. En plataformas digitales ahora se pueden encontrar también discursos sexistas provenientes del nuevo modelo comunicativo: *youtubers*, *influencers* o periodistas digitales. Más aún cuando se trata de corporativos que migraron al internet para no perder el alcance con nuevas audiencias. La representación importa porque el dispositivo publicitario dicta cómo debemos vernos, qué debemos comprar, cómo debemos vestir. Antes de la llegada del internet, las generaciones crecieron teniendo como único referente a las personas que salían en televisión, las conductoras de los noticieros o programas de entretenimiento, las actrices de las telenovelas o las modelos de los *spots* publicitarios. Esas narrativas audiovisuales crean hegemonía de pensamiento, de ahí radica la importancia de cuestionar la forma en que las mujeres son representadas, las narrativas que acompañan esa representación y qué están diciendo otras mujeres que construyen contenidos audiovisuales para la web, en el contexto actual de un *feminismo 4.0.*

CAPÍTULO 2. INDUSTRIAS CULTURALES Y VIDEOCLIP

El objetivo de este capítulo es conocer los antecedentes del videoclip, su momento de transición de la televisión a otros formatos de exhibición, sus características técnicas y estéticas que lo posicionan como un formato híbrido con universos del cine y el videoarte, así como la exploración de *Youtube* como una plataforma que posibilita la coexistencia de discursos contra hegemónicos en su narrativa y estética, desde la producción de mujeres músicas latinoamericanas.

El videoclip es una representación simbólica de la cultura popular en una de sus expresiones de mayor impacto: la música. Este formato se ha ido adaptando a la par de la reconfiguración de las industrias culturales en las últimas cuatro décadas. Sin embargo, esa adaptación no se da completamente de la mano de los corporativos tradicionales que producían en un esquema integral la mercadotecnia del artista, en el que el videoclip se insertaba como un producto publicitario más de ese esquema, sino que el internet y su accesibilidad, funcionó como una herramienta para creadoras y creadores de diversas disciplinas del arte para compartir su trabajo creativo. El videoclip se volvió un producto audiovisual al alcance de músicas y músicos independientes sin limitantes creativas ni tiempos publicitarios. Esto permitió que productores (as) de cine, videoarte, videodanza o *performance* pudieran explorar y producir para proyectos musicales independientes y compartirlos en la red, principalmente *Youtube*, plataforma creada en 2005 y que se ha posicionado hasta nuestros días como el segundo buscador más importante del mundo.

Así como la fotografía y el cine, el videoclip representó una revolución para la televisión en materia de técnica, estética e impacto cultural, “¿cómo un formato que

ha revolucionado la forma de entender el montaje, que ha aportado nuevas acepciones estéticas, que no deja de indagar en la representación de su lenguaje; puede ser apartado al rincón de castigo?" (Pedrosa, 2016)

2.1 Antecedentes del videoclip

El video musical o videoclip como género audiovisual incursiona de manera formal en la televisión en los años setenta, sin embargo, como antecedentes de este formato se identifican varias tecnologías que tenían como objetivo acompañar visualmente piezas musicales. Para Sedeño-Valdellós (2017), un video musical o videoclip es un discurso específico y particularizado que se sustenta en la relación especial entre la imagen y el sonido (música), y que tiene fines publicitarios y de merca narrativa. No obstante este género audiovisual ha ido transformando su función conforme han surgido nuevos formatos y tecnologías de creación y distribución, así como prácticas de consumo, sin obviar la influencia cinematográfica y videoartística que acompaña el surgimiento de este formato.

Para Arnau Gifreu (2009) la idea de acompañar la música con imágenes se remonta a los salones de baile en 1870, donde se proyectaban imágenes con diapositivas, "lo que mostraba la necesidad de representar visualmente la canción (p.1)". Con la invención del fonógrafo que permitía grabar música y más adelante el cine para la captura de imagen en movimiento, la sinergia de estas expresiones artísticas empieza a confluir de diferentes maneras. En 1920, el director de cine, pintor y

animador Oskar Fischinger (1900-1967), propone un cambio de relación entre la música y la imagen, en la que la música no esté supeditada a esta última. Crea cortometrajes animados en donde “pinta” la música, le pone imagen a lo que se escucha. A esta propuesta artística le denominó *música visual. Allegretto*, *Composition in blue*, *Kreise*, *Infinity*, y *An Optical Poem*, son algunas de las más de cincuenta animaciones abstractas que realizó con diversas técnicas que combinaban el *spot motion,* la pintura al óleo, recortes y otros materiales, sincronizando cuadro por cuadro para garantizar que fueran al ritmo de las notas musicales. Fischinger trabajó en los efectos especiales de la película *Frau im Mond* (1929) de Fritz Lang y tuvo una breve colaboración con Disney para la película *Fantasía* (1940) en la que creó una escena para la *Tocata y fuga en Re menor* de Bach, sin embargo, la escena fue alterada en la edición final al considerarse demasiado abstracta, a lo que el cineasta respondió retirando sus créditos. Una exploración similar fue realizada por el famoso animador canadiense Norman MacLaren, a quien se le identifica como el creador de la música sintética a partir de dibujos y marcas sobre la pista de sonido del celuloide que producían sonido. Esta expermientación se reconoce como un antecedente de la música electrónica.

En el mismo periodo, surge el primer largometraje con música sincronizada y que representa un parteaguas entre el cine mudo y el cine sonoro: *The Jazz Singer* (1927) producida por *Warner Bros Pictures* utilizando por primera vez el sistema de sonido analógico en disco *Vithapone.* Pero hay otro antecedente poco reconocido en los estudios del videoclip, y es que en 1930, por influencia de esta película, el cantante, compositor y actor argentino Carlos Gardel (1890-1945), grabó alrededor

de 15 cortometrajes dirigidos por Eduardo Morera, en los que interpreta sus canciones a cuadro acompañado de músicos como Domingo Riverol, José María Aguilar, Guillermo Barbieri y José Ricardo. Estos cortometrajes fueron estrenados en salas de cine. Felipe Pigna, autor de *Gardel,* lo relata así:

> También hay que tener en cuenta que fue un adelantado en cuanto a las novedades técnicas. Había visto El cantor de jazz de Al Jolson en 1929, que fue la primera película musical sonora de la historia, y quedó entusiasmadísimo y empezó a moverse para conseguir grabar en las primeras películas sonoras argentinas, los primeros videoclips del mundo. Resultado de eso son quince cortos que costaba muchísimo grabarlos por el calor que daban los reflectores y tenían que parar cada quince minutos porque nadie aguantaba. (Montanaro, 2020, párr. 4).

Para uno de los editores más importantes en la industria cinematográfica de los años 60, Walter Murch, el primer antecedente formal del videoclip es una pieza a modo de experimento creada a finales del siglo XIX por discípulos de Tomas Alba Edison en la que se observa a un violinista tocando frente a un magnetófono. (Pedrosa, 2016).

Otra de las tecnologías que salieron para la venta y consumo del público principalmente en bares y restaurantes, y que experimentaron con la unión de

música e imagen; fueron las *Juke Box* o rockolas[17] como las conocemos en español. Para Grifeu (2009), estos dispositivos automatizados podrían también ser un precedente directo del videoclip. En 1940, salió a la venta la *Panoram,* que además de automatizar la reproducción de la música, venía con una pantalla de cristal en donde se proyectaban películas de 16 mm en blanco y negro en las que aparecía el artista y la canción que se había seleccionado. Esta proyección era una especie de cortometraje de tres minutos donde se podía ver al artista interpretando la canción como playback de manera no sincronizada. A estas películas musicales se les denominaba *soundie*. El *Panoram* fue una especie de rockola visual reconocida por su alta influencia comercial.

Figura 3
Panoram

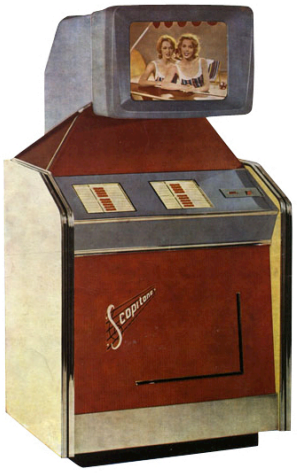


Tomada de *Internet Shines Spotlight On Mills Panoram Video Jukebox Precursor.* Vending Times, 2015, (https://www.vendingtimes.com/news/internet-shines-spotlight-on-mills-panoram-video-jukebox-precursor/)

[17] Una rockola es un dispositivo automatizado que reproduce música a base de una moneda u otros mecanismos. El nombre de rockola derivó de la marca de máquinas de discos Rock-Ola cuyo inventor fue David Cullen Rockola.

Al *Panoram* de EE.UU. le sigue en Francia el *Scopitone*. Aunque la televisión llega a relegar esta tecnología, en 1961 aparece ofreciendo innovaciones importantes a su antecesor, como la incursión en imágenes a color en una pantalla de 16 pulgadas en 16 mm. La producción de estas proyecciones era más elaborada, ya no sólo era el artista en pantalla con un *playback* sino que ya existía un montaje que contaba una historia breve, aunque en la mayoría de las ocasiones era un acompañamiento muy literal a la letra de la canción.

Figura 4
Scopitone



Tomada de *Scopitone: 60s Music Videos You´ve Never Seen.* Pichard, Hunter, 2012, (https://www.collectorsweekly.com/articles/scopitone-60s-music-videos-youve-never-seen/)

> Sin embargo, vídeo musical no es más que la sincronización armónica entre imagen y música, pese a todas las definiciones y quebraderos de cabeza que nos hagamos respecto de la definición y terminología a asignar a este producto promocional (Pedrosa, 2016 p.70)

La industria musical siguió ideando alternativas para la promoción de los artistas firmados por sus corporativos. El cine y la televisión se convirtieron en una plataforma de difusión inseparable de esta industria. En 1964, el director Richard Lester realizó *A Hard day´s night* para Los Beatles. Según Grifeu (2009), "podría ser el primer antecedente directo de la videomúsica, ya que existe en la primer secuencia del filme una puesta en escena musical del grupo que se asemeja a lo que hoy conocemos como videoclip" (p.3). A este video le siguió *Strawberry Fields Forever*, con una narrativa más conceptual y una estética más arriesgada.

Sin embargo, es el icónico video musical del grupo británico *Queen* para su canción *Bohemian Rapsody* (1975) de los realizadores Jon Roseman y y Bruce Gowers, al que reconoce, entre otros autores, Sven E. Carlsson (1999), como el primer videoclip ya como formato, por cumplir con los elementos que él considera debe tener un video musical estándar: el artista actuando, una narrativa visual que cuente una historia y una narrativa visual experimental que escape de la realidad (Viñuela, 2002).

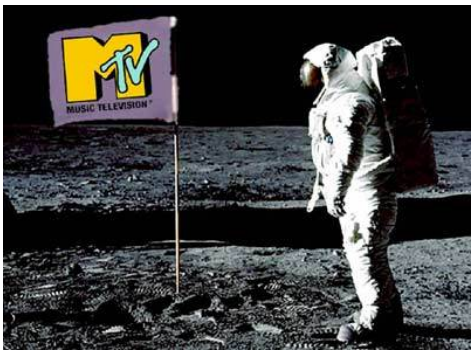
Figura 5
Bohemian Rhapsody



Tomada de *La historia detrás de Bohemian Rhapsody,así nació la canción más peliaguda de Queen.* ABC, 2019, (https://www.abc.es/cultura/musica/abci-nacio-bohemian-rhapsody-201909291802_noticia.html)

Como un hito histórico para la industria musical y el posicionamiento de este formato en la cultura popular, surge en 1981 MTV (*Music Television*), canal de televisión dedicado las 24 horas a la transmisión de videoclips, fundado por el empresario estadounidense Robert Pittman, junto a un equipo de ejecutivos de *Warner-Amex Satellite Entertainment*. El primer día de transmisiones, MTV emitió 206 videoclips, inaugurando con *Video Killed the Radio Star* de la banda británica de New Wave y Synth Pop *The Buggles*. El mensaje que acompaña este lanzamiento televisivo es potente: *El video acabó con la estrella de la radio*. Sentencia que a la luz de los tiempos actuales no se ha cumplido estrictamente.

Figura 6
MTV



Tomada de *Exclusive Interviews With tje People Who Started MTV.* Witnify, 2013, (http://witnify.com/mtv-history-exclusive-interviews-people-started-mtv/)
© 2026 Viacom International Inc. Todos los derechos reservados. MTV, EMA y todos los títulos, logotipos y personajes relacionados son marcas comerciales de Viacom International Inc.

Todas las bandas de la época tenían que tener un videoclip en MTV para ser reconocidas. Primero se incluyeron videoclips de bandas que tocaran rock exclusivamente, y con el paso del tiempo MTV se fue diversificando incorporando otros géneros musicales. Los directivos tenían la intención de hacer algo

revolucionario y disruptivo, la estética era irreverente y dirigida al público joven, que tenía que ir a ver el canal a los sótanos frente al disgusto de sus padres. “Gracias a MTV los raritos eras las estrellas” señaló quien fuera por varios años editora de *Yahoo Music* Lyndsey Parker en entrevista para el documental *MTV: La Revolución del videoclip* (2019). Sin embargo, algunos músicos empezaron a levantar la voz en relación a la selección y representación en pantalla, “debería llamarse *White television*” reclamó Rick James, al cuestionar que de 65 videos al día, solamente 3 eran de músicos negros. *Fab 5 Freddy*, reconocido como un pionero del rap estadounidense le llamó “*Apartheid* televisivo”, manifestaciones a las que se sumó el cantante y productor británico David Bowie quien cuestionó en una entrevista la representación de tan pocos artistas negros en MTV. Estos cuestionamientos alertaron a los directivos del canal quienes al principio no muy convencidos, incorporaron otros géneros musicales que según su criterio “escapaban al rock”. Es así como llegó al canal el videoclip de *Billie Jean* de Michael Jackson, hecho que sentó un precedente en la incorporación de artistas negros en televisión.

No sólo el tema racial generó controversia los primeros años de este canal. La banda de rock estadounidense *Heart*, conformada por las hermanas Ann y Nancy Wilson, empezaron a manifestar su descontento por la representación estereotipada de las mujeres músicas en las que debían aparecer sexys, delgadas y en situaciones eróticas.

> Nos metieron en una especie de encasillamiento, las compañías discográficas tenían un club de chicos, tenían su propio concepto de lo sexy que debíamos ser, así que se trataba menos de música y más de si estabas

> delgada o gorda (…) y de repente te ves simplemente sonriendo y posando, nos opusimos porque no nos sentíamos cómodas en ese papel. (Wilson, N, 2019, en entrevista para *MTV: La Revolución del Videoclip)*

El 1 de octubre de 1993 inició transmisiones *MTV Latino.* Su objetivo fue llegar a las juventudes latinoamericanas y de la misma manera que el lanzamiento de *MTV* en 1981, el primer video musical fue disruptivo para lo que se había transmitido hasta el momento en la cadena. El primer video musical de *MTV Latino* fue *We are Sudamerican Rockers* del grupo de rock chileno Los Prisioneros. Esta canción forma parte de su tercer álbum “La cultura de la basura” y es una sátira de los grupos de rock del sur de américa que pretendían copiar el rock anglosajón imitando su estilo y cantando en inglés.

Es como rock'n roll, pura música basura
Un poco transformada para que suene igual
Pintamos el mono, pero nos da lo mismo
Plagiando y copiando como todos los demás

Elvis, sacúdete en tu cripta

We are Sudamerican Rockers
Nous sommes rockers sudamericaines

No nos acompleja revolver los estilos
Mientras huelan a gringo y se puedan bailar
Nuestra pésima música no es placer para dioses
Jamás ganaremos la inmortalidad

Los prisioneros (1988). *We are Sudamerican Rockers*

MTV representó un antes y un después en la industria musical. Transformó la forma de consumo musical y significó para las generaciones jóvenes de los 80 y 90 un referente cultural que se expandió a países de todos los continentes. Al tiempo en que se realiza esta investigación, el corporativo *Paramount Global* anuncia el fin de una era para la música en televisión: el cierre de los canales de MTV en varias partes del mundo, incluyendo *MTV Music*, *MTV 80, MTV 90*, *Club MTV* y *MTV Live* a partir del 31 de diciembre de 2025, canales dedicados a la exhibición televisiva de videoclips por más de cuarenta años. La razón fue la incursión al *streaming* después de la fusión de Skydance Media y Paramount Global. Sin embargo, el videoclip como género audiovisual, sigue creándose y difundiéndose en el soporte que lo ha almacenado desde el 2005: *Youtube.*

2.2 El videoclip como pieza artística

El videoclip como género audiovisual se consolidó con su entrada en televisión. Durante más de cuatro décadas se multiplicaron los canales de televisión de paga para la difusión y consumo de este producto cultural. Su exhibición fundamentalmente televisiva ha llevado al estudio y análisis del videoclip desde un enfoque principalmente publicitario y comercial; desde el contexto de la mercadotecnia, la industria musical, los medios de comunicación masiva y la cultura popular. Sin embargo, la incursión de directores de cine y video artistas en la producción de videoclips, desde sus inicios hasta nuestras días, replantea la idea

de que este formato sea exclusivamente televisivo o su principal función sea estrictamente comercial, exenta de lenguaje, estética y objetivos artísticos. Una muestra de ello es que, paralelo a su surgimiento, la televisión no fue el único soporte de exhibición de este formato.

Tal es el caso del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA por sus siglas en inglés), que desde principios de los ochenta ha incluido en su selección audiovisual videoclips que considera representativos o innovadores con respecto a su producción y estética. En 2003 realizó la exhibición *Golden Oldies of Music Video* que muestra una selección de 35 vídeos musicales, seleccionados dentro de su catálogo, realizados entre 1965 y 1985.

En 1991, el Museo de Arte de Long Beach realizó la retrospectiva *Art of Music Video: Ten Years After,* la feria de arte Art Basel Miami Beach incorporó un nuevo espacio titulado *Open Air Cinema* desde 2006, en 2002 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) realizó el ciclo *Buen Rollo, Políticas de resistencia y culturas musicales* y en 2006 se llevó a cabo en Madrid la exhibición *Videomix - Poética de los hoteles,* que incorporó entre las piezas de arte visual tres videos musicales.

Desde 2015 se realiza en Bilbao *Caóstica: Festival Internacional de Short film y Music Video*, desde 2020 se realiza en Oviedo España el *FIVO: Festival Internacional de Videoclips de Oviedo* y en 2020 nace también *SINCRO, festival de videoclip y cine musical* en el marco de la edición 14 del Festival Internacional de Cine Independiente de Villa de Leyva. Otro antecedente es el festival mundial

ResFest (1996-2006) que viajó a 35 ciudades de Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, Japón, Australia, Brasil y en varias ciudades de Europa, Asia y África, y que incorporó en su última edición una gran cantidad de videos musicales y cortometrajes de vanguardia.

Desde 1990, se realiza el festival de Cultura y Creatividad Digital ArtFutura en ciudades como Barcelona, Buenos Aires, Ibiza, Londres, Madrid, Montevideo, París, y Roma, festival que ha incorporado también el videoclip en sus exhibiciones, y en 2007, se realizó el ciclo de proyecciones *Videoclisión*: *Relaciones entre teleseries* y *videoclips* en 6 capítulos' en el Centro Galego de Arte Contemporáneo CGAC y en Can Felipa.

