

“Me siento muy hembra pa’ llorar por un ‘güevon””: Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana

“I feel so female to cry for a ‘güevon””. Spite and Gender Representations in Colombian Popular Music

Mateo Pazos Cárdenas^{1*}

Sebastián Giraldo Aguirre²

¹Estudiante del doctorado en antropología social, Universidad Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, Brasil. email: mpazoscardenas@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4932-6736>

²Investigador independiente, Pereira, Colombia. email: s.giraldoaguirre@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4207-2806>

*Autor para correspondencia: mpazoscardenas@gmail.com

Resumen

El artículo analiza el fenómeno contemporáneo de la “música popular” colombiana cantada por mujeres, preguntándose cómo se (re)presentan en este universo sonoro los roles de género femeninos y cómo estas mujeres intérpretes narran sus relaciones con los hombres y con otras mujeres. El artículo revisa las letras de algunas de las canciones más escuchadas del género a través del método del análisis crítico del discurso para develar la “ecología política del género” que se articula alrededor de estas sonoridades. El texto, así, discute los discursos de género presentes en estas músicas y su articulación con la construcción generizada (*engendered*) de emociones – como el amor y el despecho– en la Colombia contemporánea.

CÓMO CITAR: Pazos, Mateo y Giraldo, Sebastián. (2019). “Me siento muy hembra pa’ llorar por un ‘güevon””: Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 5, 29 de julio de 2019, e401, <http://dx.doi.org/10.24201/reg.v5i0.401>

Recibido: marzo de 2019

Aceptado: julio de 2019



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional [CC BY-NC-ND 4.0]

Palabras clave: género; análisis crítico del discurso; música de despecho; estudios culturales.

Abstract

The article analyzes Colombian “popular music” sung by women, asking how female gender roles are (re) presented in this universe and how these female interpreters narrate their relationships with men and with other women. The article reviews the lyrics of some popular songs of the genre through the method of critical discourse analysis to reveal the “political ecology of gender” that is articulated around these sounds. The text, thus, discusses the discourses of gender present in these musics and their articulation with the engendered construction of emotions -like love and spite- in contemporary Colombia.

Key words: gender; critical discourse analysis; spite music; cultural studies.

Introducción

La representación de las mujeres en las letras de las canciones populares latinoamericanas ha sido analizada desde diferentes perspectivas, coincidiendo la mayoría en una afirmación: las mujeres, sus imaginarios, prácticas y representaciones están, mayoritariamente, enunciadas desde una perspectiva masculina. Esto ha sido afirmado para estilos musicales tan diversos como la cumbia villera en Argentina (Vila y Semán, 2006), la bachata en República Dominicana (Pacini Hernandez, 1990), la salsa y el bolero (Aparicio, 1998) o el reggaetón (Carballo, 2006; De Toro, 2011), entre otros. Esto implica que, como lo expone Deborah Pacini Hernandez (1990), las letras de las canciones de estos ritmos no sólo manifiestan generalmente la voz masculina latinoamericana, sino que también generan la articulación de una suerte de pedagogía sentimental de lo masculino y lo femenino, así como de lo que estos conceptos representan tanto en la música como en la cultura popular de la región.

Sin embargo, declarar que las músicas populares latinoamericanas sistemáticamente reproducen prácticas y representaciones machistas o que niegan las voces de las mujeres implica dos situaciones. En primer lugar, significa desconocer la amplia gama de intérpretes femeninas en los diferentes géneros musicales de nuestra región como el bolero, la salsa o las baladas. Estos espacios, a pesar de ser pensados para los intérpretes hombres desde su configuración estructural y de predefinir unos estereotipos de género propios del sistema heteropatriarcal, han sufrido fisuras por cuenta de algunas de estas mujeres y sus performances musicales y corporales. Para mencionar algunos ejemplos, podemos pensar en los casos de *La Lupe* en el ámbito de la salsa (Aparicio, 1998) o *Ivy Queen* en el escenario hiper-masculinizado del reggaetón (Báez, 2006).

En segundo lugar, esta premisa conlleva a asumir una postura llanamente estructuralista en la cual las mujeres no tienen una posición activa como escuchas e intérpretes de estas sonoridades a través de ejercicios de resignificación, apropiación y re-enunciación de las mismas (Aparicio, 1998; Vila y Semán, 2006). La música como experiencia cultural permite un proceso de articulación de subjetividades e identidades individuales y colectivas en la medida que provee definiciones de sí, pero a la vez construye afinidades e identificaciones entre sujetos, espacios de socialización comunes e incluso memorias colectivas y códigos propios de determinados grupos sociales (Frith, 2003; Ramírez Paredes, 2006; Vila, 1996, 2001).

Dicho esto, ¿qué pasa cuando las mujeres son las que se enuncian a sí mismas a través de la música? ¿Cómo las mujeres representan, reproducen o desafían estas estructuras de representación masculina cuando toman la voz en los micrófonos? ¿Cómo representan estas mujeres a los hombres y las relaciones sentimentales con ellos? ¿Cuáles son los discursos en juego y qué se escenifica a través de estas interpretaciones musicales? Este artículo propone describir y analizar las diferentes imágenes y representaciones sobre las mujeres y los hombres que se configuran en las canciones de la llamada “música popular” colombiana –o “música de despecho”– interpretada por mujeres. Para dar cuenta de este objetivo se analizan las letras de algunas canciones del género en aras de dilucidar las construcciones e iteraciones sociales que ayudan a configurar estas imágenes de las mujeres o de “lo femenino” en su relación con otros sujetos sociales.

La estructura del artículo está dividida en cuatro apartados. En el primero se exponen las rutas metodológicas a través de las cuales se construye nuestro escrito. En el segundo se realiza una breve caracterización del género musical, sus orígenes y relevancia contemporánea a nivel nacional. En el tercero se analizan algunas canciones del género y se discute la articulación de sus contenidos con la reproducción y significación del orden de género de la sociedad colombiana, así como la construcción generizada (*engendered*) de emociones como el amor y el despecho dentro de este orden simbólico. Para terminar, se plantean algunas reflexiones finales.