En Latinoamérica también han crecido los espacios y festivales dedicados a la exhibición del videoclip. En Buenos Aires Argentina, se realiza desde 2019 el *Buenos Aires Music Video Festival*, un festival con más de 30 categorías considerado el festival de videoclips más grande de América Latina. En México, se realiza desde 2013 la *Muestra Internacional de videoclip Aullido,* en Mexicali Baja California, desde 2018 el *Festival de Cine de Música de México, Cínica,* desde 2013 el Festival de *Stop Motion México* que tiene la categoría de videoclip, y desde 2023 el *Festival del Videoclip para Niñas y Niños, Cantos de la Tierra.*

En 2022, se realizó en Cuernavaca, Morelos la *Primera muestra audiovisual de creadoras en la música* impulsada por la música y artista visual Jessica Hamed. Esta muestra lleva dos ediciones (2022 y 2024), en las que han participado músicas

de Morelos, Guanajuato, Ciudad de México, Veracruz y Colombia: Ada Carasusan con su videoclip *Algo que no sabes* (2022) y *Bad like sugar* (2024), ANAN con *El Erizo* (2021), Cristina Estrada con *Mi Telar* (2022), Elsa Moz con *Eternos Silencios* (2024), Estusha con *Aportua* (2021), La Niña del Volcán con *Mysticas* (2022), Las Guaracheras con *Lo que soy* (2023), Luz María Cardenal con *Abismal* (2022) y *La voz es un ave* (2024), La Emily con *Flores* (2020), Miki Deb con *Cactus* (2024), Pahua con *Vayayó* (2020), Samarcanda *Viento* (2021), Jessica Hamed con *Sombras* (2022) y *Días Random* (2024) y Tania Carrera con *Mira hacia ambos lados* (2024).

Figura 7
Segunda Muestra de videoclips Cuernavaca, Morelos



Nota: Cartel de la segunda edición de la Muestra Audiovisual de Creadoras en la Música realizada en 2024 al que se le incorporó ya al nombre la palabra “videoclip”. Imagen realizada por la autora.

Además del reconocimiento de sus pares o de los *críticos de arte,* para Bownes (1972), los juicios en arte no son absolutos o finales, se sostienen por consenso. Estos eventos de exhibición, en espacios consagrados para el arte como los museos o las salas de cine no comercial, fuera del espectro televisivo, constituyen un reconocimiento del videoclip como un formato audiovisual autónomo de su

soporte de exhibición. Para Carlos Pedrosa (2016), el videoclip se ha ido insertando en el mundo del arte, por un lado, en la recreación lingüística que inician los video artistas y por otro, en su exhibición formal en galerías y museos. El videoclip es un formato audiovisual que no depende de su soporte para ser, y que puede jugar con la estética, temporalidad y función, trascendiendo también su carácter exclusivamente publicitario.

Varios directores y directoras de arte han incursionado en el mundo del videoclip, tal es el caso de la directora de cine, escritora, guionista, fotógrafa y artista italiana Floria Sigismondi (1965), conocida por su trabajo en la dirección de las películas *The Runaways* (2010), *Sigur Rós: Untitled* (2003) y *Sam Smith & Kim Petras: Unholy* (2022), también dirigió videos musicales de Interpol, Marilyn Manson, The White Stripes, David Bowie, The Cure y Björk entre otros.

El trabajo de Sigismondi es un ejemplo de la ambivalencia que coexiste en el videoclip televisivo y post televisivo. Por un lado, la industria lo exige como producto publicitario eficaz, capaz de moldear el gusto y aspiraciones de las y los consumidores, y por otro Sigismondi lo replantea atemporal y político.

Para Morales y Luna (2017),

> el estilo narrativo de Floria Sigismondi logra conectar al espectador con la historia proyectada de manera discontinua, con saltos de tiempo estrepitosos

en donde, además, se puede percibir su postura crítica sobre el poder de la política y las normativas sociales establecidas (p. 73).

Figura 8
Little Wonder



Tomada *de David Bowie by Floria Sigismondi*. MTLNS, s/f, Pinterest (https://no.pinterest.com/pin/335377503483447462/)

Para María Acaso (2009), “el primer hecho que influye en la definición del arte actual es el desarrollo de la técnica” (p.129). Y es que el videoclip es un formato híbrido que tanto por sus características narrativas, técnicas y estéticas, como por su periodo de surgimiento, podría ubicarse entre el cine y el videoarte. El video como formato surge en los años sesenta con el lanzamiento de la primera cámara de video portátil de *Sony*: la *Portapack (*1965*).* Su sistema de grabación analógica de cinta magnética y su alimentación por batería, permitía que una sola persona pudiera operar el equipo. Este desarrollo tecnológico a bajo costo frente a los altos costos de producciones cinematográficas, propició un auge de artistas en la utilización de

este formato, pero con una exploración narrativa y estética no lineal, lo que empujó a la creación de un nuevo lenguaje audiovisual. Se reconoce como pionero del videoarte al músico e historiador de arte Nam June Paik. Un acontecimiento que marcó su trayectoria y la historia del videoarte en el mundo, sucede cuando el artista coreano queda en medio del tráfico a bordo de un taxi en Nueva York y registra con la *Sony PortaPack* (que recién había sido lanzada al mercado), el paso de la caravana que acompañaba la visita del papa Pablo VI. El registro audiovisual fue expuesto esa misma noche en la exposición *Electronic Video Recorder* en el Café à Gogó (Danto, 2000).

Figura 9
Portapack



Tomada de *Portapack Sony: ¿La cámara del videoarte?.* Aros, A., 2011, 2 de noviembre, *Asalto Visual,* (https://asaltovisual.blogspot.com/2011/11/portapack-sony-la-camara-del-videoarte.html)

Una ebullición de estilos y formas de entender el audiovisual que tendrán su máxima expresión en la libertad creativa aplicada a las nuevas películas de adolescentes en donde una nueva generación de artistas, sobre todo de

> origen o influencia británica, como The Beatles, forjarán su leyenda. (Pedrosa, 2016 p.87)

A partir de esta década, la creación audiovisual se diversificó, cada vez fue de más fácil acceso la adquisición de un equipo de videograbación, permitiendo un sin fin de exploraciones con este formato, desde soporte y medio de almacenamiento hasta la búsqueda artística en sí mismo. La narrativa no lineal del videoarte, vertiginosa o contemplativa, estrambótica o convencional, así como sus posibilidades no limitativas, se puede encontrar en el video musical, pues, supeditada o no a la canción, la diversidad de recursos técnicos al alcance del video facilita una búsqueda creativa sin restricciones, una videocreación:

> Se puede afirmar que el único terreno en donde el video ha sido explorado por sí mismo, en cuanto a sus posibilidades, limitaciones, formas y modalidades explícitas, incluso yendo más allá del cine y la televisión, es en el plano artístico, en la videocreación. (Escobedo, 2016, p.7)

Las y los realizadores de videoclip no tienen un manual de creación. Pueden inspirarse en los recursos cinematográficos, contar historias lineales o no, utilizar recursos abstractos, animación, planos fijos, montaje vertiginoso, o simplemente enfocar a una ventana mientras cae la lluvia y un personaje aparece en escena. Los recursos pre existentes pueden tomarse y devolverse de la forma en que la pieza lo necesite. “La figura del artista también sufre una enorme transformación para

convertirse en una especie de «revolucionario visual», es un requisito absoluto del creador actual estar en contacto con la vida real" (Acaso, 2009).

El videoclip televisivo transmutó sin perder su status como género audiovisual, más bien, se fortaleció. Para Rodríguez (2016), el videoclip es un documento antropológico polivalente contradictorio y versátil. Teóricos de la comunicación o las artes visuales han ido incorporando características y líneas de investigación al estudio del videoclip a la luz de la era digital, como ha sucedido con los trabajos de Sedeño-Valdellós (2016) o Roncero-Palomar (2008). Para este último, hace casi dos décadas, el videoclip era una obra audiovisual de intención fundamentalmente promocional que presentaba al artista a cámara interpretando la canción; sin embargo, para 2014 en su artículo *Cambios en la naturaleza del producto audiovisual según su modelo expositivo. El caso del vídeo musical*, reconoce las transformaciones que ha sufrido este texto audiovisual y sus posibilidades plásticas al cambiar el soporte o lugar de exhibición.

El cambio de soporte televisivo al internet, no sólo democratizó la producción y acceso de las y los creadores para poder mostrar su trabajo, sino que amplió las posibilidades plásticas y narrativas de este formato. Artistas de diversas disciplinas han podido producir o participar en la creación de videoclips sin la necesidad de los grandes costos que requería la industria televisiva. Para Sánchez López (2009), el videoclip como una "imago musicae" siempre está abierta al experimentalismo plástico "siempre capaz de establecer apetecidas conexiones, interferencias y retroalimentaciones con el arte moderno y también con el de otros períodos

históricos” (p. 53). Esta exploración, ha traído como consecuencia una constante innovación en el formato.

Sedeño (2021) propone que el videoclip es un formato audiovisual con un mensaje muy codificado y producto de una alta hibridación cultural y mediática, “lo que permite libertad formal, narrativa, técnica y estética”. (p.68) En nuestros días se puede atestiguar la creación del álbum visual[18], una pieza que no se restringe a una sola canción, sino a todo un álbum musical de diez o más canciones y que cuenta una historia de principio a fin, en un mismo escenario o a través del desplazamiento entre escenarios entrelazando narrativas. Para Pedrosa (2016), “el videoclip ha cobrado nueva vida al amparo de un nuevo canal”, refiriéndose a las plataformas de almacenamiento en internet que suponen un periodo creativo sin precedentes.

Figura 10
We are Sudamerican Rockers



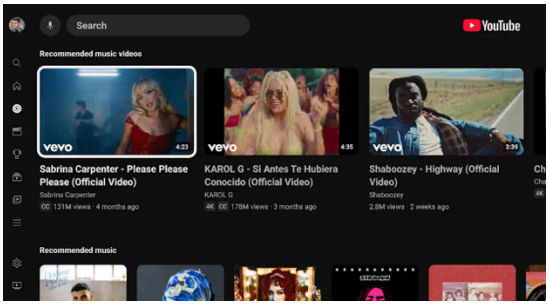
Tomada de *We are Sudamerican Rockers.* Los Prisioneros, 11 de julio de 2012, EmiMusicChile. *Youtube*. Video. (https://www.youtube.com/watch?v=NZB6KeU-6AM)

[18] Sedeño-Valdellós (2019) define el álbum visual como un artefacto cultural intermedial y estrategia transmedia de forma relativamente novedosa de mediación de la personalidad del artista y de su puesta en escena/vida mediática.

2.3 Youtube y mujeres en la escena musical independiente

Con la llegada del internet de acceso público, se abrieron amplias y muy diversas posibilidades de comunicación para varias disciplinas. Primero, como un instrumento para posibilitar la interacción y conexión entre personas desde diferentes partes del mundo, y después como un potente espacio de almacenamiento, difusión y creación de contenido en múltiples plataformas digitales. En este contexto, la creación y difusión de videoclips para proyectos musicales independientes se abrió como una puerta para la promoción de sus álbumes musicales y sencillos.

Figura 11
Youtube



Tomada de Youtube. Nintendo, s.f., Tienda de Nintendo (https://www.nintendo.com/es-mx/store/products/youtube-switch/?srsltid=AfmBOooHefdqqiPXKVRlrGFTB5lgyt16dNmPxC0tj9MG5OSW4epzRCPN)

Así como *MTV* significó para la cultura popular un antes y un después en la forma de consumir música, hoy el Internet ha revolucionado las prácticas de consumo en muchas aristas. No sólo desde las perspectiva de los consumidores sino también de las y los creadores de infinidad de productos almacenados en la red. La oferta de productos culturales en internet es multidisciplinaria, pluri-lingüística, pluri-

narrativa, pluri-estética y básicamente, pluri-cultural. El videoclip sigue vivo en este Universo digital, se sigue produciendo y almacenando en plataformas como *Youtube* y *Vimeo*. Muchos de ellos como una práctica nostálgica y de memoria, se recuperan las grabaciones originalmente emitidas en televisión y se suben a *Youtube* para que se puedan volver a ver. Sin embargo, tanto en la industria musical corporativa como en la escena independiente, el videoclip sigue siendo una pieza audiovisual vigente en la dimensión artística de las y los músicos actuales.

Youtube fue creada en 2005 como una plataforma de almacenamiento de videos, pública, gratuita y mundial. Un fan de la banda *Queens of the Stone Age* fue el primero en almacenar un video en este canal: un video casero de la canción *This Lullaby*. El crecimiento de esta plataforma fue exponencial, en los primeros meses *Youtube* ya contabilizaba ocho millones de visitas diarias. En diciembre de 2006, fue almacenado en esta plataforma el video *Lazy Sunday*, emitido en televisión como parte del programa de comedia en televisión *Saturday Night Live*. La popularidad de este video multiplicó rápidamente de 50 a 250 millones las vistas diarias. Sin embargo, la *National Broadcasting Company* (NBC), solicitó eliminar el video por violaciones a derechos de autor. Este mismo año, Google anunció a adquisición de *Youtube* por 1650 millones de dólares, hecho que fue anunciado por los directivos del corporativo de la siguiente manera: "El equipo de YouTube ha creado una plataforma multimedia emocionante y potente que complementa la misión de Google de organizar la información mundial y hacerla universalmente accesible y útil" (Google, 2006).

Al 2025, se estima que se suben a *Youtube* 500 horas de video por minuto y que son vistas 1,000 millones de horas de video diariamente. En este escenario, músicas y músicos independientes compiten entre sí, - y con los artistas que son respaldados por un corporativo de la industria musical - por la atención y visibilización de sus proyectos. Mientras *Youtube* sigue creciendo a nivel mundial, *Paramount Global* y *Skydance Media* anunciaron una reestructuración global que llevó al cierre definitivo de varios canales de MTV en Europa y América Latina en diciembre de 2025.

La accesibilidad de la plataforma *Youtube,* la ha convertido en un territorio simbólico en el que confluyen diversos elementos de la cultura popular y bajo los que se aglutinan grupos a partir de relaciones identitarias a través de la música, discursos contraculturales o filosóficos o tendencias estéticas. Para Sánchez – López (2002), el videoclip en el mundo contemporáneo y el *mass-media* es “un testigo excepcional de las expectativas e inquietudes de las subculturas y tribus urbanas” (p.566). El videoclip como expresión artística, no sólo construye nuevos imaginarios de acuerdo al contexto en el que se produce, sino que refleja la identidad cultural y política de sus consumidores. El escritor y sociólogo Jon E. Illescas (2015), describe al videoclip como un instrumento de manipulación de masas que “consigue el consenso político de la juventud asalariada internacional”. (p.32). Y es ahí donde se alberga la polivalencia de este producto cultural, pues el mismo autor reconoce la existencia de videoclips de contenido contra hegemónico, con narrativas disidentes que rompen con los modelos hegemónicos de dominación de la industria. Estas

narrativas disidentes se pueden encontrar hoy en videoclips con discursos anticapitalistas, descoloniales y/o feministas.

El rock y el punk, fueron los géneros musicales contraculturales por excelencia en los años 70 y 80. Con letras cargadas de denuncia y rechazo al status quo, y al sistema político y económico que mercantiliza la vida, representaron además de música, un movimiento cultural contra el poder. Sin embargo, la historia del rock en el siglo XX ha sido la historia de hombres de occidente, (con la excepción de contadas mujeres pioneras quienes lograron sortear las barreras culturales y de género). La llegada del *rock and roll* a nuestro país en la década de los 60, se incrustó en las clases altas, medias urbanas y refinadas de la Ciudad de México (López, 2020). En el punk, mujeres chicanas como Teresa Covarrubias o Alice Bags representaron una disidencia cultural de frente a la alta hegemonía en la industria. En México, mujeres como Gloria Ríos, Patricia Moreno “La Zappa”, Nina Galindo, Kenny Avilés, Tere Estrada, Rita Guerrero, Cecilia Toussaint, Jenni Bombo, Jessy Bulbo o Baby Bátiz, desafiaron las normas tradicionales del género y abrieron brecha para nuevas expresiones de mujeres en el rock. Aunque ya forman parte de un circuito musical de proyección nacional e internacional, no han sido cobijadas por la industria musical como a otras expresiones musicales.

Figura 12
Zappa Punk



Tomada de *Zappa Punk, pionera del punk en México*. Revista Corónica, 2018, (https://www.revistacoronica.com/2018/01/zappa-punk-pionera-del-punk-en-mexico.html)

Para Maritza Urteaga (1995), el rock como campo de producción es uno de los fenómenos culturales de masas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, la radio, la televisión y la prensa, se encargaron de dotarle de una carga negativa a esta expresión musical. Para Paco López (2020), la actitud de la gente con el rock cambió radicalmente, “de ser considerados grupos de muchachos inquietos, pasaron a ser los malos de la película, siendo estigmatizados como drogadictos y bravucones en busca de camorra” (p.98)

La rebeldía de las juventudes que escuchaban o producían rock, eran asociadas al consumo de drogas, falta de proyecto de vida o rebeldía sin rumbo. Las industrias culturales como las denominan Horckeimer y Adorno (2005), jugaron un papel importante en la estigmatización del rock. Sin embargo, la fuerte influencia de este género musical en las juventudes, que no sólo era la música sino todo un estilo de vida y movimiento: festivales, foros, libros, posicionamiento político, etcétera, fue absorbido por la industria con objetivos comerciales. “Nos llega el rock de España y

Argentina, dando origen al movimiento llamado “Rock en tu idioma”*,* como un pretexto para vender el nuevo rock a los chavos que en fechas anteriores estaban marginados de conciertos masivos”" (López, p.216)

En la televisión, se empiezan a encontrar exponentes del rock como La Maldita Vecindad o Caifanes. No obstante, una iniciativa que aparentemente surge con el objetivo de apoyar el rock mexicano, fue rebasada por los intereses comerciales una vez más.

> La euforia se apagó con el brote de oportunistas que peleaban también por su rebanada de pastel […] el entusiasmo empresarial se eclipsó y de nuevo entraron al quite los pequeños sellos que creyeron hasta el final en proyectos de rock. (Castro, 2009).

Es así que las expresiones musicales independientes sin el respaldo de una disquera mantienen siempre una lucha desigual por posicionarse con las audiencias de frente a quienes sí son respaldados con elaborados planes de *marketing* y presupuestos elevados; sin embargo ya no se depende de una disquera para crear.

La nueva realidad en los mecanismos de creación, colaboración y difusión de la música, ha posibilitado a las y los creadores independientes estar en las mismas plataformas que un artista de la industria. Aunque esto no representa el mismo alcance o visibilidad, existe una disputa cultural en ese territorio simbólico que hoy es el internet. Para Daniel Torres (2020), la Industria de la Música es un componente simbólico fundamental en la creación de identidades colectivas y procesos de cambio social. El videoclip en *Youtube,* ya no es solamente un promocional de

proyección del artista, en esta pieza audiovisual se configuran universos simbólicos que, además de la música, entregan al espectador a través de un “click”, un manifiesto cultural cargado de discurso, tanto estético como político.

Esto permite hacer un pequeño contrapeso de la hegemonía visual y musical, se van rompiendo esquemas que se dieron por inamovibles desde las industrias culturales. Para Owen y Colbs (2016), en el videoclip, al igual que en el cine y el teatro, se requiere de una actuación y *performance* cuyos cuerpos funcionen como portadores de mensajes, a través de los que el espectador pueda sentirse reflejado y representado (p.10). Lo que fue, desde la visión de Bourdieu (1998), una tecnología inventada para la creación y la protección de divisiones de clase y jerarquías sociales, hoy está siendo resignificada desde otras voces, donde las mujeres músicas latinoamericanas también tiene algo que decir, donde cantan y producen rap, punk, o se apropian del corrido para devolverlo con un nuevo significado. Para la investigadora Amanda Rueda (2002) lo latinoamericano establece un lugar de enunciación, que a la vez que afirma lo propio, se diferencia de lo otro.

> Frente a la idea generalizada de que la mundialización de la cultura disminuye la importancia del territorio, es decir, las referencias tradicionales de la identidad, señalamos entonces el hecho de que dentro de las redes de los massmedias, las culturas locales o regionales son en general revalorizadas. (Rueda, 2002 p. 131)

Figura 13
Neoplen



Tomada de *Volver*. Neoplen oficial, 20 de mayo de 2021, (https://www.youtube.com/watch?v=y63NC2OkKEQ)

La web como lo han sido otros espacios simbólicos de la cultura de masas, es un territorio en constante disputa, territorio que las mujeres músicas de todas latitudes han tomado para posicionarse frente al mundo, frente a la industria musical y frente a una sociedad que sigue cosificando las voces y los cuerpos de las mujeres. Será objeto o continuación de esta investigación, el alcance que se logra tener desde la música independiente, sin una disquera comercial o corporativo que invierta en posicionamiento o planes de marketing.

CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA Y PRESENTACIÓN DE CASOS DE ESTUDIO

Este capítulo tiene como objetivo presentar la metodología de investigación y el instrumento aplicado para el análisis de los dos videoclips que configuran los casos de estudio, así como los criterios de selección de estos casos que ejemplifican y suman a la investigación teórica realizada sobre el videoclip como género audiovisual inserto en una industria cultural que se transforma constantemente. El instrumento de análisis que es retomado de la propuesta de la metodológica desarrollada por Aguaded, J.I. y Rodríguez, J. (2013) se fue modificando a lo largo de la investigación con base en su aplicación y los hallazgos resultantes, además de incorporar algunos conceptos desarrollados por Ramírez Caro (2016) y María Acaso (2019).

3.1 Metodología de análisis

El modo epistémico de esta investigación es holístico de carácter interpretativo con una perspectiva hermenéutica[19]. Se estudió el fenómeno del videoclip en tres dimensiones: artística, transmedia, y discursiva, desde la mirada descolonial y de género, razón por la que se reconocen los principios que expone Edgar Morin (2011) [20] para pensar el videoclip como un fenómeno complejo. Este estudio se realizó de

[19] La investigación hermenéutica es un método de investigación cualitativa que hace hincapié en el análisis interpretativo de textos, comunicaciones e interacciones humanas. Enraizado en la tradición de la hermenéutica, este enfoque se ocupa de comprender los significados que encierran los textos, las palabras, las acciones sociales e incluso los artefactos culturales. Stewart, Lauren (https://atlasti.com/es/research-hub/investigacion-hermeneutica)

[20] En *Introducción al pensamiento complejo*, Edgar Morin (2011) expone siete principios para pensar la realidad compleja: complejidad, recursión, holograma, diálogo, autoorganización, identidad-diferencia e incertidumbre. Estos principios dialogan permanentemente con esta investigación que aborda el videoclip en la complejidad de sus dimensiones artísticas, transmedia y discursivas.

lo general a lo particular, desde la investigación teórico-conceptual de la imagen como dispositivo de poder para la construcción de consensos sociales, los productos culturales y sus soportes, el desarrollo tecnológico que permite la valores videoclip como producto audiovisual de relevancia cultural, hasta el análisis visual de dos casos en concreto: los videoclips *Kixampe* (2021), de Rebeca Lane y Sara Curruchich y *La Muchacha Alegre* (2022), de René Goust y Nancy Sánchez. Este análisis es de corte cualitativo con un alcance descriptivo a partir de la observación directa, realizada a través de la aplicación de un instrumento metodológico para el análisis del video musical.

Investigadoras e investigadores en los campos de la cultura, la comunicación, las artes visuales, la semiología, la antropología visual y el cine, han analizado videos musicales desde diferentes enfoques, partiendo de distintos criterios y variables como el contexto, la puesta en escena, la iconografía o la estética. Han sido diversos los métodos empleados para el análisis de estos videoclips. En este campo, destacan los análisis de Ann Kaplan (1987), considerada una pionera en el desarrollo teórico del video musical y del investigador de la cultura visual Andrew Darley (2002).

Con base en el estudio de estos trabajos, y con la incorporación de aportaciones de distintos teóricos en el análisis de la imagen, los investigadores Jeniffer Rodríguez e Ignacio Aguaded construyeron una *Propuesta metodológica para el análisis del video musical* (2013). Esta propuesta metodológica recoge planteamientos y coincidencias en el análisis de la imagen de teóricos del cine como Casetti y Di Chio (1991), Bordwell y Thompson (1995), Zunzunegui (1989), Aumont y Marie (1990) y

Carmona (2000) y de la publicidad como González-Requena y Ortiz- de-Zárate (1995), Aguaded y Pérez-Rodríguez (1995), Martí y Vallhonrat (2000), Correa, Guzmán y Aguaded (2000) y Pérez- Gauli (2000).

Para el análisis de los videoclips *Kixampe* (2021) de Rebeca Lane y Sara Curruchich *y La Muchacha Alegre* (2022) de René Goust y Nancy Sánchez, y para cumplir con los objetivos de esta investigación, se desarrolló un instrumento tomando como base la propuesta metodológica de Rodríguez y Aguaded (2013), modificando algunos elementos como los criterios de segmentación, uniendo el análisis de la representación y narración, e incorporando una primera etapa que sitúa el texto audiovisual bajo los criterios de Ramírez Caro (2016) expuestos en el libro *¿Cómo analizar de todo?.* El instrumento resultante de esta reconfiguración metodológica consta de cuatro etapas:

Etapa 1: Situar el texto audiovisual.

La primera etapa incorpora once variables de análisis general de la pieza audiovisual y corresponde a lo que Ramírez Caro (2016) llamaría *fase pretextual* y un apartado de la *fase textual, intratextual, intertextual e interdiscursiva* correspondiente al inciso *a) atención en el título de la obra* pero que se denominó para efectos de este análisis *Etapa 1: Situar el texto audiovisual*. El objetivo de esta primera etapa fue obtener todos los datos posibles que situaran la obra en su contexto. Para ello las variables que se incorporaron en el instrumento fueron:

nombre del videoclip, fecha de análisis, fecha de lanzamiento del videoclip, nombre o nombres de las compositoras, semblanza de las compositoras, nacionalidad, lengua, año de nacimiento de las compositoras, integrantes del equipo de dirección, producción audiovisual del videoclip en sus diferentes áreas de acción, porcentaje de mujeres en el equipo de dirección y producción, número de reproducciones y comentarios realizados por los espectadores.

Para María Acaso (2009), conocer la figura del autor o autores es importante para llegar al mensaje, conocer su trayectoria, así como los motivos que lo llevaron a construir el producto visual que estamos intentando comprender. La investigación se refiere al videoclip como texto audiovisual partiendo de Ramírez Caro (2016) quien se describe al videoclip como un texto audiovisual en movimiento y de Ana Sedeño-Valdellós (2002) quien define al videoclip como un texto audiovisual dinámico.

Etapa 2. Segmentación

A la propuesta de segmentación de la metodología de Rodríguez y Aguaded (2013) que fragmenta con base en la canción: Intro, estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, puente musical, estribillo, se incorporó la segmentación con base en los escenarios que componen el videoclip. Un escenario comparte códigos visuales como iluminación, objetos, paisajes, colores, etcétera, y de esta manera permite ordenar

y sistematizar mejor el análisis. En esta etapa se realizó la captura de fotogramas[21] que son las imágenes que permiten realizar el análisis.

Etapa 3. Análisis videográfico

En esta etapa se se retomó casi en su totalidad la propuesta de Rodríguez y Aguaded (2013) uniendo el *análisis de la representación* y *análisis de la narración*, al considerarse que se repetían algunos conceptos y abordajes. Parafraseando a los autores de la propuesta, en esta etapa se realizó el análisis de significantes, signos y códigos, tres conceptos que forman parte de la teoría semiótica. Se encontraron grandes coincidencias con la metodología de Ramírez Caro (2016) y con las categorías de la semiología de la imagen, razón por la que se retomó en lo demás de manera fiel para la aplicación del instrumento.

Con base en esta metodología, el análisis videográfico quedó entonces dividido a su vez en dos tipos de análisis: el análisis formal y el de la representación y de la narración en uno sólo. Al análisis formal corresponden los códigos visuales, códigos gráficos, códigos sonoros, y códigos sintácticos.

Los códigos visuales se refieren a la composición fotográfica, la iconografía y la movilidad (movimientos de cámara). Lo códigos gráficos son aquellos que aparecen sobre la imagen con tipografías, colores, o líneas que acompañan la identidad del

[21] Los fotogramas son las fotografías fijas de escenas de películas, series o videos en general.

producto audiovisual, incluyendo títulos, subtítulos y textos. Aquí la investigación se centró en la tipografía, líneas y colores. Los códigos sonoros son propuestos en tres categorías: voz, ruidos y música. En ambos videoclips, la característica del código sonoro corresponde a la categoría no diegéticos (Ramírez, 2016), es decir, no hay otro tipo de sonido o ruido más allá de la canción. En este apartado se incorporó el análisis de la lírica (letra), voces y género musical de ambas canciones que acompañan los videoclips.

Por el contenido semiótico del montaje, esta metodología incluye los códigos sintácticos. “El montaje de los planos posee un fuerte potencial efectista”. *(*Rodríguez y Agüaded, 2013 p. 67)

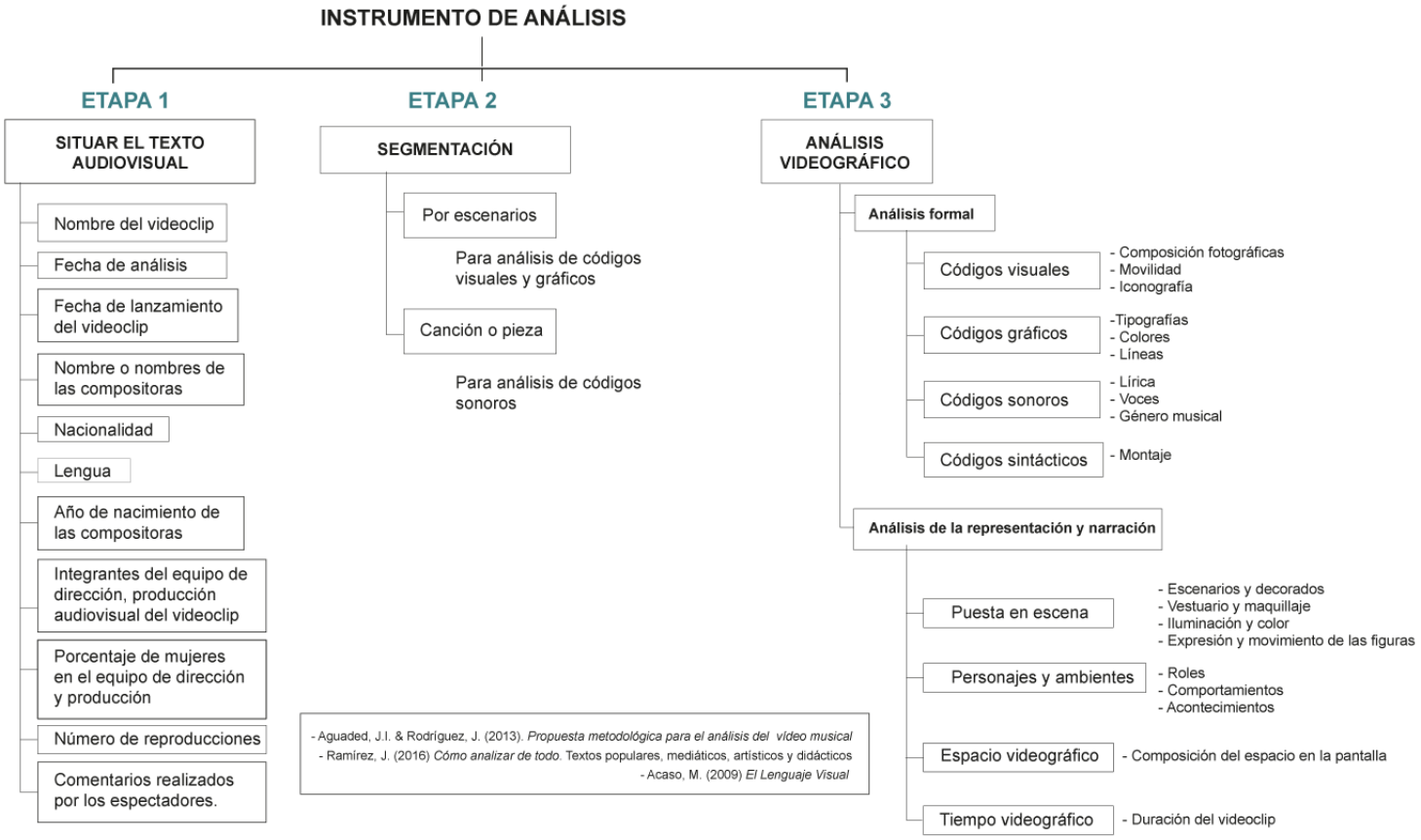
Para el análisis de la representación y narración, se estudiaron la puesta en escena, personajes y ambientes, espacio videográfico y el tiempo videográfico. En este apartado se analizaron variables como el vestuario y el maquillaje; la iluminación, la expresión, los movimientos de la figuras, los objetos, las personas, los paisajes, los gestos, las palabras repetitivas o resaltadas, las situaciones, los comportamientos, el rol de los personajes y los acontecimientos. Aquí también se analizó la composición del espacio y la duración del videoclip.

Interpretación.

Por último, una vez aplicado el instrumento de análisis, corresponde la fase de interpretación, en la que relacionamos conceptual y discursivamente las partes que

conforman el producto audiovisual, en este caso, cada uno de los videoclips. En la metodología desarrollada por Rodríguez y Aguaded (2013), la interpretación forma parte de una de las etapas del instrumento, pero por recomendación metodológica, la interpretación quedó fuera de las etapas del instrumento aplicable, dejando ésta a un momento posterior a la aplicación del instrumento, con el objetivo de unir los elementos y hallazgos encontrados, con los planteamientos teóricos y conceptuales del proyecto desarrollados en los primeros dos capítulos.

Figura 14. *Instrumento de análisis*



Realización: Jessica Ivette Rivera Hamed

3.2 Casos de estudio

Los videoclips *Kixampe* y *La Muchacha Alegre* fueron elegidos a través del método de muestreo no probabilístico por conveniencia, es decir, los que contenían más variables relacionadas al objeto de esta investigación. Los indicadores que se priorizaron para la selección de estos dos casos fueron: mujer, latinoamericana, música independiente, hablante de español y/o lengua originaria, mujer diversa (LBT)[22], pertenencia a algún pueblo originario, discurso feminista, dirección y producción realizada por mujeres y video almacenado en *Youtube*.

Figura 15.
Kixampe



Tomada de *Kixampe (video oficial).* Rebeca Lane,19 de marzo de 2021, Video. Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=Uo6joQ8IsF0)

Estos dos casos fueron seleccionados entre diez originalmente propuestos:

1. *Kixampe* de Rebeca Lane ft. Sara Curruchich (2021)

2. *Vivas nos queremos* de Rebeca Lane (2021)

[22] Lesbiana, bisexual o transgénero.

3. *Yo no necesito de mucho* de Laura Itandehui (2021)

4. *Entre las piernas* de Elsa y Elmar (2024)

5. *Nada* de Lido Pimienta (2020)

6. *La Muchacha Alegre* de Renee Goust ft. Nancy Sánchez (2022)

7. *Mi gente* de Mare Advertencia Lírica (2024)

8. *Respira* Natalia Doco (2017)

9. *Acuerdos* Audry Funk (2023)

10. *Té de Malvón* de La Bruja de Texcoco (2020)

Después de analizar los contenidos y variables de los diferentes videoclips, se llegó a la determinación de elegir *Kixampe* de Rebeca Lane ft. Sara Carruchich *y La Muchacha Alegre* de Renee Goust ft. Nancy Sánchez por integrar la mayoría de las variables planteadas.

Figura 16.
Nada



Tomada de *Nada*. Lido Pimienta, 3 de marzo de 2020, Video. Youtube. (https://www.youtube.com/watch?v=Cje1mE92Ymg&list=RDCje1mE92Ymg&start_radio=1)

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LOS VIDEOCLIPS *KIXAMPE* Y *LA MUCHACHA ALEGRE*

4.1 *Kixampe*

4.1.1 Etapa 1. Situar el texto audiovisual *Kixampe*

Para iniciar el análisis, en esta primera etapa se realizó el vaciado de información de todos los datos posibles que arroja el videoclip desde el primer contacto con la pieza en la plataforma *Youtube.* Esta información sitúa la pieza audiovisual en su contexto, variable fundamental para el análisis de cualquier producto artístico.

Nombre del videoclip:	*Kixampe*
Fecha de análisis:	Septiembre del 2025
Fecha de lanzamiento del videoclip:	19 de marzo del 2021
Nombre o nombres de las compositoras:	Rebeca Lane y Sara Curruchich
Nacionalidad:	Guatemala (ambas)
Lengua:	Español / Maya
Año de nacimiento de las compositoras:	Rebeca Lane - 1984 Sara Curruchich - 1993
Semblanza de las compositoras:	Rebeca Lane es una cantante de rap Guatemalteca nacida en 1984. Su primer álbum *Corazón Nómada* fue lanzado en 2016 de manera independiente. Su música se ha caracterizado por acompañar las luchas de las mujeres en América Latina con letras sobre vida libre de violencia, aborto, sororidad y anarquismo. Además es activista y ha impartido talleres, pláticas y conferencias relacionadas a la música, el arte, el feminismo y la autonomía de los cuerpos. Sara Curruchich Cúmez conocida como Sara Curruchich es cantante y compositora maya kaqchikel originaria de Guatemala nacida en 1993. Activista en defensa de los derechos de las mujeres y de los pueblos originarios de Guatemala y sus letras se caracterizan por reivindicar a las mujeres y cosmovisión indígena y explora ritmos como reggae, rock, son jarocho, cumbia y chacarera.

Integrantes del equipo de dirección y producción del videoclip:	Letra y voz: Rebeca Lane y Sara Curruchich Instrumental: PrimoBeatz Bajo: Luis Pedro Gonzalez Dulzaina: Erik Bladimir Vásquez Pimentel Producción: basico3 Elenco: Nan Rosalina Tuyuc, Nan Lorena Cabnal Coreografía y danza: Yutzil Pablo Artista textil, manos tejiendo: Angelica Serech Equipo Guión y dirección: Rosa Chávez Producción ejecutiva: Rebeca Lane Producción: Veronica Sacalxot Asistencia de producción: Ivette Curruchich Agustina Culotta Dirección de fotografía y edición: Gerardo del Valle Asistencia de fotografía: Augusto Lopez Dirección de arte: Ixmukané Color Asistencia de arte: Alexander Sosa Arte textil principal: Angelica Serech Animación: Daniela Pinto / Visual Balance Bordado de animación: Anita García Ortiz / Niña Vieja Maquillaje: Lesvia Salazar
Porcentaje de mujeres en el equipo dirección y producción:	80%
Número de visualizaciones:	364, 141 visualizaciones (al 9 de noviembre del 2025)
Comentados realizados por los espectadores en el video almacenado en Youtube:	(Muestra de los últimos 20 comentarios) Número total de comentarios: 244
Comentarios realizados en *Youtube* al videoclip *Kixampe*	
Usuario/a	**Comentario**
@kekeke4	Que increíble la versatilidad de Sarita para adaptarse a diferentes estilos musicales! Amé la colaboración con Fabiola

	Roudha y esta no se queda atrás. 👏👏👏
@ishariccardo3892	Guatemala es fuerza, sabiduria, historia, cultura ancestral y belleza natural. Todo reflejado en esta bellísima canción.
@fansdesaracurruchich4872	Muchas gracias por unir sus talentos, sus voces, sus universos. Nos da fuerza para seguir, para sanar y para renacer.
@fabimartinezt	🎶Nos tomamos las calles porque son nuestras, ni de Piñera ni Maduro ni de Ortega 🎶Gracias por tus letras y tus canciones increíbles Rebeca!!! Lo mejor de la pandemia es haber conocido tu música. Saludos desde Chile!
@whichkenny948	Escuchar a Sara “repear” en su lengua materna es increíble. Se adapta a todo tipo de música. □🤍□
@brendacuevas8909	Rebeca Lane tiene todo el poder en sus letras, gracias por seguir haciendo música. Un gran saludo desde la Ciudad de México ♡
@claudiapinetta7566	Maravilloso que hayan incluido a la Gran Señora Rosalina Tuyuc, toda mi admiración para todas. 💜💐
@celesteluna6834	Escuchar a Sara rapear es lo más 💚
@a.m7619	Ni los militares ni los políticos asesinos van callar nuestra voz ¡Si hubo genocidio! Y seguimos exigiendo el proceso de resarcimiento a las comunidades aún víctimas. Un abrazo hermanas, toda mi solidaridad desde República Checa.
@peetajch7653	Que orgullo escuchar ésta pieza de arte y entender los dos idiomas en la que cantan. Sara como Kaqchikel te digo gracias por darnos a conocer ante el mundo.
@kerensofiamartinez2068	¡Somos poesía somos resistencia! 💜🔥
silvanasanchez6091	Rebeca y Sara: Despertò K I X A M P E El Pueblo no perdona

	nuestros MUERTOS nuestras MUERTAS
@betochapin1974	Guatemala y Mexico en un solo corazón ❤️GT
@Mahalaleel77	No hay duda que Guatemala es el país más cultural del mundo. No he visto otra nación con tanta riqueza cultural como el nuestro. ¡Arriba Sara Curruchich, Rebeca Lane y Guatemala!
@beatrizanzaldo7097	Un abrazo fraterno desde Mexico, a todos los hermanos guatemaltecos, que su búsqueda termine pronto.
@marlenynegreros1	Mi gran admiración a tan grandes mujeres de tan especial letras hace que se ponga la piel da gallina a recordar tanta injusticia cometida en el conflicto armado. Esta melodía contribuye a la memoria histórica.
@capitanfrans	Cuando el arte transciende se convierte en fuente de inspiración, no solo para Guatemala sino para el mundo ;)
@fernandacifuentes9469	Hermosa canción.. Renaceramos desde las cenizas ❤️
@marcogarcia7202	Que poca Madre de Rola Esta canción es una Obra d Arte,, Aparté d que es Una POESÍA,,WowWowWow
@todaslashory	Con Lorena Cabnal!!!! Vivan las mujeres de GuateMAYA

4.1.2 Etapa 2. Segmentación de *Kixampe*

Con base en el instrumento de análisis el videoclip fue segmentado con dos criterios: a) **Por escenarios** para el análisis de códigos visuales y gráficos y b) **Con base en la canción o pieza musical** para el análisis de códigos sonoros.

Para la segmentación por escenarios se identificaron tres escenarios en *Kixampe*:

Escenario 1:	El paisaje
Escenario 2:	El memorial de víctimas
Escenario 3:	El bosque

a) Por escenarios

Escenario 1: **Paisaje**

F1_K



F2_K



Escenario 2: **Memorial**

F3_K



F4_K



Escenario 3: **Bosque**	
F5_K 	F6_K 
F7_K 	F8_K 
F9_K 	F10_K 
F11_K 	F12_K 

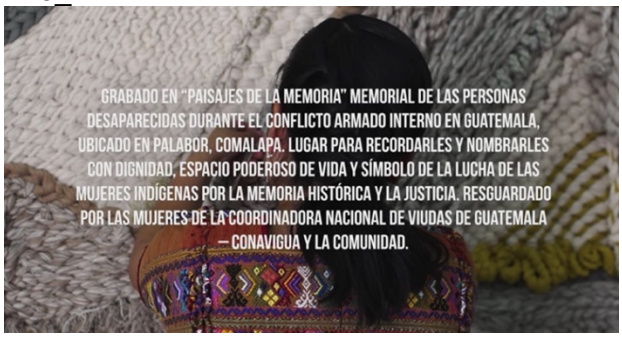
F13_K



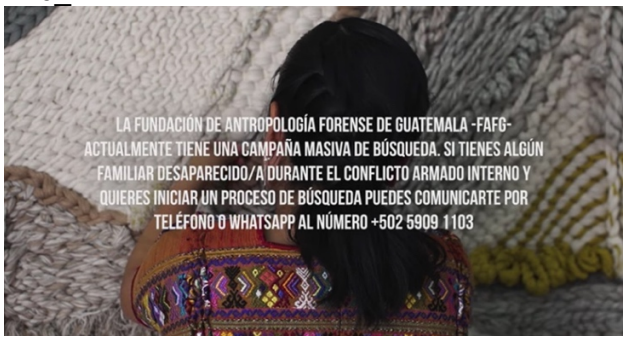
F14_K



F15_K



F16_K



F17_K



F18_K



4.1.3 Etapa 3. Análisis videográfico de *Kixampe*

b) Canción o pieza sonora

ESTRIBILLO 1 00:00 a 00:31	**ESTROFA 1** Rebeca Lane00:32 – 01:03	**ESTRIBILLO 2** 01:04 – 01:24
PUENTE MUSICAL 1:25 – 1:35	**ESTROFA 2** Sara Curruchich 1:36 – 2:39	**ESTRIBILLO 3** 2:43 – 3:03
PUENTE MUSICAL 3:05 – 3:13	**ESTROFA 3** Rebeca Lane 3:14 – 3:25	**ESTROFA 4** Sara Curruchich 3:26 – 3:35
ESTRIBILLO 4 3:36 – 4:02	**PUENTE MUSICAL y SONIDO AMBIENTAL** Créditos 4:03 – 5:21	

a) Análisis formal

Códigos visuales		
	Fotogramas	**Descripción**
Composición fotográfica, movilidad e iconografía	F1_K	Plano General que sitúa el lugar de la grabación. Se observa un paisaje con montañas en segundo plano y en primer plano un campo de cultivo. La imagen muestra una edición gráfica por computadora que simula un tejido que a su vez forma la figura de

		una milpa (planta de maíz).
	F2_K	Toma de detalle de una flor silvestre color púrpura identificada como Ageratum conyzoides, comúnmente conocida como Santa Lucía o bandotan. Es una planta nativa de regiones tropicales y se encuentra frecuentemente como maleza en áreas agrícolas. En la medicina tradicional se ha utilizado para tratar inflamaciones y problemas digestivos. En la composición se muestra una edición gráfica por computadora.
Composición fotográfica, movilidad e iconografía	F3_K F4_K	Plano general de un lugar que se asemeja a un cementerio. Bloques grandes de cemento con residuos de ramas de árbol en la parte superior. La imagen muestra una edición gráfica por computadora que simula un tejido.
	F5_K F6_K F7_K	Tomas en plano medio de rostros de mujeres iluminadas por luz natural que se filtra a través de los árboles. En las tomas se observa un bosque de fondo y en segundo y tercer plano, telas de color verde agua, beige y blanco que cuelgan hasta el suelo.
	F8_K	Plano medio de una mujer sentada que viste una blusa y una falda tejidas, porta en las manos una bola de hilo.
	F9_K	Plano medio de una mujer adulta mayor que viste una blusa tejida y un peinado a base de tejidos.
	F10_K	Toma de detalle de unas manos que tejen fibra trenzada con tonos tierra y una textura de fondo de tapete trenzado.
	F11_K	Plano general de una mujer que danza en el bosque. Colores ocre, crema, púrpura y tonos azul claro. Luces naturales que se filtran a través de los árboles.
	F12_K	Plano Americano de dos mujeres con vestuario a base de tejido cantando a la cámara. De fondo el bosque con telas y telares que cuelgan de los árboles en tonalidades ocre, crema, púrpura y tonos

Composición fotográfica, movilidad e iconografía		azul claro.
	F13_K	Plano general de dos mujeres sentadas en la tierra con el bosque de fondo y un telar tejido colgando de un árbol. También se muestran telas colgando de árboles.
	F14_K	Toma cenital aérea de un bosque con edición digital de tipografía y color.
	F15_K	Plano medio de mujer de espaldas tejiendo en telar de cintura un tapete trenzado en colores blanco, gris y ocre mientras aparecen los créditos del videoclip.
Códigos gráficos		
Tipografía, líneas colores.	F1_K F2_K F3_K F4_K F9_K F14_K	Edición digital que acompaña los planos con gráficos que emulan tejidos en figura de milpas, flores y plantas en color lila, amarillo y rojo. Título de la canción *Kixampe* está realizada con gráfico que emula la textura de un tejido, dos flores tejidas a los costados y líneas de tejido en todo el cuadro, que están sobre una toma cenital aérea de un bosque. Los colores son rosa mexicano, verde y Amarillo.
Códigos sonoros El código sonoro de este videoclip es una canción sin otro tipo de ruido o sonido diegético.		
Lírica.	***ESTRIBILLO 1*** *00:00 a 00:31* *Renaceremos desde las cenizas,* *somos el fuego que quema la historia,*	Renacer desde las cenizas es una analogía a las personas que fueron asesinadas y sus cuerpos desaparecidos a través de prácticas como la incineración. Se reinvindica el fuego como un elemento de la transformación, que en este contexto quema ese pasado.

Lírica	*crecemos alto como la milpa, y nuestros hilos tejen la memoria*	La milpa es un cultivo a base de maíz, frijol y calabaza. Comúnmente se le agregan también a la base de la siembra chiles, verdolaga, tomates y otras plantas. Este policultivo es un sistema agrícola de origen prehispánico y mesoamericano considerado cultura ancestral por su trascedencia y permanencia hasta nuestros días como base alimentaria. *Los hilos que tejen la memoria* hace referencia a los tejidos y bordados que además de representar una enseñanza ancestral que ha permanecido de generación en generación, se representa la naturaleza y la cosmovisión a través de los pueblos a través de las figuras bordadas.
	ESTROFA 1 *Rebeca Lane* *00:32 – 01:03* *Nos han querido exterminar* *nos quitaron la tierra,* *nos han querido dominar* *nos hicieron la guerra*	Estos versos podrían hacer referencia a la colonización que desplazó y exterminó poblaciones prehispánicas apropiándose de territorios mesoamericanos. También a los desplazamientos violentos que siguen viviendo las poblaciones del sur de América. La dominación y la guerra que ha continuado a través de los siglos.
Lírica	*Para obligarnos a callar cortaron nuestra lengua,* *pero crecemos como flores en la primavera*	Estos versos hacen referencia a la dominación y silenciamiento de los pueblos que buscaron resistir a la colonización, y dominación contemporánea. También hace referencia a que el exterminio no ha sido total y los pueblos originarios siguen vivos y creciendo en sus territorios.

Lírica	*Nos tomamos las calles porque son nuestras,* *ni de Piñera, ni Maduro, ni de Ortega, sus falsas democracias van para la hoguera porque el pueblo no perdona nuestros muertos nuestras muertas*	En estos versos se hace referencia a luchas políticas más contemporáneas. Nombra al ex presidente de Chile Sebastián Piñera Echenique (1949-2024) de corte conservador, quien además fue un empresario considerado por la revista *Forbes* como uno de los diez mayores multimillonarios de nacionalidad chilena de su tiempo. En su segundo periodo como presidente, la población chilena realizó grandes movilizaciones contra su mandato, lo que se conoció como el *Estallido Social* en Chile (2019). También hace referencia al presidente Venezolano Nicolás Maduro (1962) quien asumió el poder en 2013 después de la muerte de Hugo Rafael Chávez Frías. Se sostuvo como presidente hasta 2026 a través de eleciones populares que han sido cuestionadas por los opositores. En 2026 el gobierno de EE. UU. invadió Venezuela militarmente y capturó a Nicolás Maduro. Hasta mayo de 2026 continúa detenido en el Centro de Detención Metropolitano de Brooklyn (MDC). Por ultimo, se menciona a Daniel Ortega, actual presidente de Nicaragua desde 2007. Resultado de las reformas constitucionales de 2024, su esposa Rosario Murillo es co presidenta desde febrero del 2025. Daniel Ortega representa al partido Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que surgió en 1961 como organización politico – militar. Los ultimos versos hacen referencia al sistema de representación democrática que no ha significado un alto en la represión de sus pueblos.
Lírica		
Lírica	*Ni sus militares ni sus policías* *Podrán cuidarlos de esta furia colectiva,* *ni sus militares ni sus*	Esta estrofa hace referencia al descontento popular contra sus gobernantes y a que no podrá ser detenido por los cuerpos represivos representados en la polícía y la milicia.

Lírica	*policías* *Podrán cuidarlos de esta furia colectiva*	
Lírica	**ESTRIBILLO 2** 01:04 – 01:24 *(Se repite el estribillo 1)*	Se repite el estribillo 1
	PUENTE MUSICAL 1:25 – 1:35	En el puente musical se escucha la base de un beat al que se le han incorporado instrumentos tradicionales de Guatemala como la chirimía[23] y el charango.
Lírica	**ESTROFA 2** Sara Curruchich 1:36 – 2:39 *Jalajoj taq poqonal kik'oysampe ri qati't ri qamama (Tantas tragedias han vivido nuestras abuelas y abuelos)* *ri qatinamit ri qate' qatata' (Nuestros pueblos, nuestras madres y padres)* *Jalajoj winäq, jalajoj k'amol taq b'ey(Tantas personas y gobiernos)* *xkajota xkichup Ri qanaoj, ri qach'ab'äl,*	Las tragedias a las que se hace referencia pueden significar desde las masacres cometidas durante la invasión colonial, hasta el conflicto armado interno que vivió Guatemala varios años a partir de los años 60 y que tuvo como consecuencia la desaparición forzada de miles de personas. También se habla de la destrucción de la lengua, saberes tradicionales y conocimiento ancestral de los pueblos originarios. Un borrado que por años se realizó desde la academia y las instituciones, pero también el desplazamiento y exterminio con violencia de pueblos y comunidades indígenas.

ri qak'aslem (Han querido matar nuestras sabidurías, las voces, nuestra vida)	
Po Ninwajo' ninq'alarisaj apo pa nutzij (Pero aquí les digo) *Po Ninwajo' ninq'alarisaj apo pa nub'ix (Pero aquí les canto)* *Chi ri qak'ojlem, ri qatzij, ri qach'ab'el (Que nuestra existencia, nuestras voces)* *Rukemon ri' rutikon ri' pa ch'umil pa ulew' (En las estrellas y la tierra se han tejido y sembrado)*	Se reinvidican las voces de los pueblos originarios en voz de una mujer indígena maya que toma el espacio simbólico para rapear en su lengua materna. Se habla de la naturaleza que es un elemento central para la cosmovisión de los pueblos originarios, así como de las enseñanzas que se han compartido de generación en generación a través de la memoria oral. Se reivindica la relación entre los pueblos y la naturaleza, la trascendencia colectiva que ha enraizado su camino en la tierra. El orgullo de nombrar y avivar la memoria colectiva, las fuerza de los pueblos originarios y la dignidad de resistir y permanecer.
Ruma' ri majunb'ey xtichupta qawäch (Por eso nunca dejaremos de existir) *tal xquk'uje' ko chukojol ri rib'ech' ri ulew (Entre las venas*	Estos versos hacen referencia a la resistencia de pueblos y culturas que han permanecido y no fueron erradicadas con los diferentes procesos de colonización y más adelante la modernidad, así como su conexión con la tierra como una analogía de vitalidad.

parecida a la Gaita escocesa.

de la tierra siempre estamos) *ruma ri majunb'ey xtichupta qawäch* *(Por eso nunca dejaremos de existir)* *yojsijan rik'in ri ruk'ux' ri rach'ulew (Porque junto al corazón de ella también florecemos)*	
Yoj b'ixan, niqasik'ij, rik'in qak'ux, ri quchuq'a' (Lo cantamos, lo nombramos con memoria, fuerza y dignidad)	Estos versos hacen referencia a la recuperación histórica que se hace a través de la palabra. Durante muchos años la pertenencia a un pueblo originario o el hablar una lengua indígena era motivo de vergüenza. Muchas generaciones dejaron de enseñar a sus hijas e hijos por temor a la discriminación y la marginación. Hoy que los pueblos han conquistado la visibilidad y la necesidad de reivindicar su historia, se nombra y se enuncia desde un lugar de fuerza y dignidad.
Roj oj k'o wawe', roj oj k'o wawe', (¡Aquí estamos, aquí estamos!) *Man xatamestaj, niqasik'ij ¡ oj k'o wawe' ! (No lo olvides, lo nombramos: ¡Aquí estamos!)* *man pa qayonilta oj petenëq, (No venimos solas, no venimos solos)*	*Aquí estamos, no venimos solas*, vuelve a colocar al centro, el legado que ha resistido a través de las generaciones y que pese a la marginación y exclusion que vivieron pueblos orignarios, su lengua y sus tradiciones culturales y políticas, existe una recuperación y reivindicación del pasado como un motor de la construcción histórica del presente que se enuncia y se muestra de frente. Es una manifestación de que los pueblos originarios están vivos y la cosmovisión indígena no es un asunto del pasado sino de los tiempos actuales. Todos los versos de Sara Curruchich son cantados en lengua maya quiche.

	Nïm ri qaxe'el , ni qasik'ij (Nuestro legado es fuerte, lo gritamos) *Oj k'o wawe' (¡Aquí estamos!)* *¡ Oj k'o wawe' !* *(¡Aquí estamos!)*	
	ESTRIBILLO 3 2:43 – 3:03 *(Se repite el estribillo 1)*	Se repite el estribillo 1
Lírica	**PUENTE MUSICAL** 3:05 – 3:13	En el puente musical se escucha la base de un beat al que se le han incorporado instrumentos tradicionales de Guatemala como la chirimía y el charango.
	ESTROFA 3 Rebeca Lane 3:14 – 3:25 *Somos poesía somos resistencia, somos el sueño de abuelos y abuelas,*	Esta estrofa hace una analogía de la acción colectiva como un arte literario. Ser el sueño de abuelas y abuelos podría sugerir que existen conquistas históricas y presencia lograda.
	ya nadie cree en las mentiras de la prensa, no nos podrán callar con toda su violencia	Se hace referencia a la manipulación mediatica a través de los medios de comunicación escritos como el periódico.
Lírica	**ESTROFA 4** Sara Curruchich 3:26 – 3:35 *Oj ruwäch ixim (Somos frutos de maíz)*	En esta estrofa se hace referencia nuevamente al maíz, cereal nativo de Mesoamérica y que no sólo se identifica como base alimenticia sino como un símbolo de cultura y tradición. Ser fruto de la primavera es una analogía de florecimiento. *Somos frutos de los sueños* y *somos frutos de la poesía* podría hacer referencia a

	Oj ruwäch kotz'i'j (Somos frutos de la primavera) *Oj ruwäch ri achïk' (Somos frutos de los sueños)* *Oj ruwäch ri pach'un tzij (Somos frutos de la poesía)* *Kixampe', ti qatunu' junam qab'ix.* *(¡Vengan! ¡Todas nuestras voces juntas para cantar!)*	la cosmovisión indígena en la que a través de canales sagrados podían anticipar el futuro y conectarse a su vez con los ancestros.
	ESTRIBILLO 4 3:36 – 4:02 *(Se repite el estribillo 1)*	Se repite el estribillo 1
	PUENTE MUSICAL y SONIDO AMBIENTAL Créditos 4:03 – 5:21	Se escucha nuevamente la pista con presencia de la Chirimía y el Charango al que se le incorpora sonido no diegético del bosque en el que se percibe el canto de aves.
Voces		La interpretación de la canción está a cargo de dos cantantes: Rebeca Lane y Sara Curruchich
Género musical		El género musical de *Kixampe* es un rap con música tradicional Guatemalteca. El rap se produce a base de beats, mismos que fueron unidos a la chirimía y el charango.
Códigos sintácticos		
Montaje	*Kixampe*	El videoclip de la canción *Kixampe* tiene tres secuencias, entendiendo éstas como la unidad dramática que conforman planos y escenas. La primer secuencia corresponde a la presentación del escenario principal desde una mirada paisajística con tomas aéreas del bosque y con tomas de detalle de las flores y plantas del lugar. La segunda secuencia es la presentación del memorial de víctimas

Montaje		donde se sitúa la grabación. La tercer secuencia corresponde a la presentación de personajes, cantantes y mujeres que en acciones que acompañan la narrativa de la canción. En esta secuencia los movimientos y cortes de cámara son lentos. La velocidad de algunas tomas fueron modificadas a planos más lentos para permitir la contemplación.