Metodología

En este artículo analizaremos algunas de las canciones contemporáneas de la música popular de despecho colombiana interpretada por mujeres, utilizando el método del análisis crítico del discurso (Fairclough y Wodak, 1997; Van Dijk, 1999) para comprender las relaciones de dominación y desigualdad en la construcción de las narraciones discursivas, ideologías y representaciones sociales que exponen las letras de las canciones de este universo musical. En términos metodológicos, también echamos mano de experiencias etnográficas y personales para construir la argumentación del artículo, puesto que ambos investigadores vivimos en la ciudad de Pereira, conocida coloquialmente como “la capital mundial del despecho”, al ser una de las urbes del país donde mayor popularidad tiene este género musical y en donde nacieron varios de los artistas más famosos del género como Jhonny Rivera, Jhon Álex Castaño y Dora Libia. Estas experiencias subjetivas nos han permitido asistir a conciertos de estos cantantes, escuchar en los bares constantemente estas sonoridades y realizar ejercicios etnográficos en medio de la cotidianidad.

Para llevar a cabo este análisis, se seleccionaron como muestra nueve canciones de las intérpretes Francy, Dora Libia y Paola Jara, puesto que son las que tienen mayor popularidad a nivel regional y nacional. En la selección se tuvieron en cuenta tres criterios: 1. Que su lanzamiento no superara los diez años; 2. Que la temática estuviera relacionada con el despecho; 3. Que tuvieran un relativo nivel de popularidad, gracias a su rotación por las

emisoras y otros medios de comunicación nacionales. Para el análisis de las canciones tomamos en cuenta dos aspectos: el uso de sustantivos y adjetivos a través de los cuales las mujeres se enuncian a sí mismas, a otras mujeres y a los hombres, y las narraciones de las relaciones entre mujeres y hombres en lo referente a las temáticas de amor, desamor y despecho.

A continuación se enlistan las canciones seleccionadas, la intérprete y su nomenclatura correspondiente en el artículo:

Referencia	Intérprete	Título de la canción
C1	Francy	Si se fue, se fue
C2	Francy	Ya me cansé
C3	Francy	Hay otro en mi cama
C4	Francy	El mal marido
C5	Francy	La gran señora
C6	Francy y Paola Jara	Que sufra, que chupe y que lllore
C7	Dora Libia	No la beses
C8	Dora Libia	La ley del desprecio
C9	Dora Libia	Gracias, perra

Brevísima reseña histórica de la música popular de despecho en Colombia

No es gratuito que el género musical que aglutina las diferentes expresiones y ritmos musicales que analizamos en este artículo tenga el epíteto de “popular”. La música popular de despecho en Colombia, como género, ha estado históricamente ligada a una tradición fundamentalmente rural y de los sectores más bajos de la estructura social, como veremos más adelante. La “música popular” –también llamada “música de despecho”, “música de carrilera” o “música de cantina”– es usualmente representada dentro de los imaginarios cotidianos como ordinaria, básica, “de la pleble”. Y a pesar de todo esto, este género es, actualmente, muy popular (entendiendo ahora este adjetivo como “lo masivamente consumido”), especialmente en las regiones de Antioquia y el Eje Cafetero. Estas paradojas

entre música “cultura” y ordinaria, exclusiva y masiva son denominadas por Arango (2016) como la “ley de la supremacía de lo abyecto”:

Todos los gestores culturales progresistas del Eje Cafetero se han estrellado contra este enigma: la gente no va a festivales de jazz, ni de teatro, ni de literatura o filosofía o música clásica; ni siquiera con entrada gratuita. Pero en los conciertos de música de carrilera o del Caballero Gaucho y sus discípulos, los estadios rebosan de gente borracha, mujeres y hombres por igual (Arango, 2016, p.83).

El origen histórico de este género musical se remite a las décadas del 30 y 40 del siglo pasado en las zonas rurales de los departamentos de Antioquia y del Eje cafetero colombiano (Departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío). De acuerdo a diferentes autores (Arango, 2016; Arias Calle, 2009; Wade, 2002), en esta época el género recibió el nombre de “música de carrilera” pues era interpretado inicialmente en las estaciones del ferrocarril, donde se ubicaban establecimientos destinados a la venta de licor para las personas viajeras y/o desplazadas por la violencia propia de las zonas rurales de la nación durante todo el siglo XX (por ello también ha recibido el nombre de “música de cantina”). En estos lugares se encontraban dispositivos de reproducción musical como gramófonos, fonógrafos o vitrolas, que ponían grabaciones de canciones mexicanas (corridos, rancheras y huapangos) o argentinas (tangos y valsés), pero que a la vez propiciaban espacios para que personas locales interpretaran sus propias composiciones, las cuales fundamentalmente eran apropiaciones de esos sonidos que se escuchaban en la radio o en estos lugares.

El panorama histórico descrito en el párrafo anterior nos habla de dos escenarios. Por un lado, de una realidad social colombiana propia del siglo XX marcada por la violencia, los procesos de urbanización y modernización de la nación y los vínculos, espacios, conexiones y (dis)continuidades entre los universos rurales y urbanos (Arias Calle, 2009; Wade, 2002). Por otro, de un conjunto de articulaciones musicales y culturales de orden internacional acaecidas desde principios del mismo siglo, por cuenta de la grabación y comercialización de músicas latinoamericanas (de Argentina y México, principalmente, aunque también de

otros países como Ecuador y Perú) por parte de empresas estadounidenses como Columbia Records o RCA Victor.

A pesar de que actualmente el nombre más generalizado para referirse a este tipo de sonoridades es “música popular”, existen variaciones como las mencionadas “música de carrilera” y “música de cantina”, así como “música de despecho” o “música guasca”¹. Para aclarar rápidamente las diferencias entre estas denominaciones, la “música guasca” y “música de carrilera” son conceptos que se refieren a las interpretaciones musicales más propias de mediados del siglo XX, mientras que podría decirse que “música popular” o “de despecho” son términos que responden a la “evolución” en el mundo contemporáneo de estas sonoridades. De ahora en adelante y en aras de facilitar nuestra lógica argumentativa, nos referiremos a la música objeto de nuestro estudio como “música popular de despecho”.