b) Análisis de la representación y narración

Puesta en escena, personajes y ambientes		
Escenarios y decorados | Vestuario y maquillaje | Iluminación y color | Expresión y movimiento de las figuras | Objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, comportamientos | Roles y acciones.	Escenario 1 Paisaje F1_K F2_K	Los planos del paisaje sitúan el videoclip en un escenario natural, que corresponde a la sierra norte de Guatemala, que se caracteriza por su relieve montañoso. Las tomas de detalle permiten conocer la flora del lugar, y permite observar una amplia vegetación. La iluminación es natural, con luz de día.
	Escenario 2 Memorial de víctimas F3_K F4_K	El plano general que muestra el memorial de víctimas de Guatemala, posiciona el videoclip en un contexto político. Este memorial conocido como Paisajes de la Memoria, es un memorial de víctimas de desaparición forzada, ubicado en San Juan Comalapa en el departamento de Chimaltenango en la República de Guatemala. Según la página oficial de Paisajes de la memoria impulsado por la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala, formada en 1988, este esfuerzo inició en 1985 en tres departamentos de Guatemala: Quiché, Totonicapán y Chimaltenango, una coordinación de mujeres viudas que “habían perdido a sus esposos, hijos e hijas, durante el conflicto armado interno”. Este conflicto armado interno fue una guerra civil entre el Estado y fuerzas guerrilleras en Guatemala y que duró 36

		años. Violaciones graves a los derechos humanos y la desaparición forzada marcó este momento histórico en el país.
Escenarios y decorados | Vestuario y maquillaje | Iluminación y color | Expresión y movimiento de las figuras | Objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, comportamientos | Roles y acciones.	Escenario 3 Bosque F5_K F6_K F7_K F8_K F9_K F10_K F11_K F12_K F13_K	En los planos y secuencias que se muestran en el escenario 3 correspondiente al bosque, en medio de árboles y telares, se presentan las cantantes principales a cuadro con un vestuario a base de tejidos, y huipiles de la zona maya. También se presentan a cuadro mujeres indígenas que forman parte de la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala y que se muestran en una acción colectiva de tejido en el que hacen un tapete trenzado, intercambian plantas junto a una especie de ofrenda ritual a la tierra, con elementos como flores, vasijas, fuego, velas y copal. En una secuencia se muestra una mujer que danza a través de movimientos que representan a una mujer tejedora en un telar. La bailarina porta un vestuario a base de tejido característico de la zona maya.
Espacio videográfico		
Composición del espacio en la pantalla		El espacio videográfico se configura como un lugar de enunciación que honra la naturaleza y los saberes ancestrales. Homenajea el tejido tradicional, el telar de cintura y las manos tejedoras. Propone un habitar dialéctico entre las personas y la naturaleza donde a la vez se danza y se canta. El escenario de las cantantes es la tierra, la sierra montañosa y sus historias. El tejido como analogía de la memoria y la construcción colectiva y comunitaria.
Tiempo videográfico		
Duración del videoclip	*Kixampe*	5 minutos 21 segundos (cinco minutos y veintiun segundos)

4.1.4 Interpretación de *Kixampe*

Kixampe es una palabra en lengua kaqchikel y significa “vengan”. El Kaqchikel es la lengua maya originaria de Guatemala. Elegir nombrar en lengua originaria es una forma de enunciación no sólo latinoamericana sino desde los pueblos originarios que han sobrevivido a la colonización. Nombrar en maya es llamar al reconocimiento del Universo de los pueblos indígenas, de las lenguas que resisten y nombran con base en su cosmovisión del mundo. La lengua maya no sólo está en el título, sino en los versos que canta Sara Curruchich quien es también hablante de maya. Mantener viva la lengua es mantener viva una forma de ver el mundo:

Cuando muere una lengua
todo lo que hay en el mundo,
yeguas y ríos,
animales y plantas,
ni se piensan, ni pronuncian
con atisbos y sonidos
que no existen ya.

Cuando muere una lengua
entonces se cierra
a todos los pueblos del mundo
una ventana, una puerta,
un asomarse
de modo distinto
a cuanto es ser y vida en la tierra.

*(*Fragmento de *Cuando muere una lengua*, poema de Miguel León Portilla, 1985*).*

El equipo de dirección y producción de *Kixampe*, integrado mayoritariamente por mujeres, artistas, y defensoras feministas, habla de un avance sustancial no sólo en la representación, sino de la conquista de las mujeres del espacio público. Una conquista que a través de *Kixampe* se hace para honrar y salvaguardar la memoria. En entrevista para la revista *La Cadera de Eva* la cineasta y poeta *k'iche-kaqchikel* Rosa Chávez destacó que "la propuesta artística fue presentar una ofrenda para las ancestras, las defensoras y las sanadoras retratando el corazón de la montaña, sus caminos, el cerro y el viento" (Chávez, 2021). La presentación de la montaña, la milpa y la flor al inicio del videoclip, sitúan territorial y culturalmente la pieza audiovisual. Para los pueblos mesoamericanos la Milpa es sustancial para supervivencia y la cosmogonía. La base de la alimentación en Latinoamérica es el maíz. Lo que comemos, es indudablemente político y cultural. El maíz transgénico está amenazando la cosecha en todo América. Hoy se empiezan a multiplicar las legislaciones para la conservación del maíz criollo o nativo.

Otro elemento simbólico que está presente en todo el videoclip es el tejido. Los hilos superpuestos a través de la edición digital, la acción de tejer en la puesta en escena por las mujeres que aparecen en el videoclip, el vestuario que portan las cantantes y las mujeres que están en escena, así como la danza que emula el tejido en el telar, es una reivindicación de esta práctica, el telar de cintura como una práctica de resistencia y memoria colectiva. El tejido en la ropa, el tapete trenzado o en la danza

que imita el movimiento del telar de cintura, do no solamente es una práctica artística, es un ejercicio de memoria e identidad. Esta herencia cultural continúa su

legado en las manos de artistas como Angélica Serech, artista visual maya, que colaboró en arte textil del videoclip.

Seguido del paisaje y los símbolos colocados de manera digital sobre los planos, se muestra unos segundos el memorial de víctimas. Estas prácticas de visualidad alternativa que hacen frente a la hegemonía cultural, podrían identificarse en lo que para Mirzoeff (2011) es una contra visualidad. La elección de *Paisajes de la Memoria* como espacio para la grabación del videoclip es un posicionamiento político frente a la represión, la guerra y la desaparición forzada. Es un homenaje a la memoria. El memorial para las personas desaparecidas durante el Conflicto Armado Interno en Guatemala está ubicado en Palabor y es resguardado por las mujeres de la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (CONAVIGUA) y la comunidad. Además de las cantantes y compositoras Rebeca Lane y Sara Curruchich, las mujeres que aparecen en el videoclip son mujeres indígenas que forman parte de esta Coordinadora, pero también aparece a cuadro Lorena Cabnal (Nicaragua, 1973), defensora feminista guatemalteca maya-xinka, co-fundadora del movimiento feminista comunitario – territorial en Guatemala y de la Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario Tzk´at (Marx Fem International Conference, s.f.) Los rostros en primer plano de las mujeres con una expresión serena, y el efecto de cámara lenta o *slow motion,* comunican también la forma del tiempo en la cultura ancestral, contemplantiva, sin las prisas de la modernidad,

miradas que pareciera que también observan al espectador. Esto se traslada al proceso ritual que se pone en escena acompañada de fuego (elemento de transformación), hierbas (medicina ancestral) y copal. El copal se ha utilizado de manera ritual desde tiempos prehispánicos como un elemento de purificación. Recuperar la ritualidad a través de la imagen, ritualidad que fue satanizada y condenada por el cristianismo colonial, es una forma de resistencia descolonial y ejercicio de restauración.

La letra de la canción enuncia la realidad de los pueblos originarios que han sido desplazados, invisibilizados y excluidos en la narrativa moderna, en las políticas públicas y en el imaginario colectivo. Pueblos y comunidades que han resistido a lo que el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2014) denomina un epistemicidio[24]**.** Y frente a esa exclusión colonial, se reivindica la permanencia, la resistencia, la memoria oral y la sanación colectiva.

La estética con colores cálidos, luz natural, elementos orgánicos y el paisaje como eje narrativo, es una elección que también rompe con la hegemonía plástica posmoderna. Desde el arte se ha cuestionado la industrialización y del capitalismo representándole con analogías a la máquina que deshumaniza o al tiempo como valor de cambio monetario. El montaje y la danza entre los árboles, el ritual con elementos de la tierra y la representación orgánica del espacio también se posicionan frente a las lógicas actuales de consumo. La configuración que une el

[24] Para Boaventura de Sousa Santos (2014), un epistemicidio es la destrucción sistémica de los saberes no occidentales.

rap, el feminismo, los pueblos originarios y sus prácticas como el telar de cintura, el ritual ancestral de sanación con plantas medicinales, es una enunciación que hace frente a la hegemonía cultural desde un posicionamiento descolonial. La representación de mujeres indígenas como protagonistas y no como folklor que acompaña o adorna la imagen, reconfigura el lugar de las mujeres en ese territorio llamado Latinoamérica frente a la industria.

Para Amanda Rueda (2002), lo latinoamericano supone una geografía con fronteras más o menos definidas, pero también “lo latinoamericano configura un lugar de enunciación específico desde el cual se mira hacia adentro y hacia afuera, un lugar que a la vez que es afirmación de lo propio, es diferenciación en relación con lo otro, un lugar que se nombra a sí mismo en el acto de nombrar al otro” (Rueda, 2002 p.5)

Los elementos que arroja el análisis de *Kixampe*, sitúan este videoclip como una pieza audiovisual con una propuesta narrativa descolonial, feminista, anticapitalista e interseccional que visibiliza la realidad de opresión de mujeres indígenas y mujeres en resistencia política desde sus territorios desde el feminismo comunitario. Al ser una creación artística que está almacenada en la web, se considera que es una forma de *ciberactivismo* propio de la cuarta ola del feminismo, razón por la que se concluye que esta pieza debe considerarse como una obra feminista de la carta ola del feminismo. *Kixampe* desafía las narrativas tradicionales y hegemónicas de la representación de las mujeres y cumple una labor de contra visualidad en el territorio simbólico y político que es la web 2.0 en el que las mujeres y personas en general ya no son sólo espectadoras sino creadoras de sus propios contenidos haciendo frente a los discursos coloniales y patriarcales.

4.2 *La Muchacha Alegre*

4.2.1 Etapa 1. Situar el texto audiovisual *La Muchacha Alegre*

Para iniciar el análisis, se arrojaron todos los datos de la obra que se obtuvieron de un primer contacto a través de la plataforma *Youtube* así como datos complementarios del contexto.

Nombre del videoclip:	*La Muchacha Alegre*
Fecha de análisis:	Agosto del 2025
Fecha de lanzamiento del videoclip:	20 de enero del 2022
Nombre o nombres de las compositoras:	Renee Goust y Nancy Sánchez
Nacionalidad:	Renee Goust: Mexicano - Estadounidense Nancy Sánchez: Mexicana
Lengua:	Español
Año de nacimiento de las compositoras:	Renee Goust -1986 Nancy Sánchez - 1980
Semblanza de las compositoras:	Renee Goust nació en Tucson Arizona pero creció en Nogales, Sonora, se identifica como una chica fronteriza (Malvestida, 2016). Conocida como “La Centaura del Norte” es productora, compositora y cantante y se identifica como activista transfeminista y LGBT. Algunas de sus composiciones se han popularizado por abrazar la lucha feminista y denunciar la violencia machista causante del feminicidio en México y el mundo, entre las que destacan *Cumbia feminazi* y *Querida Muerte*. Nancy Sánchez es una cantante y compositora originaria de Toluca, México y actualmente radicada en Los Ángeles California E.U.A. La frontera México – Estados Unidos tiene influencia en su música que

	explora el regional mexicano, la música alternativa, el Jazz y el Folk.
Integrantes del equipo de dirección y producción del videoclip:	Producción: Lucía Cano, Paz Zavaleta y Valeria Vera – Casa Luz Inc. Producción ejecutiva: Lucía Cano. Post – producción: Crystel Gonca, Denisse Corona – Fósforo Films Casting: Renee Goust y Casa Luz Inc. Idea Original: Renee Goust y Casa Luz Inc. Diseño gráfico: Samantha Zutus **México Unit:** Dirección: Paz Zavaleta Dirección de fotografía: Crystel Gonca Asistente de Fotografía: Denisse Corona Producción Ejecutiva: Lucía Cano Asistente de Producción: Ariana Ortega Edición y Post Producción: Fósforo Films Maquillaje Renee: Andy Vargas – Lugo Making Of: Martina Arteliz **Los Ángeles Unit:** Dirección: Maricela Lazcano Director de Fotografía: Rudy Ruiz Producción: Mark Torres Cast[25]: Andrea Cravioto, Alex Ochoa, Astrid Bernal Barrera, Carla Jaime Reyes, Cath Bueno, Cello Azul, Cynthia Hijar, Gilette, Hannah Rentería, Itzel Leticia Aguilar Mora, Isabelle Pliego, León Castillo Solórzano, Linda Guevara, María José Chávez Arriaga, Mónica Adriana Oc, Nahui Sanabria, Nohemí Abigail Ventura Patiño, Olivia Mancera, Ophelia Pastrana, Rio Basso, Sofia A. Ortega Hernández, Valerie Olmos, Vivian M. Olmos, Valentina Sánchez Uzal, Violeta, Zhannat Álvarez Bucio

[25] El Cast son todas las personas que aparecen en el videoclip.

	Casa Luz Inc. Es una casa productora integral fundada por mujeres que además produce obras de teatro, videos, conciertos, eventos y estrategias digitales.
Porcentaje de mujeres en el equipo dirección y producción:	99%
Número de visualizaciones:	20, 223 visualizaciones (al 5 de noviembre del 2025)
Comentados realizados por los espectadores en el video almacenado en Youtube:	(Muestra de los últimos 20 comentarios) Número total de comentarios: 49
Comentarios realizados en *Youtube* al videoclip *La Muchacha Alegre*	
Usuario/a	**Comentario**
@regi-iw3fx	Arriba las chonasssssss !!!!
@lasnotasdegaia	la he escuchado sin querer en spotify y me ha encantado! me encantaria saber los acordes para tocarla! ando viajando con una guitarra ❤️
@OphCourse	<3 <3 <3 <3 Yo no le pido permiso a nadie para abrir la boca 🎶
@rebecarivera5170	Escucharte es sanar poquito a poquito de las violencias sistémicas y personalizadas. Gracias por ser quien eres, de verdad ❤️
@karenbasurto2353	A huevo. Una rolita de banda escrita y cantada por una morra. Me encantó, Renee.
@kuthulita	Me gustaría ser así de desmadrosa pero ya estoy viejita jajajjaa

@michelrosati972	Amamos a la Cyn Híjar y todes los implicados aquí 😍😍😍😍😍😍
@andreitatara1112	ok ahora me las quiero tatuar de lo bonitaaaaaaaaaaaaa, las ameeeeeeeeeeeeeee
@azulbetania	Un pinchi fiestón loco es tu existir en este mundo. 👏👏👏👏
@sandraortiz8444	Qué goce, qué delicia! Así sí dan ganas de vivir hasta el final de los días 🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥🔥
@adrixbeatles	¿Dónde estaba Reneé Goust cuando todavía aguantaba las desveladas?
@danapaogonzalez293	Happy cuando el cis-tema quisiera verme llorar 🤩🤩🤩🤩 ya no nos enderezamos! amo esta canción!
@berthsmh2676	ealee a reventar la bocinaaa con este Rolotrón! 🤩🤠🤠🤠 arriba la centaura del Norte y las morras perronassss!
@jirasharckink7209	A mi no me gustaban los corridos, que pasa?
@teresajurado3802	Urge karaoke de este rolon. Ya me vi cantando en la próxima peda, aunque sea de buró porque Covid jaja.
@JSLorena	Ya puedo poner norteñitas en la peda jajaja ❤️
@sashimi4359	✨✨✨✨ soy la muchacha y m la vivo nomás happy cuando el sistema quisiera verme llorar 💜
@valeriaperez2561	Tus canciones siempre me dejan con la piel chinitaaaaa, me encanta escuchar música norteña, escrita y cantada por morras!

4.2.2 Etapa 2. Segmentación

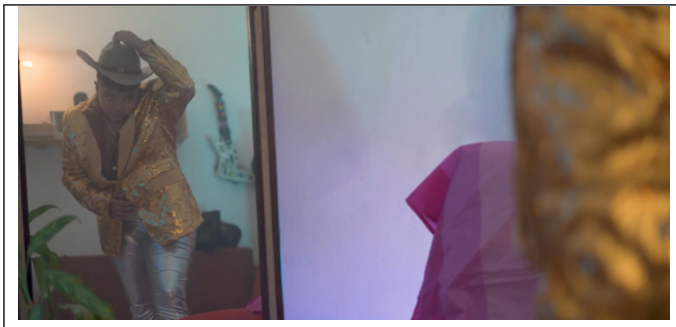
Este videoclip se ha segmentado con dos criterios: a) **Por escenarios** para el análisis de códigos visuales y gráficos y b) **Con base en la canción o pieza musical** para el análisis de códigos sonoros.

La segmentación por escenarios contempla **cuatro escenarios**:

Escenario 1:	Habitación iluminada donde ocurre la secuencia 1 y 2
Escenario 2:	Estudio de grabación donde ocurre la secuencia 3
Escenario 3:	Exterior de un edificio donde ocurre parte de la secuencia 3
Escenario 4:	Exterior o patio de una vivienda donde ocurre secuencia 4

En cada uno de los cuatro escenarios fueron seleccionados y capturados los *stills* o fotogramas representativos para su posterior análisis individual. Para la identificación de las imágenes se utilizó la “F” de fotograma y la abreviatura “LMA” de *La Muchacha Alegre*.

ESCENARIO	**IMAGEN**
Escenario 1: Habitación iluminada Secuencia 1 y 2.	
F1_LMA	F2_LMA





F3_LMA



F5_LMA



F6_LMA



F7_LMA



F8_LMA



F9_LMA



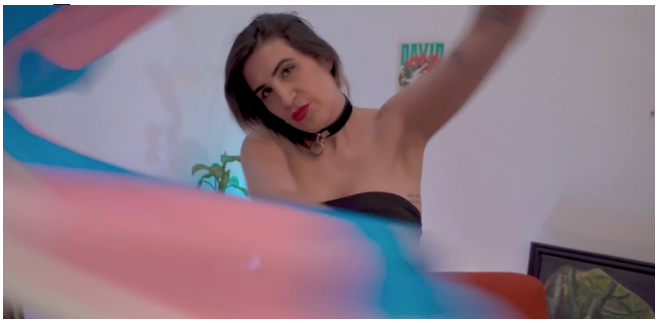
F11_LMA



F13_LMA



F14_LMA



F14.1_LMA

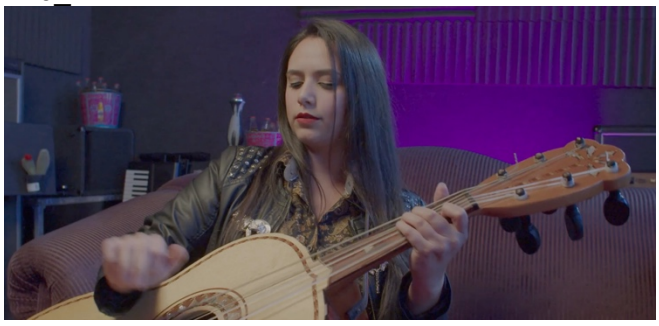


Escenario 2: Estudio de grabación
Secuencia 3

F4_LMA



F10_LMA



F12_LMA



F22_LMA



Escenario 3: Exterior de un edificio
Parte de la Secuencia 3

F15_LMA



F15.1_LMA



Escenario 4: Exterior o patio de una vivienda
Donde ocurre secuencia 4

F16_LMA



F17_LMA



F18_LMA



F19_LMA



F20_LMA

F21_LMA





F23_LMA



F24_LMA



CRÉDITOS

F25_LMA



F26_LMA



F27_LMA



F28_LMA



F29_LMA	F30_LMA
	

b) Canción o pieza sonora

INTRO 00:00 a 00:21	**ESTROFA 1** Renee Goust 00:22 – 00:44	**ESTROFA 2** Nancy Sánchez 00:45 – 01:04
ESTRIBILLO 1 1:06 – 1:46	**PUENTE MUSICAL** 1:47 – 2:06	**ESTRIBILLO 2** 2:07 – 2:53
CRÉDITOS 2:55 – 3:22		