Más allá de las particularidades estructurales de métrica o de instrumentología musical, lo que se identifica como elemento característico de este género es el contenido de las letras de las canciones, el cual está, generalmente, vinculado al “despecho” (Albán Achinte, 2009; Arias Calle, 2009; Wade, 2002). El despecho, en su etimología del latín (*despectus*), hace referencia al menosprecio. En Colombia, estar despechado significa “experimentar esa sensación de impotencia acompañada de rabia y desengaño por la imposibilidad de recuperar lo perdido. El despecho (...) es dolor, refugiado en la más vívida sensación de despojo, de carencia y de vacío” (Albán Achinte, 2009, p.81). El desprecio es tanto hacia mí mismo(a) como hacia el otro/la otra que ha generado el despecho en mí, fundamentalmente por cuenta del (des)amor, lo cual genera unos efectos concretos sobre los sujetos que lo experimentan/experimentamos: dolor, ira, traición, melancolía, arrepentimiento, tristeza, depresión e incluso, en ocasiones, ideaciones suicidas.

La música popular de despecho, en este sentido, opera como un detonante de estas emociones que se cantan con mucho dolor –aunque a veces, también, en medio de risas, comprobando la íntima relación entre lo trágico y lo cómico–, tanto por el/la intérprete de la canción como

¹ La guasca es una planta comestible de las zonas andinas. La palabra también fue usada por personas de las ciudades como sustantivo y adjetivo despectivo para referirse a la gente del campo y su universo simbólico “popular” y “ordinario” (Arango, 2016; Arias Calle, 2009).

por el/la escucha de la misma, se encuentre este último en una cantina, en un concierto, en el transporte público, en un karaoke o en la casa haciendo alguna actividad doméstica. Estas músicas suelen recurrir en sus líricas a la llamada “sabiduría popular”: dichos, consejos o preceptos morales que dan lecciones sobre diversas situaciones que puede experimentar cualquier persona “del común” y que interpelan al/a la oyente precisamente porque hablan de su propia vida, de su propio dolor. El otro elemento fundamental que caracteriza el ambiente generado por este género musical es el licor, que acompaña usualmente la escucha de estas canciones y opera a la vez como catalizador de emociones y “terapeuta” personal. En la sociedad colombiana actual, la música popular de despecho tiene una amplia popularidad en términos de consumo, expandiéndose de su región de origen (Eje Cafetero y Antioquia) a través de una paulatina pero extensa masificación a lo largo del país. Artistas como Darío Gómez (conocido como “el rey del despecho”), El Charrito Negro y Luis Alberto Posada llevan más de cuarenta años interpretando canciones dentro de este género y son vastamente reconocidos en diferentes regiones del país. Algunas mujeres estuvieron presentes dentro del género desde la década del 60, alcanzando una amplia popularidad nacional, como Las Hermanitas Calle (exponentes de la “música de carrilera”) y Helenita Vargas (intérprete además de rancheras y boleros). En la última década ha ocurrido una suerte de “explosión” de nuevos artistas representantes de este campo musical como Jhonny Rivera, Pipe Bueno, Jhon Alex Castaño, Yeison Jiménez y Jessi Uribe, entre otros, quienes han colaborado en la popularización de estos sonidos entre las personas más jóvenes del país. Dentro de esta “nueva generación”, se incluyen algunas mujeres como Francy, Dora Libia y Paola Jara, por mencionar solamente las más famosas, de quienes hablaremos a continuación.

Representaciones y relaciones de género en la música popular de despecho interpretada por mujeres

En términos de orden argumentativo, hemos decidido dividir este apartado en tres secciones de acuerdo a los objetos de representación en las diferentes canciones (textos) que vamos a discutir. En la primera analizaremos las representaciones que realizan las mujeres intérpretes de sí mismas. En la segunda profundizaremos en las relaciones y representaciones de género

entre las intérpretes y los hombres. En la tercera abordaremos las representaciones sobre otras mujeres que establecen las cantantes mediante sus canciones.

“Ay corazón, yo no repito macho²”: Representaciones de las intérpretes sobre sí mismas

En este apartado buscaremos dilucidar cómo se representan a sí mismas las mujeres intérpretes de estas canciones. Para ello seleccionamos tres textos (C1, C3 y C4) en los cuales las cantantes hablan sobre sí mismas, describen sus cualidades, sus formas de ser y estar en el mundo como mujeres.

En todas las canciones seleccionadas encontramos un elemento en común: las intérpretes se definen a partir de experiencias relacionadas con el despecho, es decir, se atribuyen características después de haber sufrido algún episodio de desengaño amoroso. Antes de profundizar el análisis de los textos, es importante mencionar que el “despecho”, entendido como una emoción, es un significado cultural construido a partir de relaciones sociales de poder específicas, las cuales mediante su iteración –al igual que ocurre con los procesos de construcción del género (Butler, 2001, 2012; Preciado, 2008)– encubren las estrategias a través de las cuales se dota de sentido a este tipo de sentimientos (Ahmed, 2014; Illouz, 2007).

En este sentido, las emociones asociadas a las mujeres o a “lo femenino” están articuladas bajo órdenes sociales que permiten la reproducción de roles, prácticas e identidades de género, así como de diversas disposiciones morales (Bourdieu, 2000; Illouz, 2007). Sara Ahmed (2014) señala que la articulación entre los conceptos de “sufrimiento”, “pasión” y “pasivo/pasividad” (que provienen de la misma raíz latina: *passio*) alrededor del universo de “lo femenino”, contribuye al posicionamiento específico de este último en la jerarquía

² La frase corresponde al texto C3.

relacional del género. “Lo femenino”, junto a las emociones y la naturaleza, compartirían una misma representación: lo pasivo, por lo que son situados en el lugar inferior del orden de género en relación con la posición “masculina”, asociada ésta a la cultura, la racionalidad, la transformación y lo “humano” (Bourdieu, 2000).