4.2.3 Etapa 3. Análisis videográfico *La Muchacha Alegre*

a) Análisis formal

Códigos visuales		
	Fotogramas	**Descripción**

Composición fotográfica,

	F1_LMA F2_LMA	El videoclip inicia con un Plano Americano y un Plano Medio de la cantante principal con un paneo a la izquierda que muestra su vestuario característico de las agrupaciones de “banda” o norteño. En estas primeras tomas se puede observar colgada en un sillón la bandera LGBT. En la primera toma se muestra la la bandera con los colores correspondientes a la bandera lésbica (de reivindicación de las mujeres lesbianas) que tiene los colores: naranja oscuro, naranja claro, blanco, rosa claro y rosa oscuro; y en la segunda toma se muestra la bandera *trans* representada con los colores azul claro, rosa y blanco.
	F4_LMA	Plano General con un movimiento de cámara óptico en *zoom out* que muestra al personaje de cuerpo completo con un vestuario que se asemeja al vestido de Tehuana de Oaxaca, México.
Composición fotográfica, movilidad e iconografía	F5_LMA F6_LMA F7_LMA	Tomas en Plano Medio y Primer Plano del rostro de diversas mujeres y personas no binarias. La iluminación en las tomas tiene tonos rosas y azules pastel.
	F8_LMA	Plano General de la cantante principal, sentada en un sillón con una botella de cerveza de un litro conocida como “caguama”. En el sillón se observa la bandera representativa de los derechos de las personas trans.
	F10_LMA	Plano Americano de una mujer tocando con un guitarrón mexicano en la mano.
	F12_LMA	Toma de detalle de manos con vasos de mezcal que brindan.
	F13_LMA	Plano Medio de mujer bebiendo de una botella vestida con los colores LGBT con la leyenda “Tequeerla”
	F14_LMA	Plano Americano de mujer ondeando la bandera representativa de los derechos de las personas trans.
	F16_LMA	Toma de detalle de guitarra de madera con un pañuelo verde

		representativo de la reinvidicación feminista de aborto legal.
Códigos gráficos		
Tipografía, líneas colores	F2_LMA	La tipografía del título de la canción “La Muchacha Alegre” se asemeja a un estilo característico de la cultura chicana, que incorpora elementos del graffiti y del tatuaje, conocida como “Chicano lettering”.
Códigos sonoros El código sonoro de este videoclip es una canción sin otro tipo de ruido o sonido diegético.		
Lírica	INTRO 00:00 a 00:21 *Si ya saben cómo me pongo*	Aunque es una expresión que podría hacer referencia al consume de alcohol de una persona, en el contexto de la canción, esta expresión pone de manifiesto que es sabida su posición política u opinión al respecto de un tema.
Lírica	*Échale Renee como tu sabes*	Expresión común en la música para invitar al o la cantante a demostrar su talento.
Lírica	ESTROFA 1 Renee Goust 00:22 – 00:44 *Soy la muchacha alegre y me la vivo nomás* *Japi cuando el sistema quisiera verme llorar*	Reinvidicar la alegría para los movimientos subalternos, contra hegemónicos o anticapitalistas es un discurso de desafío frente a los sistemas de opresión. La sumisión, discreción y silencio fueron comportamientos asignados a las mujeres como características positivas de su género. Esta estrofa reivindica la risa, la diversión y la fiesta que durante mucho tiempo fue reprimida y mal vista en las mujeres.
Lírica	*Yo defiendo lo que creo a pesar del Estado y el clero*	Las reglas del Estado y de la Iglesia han sido durante siglos especialmente represivos contra las mujeres. Estos versos manifiestan una reivindicación a las decisiones y pensamiento autónomo.

Lírica	ESTROFA 2 Nancy Sánchez 00:45 – 01:04 *Nunca podrán decirme cómo yo debo vivir*	Esta estrofa manifiesta el rechazo a seguir las normas sociales, políticas, religiosas o culturales que buscan determinar el estilo o forma de vida de una persona.
Lírica	*Terca desde chiquita, no sé cuando me torcí* *Pero ya no me enderezo, y quiero brindar por eso*	Según la RAE, una persona torcida es una persona que no obra con rectitud. Estos versos festejan la desobediencia a las normas y esquemas sociales tradicionales, así como el deseo manifiesto de no seguirlas.
	ESTRIBILLO 1 1:06 – 1:46 *Yo no le pido permiso a nadie para abrir la boca*	Esta estrofa hace referencia a la libre manifestación de ideas. Abrir la boca es una analogía con hablar o decir, se refiere a la expresión oral. No pedir permiso hace referencia a no buscar anuencia o aprobación de alguien más para hacerlo.
	Me emborracho cuando quiero y también fumo si se me antoja	Aquí se hace referencia al derecho a la recreación y el disfrute.
Lírica	*Voy caminando contenta con todas las morras perronas*	Aquí se hace referencia a la compañía de otras mujeres en el camino cotidiano. “Morras” es una expresión que hace referencia a otras mujeres y “perronas” es un adjetivo calificativo para manifestar admiración. Podría relacionarse con adjetivos como poderosas, valientes o fuertes.
Lírica	*Somos pura chavorruca sin remedio como La Chona*	“Chavorruca” es una palabra compuesta de “Chavo” (joven) y “ruca” (vieja). Hace referencia a una persona que por su edad ya no se considera joven pero en su espíritu o actitud sí. “La Chona” es una canción mexicana de género banda de Los Tucanes de Tijuana muy popular en México. La canción relata la

		historia de una mujer que le gusta ir de fiesta, beber alcohol y bailar.
Lírica	*Yo soy la muchacha alegre* *Siempre que sea por las buenas* *Nomás que tengan presente* *Que si me buscan, me encuentran*	Estos versos hacen referencia a la corresponsabilidad en las relaciones humanas y el buen trato, mismo que, si se rompe, podría corresponderse de la misma forma.
Lírica	*Que si se meten con ellas* *Pago en la misma moneda*	Aquí se refiere a la violencia contra las mujeres: “si se meten con ellas” es una analogía a una agresión de cualquier tipo y a una actitud no pasiva y de respuesta a la misma.
Lírica	ESTRIBILLO 2 2:07 – 2:53 *(Se repite estribillo 1)* *Que si se meten con ellas* *Soy la muchacha violenta*	En el estribillo 2 se repite toda la letra correspondiente al estribillo 1 a excepción del último verso de la última estrofa: ***Que si se meten con ellas*** ***Soy la muchacha violenta*** Hace referencia explícita al uso legítimo de la violencia como respuesta de autodefensa.
Voces	*La Muchacha Alegre*	La interpretación de la canción está a cargo de las cantantes: Renee Goust y Nancy Sánchez.
Género musical	*La Muchacha Alegre*	El género musical de *La Muchacha Alegre* es Regional Mexicano.
Códigos sintácticos		
Montaje	*La Muchacha Alegre*	El videoclip de la canción *La Muchacha Alegre* tiene cuatro secuencias, entendiendo éstas como la unidad dramática que

Montaje		conforman planos y escenas. La primer secuencia corresponde a la protagonista arreglándose frente al espejo. Quien posteriormente destapa una cerveza y se sienta en un sillón a beberla y a cantar frente a la cámara. La segunda secuencia es la presentación en de los demás personajes (mujeres) que formarán parte de la fiesta. La tercer secuencia corresponde a la segunda cantante Nancy Sánchez, quien es presentada cantando a cuadro junto con su guitarra y después junto a otros músicos en el techo de un edificio en una gran ciudad. Por último, la cuarta secuencia corresponde a una fiesta donde todos los personajes conviven y brindan con cerveza y mezcal en mano. Son planos en detalle y movimientos de cámara que acompañan la cadencia de la canción. En el montaje estas secuencias dialogan entre sí, con un ritmo cándido en el que la cámara toma el papel de espectador e integrante de la fiesta. La cámara se mantiene en movimiento constante. Los cortes no son abruptos, y las transiciones se hacen con efecto de zoom o acercamiento a los personajes.

b) Análisis de la representación y narración

Puesta en escena, personajes y ambientes

Escenarios y decorados | Vestuario y maquillaje | Iluminación y color | Expresión y movimiento de las figuras | Objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, comportamientos | Roles y acciones.	**Escenario 1** F1_LMA, F2_LMA, F3_LMA, F5_LMA, F6_LMA, F7_LMA, F8_LMA, F9_LMA, F11_LMA, F12_LMA, F13_LMA, F14_LMA.	El primer escenario es una habitación iluminada con luces directas, suaves y de relleno. El vestuario de la cantante principal Renee Goust es característico de las agrupaciones de música "banda" o regional mexicano: sombrero, saco con lentejuelas y pantalón brillante. Su expresión es alegre y desafiante. Se muestra en una escena romántica con otra mujer que más adelante bebe de una botella con la leyenda "Tequeerla" y ondeando la bandera de los derechos de las personas trans. La mujer transgénero que aparece en la escena es Ophelia Pastrana, colombiana y primer mujer transgénero naturalizada por México. Tecnóloga con una importante influencia en twitter en este tema, además de ser física, economista, conferencista, youtuber y comediante. También aparecen a cuadro en este primer escenario la comediante, pedagoga y artista mexicana Cynthia Híjar, la rapera lesbofeminista y compositora migrante Real Venus, entre otras activistas feministas. Sus expresiones son alegres y se exponen a cuadro a manera de presentación.
	Escenario 2 F4_LMA, F10_LMA, F12_LMA, F15_LMA, F22_LMA	El segundo escenario se asemeja a un estudio de grabación. Se puede observar un teclado musical recargado en la pared, amplificadores y material aislante en las paredes. En esta secuencia aparecen las músicas Nancy Sánchez con una guitarra quinta de golpe en la mano. También aparece a cuadro una persona de aspecto *queer* con un vestido y tocado similar al vestuario tradicional del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, comúnmente conocido como Tehuana. La expresión de las personajes que aparecen a cuadro es sonriente, Nancy Sánchez canta la segund estrofa de la canción y aparece otra música con un guitarrón mexicano. En este escenario también aparecen los personajes con un "caballito" de mezcal en la mano con el que brindan sonrientes.

Escenarios y decorados | Vestuario y maquillaje | Iluminación y color | Expresión y movimiento de las figuras | Objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, comportamientos | Roles y acciones.	**Escenario 3** F15_LMA	En este escenario se desarrolla una parte de la secuencia 3. Se pueden observar cuatro personas bailando y tocando un instrumento. El vestuario corresponde a trajes típicos de mariachi y un vestido que se asemeja al vestido de Tehuana. El traje de mariachi que porta Nancy Sánchez es el más llamativo de color rosa mexicano. La acción se desarrolla en una azotea con edificios de fondo, con una arquitectura que nos remite a una ciudad en los Estados Unidos de Norte América.
	Escenario 4 F16_LMA, F17_LMA, F18_LMA, F19_LMA, F20_LMA, F21_LMA, F23_LMA, F24_LMA	Este escenario corresponde a un área en exterior de “La Comuna Lencha Trans”. En la descripción del videoclip alojado en Youtube y en los créditos se menciona que las escenas fueron grabadas en este espacio de refugio y resistencia para la comunidad LGBT, en especial mujeres lesbianas, bisexuales y transgénero. En este escenario se observan mujeres de diversas edades bailando, bebiendo y brindando con mezcal y cerveza. También se observan mujeres besándose entre sí. En esta secuencia, la cantante Renee Goust tiene un papel protagónico mientras canta y las demás mujeres la rodean en círculo, bailando y coreando la canción. La escena se desarrolla de noche, entre risas y un comportamiento alegre de las mujeres en escena.
Espacio videográfico		

Composición del espacio en la pantalla	**Escenario 4** F16_LMA, F17_LMA, F18_LMA, F19_LMA, F20_LMA, F21_LMA, F23_LMA, F24_LMA	El espacio representado se configura como un espacio seguro para las mujeres. No es una cantina pero hay mezcal, cerveza, erotismo, baile, diversión y alegría. En el espacio se representan a las mujeres en lo individual y en lo colectivo.
Tiempo videográfico		
Duración del videoclip	*La Muchacha Alegre*	3´21¨ (tres minutos, veintiún segundos)

4.1.4 Interpretación *La Muchacha Alegre*

Renee Goust y Nancy Sánchez ocupan simbólicamente un territorio tradicionalmente reservado para los hombres: la cantina, el alcohol, las mujeres y la noche. *La Muchacha Alegre* es un manifiesto audiovisual que hace frente a los roles y estereotipos de género que son reproducidos real y simbólicamente a través de de diversos medios de la industria cultural, incluyendo la era digital. En lugar de representar mujeres al servicio o para el consumo de los hombres, se observan mujeres que disfrutan la vida con otras mujeres en una reivindicación de la alegría. En el videoclip observamos mujeres lesbianas, bisexuales, trans y personas no binarias en la agencia de su cuerpo, su sexualidad y su tiempo. Mujeres que enfrentan el mandato social de la heteronormatividad, el silencio y la sumisión con risas, alcohol, cigarro, noche y erotismo no heterosexual.

Este videoclip reivindica el gozo y la irreverencia de las mujeres diversas, su derecho a la diversión, a las cantinas y a no ocultarse. El sistema político y económico en el que se vive reprime la alegría y las mujeres son constantemente acechadas culturalmente para producir o servir. El capitalismo y el patriarcado necesitan de la sumisión de las mujeres para funcionar, a estar dispuestas a los servicios de reproducción y cuidados para que el sistema se mueva. Esto último no se le exige de igual manera a los hombres. También el sistema se ha aprovechado de los cuerpos de las mujeres para el tráfico y producción de un sin fin de bienes y servicios de consumo. Si las mujeres heterosexuales que cumplen con los mandatos de género, continúan viviendo violencia y discriminación, las mujeres diversas lo viven más aún profundamente. La posición de Renee Goust de mostrarse y mostrar a las otras, en el goce y no en la vulnerabilidad y exclusión es profundamente político y disruptivo con la hegemonía cultural.

La Muchacha Alegre es una vuelta a la moneda de “El Muchacho Alegre” (1953) de Francisco “El Charro Avitia”, un corrido del norte de México que relata la historia de un muchacho que disfruta de la vida, la cantina y sus mujeres. Invertir los papeles de género en cualquier relato, visual, o no, permite identificar la normalización de los roles o los estereotipos. Si incomoda, si produce burla o risa, probablemente se ha normalizado un rol para un género en específico.

La Muchacha Alegre habla de no pedir permiso para hablar, para tomar decisiones, y para gozar junto a otras. La reivindicación del placer es, para el movimiento feminista, profundamente político. La realidad de violencia de género que vive nuestro país nos ha privado de la noche. Ha habido iniciativas emanadas de

colectivas feministas para re apropiarnos de la noche y los espacios públicos: caminatas, rodadas, conciertos, veladas, lunadas, *pick niks*. Esta narrativa de que si no sabemos cuidarnos “algo nos puede pasar”, envía un discurso revictimizante “la violencia que sufrimos es nuestra culpa”. Es que, ¿para qué sale sola? ¿ya viste cómo iba vestida? ¡bonitas amigas las suyas!, son interrogantes que los hombres no escuchan cuando salen de noche. A ellos les da miedo caminar solos por las calles por miedo a ser asaltados, a nosotras nos aterroriza que se metan con nuestros cuerpos, que nos toquen, que nos violen, que nos maten. Reivindicar la noche y el gozo como un derecho es un acto político y una forma de transformar las narrativas patriarcales sobre la violencia de género.

En medio de las violencias que viven las mujeres en razón de género, están las violencias interseccionales de mujeres diversas, afromexicanas y migrantes. Todas ellas están representadas en este videoclip como una reivindicación y demostración de la diversidad del feminismo, porque además, la mayoría de las mujeres a cuadro son activistas feministas que desde el humor, la música, el teatro o la danza tienen una actividad política y de incidencia social. Uno de los escenarios del videoclip es la Comuna Lencha Trans, (un espacio autogestivo lesbotransfeminista en la Ciudad de México). Este espacio ha funcionado como refugio y encuentro de mujeres diversas, principalmente mujeres lesbianas y mujeres trans.

La presencia de mujeres y personas *queer*[26] vestidas de mariachi y tehuana en la azotea de un edificio en los Estados Unidos de Norte América representa la presencia de las y los migrantes en ese territorio, no sólo presencia física, sino presencia cultural y política. En el Istmo de Tehuantepec, específicamente en Juchitán, Oaxaca, habitan personas a quienes culturalmente se les ha llamado "Muxes", una identidad sexual que algunos le denominan el tercer género, porque no se definen como hombres ni como mujeres. La orientación sexual de las personas "Muxes" es diversa, la característica de adopción de esta identidad tiene que ver con lo no–binario.

> Las identidades muxe son usualmente asumidas en la sociedad juchiteca por sujetos biológicamente hombres y que en algunos casos adoptan el género femenino aludiendo a personas trans, pero en otros, por algunos hombres homosexuales y/o bisexuales que se adjudican este calificativo como descriptivo de su identidad zapoteca" (Marcial, 2015, p.13)

Para la Dra. Gutiérrez Chong, (2021) el tercer género ha sido una constante histórica y está aceptada desde las sociedades indígenas, donde la sexualidad que les caracteriza no es binaria.

---

[26] Judith Butler (1999) define lo *queer* no como una identidad fija, sino como el espacio de contestación y subversión que emerge cuando las prácticas sexuales minoritarias (gay, lésbica, trans) ponen en entredicho la estabilidad, la coherencia y la presunta naturalidad de las categorías de sexo y género impuestas por la matriz heterosexual obligatoria.

Las prácticas sexuales e identitarias no normativas parecieran una consecuencia de los movimientos feministas posteriores a la tercera ola; sin embargo, el presupuesto heterosexual dominante que nombra Butler, no ha sido homogéneo. La elección estética, narrativa y lírica de *La Muchacha Alegre* representa una contrahegemonía frente a la representación tradicional y estererotipada de las cantantes. Es una pieza audiovisual que se posiciona desde el feminismo para reinvindicar y enunciar otras corporalidades e identidades de género, otras formas de ser mujer, de relacionarse sexo afectivamente, de habitar lo público, la noche y la música. Un texto audiovisual que, mientras la plataforma *Youtube* continúe activa y gratuita, tiene abierta la retroalimentación inmediata de las personas usuarias que lo consumen.

El análisis de *La Muchacha Alegre*, arroja elementos que sitúan esta pieza audiovisual como un producto cultural feminista, interseccional y antipatriarcal. Al igual que *Kixampe*, se considera que *La Muchacha Alegre* es un ejercicio artístico de *ciberactivismo* y que debe considerarse como una obra feminista de *la cuarta ola*. *La Muchacha Alegre* hace frente a las narrativas y representaciones heteronormativas[27] de la hegemonía mediática, reivindica otras formas de *ser mujer* y otra sexualidad en las que Renee Goust y Nancy Sánchez no hablan sólo de sí mismas, sino que abrazan una lucha e identidades colectivas que tienen derecho a ser vistas, nombradas y representadas.

[27] El teórico social Michael Warner (1993) describe la heteronormatividad como un régimen social, cultural e institucional que impone la heterosexualidad como la única norma válida, natural y humana.

Conclusiones

El videoclip es un género audiovisual que nace, como todas las artes, gracias a los avances y descubrimientos tecnológicos que incorpora nuevas herramientas a los soportes audiovisuales. El cine se consagró como el séptimo arte años después de su surgimiento, era considerado sólo como un invento tecnológico sin cometido artístico como sí lo tenían las bellas artes. La profundidad narrativa y estética del relato, la intersección con otras disciplinas como el teatro, la música o la fotografía, los discursos visuales influenciados por las vanguardias, lo fueron colocando como un producto audiovisual de relevancia artística. Algo similar ocurrió con el videoclip. Su incursión principal en la televisión como soporte dentro de la industria del *mass media*, forzó al género a adaptarse a los tiempos y ritmos televisivos. Sin embargo, en paralelo, directores de cine y videoartistas exploraban la plasticidad del género ampliando los horizontes del formato. Es así que en paralelo al videoclip *mainstream* [28] ajustado a los requisitos de los corporativos televisivos, cohabitaba el videoclip que dentro de las mismas cadenas como *MTV,* buscaba no sólo explorar, sino posicionarse frente a lo que significaba la nueva era de la imagen para la música, frente a la estética del lujo, la discriminación racial o la misoginia. Sin embargo, no todas y todos los músicos podían subirse a ese escenario simbólico. Es gracias al Internet y su accesibilidad, que creadoras y creadores de todas latitudes pudieron compartir su trabajo para todo el mundo a la distancia de un *click*. *Youtube* se convirtió en una comunidad diversa en la que expresiones artísticas de toda clase y

[28] *Mainstream* a lo que está en tendencia o de “moda”.

género pudieron converger. *Youtube* se configuró también como un territorio simbólico, territorio en disputa que la música feminista y latinoamericana tomó. El videoclip como lenguaje dentro de este Universo audiovisual, además de reposicionarse artísticamente, se muestra como un producto transmedia capaz de adaptarse a otro soporte, y de albergar discursos contra hegemónicos, en los que Latinoamérica tiene un lugar de enunciación propia.