Ahora bien, ¿cómo leemos estos órdenes “emocionales” de género en las letras de los textos que hemos seleccionado? En “Si se fue, se fue” (C1) –la canción que, con una de sus frases, da título a este artículo–, Francy se presenta como una mujer que después de haber vivido una ruptura amorosa con un hombre, trata de seguir con su vida: “*No habrán (sic) cargos de conciencia / pues fue linda la experiencia / y también rico la pasé*”. La intérprete declara que no va a repetir el comportamiento de otras mujeres a las que el hombre abandonó previamente: “*Yo no soy como las otras / que a sus pies se han humillado / suplicando su querer*”. Además, enuncia la actitud empoderada que pretende desplegar después de este episodio, caracterizada por su “berraquera”³, su disposición para tomar licor (“*Si bebo, estoy contenta*”) y su capacidad de salir a buscar otros hombres: “*Que yo buscaré / quién me dé pasión / me siento muy hembra pa’ llorar por un güevón*”.

La mujer aparece aquí como fortalecida después de la ruptura amorosa, dispuesta a buscar, por lo menos, un nuevo compañero sexual. Esto, en primer momento, estaría contradiciendo los estereotipos tradicionales de género, donde son los hombres los que tienen un papel activo en el cortejo e inicio de las relaciones amorosas, mientras que las mujeres sencillamente aceptan (o rechazan) las propuestas de las iniciativas masculinas (Antunes Das Neves, 2007). También podríamos pensar que la postura de Francy y su ideal de mujer frente a las relaciones de pareja contraviene el modelo de “amor romántico” (Giddens, 1992), en el cual el sujeto de la relación amorosa se declara dependiente, eterno y exclusivo del otro, pues en ningún momento del texto se mencionan palabras o frases asociadas a esta concepción de la emoción “amor”.

De acuerdo al párrafo anterior, las mujeres no necesitan un hombre específico que las complemente para representarse plenamente como sujetos sociales. De hecho, más adelante

³ “Berraquera” es una expresión muy utilizada en Colombia para aludir a una persona con actitudes de valor, obstinación, terquedad y/o furia.

en el mismo texto (C1) afirma: “*para él soy mucha mujer*”, es decir, la mujer que encarna la cantante es “demasiado”, no puede ser aprehensible o controlable por el hombre que la ha decidido abandonar. Esto también aparece en C4, donde Francy menciona “*Yo no soy soltera, tampoco casada / prefiero estar sola que estar mal acompañada*”, renegando así de la necesidad de un hombre para “realizarse” socialmente⁴. En C3, la misma intérprete reitera su empoderamiento sexual frente al despecho, pues al darse cuenta que el hombre que ella quiere ya no la ama, entonces: “*lo he pensado / ya lo pensé bien / y me decidí / voy a meter a otro en mi cama*”. De nuevo, las mujeres se representan a sí mismas como agentes activas de su propia elección de pareja (sexual, en primera instancia). En este sentido, el despecho se convierte en un dispositivo momentáneo de disrupción del orden de género: la experiencia del duelo se constituye en un rompimiento de las representaciones tradicionales sobre la mujer y se simboliza como una oportunidad para su empoderamiento sexual. Aunque, tal vez sea sólo en medio de esta circunstancia, porque después de superar la pena del desamor, es posible que desaparezcan esas intenciones.

En estas representaciones de las mujeres anteriormente descritas, encontramos un elemento común: las cantantes realizan un ejercicio de performatización del género al (re)presentarse a sí mismas y, por tanto, a las mujeres, como sujetos sociales empoderados, que aparentemente están desafiando los órdenes sociales de género imperantes en la sociedad colombiana. En los conciertos, por ejemplo, es muy común que las cantantes propicien una complicidad con las mujeres del público para denigrar a los hombres por medio de frases como: “Vamos a cantarles a esos hombres infieles” o “Vamos a dejarles muy claro quién es la que manda”, creando así un entorno heterotópico del sistema de género.

Cuando estábamos en la mitad de la escritura del artículo, encontramos un hallazgo inesperado. Haciendo una revisión a través de internet sobre las personas que habían escrito las letras de estas canciones, nos encontramos con un dato que nos sorprendió y dio un giro al análisis que teníamos pensado. De los nueve textos analizados en este artículo, seis fueron compuestos por hombres (C1, C2, C3, C4, C6 y C7), dos a varias manos entre hombres y

⁴ Esta canción lleva por título “El mal marido”, lo que puede leerse como un juego lingüístico: la expresión “mal marido” suena muy similar a la palabra “malparido”, la cual es un insulto bastante fuerte pero comúnmente usado en Colombia para denigrar a otra persona.

mujeres (C8 y C9) y solamente uno escrito exclusivamente por una mujer (C5). Entre los compositores hombres se encuentran reconocidos cantantes de música popular de despecho –a nivel regional y nacional– como Jhonny Rivera (C2), Hernán Darío Hernández (C4) y Oveimar Vinasco (C1), todos nacidos, por demás, en la región del Eje Cafetero. De las tres mujeres cantantes seleccionadas para este análisis, solamente Dora Libia compone algunas de sus canciones (C8 y C9) junto a otros hombres. La única canción escrita exclusivamente por una mujer es C5, texto originalmente compuesto y cantado por Jenni Rivera, artista mexicana de música norteña⁵.

Aquí podríamos preguntarnos si este hallazgo responde a las lógicas de silenciamiento del subalterno analizadas por Spivak (2003), teniendo en cuenta que para esta autora las mujeres se ubicarían ante la doble imposibilidad de representarse y enunciarse a sí mismas en los contextos (pos)coloniales: por ser mujeres y por ser colonizadas. En efecto, en este caso, aunque las mujeres son las que cantan las letras, la mayoría de ellas son pensadas desde la racionalidad masculina, lo cual implica una interpretación y traducción de un “imaginario” del pensar femenino bajo la escritura y representación masculina que, para Spivak, significaría una distorsión del mensaje originario y el efectivo silenciamiento del mismo.

En términos de Bourdieu (2000), la composición y recreación de las letras de las canciones son, entonces, una evidencia de la dominación masculina desdoblada en el contexto de la música popular de despecho. Por medio de sus líricas y sus paisajes sonoros se reproduce la dominación simbólica –y material– del bastión masculino, encontrando justamente una complicidad de sus propias víctimas, en este caso, las mujeres intérpretes y sus interlocutoras.