La incursión de la música feminista en las plataformas digitales y en especial del videoclip feminista en *Youtube*, representa una ruptura del imaginario de la obediencia en el patriarcado. Ya no son los cuerpos de las mujeres para el consumo masculino, son las voces de las mujeres posicionándose frente al mundo, presentando su cuerpo y su identidad como mensaje, como expresión antipatriarcal y descolonial. La mirada interseccional del feminismo de Renee Goust, Nancy Sánchez, Rebeca Lane y Sara Curruchich, también rompe con el estereotipo del feminismo rosa o blanco, “del empoderamiento femenino” que no representa una ruptura con el colonialismo ni el capitalismo deshumanizante. El videoclip desde el territorio local confirma que la imagen no es un objeto visual delimitado, sino un problema sociológico como lo plantea Mitchel (1996) quien propone “la imagen como un fenómeno cultural y social complejo, inseparable de las prácticas, los discursos y las relaciones de poder en las que se inserta”.

La Muchacha Alegre, como una devolución cultural del original *Muchacho Alegre*, toma los estereotipos de género y los extingue en besos entre mujeres de una

comunidad diversa, donde las mujeres trans pueden ser, existir y recibir ternura de una colectividad de mujeres que hace suya la alegría como una forma de resistencia. Donde se posicionan a favor de la autonomía de las mujeres y sus cuerpos, en lucha por la despenalización del aborto representada por el pañuelo verde. Abraza a la distancia a la comunidad migrante que tampoco pide permiso y toma por asalto territorio *gringo* en vestido de Tehuana y mariachi en rosa mexicano. Un manifiesto donde la música es un remedio contra las fronteras y la discriminación, donde ser mujer no escribe un destino sino que abre otros horizontes posibles.

Kixampe, por otro lado, es un homenaje a la memoria colectiva. El memorial de personas víctimas de desaparición forzada se presenta como un recordatorio que exige la verdad, la no repetición y la justicia. Muestra a las mujeres como guardianas del territorio. Por un lado, a las mujeres integrantes la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (CONAVIGUA) y también a defensoras feministas como Lorena Cabadal. Se resguarda un territorio y los saberes de los pueblos originarios, saberes que siguen vivos, resisten y siguen sembrando otras formas de colectividad posible, donde la conservación de la naturaleza forma parte de la identidad.

La contra hegemonía política y cultural que coexiste en el mismo espacio donde se han instalado los corporativos que han migrado de los medios tradicionales a las plataformas digitales, representan lo que Mirzoeff (2011) propone como una *contravisualidad*, que disputa el campo de aparición. Para el autor, la visualidad deja de ser instrumento de dominación y se convierte en campo de lucha, lo que

trae como consecuencia que no exista una hegemonía visual absoluta. En el capítulo 1 se expone el papel de la imagen como dispositivo de poder y de dominación cultural, lo que para Mirzoeff (2011) es una tecnología colonial que funciona como un dispositivo de clasificación racial.

Kixampe y *La Muchacha Alegre* y disputan la visualidad hegemónica en un contexto en el que sectores conservadores están posicionando una tendencia que ha popularizado en redes sociales a las *TradWifes:* esposas tradicionales con estética de los años 50 que buscan recuperar los “valores perdidos de la feminidad”. Esta tendencia busca validar culturalmente el regreso de las mujeres al rol de género tradicional. Un contexto también en el que lo el orden visual dominante es blanco, y la representación de los pueblos originarios es validado sólo como folklor, y no como protagonistas y creadores de arte. A esta otra visualidad Mirzoeff (2011) también le llama *visualidades subalternas*, imágenes que disputan aparición política.

La migración de las industrias Culturales a la red, convierte a la digitalidad en un campo de prácticas de significados que contribuyen a la producción de sentido social (Mirzoeff, 2011). El videoclip como producto audiovisual que en los 80 constituía un instrumento de la hegemonía cultural, hoy es al mismo tiempo una práctica de contravisualidad de la mano de expresiones artísticas contra hegemónicas.

La virtualidad ha cambiado la forma tradicional de concebir a las industrias culturales frankfurtianas. Hoy la producción de bienes simbólicos no es unidireccional, ni en

su producción ni en su relación con las y los consumidores. El consumidor tradicional se ha convertido en una persona usuaria de los medios que producen contenido, eligen contenido e interfieren en el contenido de las y los otros, en la retroalimentación o en la apropiación y devolución de sus propios productos culturales. En la virtualidad la cultura popular se hace presente desde la la visión de Giménez (2014), no por su contenido, sino por sus portadores.

Las voces de las mujeres latinoamericanas, herederas culturales de Violeta Parra y Mercedes Sosa, se hacen presentes en este territorio sociocultural que representa una nueva matriz simbólica en internet, en el que más de un siglo de lucha feminista y siglos de resistencia anticolonial se mantienen vivas a través de la música.

> “Si las artes visuales reflejan a la sociedad donde han sido creadas, ¿cómo van a producir los artistas bodegones de flores?” (Acaso, 2009)

Referencias

- Acaso, M. (2009). *El Lenguaje Audiovisual*
- Aguaded, J.I. & Rodríguez, J. (1995). *La imagen de la imagen*. Comunicar.
- Aguaded, J.I. & Rodríguez, J. (2013). *Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical.*
- Aparici, R. (2013). *La imagen. Análisis y representación de la realidad.* Gedisa Editores
- Arce, Y. (Ed.). Casa del Tiempo 25 (1.ª ed.). Universidad Autónoma Metropolitana. https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-casa-del-tiempo-25-9780185427525.html
- Barbosa, A. (2008) *El arte feminista en México*
- Barthes, R. (1964). *Retórica de la imagen*
- Belting, (2007). *La Antropología de la Imagen*
- Boaventura De Sousa (2014). *Justicia entre saberes. Epistemologías del sur contra el epistemicidio.*
- Bourdieu, P. (1988) *Cosas Dichas.*
- Bourdieu, P. (1998). *Capital Cultura, Escuela y Espacio Social.* Siglo XXI Editores
- Bouvieur, S. *El segundo sexo.*
- Brea, J.L. (2005). Estudios Visuales. *La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización.* Ediciones Akal
- Butler, J. (1999). *El género en disputa*
- Boellstorff, T., Marcus, G.E. & Taylor, T.L. (2012). *Ethnography and virtual worlds : a handbook of method.* Princeton: Princeton University Press.
- Casetti, F. & Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós

- Castells, M. (2008). *Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (II)*
- Castro, R. (2009). *Disqueras independientes: éxitos y fracasos*
- Correa, R. I. & Guzmán, M. D. & Aguaded, J. I. (2001) *La mujer invisible. Una lectura de los mensajes publicitarios*. Huelva: Grupo Comunicar
- Crenshaw, K. (1991). *Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color.*
- Cristancho, Altuzarra (2021)La categoría Hegemonía: Aportes conceptuales para el estudio de las relaciones de poder.
- Cumes, A. (2014). *La 'india' como 'sirvienta'. Servidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala.* Tesis doctoral en Antropología Social. México. CIESAS.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós
- Dasuky, S., & López Arboleda, G. (2017). Posmodernidad, mirada y virtualidad: sujetos enred-ados, sujetos mirados. Rev.CES Psico, 11(1), 1-13.
- Durá, R. (1988) *Los video-clips. Precedentes, orígenes y características*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia
- Dalal, F. (2002). Raza, color y el proceso de racialización: Nuevas perspectivas desde el análisis de grupo, el psicoanálisis y la sociología. Nueva York, NY: Brunner-Routledge.
- Danto, A. (2000). *La Madonna del futuro.*

- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género (A. M. Bach & M. Roulet, Trads.). En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). London: Macmillan Press
- El Mercurio. (2018, 6 de marzo). *Conoce los millonarios chilenos del ranking Forbes.* Emol. https://www.emol.com/noticias/Economia/2018/03/06/897599/Conoce-los-millonarios-chilenos-del-ranking-Forbes.html
- Foucault, M. (1985) *El juego de Michel Foucault.* Saber y verdad
- Foucault, M. (1976) *Microfísica del poder/ Curso del 14 de enero de 1976.*
- García Canclini, N.(1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*
- Gómez, R. (2001). *Análisis de la Imagen. Estética Audiovisual.* Ediciones del Laberinto, S.L.
- Grifeu, A. (2009). *Seminario Historia del Videoclip.*
- Grifeu, A. (2009). Seminario "Historia y tendencias del videoclip" / Musiclip 2009 *https://www.youtube.com/watch?v=-6k_hBiFGvI*
- Gutiérrez Chong, (2021)
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, Trad.). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1944).
- Illescas, J. (2015) *La Dictadura del Videoclip.* Editorial El Viejo Topo
- Jay, M. (2003) *Regímenes Escópicos de la Modernidad*
- Jiménez del Val, N. (2017). Los estudios visuales “en español”: un estado de la cuestión. *El ornitorrinco tachado*, *(6)*, 9-21.

- Lagarde, M. (1996). *Género y Feminismo. Desarrollo Humano y Democracia.*
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.*
- Leguizamón, J. (2001) Exploraciones musicovisuales. Cuadernos No. 17, FHYCS-UNJu
- Lugones, M. (2010). *Hacia un feminismo decolonial.* Hypatia
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. *(*2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna.*
- López, P. (2020). *Cartografía Sonora. Una mirada a la historia del rocl en Cuernavaca, 1962-2006*
- Nash, M. (1991) *Searching high and low for the art of music video. Nash, - Michael , ed. Art of music video: ten years after.* [Catálogo de exposición]. Long Beach Museum of Art.
- Marcial, E. (2015). *Identidades Muxes´ en Juchitán, Oaxaca,* Ernesto Marcial.
- Mirzoeff, N. (2003)*. Una introducción a la cultura visual (Introducción. ¿Qué es la cultura visual?, 17-59).* Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2011). *El derecho a mirar: una historia de la contravisualidad.*
- MTV (2019). *MTV: La Revolución del Videoclip*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GFc872MUIac
- Pedrosa, C. (2015) La estética y narrativa el videoclip musical como representante del discurso audiovisual hipermoderno.

- Pérez Rofí (2017). *Mujeres en el videoclip, la representación de la mujer en los videos musicales de Daniel Martel.* Prisma Social. Revista de investigación social
- Pérez-Yarza, M. (1996) *Videoclips e imágenes del descrédito. Black Hole Sun, de Soundgarden*. Valencia: Episteme
- Pérez-Yarza, M. (1997) *La astuta serpiente. Análisis de un vídeo musical.* Semiosfera
- Programa Universitario de Derechos Humanos de la UNAM. (s.f.). *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana. Perseo*. https://www.pudh.unam.mx/perseo/declaracion-de-los-derechos-de-la-mujer-y-la-ciudadana-2/
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Colección Antologías
- Ramírez, J. (2016) Cómo analizar de todo. *Textos populares, mediáticos, artísticos y didácticos.* Editorial Universidad Nacional
- Roncero, R & Sardá, R. (2014). *El vídeo musical interactivo, nuevas prácticas de representación músico-visual en la Red*
- Rueda, A.(2002)
- Sánchez, J. A. (2004): *La vida de las imágenes*. Lápiz: Revista internacional del arte. No 203.
- Sánchez, J. A. (2009): *Cuando la música dejó de estar ciega. Posibilidades y perspectivas de investigación iconográfica en torno a la transvanguardia y*

un género mediático. Historia, estética e iconografía del videoclip musical. Málaga: Universidad de Málaga

- Sedeño, A. (2004). *Antecedentes artísticos del videoclip. Lápiz,* 203
- Sedeño, A. (2006). *Aportaciones del videoclip musical a la carrera artística de una mega-star del rock: El caso de David Bowie.* Boletín de Arte
- Sedeño, A. (2010). *Videoclips musicales en su transición a la red: nuevos subgéneros y apropiaciones del formato.* https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514914042
- Sedeño, A. (2012). Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular*. Revista Faro*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha
- Sedeño, A. (2017).*Videoclip musical y transmedia: modalidades y posibilidades creativas del audiovisual a la industria musical contemporánea.* Del verbo al bit. Sociedad Latina de Comunicación Social
- Sedeño, A. (2023) *Expansión transmedia del video musical: casos de estudio de álbumes visuales en la industria musical actual.* Comunicación y Sociedad. No. 20. Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara
- Sedeño, A. (2023). *Cine queer revisitado por la narrativa transmedia: el álbum visual Montero de Lil Nas X.* Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura.
- Sedeño, A (2002) *Lenguaje del videoclip, textos mínimos y otros artículos*
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda.*

- Tristán, F. *(1840). La unión obrera*
- Varela, N. (2008) *Feminismo para principiantes.*
- Varela, N. (2019) *Feminismo 4.0 La cuarta Ola*
- Ventas, L. (2024) *Cómo se votó en los 10 estados de EE.UU. donde se sometió a referendo el derecho al aborto.* https://www.bbc.com/mundo/articles/cx2lvy87nrno
- Viñuela, E. (1980-1995). *El videoclip en España*. *Gesto audiovisual, discurso y mercado.* Instituto Complutense de Madrid
- Warner, M. (1993). *Introduction: Fear of a Queer Planet.*
- W.J.T. M. (1996)*¿Qué quieren realmente las imágenes?*

ANEXOS

ANEXO 1

ENTREVISTA A REBECA LANE SOBRE *KIXAMPE*.

21 de mayo de 2026.

Figura 1.



Nota: Tomada de *Kixampe (video oficial).* Rebeca Lane (19 de marzo de 2021). Video. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=Uo6joQ8IsF0

1. **¿Cómo impacta el feminismo en tu música?**

   No es que el feminismo impacte mi música, sino que yo soy feminista, es al revés, yo al ser feminista, al ser activista desde mucho antes de ser música, todo lo que escribo pues trae, al igual que con la sociología digamos, trae esta perspectiva de análisis implícita.

2. **¿Cómo impacta en tu carrera musical ser latinoamericana?**

   No sé que decirte porque no tengo otra lente que ser latinoamericana, más bien es una pregunta que tiene que analizar alguien externo porque no sé, que te puedo decir, aquí creamos sin fondos, sin incentivos, sin la estructura de la industria musical, ni estructuras culturales que tienen en otros territorios.

3. **¿Cuál es tu relación con los pueblos originarios de Guatemala?**

   Yo creo que esta es una pregunta bastante compleja, digamos esto rebasa una relación personal, al ser Guatemala un país mayoritariamente indígena, pero con una estructura racial heredada de la colonia absolutamente racista. Entonces al yo nacer y crecer como una mujer mestiza ladina en este contexto, hay una relación digamos, racial, que precede mi propia personalidad. Yo vengo de una mamá que es mestiza quiché, su papá, mi abuelo, era un abuelo maya quiché, entonces, pero el proceso familiar y características propias en su familia pero también una migración que muchas familias se han visto forzadas a migrar hacia la ciudad y una de esas

condiciones como para sobre salir en la ciudad es lo que llamamos acá en Guatemala la ladinización que básicamente vendría siendo renunciar a lo que les convierte en personas mayas de algún pueblo originario, pues en ese proceso de ladinización se perdió como que la conexión cultural y comunitario con la cultura indígena quiché que es de donde él viene. Entonces digamos hay una relación estructural que se escapa a mi voluntad digamos verdad que ya existe, que son de las relaciones raciales que existen en Guatemala y como el mestizaje, es, en el mestizaje o en la ladinización, hay una relación vertical hacia pueblos originarios aún siendo los pueblos originarios mayoritarios en el país, que está sostenida claramente por las élites blancas criollas descendientes de españoles que siguen siendo oligarquía, que son oligarquías también que heredaron poder, tierras, estructura social, desde la colonia y que ahora aliados con otros tipos de capitales transnacionales e incluso narcotráfico, siguen sosteniendo estas estructuras de poder, verdad. Pero, digamos eso es respecto como a la figura grande, entonces digamos como que mi camino personal ha sido justamente un camino primero de reconocer bueno los lazos familiares cercanos ¿no? porque mucho de este mestizaje que reconocemos ahora comenzó a suceder desde hace 500 años pero ciertamente en mi familia hay una historia muy reciente de ladinización, de este amestizamiento, a partir de presiones económicas y culturales que es lo que el país busca ¿no?, que es que los pueblos originarios dejen de tener identidad cultural, política y territorial porque eso beneficia el ejercicio del poder. Pues yo justamente en este camino personal ha sido primero el reconocimiento de ese mestizaje cercano y el intento de acercamiento a esa cultura quiché, pero realmente sin ninguna guía, sin entender muy bien como hacerlo y yo ver que el mestizaje, yo hablo de esto en otra canción que se llama alma mestiza, no es un proceso como bastante contradictorio porque eh, el mestizaje en sí mismo no es una identidad, no tiene arraigo territorial, no tiene idioma, es occidental, está occidentalizado y no corresponde con quién tu sos ni la identidad que tú tienes. Ni siquiera con la historia de tu territorio. Entonces el mestizaje es un espacio, una identidad cultural,

caracterizada por ser una no identidad, entonces yo creo que precisamente a través de ese vacío yo he intentado encontrar formas de politizar esta contradicción, de cómo esta identidad de mestizaje se puede convertir en una identidad de lucha y una identidad que no se contraponga a lo originario, a lo maya, como ha sido dictado para nosotres desde el poder, no sino como desde esta identidad y de este reconocimiento que habitamos el mismo territorio y que la violencia atraviesa, es que es complicado porque pues claro, desde pueblos ladinos…

4. ¿Cuál es el mensaje de *Kixampe* para el mundo?

Kixampe es una canción que escribí yo primero y a la cual invité a Sara posteriormente y la escribí justamente en estos años en los que hubo muchos levantamientos, en Chile, no recuerdo si fue 2018 o 2019, pre pandemia, los levantamientos en Venezuela, en Nicaragua, que esto pasa en el 2018, en Guatemala en el 2015, digamos estos grandes movimientos ciudadanos occidentales que de alguna forma empiezan a cuestionarse qué es la democracia, y cómo la democracia ha sido una herramienta para, también para el sometimiento de los pueblos. Cómo en algún momento creímos que iba a ser la democracia o mover piezas dentro de la democracia lo que iba a permitir la liberación de los pueblos pero que finalmente al ser un marco político que no nos corresponde a nuestros territorios sino que ha sido impuesto básicamente por Estados Unidos y Occidente pues que esa no es la vía de salvación y creo que esos movimientos políticos que surgieron a partir de esos años y que creo que seguimos viendo ahora en muchos más territorios, y nombro, y esto si es interesante porque son movimientos sobre todo, no en su totalidad, pero sobre todo, movimientos mestizos urbanos ¿no?, y creo que es importante hacer esa diferencia y creo que ahí es donde el invitar a Sara a esta canción tiene una potencia muy grande porque yo creo que en nuestros territorios los pueblos indígenas, los pueblos originarios han sostenido una resistencia que va mucho más allá que cuestionar el

sistema democrático, es decir, cuestionar la colonialidad misma que les ha sometido de forma violenta desde la conquista y colonia, desde la invasión. Entonces yo creo que para mí, por ejemplo una de las formas de crear soluciones políticas a estos términos identitarios es bueno, si son estos pueblos con los que compartimos territorio y los que tienen más experiencia de resistencia, que tienen este entendimiento además del colonialismo como atravesado, el colonialismo, el sometimiento territorial y de los pueblos originarios pues para mí la politización del mestizaje tiene que ver con que las alianzas políticas se hagan con los pueblos pero no desde la posición que digamos, se hizo en movimientos en los 70, 80, una posición vertical, de nosotros vamos a enseñarle a los indígenas esta teoría marxista leninista, sino, precisamente lo contrario, es decir, bueno, qué podemos aprender, cómo podemos crear alianzas donde el mestizaje no sea el centro, donde la occidentalización no sea el centro, donde esté al centro los discursos que han sostenido resistencia durante tantos años, entonces la idea de invitar a Sara era hilar ese tejido que finalmente es lo que planteamos en la canción y en el video, esos tejidos de la resistencia, que esos tejidos de la resistencia son mucho más largos que a veces movimientos que pueden ser, por ejemplo estos movimientos que yo te mencioné, en Guatemala 2015, en Nicaragua 2018, en Chile 2018, 2019, no recuerdo bien, cuando estaban en contra de Piñera, Piñera era el presidente, pues lo que ha sucedido y lo característico de estos movimientos es que han sido explosiones que ha sido difícil sostener en el tiempo, porque cuando los movimientos mestizos no tenemos comunalidad, tenemos dificultades en sostener resistencias de largo alcance, por ejemplo vemos la diferencia de movimientos politizados que vienen desde la comunalidad como lo estamos viendo ahora en Bolivia. Digamos un movimiento indígena que desde hace muchísimos años está en pie y que logra sostener estas resistencias durante muchísimos años verdad, vemos ahora los movimientos en Bolivia como siguen sosteniendo una resistencia que en algún momento tuvo la figura de Evo Morales como representante pero que a pesar de que esté él o no la resistencia sigue entonces yo creo

que justamente esa es una clave de la comunalidad, cuando hay comunalidad se logran sostener los procesos de resistencia mucho más tiempo que cuando lo hacemos en ciudades, lo hacemos personas mestizas porque no tenemos comunalidad. Entonces justamente la invitación a Sara era para unir estas dos potencias que somos, claro quizá estas juventudes urbanas que tenemos muchas ganas de hacer algo pero quizá no tenemos un norte político muy claro o que sabemos.