Sin embargo, las letras de las canciones tienen una incidencia en la representación que realizan las mujeres consumidoras de este tipo de sonoridades o las cantantes sobre sí mismas. De hecho, muy pocas(as) consumidoras(as) de estas músicas son concientes de la situación anteriormente mencionada, dado que pocas personas se preguntan por la autoría de las canciones que escuchan. Además, la construcción identitaria a través de la música se

⁵ La cantante es un referente en el mundo de la música “regional mexicana”. De acuerdo con Ramírez Pimienta (2010), la artista encarna un “(narco)feminismo” musical, reivindicando el derecho de las mujeres a participar dentro de los negocios del contrabando fronterizo entre México y Estados Unidos, así como su posibilidad de usar la violencia para conseguir sus fines. Jenni murió en un accidente de aviación en el 2012 y se ha mantenido como un ícono de la música norteña, principalmente en México y entre la comunidad latina de los Estados Unidos.

realiza mediante la “interpelación”, es decir, la aceptación que realiza el sujeto del “llamado” musical en el momento de la escucha de éste, así como la articulación de una serie de sentidos y significados alrededor del mismo (Frith, 2003; Vila, 1996, 2001). Por tanto, el texto enunciado cumple la eficacia necesaria para su cometido: construir una performance artística donde las mujeres que la consumen se identifican y reconocen como parte de la historia entonada, precisamente, porque habla de sus experiencias de vida, de los significados y atributos que tanto las intérpretes como las consumidoras asignan a sí mismas como mujeres y a otros sujetos sociales, como se verá en los próximos apartados.

“Le queda grande esta mujer”⁶: Relaciones y representaciones de género entre las intérpretes y los hombres

En este apartado analizaremos las representaciones que las mujeres intérpretes realizan de sus relaciones amorosas con los hombres mediadas por el despecho. Para ello hemos escogido siete textos que discuten sobre estos temas (C1, C2, C3, C4, C6, C7, C8). En todos, la temática principal es la infidelidad, la cual es el motivo de enunciación de la canción y la causante principal del despecho. La forma fundamental a través de la cual se representan las relaciones amorosas en este género musical es a través de la infidelidad, la cual es la causante de las rupturas y del despecho. Vamos a analizar con mayor detenimiento cada una de ellas.

En varias de las canciones se menciona el sufrimiento como una parte importante de las relaciones amorosas y como una de las causantes de la ruptura o la infidelidad. En esta forma de representar las relaciones sentimentales (en este caso, heterosexuales), encontramos una narrativa del sufrimiento propia del discurso amoroso del mundo contemporáneo, en la cual “se encuentra el mandato de ejercitar la memoria del sufrimiento a los efectos de liberarse del mismo” (Illouz, 2007, pp.121). “Aguantar” y “soportar” son verbos recurrentes en las historias que narran los textos y que permiten inferir que las infidelidades o los malos tratos han sido una constante en las relaciones sentimentales enunciadas en estos textos: “Ay

⁶ La frase corresponde al texto C1.

corazón, que te aguante tu madre” (C1), “*Me cansé, no más / mucho descarado / hasta presumes de esas grillas⁷ / con las que te has acostado*” (C2), “*Estoy ya mamada / de soportar tus traiciones / de esperar que cambies / sólo veo decepciones*” (C3), “*Ya yo me cansé / de que los cachos me pongas*” (C8).

Los hombres (ex)compañeros sentimentales se presentan como los causantes del dolor a causa de sus comportamientos y prácticas: “*Que se largue con sus gritos / Sus insultos y sus vicios*” (C1), “*Yo no soy tan fea, no, como para aguantarme / Que llegue borracho, oliendo a fufa⁸ / y que venga a despertarme*” (C2), “*Tú quieres llegar borracho con labial en la camisa / y que yo no te diga nada / no traes nada a la casa y quieres que yo te atienda / ni que fuera tu empleada*” (C4). En C1, vuelve y aparece la referencia a que los hombres quieren tomar a la intérprete de “manteca”, así como en C4 (“empleada”), es decir, que se dedique a realizar los oficios domésticos. En C4, Francy menciona otras características de este tipo de hombre(s): “manipulador”, “mantenido”, “borracho”, se hace lo que él diga, la deja sola (y encerrada) cuidando a los hijos mientras sale a “rumbear” (de fiesta) con los amigos.

En lo referente a los insultos o frases despectivas para referirse a los hombres, encontramos en C1 y C3 un común denominador, orientado a atacar la masculinidad de su (ex)compañero sentimental. En C1 Francy entona: “*Si para él soy poca cosa / para mí él es una loca / le queda grande esta mujer*”. La palabra “loca” en Colombia se usa para referirse despectivamente a los hombres homosexuales, pero también para cuestionar la masculinidad u “hombría” de un sujeto en particular: un hombre es “una loca” cuando no tiene la suficiente fuerza o cuando llora o cuando hace o dice algo relacionado con el universo femenino. Por tanto, el insulto estaría orientado a develar que este sujeto no es “lo suficientemente hombre” para hacerse cargo o para merecer a la intérprete (“le queda grande”). En C3, la misma cantante vuelve y ataca: “*Hay otro en mi cama / y te lo digo sin temor / En la cama es como tú / hace lo mismo que tú / hasta se mueve como tú / solamente que mejor*”. En este caso, la ofensa va dirigida a cuestionar el desempeño sexual del hombre, elemento crucial en la definición cultural de la masculinidad; el texto dice que el nuevo amante, al menos en

⁷ “Grilla”: término muy usado especialmente en la zona antioqueña y del Eje Cafetero para referirse a una mujer ordinaria y “libertina”.

⁸ “Fufa”: prostituta.

términos sexuales, es mejor que el anterior, se le representa como un sujeto fácilmente reemplazable por otro al no poder cumplir con uno de los mandatos fundamentales del rol masculino en las relaciones sexuales y sentimentales.