5. **¿Consideras que *Youtube* posibilita discursos contra hegemónicos? ¿Por qué?**

   En cuanto a que *Youtube* posibilite o no discursos contra hegemónicos yo creo que no, yo creo que ninguna plataforma actual digital permite, discursos contra hegemónicos, pero es la forma en que las artistas, incluso con los discursos que tengamos tenemos para poner afuera las piezas y herramientas artísticas, la construcción significativa que nosotros hacemos a partir de nuestro arte, pero las plataformas en sí mismas, o sea, el hecho de que tu puedas subir algo así no quiere decir nada, tu material está sumergido en un mar de otro tipo de contenidos y no tenemos definitivamente la misma capacidad ni el mismo alcance que tienen personas que están trabajando con lo que llamamos *Major Labels* que son como las tres grandes disqueras.

6. **¿Consideras que enunciarte como música latinoamericana es relevante? ¿Por qué?**

   Con respecto a lo de enunciarme como música latinoamericana, es que no podría enunciarme de otro lugar, porque es donde yo nací, donde yo soy o sea, yo no podría decir ay yo soy música española porque no lo soy entonces, no sé si estoy entendiendo estas dos preguntas sobre lo latinoamericano, porque lo latinoamericano es lo que soy.

7. **¿Cómo definieron la simbología que formaría parte de los escenarios como las telas?**
8. **¿Consideras que el telar de cintura es una práctica de resistencia? ¿Por qué?**

Respecto a la simbología del video te voy a contestar varias preguntas. Yo para hacer el guion de esta canción invité a Rosa Chávez, que es una poeta, cineasta, artista, maya kaqchikel, que se llama Rosa Chávez. Y Rosa, precisamente porque ella a través de su poética, su teatro, ha sido artista de teatro también, sabe hilar mucho lo semiótico con lo maya pero también con estas contradicciones del mestizaje, al ser ella una mujer que en algún momento migró a la ciudad y en su obra poética pues habla mucho de este proceso que yo te comentaba por ejemplo de esas contradicciones de venir de territorio, venir a la ciudad y como la ciudad y la cultura occidental te exige abandonar la identidad y bueno precisamente por eso la invité yo a que fuera guionista de este video y la idea que se plantea en general en todo el video es el tejido, porque el coro dice nuestros hilos tejen la memoria, y en la idea semiótica de la canción pero también en las ideas que van detrás de la letra de la canción es cómo las resistencias son como tejidos y como estos tejidos han empezado antes de que nosotres vengamos al mundo, nosotres dejamos nuestro pedazo de tejido y otres vendrán también después de nosotres a continuar estos tejidos de resistencia en nuestros territorios. Entonces el tejido justamente como una forma, y en Guatemala y yo creo que esto es muy interesante y puedes encontrar mucha información en línea al respecto, acerca de cómo los movimientos de tejedoras en Guatemala reconocen y luchan por que se reconozca el valor del tejido y del textil tradicional de una forma, digamos que debe ser una forma que debe ser protegida, porque es una forma de contar la historia, en los tejidos, en los huipiles, en el telar de mano por ejemplo, que es el telar tradicional en que se han trabajado los textiles y que poco a poco está desapareciendo por la occidentalización precisamente entonces sí, la respuesta es sí, el tejido del

telar de cintura es resistencia frente a un mundo que ve el textil como algo desechable porque ahora la industria textil lo vuelve todo desechable, mientras que este tipo de tejidos no solamente tiene tiempo, tiene memoria, tiene relatos, entonces justamente por eso se eligió, lo textil desde lo maya, como una forma de resistencia, y ha sido tejida con las manos de las mujeres, es decir, el tejido es algo que ha pasado por las manos de las mujeres y que siguen sosteniendo las mujeres en las comunidades. En la mayoría de los pueblos indígenas en Guatemala, aunque los hombres en algún momento también portaron traje, ya en la mayoría de pueblos ya solamente son las mujeres las que portan el traje, la indumentaria maya tradicional.

9. ¿Quiénes son las mujeres que aparecen en el videoclip?

Las primeras mujeres que salen son Nana Rosalina Tuyuc, que ella es una mujer de Comalapa , este video fue grabado en Comalapa y allí al final del video está la información y también en la descripción de *Youtube*, esto fue grabado en un memorial en Comalapa, Comalapa es un pueblo maya Kaqchikel, que es el pueblo de dónde Sara Curruchich es originaria también, y Rosalina Tuyuc es una mujer que, ella empezó con un movimiento que ahora se llama CONAVIGUA que es un movimiento de viudas porque en Comalapa se instaló un destacamento militar durante la guerra y los destacamentos militares aquí se utilizaban para desaparecer gente, para torturarla, para ejecuciones extrajudiciales y la mayoría de las personas eran enterradas en esos mismos lugares. Como CONAVIGUA cuando se va el destacamento militar, cuando se termina la guerra, ellas logran comprar algunas tierras que están cercanas al destacamento militar y ahí se hacen varias exhumaciones de varias fosas comunes donde se lograron recuperar las osamentas, gracias al apoyo por ejemplo de la Fundación Forense Guatemala que nos ayudó con una parte del patrocinio para realizar el video, se hacen identificación del ADN de quienes eran las víctimas y posteriormente en ese lugar donde grabamos el video se hacen entierros de esas osamentas para devolverle a la comunidad un pedazo de memoria,

entonces también elegimos ese espacio y Nana Rosalina Tuyuc que es una de las mujeres que ha impulsado todo este proceso desde los 80. También sale Lorena Cabnal que ella es una mujer también que es guía espiritual maya, es una feminista comunitaria territorial de muchos años y ha sido una mujer que desde los territorios ella tuvo participación también en el movimiento feminista en Guatemala pero luego también ella a partir de sus experiencias en el movimiento feminista logra hacer varias críticas justamente al mestizaje, los espacios mestizos, y ella empieza luego justamente desde sus experiencias a contar como es la resistencia también de las mujeres mayas, y cómo las mujeres mayas que son feministas se relacionan no solamente con los hombres en sus comunidades sino también con las defensas del territorio, y es una mujer también como con mucha potencia en su trabajo en su guía espiritual, en sus enunciaciones teóricas también y sus aportes al movimiento y al pensamiento y a la acción de las mujeres feministas territoriales, a las mujeres defensoras del territorio. Luego tenemos a Angélica Serech que ella son las manos que vemos que están tejiendo en algún momento, y ella es la que hizo también las piezas textiles que nosotras estamos utilizando en el video. Angélica Serech es una artista contemporánea que justamente utiliza mucho el textil para la creación de su arte, ella viene de una familia tejedora, entonces como que ella ha hecho o ha utilizado también las herramientas tradicionales del textil para hacer arte contemporáneo y en su arte contemporáneo hay como mucha reflexión acerca del tejido como resistencia.

Finalmente también otra de las protagonistas es Yutzil Pablo que es la bailarina, que también es una bailarina contemporánea en Guatemala, que ha hecho, mira, en Guatemala existe por ejemplo el Ballet Folklórico, pero es una cuestión donde bailarinas que no son mayas hacen representación de bailes tradicionales mayas, y Yutzil en cambio ella viene de, justamente ella es una mujer indígena que también viene de una familia de mujeres que han participado políticamente desde su identidad maya en varios espacios, y ella

utiliza en el baile su expresión como mujer maya, y eso es, pues aquí en Guatemala no ha sido muy común, sino ha sido más común la otra forma, como la folklorización de las mujeres mayas a partir de mujeres mestizas, entonces bueno, la invitamos a ella justamente también porque en el cuerpo, creemos que también es un espacio de resistencia, verdad, o sea en el espacio también se hilan las resistencias y en el caso por ejemplo de ella, que a través del baile de su cuerpo también hay una resistencia política como mujer maya, entonces ellas son las protagonistas que se pueden ver en el video.

10. ¿Qué instrumentos musicales forman parte de la canción de Kixampe?

La música de Kixampe esta es una pista que la trabajó un productor peruano que se llama Primo Beats que él se ha caracterizado de incluir música andina o samplear música andina y bueno, esta pieza que él propuso para que trabajáramos en conjunto porque esta canción surge de un EP que tenemos en conjunto Primo Beats y yo, que se llama Llorando de diamantes, y este track en particular es un track al que posteriormente, digamos, él ya había sampleado pero nosotros posteriormente grabamos aquí en Guatemala Charango y se grabó la Chirimía, que la Chirimía es un instrumento que se ha utilizado en la música maya tradicional y que es un instrumento muy interesante porque escapa de las notas de las escalas musicales occidentales, entonces, es como un instrumento muy propio, es un instrumento que se utiliza mucho en la música tradicional maya y en la música ceremonial maya también, que fue el instrumento que se le agregó.

Cuernavaca, Morelos a 28 de agosto de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

EL VIDEOCLIP COMO PIEZA ARTÍSTICA, TRANSMEDIA Y CONTRA HEGEMÓNICA DESDE LA MIRADA DESCOLONIAL Y DE GÉNERO: *KIXAMPE Y LA MUCHACHA ALEGRE*

que presenta la alumna:

JESSICA IVETTE RIVERA HAMED

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la alumna ha sustentado su hipótesis de trabajo de investigación satisfactoriamente conforme a teorías y metodologías de análisis pertinentes. Asimismo, ha realizado las observaciones derivadas de las consultas. El aparato crítico es adecuado y las fuentes utilizadas son pertinentes además de una sólida argumentación.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

[FIRMA ELECTRÓNICA UAEM]

DRA. MARÍA ARACELI BARBOSA SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA ARACELI BARBOSA SANCHEZ | Fecha:2026-08-30 11:06:18 | FIRMANTE

asVoqtYPhNJErxo9rvdQYxYbAqX135ZrkKkRj1O9GidSThCtMV45UDAEUdkfxqFNYwzgae40ps/nuLA5zNE1HFP6+TtNCIAvwqRuYk+Y2p9Ap4/6lAUAb3oCQvuSOojrc276Gj/svX
MmDy0XwMqBn9GK2QMfxNYbPft+w0PBLCPbO5hc1UBdI6EeabjzWVLzR/1BIHVnXIWlqAeZl3pdK4ouW+tGUEkxo+dv92Stj+WBWVaj2Tedfv+6q/jGJINsaqKSYYHSWEhK1wvP
P/eio/vT6sxwjAEZPAhvgX4S0DR3qVh/GsNe1aqLDB4zaTpwPSk61A6kLl69XKPyuvWy9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

ZibNqFeD9

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/WsbBxrKaNBTCApq3uHMVaf0lciMz6Pdf

Cuernavaca, Morelos a 18 de septiembre de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

EL VIDEOCLIP COMO PIEZA ARTÍSTICA, TRANSMEDIA Y CONTRA HEGEMÓNICA DESDE LA MIRADA DESCOLONIAL Y DE GÉNERO: *KIXAMPE Y LA MUCHACHA ALEGRE*

que presenta la alumna:

JESSICA IVETTE RIVERA HAMED

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la investigación refleja conocimiento y un satisfactorio desarrollo de los conceptos adquiridos a lo largo del programa de posgrado, y cumple con todos los requisitos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

DR. ANTONIO MAKHLOUF AKL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANTONIO MAKHLOUF AKL | Fecha:2026-09-18 16:54:26 | FIRMANTE

xCSTXkL+ri4ZxwuZKMIQRp0TWRRr8P4ewhGXQ01RQTwyuCuB0JQzL9l0DeytIJojx8OkMIv6wZXKFKeeig4euzzLkfCBN5GR1Wb3+8beV+Q5TGjRoCPhtcLr6NBmh5c+CMYndfg30pcDiQlkmFEhjfOHqhb+n2AnMuFhKOum2eCL/nCqJSzScx4gbPc65vpXfHVDgJFIdSEKnYEZ2VA9RKl2nXD9T8uLNk9n99pIe4TfdYGhDW5B1/qMrSIfDKyYcipnF976bC2PwlOsta2tTqKq9PXGK/RtCuR+JuO23/LwNgF+zM05F3qisn2OQ12BR5ip24YsCB2MjEXMUMwLXg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

asXd0lfJ5

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/RUzWjYsHkvoDxZ1Eja4orgIcw9xskkah

Cuernavaca, Morelos a 15 de septiembre de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

EL VIDEOCLIP COMO PIEZA ARTÍSTICA, TRANSMEDIA Y CONTRA HEGEMÓNICA DESDE LA MIRADA DESCOLONIAL Y DE GÉNERO: *KIXAMPE Y LA MUCHACHA ALEGRE*

que presenta la alumna:

JESSICA IVETTE RIVERA HAMED

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- El aparato crítico y formal del trabajo presentado por la Lic. Rivera Hamed cumple con los requisitos de una tesis de maestría.
- La alumna muestra un buen manejo de la bibliografía pertinente, además de que hace una exposición clara y ordenada del marco conceptual y teórico de su investigación. Este marco abarca, por un lado, la teoría feminista y su historia; y, por otro; los estudios acerca de la imagen, el videoclip y su relación con la industria musical. El marco teórico-feminista planteado por la alumna es el de una propuesta situada en el contexto latinoamericano que caracteriza como descolonial y contrahegemónica.
- Por otra parte, la alumna desarrolla una propuesta metodológica de análisis del videoclip como pieza artística.
- A partir de estas dos bases fundamentales desarrolladas por la alumna: un marco teórico del feminismo que se plantea como descolonial y contrahegemónico y la metodología de

análisis estético del videoclip, la alumna sostiene la tesis de que los videoclips analizados en su trabajo de investigación son piezas artisticas constitutivamente feministas de acuerdo con los parámetros por ella propuestos para poder ser considerados como tales.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

(SE ANEXA FIRMA ELECTRÓNICA)
LAURA CAMPOS MILLÁN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LAURA CAMPOS MILLAN | Fecha:2026-09-15 20:58:55 | FIRMANTE

cs2eLdP6QE882LSSSrvwKgVXrqKg6pU3a15xxN4StzjLV5h+f7ZwkZ/EpUbYkuydma/0mXDVcmWDrMIUsX/2GkGWfrwM+AuuJZ3qQ2TDdYbphb1gBBpJP2WlC0fanLbv1wLuY+
8SbWZkgrCusVuuVlvOW1LBLRa8A+OsEQBO6PZUNaIM3ByYW6MWaLcI73KopD8M7rYUzv3grVdHL3y3hGAzxac+tUp08d0WoDQlO6TijxvPc0NGmeb3w4Xet49J9OctqdtOA7
9e7xyDAEVEPVbVfs2mrpMBftaIFer799/9jvNzke46GMRFJz09PZb2RNLDEvKPUR+G8r+vlxMJcA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

NXOjMksv2

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/V9LvQ1OS15lhuRJ97ziCLeyewg3QzzVo

Cuernavaca, Morelos a 31 de agosto de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

EL VIDEOCLIP COMO PIEZA ARTÍSTICA, TRANSMEDIA Y CONTRA HEGEMÓNICA DESDE LA MIRADA DESCOLONIAL Y DE GÉNERO: *KIXAMPE Y LA MUCHACHA ALEGRE*

que presenta el (la) alumno (a):

JESSICA IVETTE RIVERA HAMED

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis muestra claridad expositiva, consistencia argumentativa y un adecuado desarrollo analítico, además de constituir una aportación pertinente dentro de su campo de estudio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

FIRMA ELECTRÓNICA UAEM

Dr. Joel Ruiz Sánchez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

JOEL RUIZ SANCHEZ | Fecha:2026-09-01 11:25:57 | FIRMANTE

bSmx/OhWuSy66sgc8N53Y460ROEM5MRbPC+HgnWT7BQSEtsNNPsm4iYZp22MeCt33pZCNb7v90bv6LgHbarSEHowT0Wgl88oOsFRAuy+xnstfdGuE5ytuEPmrhE96m3eZIlb5W11qFumqm499rUdOyGia06QOB+j7b5BU2w5POkvUCR4OdDjcKEQ/E7aHxKLZyVedGBzvCv4oBtZ3I2fGVGOHbCy7+HTE0nXrYT5rTcLUZ26F+sq4RM1Sgc4cSLnjmx0/7+zttTd+6qLvkNpibGVl8esr5fYAS6nKqfs6MUHBHYIHVTUlMvKR7u1ZyvX8taaKj/1YXDtluYM8RM87g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

ESOXKeL25

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZHaQDxp4yZ0X8yHLv1cbsc3c4n5oVu6T

Cuernavaca, Morelos a 21 de septiembre de 2026.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

EL VIDEOCLIP COMO PIEZA ARTÍSTICA, TRANSMEDIA Y CONTRA HEGEMÓNICA DESDE LA MIRADA DESCOLONIAL Y DE GÉNERO: *KIXAMPE Y LA MUCHACHA ALEGRE*

que presenta el (la) alumno (a):

JESSICA IVETTE RIVERA HAMED

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior se fundamenta en que la alumna ha trabajado a profundidad su investigación, respaldada en la aplicación de los referentes teóricos y en una metodología pertinente.

Por otro lado, resalta las observaciones y hallazgos producto de sus consultas y en particular a su experiencia autoetnográfica y reflexiva, como integrante y parte activa del movimiento artístico de la escena musical de Cuernavaca.

Lo anterior sienta las bases para continuar con su investigación en el futuro con el estudio de un doctorado, con la línea de investigación, feminismo, género y música, y de esta manera visibilizar a los fenómenos culturales que reclaman atención en la actualidad.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Firma Electrónica UAEM

Mtro. Francisco J. López Gálvez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

FRANCISCO JOSE LOPEZ GALVEZ | Fecha:2026-09-21 12:19:34 | FIRMANTE

ptSYn6Qxsgq0YTkuzn4OM2fkyDGvwISwqalz+mqJHmzNMWvD5vl+ZVy1RPLaUgIXOWJaTztYCw2F3ggJ66Po/dyr/rbJsq6hFkeiuOb7YLFDzzcv1//l8vF4srNYqq82eX3lz/uSuvIIFjaLQ1f6MZ9CGDXRxZf5BXuFpncaZi4VW1ErCU5u6WUbTji1mB+CrC/mTLOhw2l+c+No1/pcCMPXg/9EPfCMZqDH7wTWNuaoSicE1X0llWQTN6I3I7BfbxXu8mHxPoVHbPPp3WDm+hT6CQb2CZtvfpHSHB8NQukNbjtm5RGOoIy491oi49BPqYN5620yagXC0+TJE0fvRw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

YhfDyVBuF

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/m8CQBVydkTzPdUMJOG148Ce1G1geFa2g