En C3 Francy cuenta la historia de una relación en la cual ha encontrado un amante, pues su compañero/novio/esposo actual también la engaña con otra mujer: “*Hay otro en mi cama / y yo no sé por qué te extraña / Me parece justo / porque hace tiempo tú me engañas*”. Esto es una máxima callejera muy conocida en Colombia: “ojo por ojo, diente por diente” o también podríamos aplicar “el que la hace, la paga”. Como ella ha sido víctima de la infidelidad, se autoriza que también incurra en esta práctica. Sin embargo, esta situación se podría interpretar como un “agenciamiento subordinado”, el cual sólo se concibe mientras el sujeto dominante incurra en una falta, mas no se emprende por sí solo.

La canción C7 tiene un texto particular. Cuenta la historia de una mujer que acaba de tener una ruptura sentimental con su compañero y ella le explica que sabe por qué se fue: él tiene una amante. La cantante le dice que es algo “normal”, “*Que estás en tu derecho / Y no lo puedo evitar*”. Sin embargo, el punto de inflexión de la canción viene en el coro, pues la intérprete revela que también tiene/ha tenido amantes: “*Pero no la beses como a mí / Pero no la toques nunca así / Pues yo nunca beso, como a ti te beso / Cuando me tropiezo por ahí*”. Es decir, ella incurre en infidelidades (“tropiezos”), pero no les da a estos hombres (“los amantes”) el tipo de afecto que le da al hombre de su relación “oficial”. La infidelidad quedaría, entonces, enmarcada en el orden del deseo sexual, mientras que la relación de pareja estaría ubicada en el plano de lo afectivo y lo emocional, del “amor” (representado en la forma de besar o tocar al otro). Aquí la mujer se reconoce a sí misma como infiel al igual que su compañero sentimental, desconfigurando así la idealización de la monogamia pretendida/obligada de la familia nuclear moderna y normalizando la posibilidad de tener “aventuras” extra-maritales sin que ello afecte la estabilidad de la pareja (siempre y cuando no se construyan vínculos que vayan más allá de las prácticas sexuales).

C6 es el último texto que vamos a analizar en esta sección. Es una de las canciones más populares de este género musical en los últimos años, particularmente porque es interpretada por dos mujeres (Francy y Paola Jara) en forma de diálogo cantado, es decir, que una le

responde las frases a la otra. La canción cuenta la historia de dos mujeres que tenían una relación sentimental con el mismo hombre al mismo tiempo, sin estar enteradas de la existencia de la otra. El objetivo del texto es declararle sufrimiento y dolor al hombre por infiel y mentiroso, por “jugar con dos amores”. Sin embargo, en el diálogo Francly adquiere el rol de enunciante desde el “amor romántico” y Paola Jara desde una postura más “reflexiva” que podríamos asociar al “amor confluyente” (Giddens, 1992):

Francly: Hoy me arrepiento y quisiera llorar
Hoy que sin él no he podido ser feliz
Si he cometido un error, le diré que me perdone

Paola: No te arrodilles, no pidas perdón
Él fue el culpable de tu decisión,
Tanto lo amabas y no le importó
Ahora, que sufra

Francly: Yo lo amo y hasta más que a mi propia vida

Paola: No sufras, yo sé que el tiempo sanará tu herida

Francly: Estoy triste, muy dolida, no me lo esperaba

Paola: No seas tonta, que a ti y a mí nos engañaba

Es evidente que las representaciones de las relaciones sentimentales están plagadas de contradicciones en estos textos. En un primer momento, aparecen las intérpretes como empoderadas frente a su “agencia romántica”, como no dependientes de una figura masculina para reconocerse como mujeres en plenitud, alejándose así de la concepción del amor como “remedio para la soledad” (Fromm, 2005). El amor, en algunos momentos de estas canciones, deja de ser entendido y enunciado como un inevitable destino que se asume –bajo una (falsa) promesa de felicidad y realización personal y social– a un entramado de relaciones de poder que se reconoce como generador de desigualdades, discriminación y violencia (Antunes Das Neves, 2007). Pero vemos también que, en otros momentos, vuelven y aparecen los roles y estereotipos tradicionales asociados culturalmente a las mujeres y a la forma de experimentar los sentimientos románticos frente al otro masculino: frases como “*sin él no he podido ser feliz*” o “*yo lo amo hasta más que a mi propia vida*” nos recuerdan que la iteración de las

normas y valores “emocionales” del género no son tan fácilmente sobrepasables o deconstruibles.

“Gracias, perra⁹”: Relaciones y representaciones de género entre las intérpretes y otras mujeres

En este apartado analizaremos las representaciones sobre otras mujeres y sobre las relaciones que las intérpretes establecen con ellas a través de dos textos (C5 y C9). C9 cuenta la historia de una mujer que le canta a la amante de su excompañero sentimental, agradeciéndole por haberse llevado a ese hombre que le generaba más problemas y angustias que alegrías: “*Gracias, perra... por devolverme a soltera / me quitaste ese payaso / te llevaste ese bagazo / y me arreglaste la vida*”. Además de los adjetivos denigrantes con que se clasifica a los hombres (“payaso”, “bagazo”, “tormento” y “miserable”), también se declaran otros para referirse a la mujer a quien va dedicada la canción: “pobre boba”, “garosa”, “prepagó”, “descarada” y “entelerida”¹⁰. En otro momento de la canción, Dora Libia afirma: “*sé muy bien lo que tú buscas / sólo buscas un marrano*”; es decir, declara que la otra mujer es una interesada y que está con ese hombre sólo por obtener dinero¹¹.

Las diatribas hacia los hombres analizadas en el apartado anterior también se extienden a las figuras femeninas “otras”: las “amantes”. Esto es peculiar en comparación con las canciones de música popular de despecho interpretada por hombres, pues en éstas los cantantes pocas veces se refieren a otros hombres con este tipo de adjetivos; los sujetos receptores de esas canciones suelen ser representados como mujeres a quienes les entonan su despecho, como sujetos desgenerizados –presumiblemente hombres– a quienes se les cuenta sus experiencias de (des)amor o incluso como otros hombres a quienes se trata de “hermano” o “amigo”, aconsejándolos sobre sus experiencias románticas con ciertas mujeres. Pareciese, entonces, que los ataques entre la “cofradía masculina” (Parrini, 2016; Segato, 2014) son menos evidentes y menos recurrentes que entre las mujeres. Esto puede estar relacionado con el

⁹ La frase corresponde al texto C9.

¹⁰ “Entelerida”: persona flaca, enclenque, sin fuerza.

¹¹ En Colombia, “marrano” se le dice a los hombres que pagan la mayoría de los gastos económicos en una relación de pareja.

hecho de que las letras de las canciones interpretadas por mujeres sean escritas –en su enorme mayoría– por otros hombres, situación mencionada renglones atrás. O, en otro sentido, por el hecho de que la misma lógica de la cofradía masculina, para resguardar su orden, incita a la batalla entre las “subalternas” –las mujeres–, mientras invita a la fraternidad entre los sujetos dominantes –los hombres–.

En el mismo texto, Dora Libia gratifica sarcásticamente a la amante por “encartarse”¹² con ese hombre y le declara un fatal destino a esta nueva relación: *“te llevaste mis problemas / y un cruel destino te depara / porque hablando en plata blanca / a ese pobre miserable / muy poquito se le para”*. En este caso, vemos que la cantante ataca en dos frentes: primero, condena a la mujer a tener deficientes relaciones sexuales con el hombre que le “robó” –pues, “muy poquito se le para” (el pene)– y, segundo, ataca la masculinidad de su antiguo compañero sentimental, precisamente en uno de sus puntos más críticos (el débil desempeño sexual por cuenta de su frágil erección), recurso simbólico que ya vimos utilizado en C1 y C3.

En C5, Francy trae a Colombia una canción muy popular en los 2000 en México, en donde, al igual que en el tema anterior, una mujer reprocha a otra (“la amante”) por cuenta de su intromisión en la relación sentimental de la intérprete con otro hombre; sin embargo, en este texto, la cantante no va a renunciar a su relación, al menos no sin dar la pelea. La intérprete le dice a la receptora de la canción que ha trabajado mucho por conseguir el amor de ese hombre: *“Aunque no te guste, tienes que entender / Que lo mío es mío y no voy a soltarlo / Voy a pelear y defender mi honor / Pues soy su señora y mucho me ha costado”*; más adelante complementa: *“No me vas a robar lo que yo me gané / Aunque seas esa intrusa que se le acomoda”*.

Este discurso de la cantante en defensa de “su hombre” podemos relacionarlo con la concepción contemporánea del “amor como trabajo” (Illouz, 2009), en donde de acuerdo a la ética romántica del mundo actual, las relaciones amorosas se evalúan mediante una planeación sistemática de sus acciones en términos de costos y beneficios, a modo semejante

¹² “Encartarse”: estar en una situación problemática o complicada, de la cual es difícil escapar o encontrarle una solución.

de como funciona el mercado capitalista. Siguiendo esta lógica, la intérprete declara que ha invertido mucho esfuerzo y tiempo en construir esta relación amorosa y, por tanto, no se va a dar por vencida tan fácilmente. Incluso, la cantante declara que hará lo que sea posible para conservar a “su hombre”, así tenga que recurrir a la violencia física: *“Vas a comprender y respetar quien soy / Y si no es por las buenas, pues será a madrazos”*.

Por otra parte, la cantante recurre a un elemento simbólico que la ubica en un lugar de privilegio frente a la amante en relación a ese hombre que puede perder: el poder de “la familia”, representada en los hijos de la relación: *“Él no me dejará, pues sabe quién es quién / Soy la que con sus hijos tiene la corona”*. Esto es reforzado en otros momentos de la canción: *“Y aunque estés viviendo en la plena juventud / Yo tengo la experiencia y la familia es mía”*. Así, la intérprete invalida otro tipo de capitales que puede tener la amante y que la aventajan en su posibilidad de quedarse con el hombre deseado: *“Se necesita más que una cara bonita / Se necesita más que un cuerpo sin estrías”*; desmerita la belleza o la juventud de la amante y recuerda que en el plano cultural latinoamericano, el hecho de tener un hijo con otro hombre y de haber formado “una familia” con él, la legitima de sobremanera, dándole mayores credenciales para poder “mantener” su relación amorosa.

Reflexiones finales

En general, los principales hallazgos encontrados en las letras de las canciones analizadas a lo largo del artículo fueron presentados en tres niveles. En el primero, sobre las representaciones que realizan las mujeres intérpretes sobre sí mismas, encontramos que a pesar de enunciar unos discursos de disrupción –momentáneos– del orden de género, las canciones, en su mayoría, fueron compuestas por hombres, lo cual denota las configuraciones propias de la dominación masculina. En el segundo, referente a las relaciones y representaciones de género entre las mujeres intérpretes y los hombres, resaltamos las diferentes permanencias y transformaciones del amor romántico contemporáneo (mercados y consumos emocionales, violencias y estrategias de emparejamiento). En el tercero, enfocado en las representaciones líricas sobre otras mujeres, se destaca la incitación a la batalla entre ellas, auspiciada por la cofradía masculina.

En nuestro análisis, la música emerge como una tecnología social más que hace parte de la “ecología política del género” (Preciado, 2008), en términos de estabilizar y normalizar cuerpos, identidades, deseos, acciones, discursos y emociones dentro de realidades y relaciones de poder específicas construidas bajo la égida de la nación colombiana. Las mujeres intérpretes de música popular de despecho en Colombia están en una constante tensión entre la reproducción de la ortodoxia de las representaciones y relaciones de género –históricamente configuradas de acuerdo a la lógica heteropatriarcal– y la construcción de subjetividades mediante su agencia performática, ya sea ésta desplegada en escenarios de conciertos, en videos musicales, en cantinas de diferentes pueblos y ciudades del país, o en aparatos de reproducción sonora en cualquier hogar.

Declarar que la música popular de despecho en Colombia reproduce ideales sexistas y violentos hacia las mujeres implicaría incurrir en una demonización y rigidización de las industrias culturales/musicales, así como una invisibilización de la agencia tanto de las mujeres intérpretes de estas canciones como de las mujeres que las consumen como gusto musical. En esta lógica, las mujeres serían victimizadas al reproducir el imaginario de su “pasividad” social frente a las decisiones y direcciones del “monstruo” heteropatriarcal. Desde la perspectiva de género, y como lo afirma Spataro (2013), señalar a las mujeres pertenecientes a este tipo de universos musicales como “tontas culturales” (retomando el concepto de Stuart Hall), en el sentido de tener una actitud –y escucha– pasiva que no les permite advertir la “mala” calidad de sus gustos musicales, ni ser conscientes de las violencias que se ejercen sobre sus cuerpos, es una postura muy poco feminista. De acuerdo a la autora, operaría una suerte de “policía del feminismo” (proveniente de algunos ámbitos académicos y movimientos sociales) que establecería cuáles prácticas y subjetividades feministas tendrían más validez que otras; en este caso, la música popular de despecho quedaría marginada de esta legitimidad.

Finalmente, la performance artística de estas cantantes también se debate entre “jugar el juego de la feminidad” para seducir y reconfortar a los hombres y su masculinidad (Despentes, 2007) y la auto-erotización como resignificación del propio cuerpo –y la sexualidad–, como desafío frente al orden de género heteropatriarcal latinoamericano

(Aparicio, 1998). Presentarse ante la sociedad como mujeres empoderadas, seguras de sí mismas e ironizantes frente a los hombres puede ser simplemente una parodia que no afecta a la estructura de la dominación masculina, un juego fundamentalmente comercial que, desde los hombres que escriben la mayoría de estas canciones, está planeado como inofensivo y condescendiente frente a la capacidad de agencia de las mujeres pertenecientes a este universo simbólico. Sin embargo, la apropiación y subjetivación de estos discursos en las mujeres consumidoras de estas sonoridades puede también generar –y estar generando– reconfiguraciones de las identidades, representaciones y prácticas de las feminidades en la Colombia actual que desborden los objetivos desde donde fueron originalmente planteados.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara. (2014). *The cultural politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Albán, Adolfo. (2009). La música del despecho: ¿el sentimentalismo de lo popular? *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 3(3), 74-84. doi: <https://doi.org/10.14483/21450706.1217>

Antunes Das Neves, Ana S. (2007). As mulheres e os discursos *genderizados* sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? *Revista Estudos Feministas*, 15(3), 609-627. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2007000300006>

Aparicio, Frances. (1998). *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover: Wesleyan University Press.

Arango, Pablo. (2016). *Borrachos colombianos. Volumen 1. Borrachos grecocaldenses*. Bogotá: Editorial El mal pensante.

Arias, Juan. (2009). *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*. Medellín: La Carreta Editores

Báez, Jillian. (2006). "En mi imperio": competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaetón. *Centro Journal*, 18(2), 63-81. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37718204&idp=1&cid=87489>

Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F.: Paidós.

Butler, Judith. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Carballo, Priscila. (2006). Reggaeton e identidad masculina. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 3(4), 87-101. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/3945/3815>

De Toro, Ximena. (2011). Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón. *Revista Punto Género*, 1, 81-102. Recuperado de <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/16824/17520>

Despentes, Virginie. (2007). *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina.

Fairclough, Norman; Mulderring, Jane y Wodak, Ruth. (1997). Critical discourse analysis. En Teun van Dijk (Ed.), *Discourse Studies. A multidisciplinary introduction. Vol. 2, Discourse as social interaction* (pp. 258-284). Londres: Sage.

Frith, Simon. (2003). Música e identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Giddens, Anthony. (1992). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

Illouz, Eva. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.

Illouz, Eva. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz Editores.

Pacini, Deborah. (1990). Cantando la cama vacía: love, sexuality and gender relationships in Dominican bachata. *Popular Music*, 9(3), 351-367. doi: <https://doi.org/10.1017/S026114300000413X>

Parrini, Rodrigo. (2016). *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo*. México. D.F.: Universidad Central, PUEG, UNAM.

Preciado, Paul.B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa.

Ramírez, Juan. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), 243-270. Recuperado de <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/275/253>

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. (2010). Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 8(9), 327-352.

Segato, Rita. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. México: Pez en el árbol.

Spataro, Carolina. (2013). Las *tontas culturales*: consumo musical y paradojas del feminismo. *Revista Punto Género*, (3), 27-45. doi:10.5354/0719-0417.2013.30265

Spivak, Gayatri. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.

Van Dijk, Teun A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Revista Anthropos: Huellas de conocimiento*, 186, 23-36.

Vila, Pablo. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 2, Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Vila, Pablo. (2001). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini (Eds.), *Músicas en transición* (pp. 15-44). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Vila, Pablo y Semán, Pablo. (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 10 Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/146/la-conflictividad-de-genero-en-la-cumbia-villera>

Wade, Peter. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Multiletras Editores Ltda.

Sobre los autores

Mateo Pazos Cárdenas es estudiante del doctorado en antropología social de la Universidad Estadual de Campinas; maestro en estudios latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México y antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Sus líneas de investigación son: procesos de racialización, género y sexualidades, música e identidades. Sus últimas publicaciones son “Audio-políticas y bio-políticas de las músicas afrodiáspóricas contemporáneas en Colombia” en *Boletín de Antropología*, 34(57), 2019. Y “Encarnac(c)iones del multiculturalismo en dos festivales afromusicales de Colombia y México” en *Desacatos*, 57, 2018.

Sebastián Giraldo Aguirre es maestro en estudios de género por El Colegio de México y sociólogo de la Universidad de Caldas, Colombia. Sus líneas de investigación son: sexualidades, masculinidades y violencia armada. Sus últimas publicaciones son “Hombres víctimas de los conflictos armados. Algunas reflexiones a partir del caso colombiano” en el libro *Masculinidades, delincuencia organizada y violencia* publicado por la Universidad

Autónoma de Querétaro y Colofón, 2019. Y “Diversidad sexual y de género en el marco del conflicto armado en Colombia. Algunas reflexiones para su estudio” en *Eleuthera*, 20, 2018.