



**Tipo de documento: Tesis de Maestría**

**Título del documento: De "cumbia nena" a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Daniela Novick**

**Malvina Silba, dir.**

**Mercedes Liska, co-dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2021**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**Facultad de Ciencias Sociales**

Daniela Novick

**De "cumbia nena" a cumbia feminista:  
transformaciones en los usos y apropiaciones  
de la cumbia.**

Tesis para optar al título de Magíster en Comunicación y Cultura

Directora: Dra. Malvina Silba

Co-directora: Dra. Mercedes Liska

Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Octubre 2020

## Resumen

Esta tesis se propone aportar a los debates del campo de la comunicación y la cultura, a partir del cruce de los estudios de género y sexualidades con los de la cultura popular y la cultura masiva. Específicamente, identificamos que se consolidó una escena musical que se despliega en la cumbia y se vincula con movimientos feministas. A partir de preguntarnos cómo fue el proceso de apropiación de este género musical por parte de mujeres que producen un tipo de música revalorizado por la agenda feminista, el objetivo general es analizar cuáles han sido y qué características tuvieron los usos y apropiaciones que han posibilitado una cumbia con perspectiva de género. A este tipo de cumbia la denominaremos *cumbia feminista* por ser una producción de cumbia asociada a discursos y políticas de género y sexualidad que performan discursos de los movimientos feministas.

Para desarrollar el objetivo realizamos un análisis sociodiscursivo de representaciones, dado que partimos de la hipótesis de que la apropiación de la cumbia por parte de músicas mujeres vinculadas a movimientos feministas, disputa determinadas representaciones hegemónicas y heteronormativas sobre roles de género y sexualidades presentes en la cumbia.

Por un lado, recuperaremos el caso de Gilda, por ser la artista que la escena musical que analizamos toma como antecedente y relevamos objetos culturales, entrevistas y diversos análisis académicos y periodísticos realizados para pensar diferentes apropiaciones de su figura. Por otro lado, tomaremos como objeto empírico mujeres músicas porteñas que circulan por ambientes feministas. En primer lugar, haremos un análisis de sus producciones musicales - canciones y videoclips-, y luego, complementaremos con un análisis de sus dichos en diferentes entrevistas. Para esto último, seleccionamos como recorte temporal del año 2007 (fecha en que surge la banda más antigua) hasta el 1 de marzo del 2020, día en el que tocaron juntas en un evento.

En este contexto en el que identificamos una expansión de los discursos feministas, observamos que las problemáticas y temáticas de género atraviesan las prácticas musicales tanto en las producciones como en la resignificación de artistas. En este sentido, partimos del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar, en primer lugar, por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el momento histórico de la lucha feminista actual y, en segundo lugar, por las múltiples apropiaciones de la cumbia que se dieron en el último período.

## Abstract

The aim of this dissertation is to contribute to the debate in the field of Cultural Studies, analyzing the interplay of gender and sexuality studies with those of popular culture. Specifically, it identifies Cumbia as part of an established musical scene which has links with feminist movements. The dissertation begins by exploring how the process of appropriation of cumbia by women produces a type of music valued by the feminist agenda. The general objective has been to analyze the strategies, in term of uses and appropriations, that enabled those women to produce Cumbia with a gender perspective. I will call this type of cumbia “Feminist Cumbia” because it is a kind of music associated with a gender discourse that is part of the feminist movements.

This dissertation presents a socio discursive analysis of representations, because it begins with the hypothesis that the appropriation of cumbia by women linked with feminist movements, disputes certain hegemonic and heteronormative representations regarding gender roles and sexualities which are part of Cumbia. To begin with, I will analyze the case of Gilda, because she is the artist that the musical scene considers as the starting point of this movement, and I will study cultural objects, interviews and previous works penned by authors from both, Academia and from the Media, in order to explore different appropriations of her figure. In addition, I will use as the empiric object of study the female singers from the city of Buenos Aires which are close to the feminist movement. Firstly, I will analyze their musical productions, i.e. songs and videoclips, and secondly, I will study what those singers communicated about their own music using as evidence interviews conducted from 2007 (when the first band was formed) to March 1 st 2020, when the members of that first band played music together in a concert again.

It is in this context that I identify an expansion of the feminist discourse, and observe that the ideas and debates that characterize the current gender discourse are present in the musical scene, in both the actual productions and in the way that the female singers have been resignified by the influence of feminist discourse. In that sense I hypothesize that the expansion of the feminist discourse was made possible, firstly, thanks to the multiplicity of discourses that enabled the feminist movement to achieve its current cultural presence, and secondly, by the multiple appropriations of the cumbia that took place in the last period.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	2
<b>ABSTRACT</b> .....	3
<b>ÍNDICE</b> .....	4
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	6
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
1. PRESENTACIÓN DEL TEMA .....	8
2. BREVE PRESENTACIÓN DEL MARCO TEÓRICO Y LOS ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN.....	11
3. LA ESCENA CUMBIERA FEMINISTA .....	13
4. METODOLOGÍA.....	16
5. PLAN DE OBRA .....	17
6. ACLARACIONES DE ESCRITURA .....	18
<b>CAPÍTULO 1. AL PATRIARCADO NI CABIDA: ORÍGENES DE LA CUMBIA FEMINISTA.</b> .....	19
I. 1 LA LUCHA HISTÓRICA: LAS 3 OLAS DEL FEMINISMO .....	21
I. 2 CUARTA OLA DEL FEMINISMO LA INTERNACIONAL FEMINISTA.....	25
I. 3 LOS MOVIMIENTOS FEMINISTAS EN ARGENTINA DE LAS SUFRAGISTAS AL NI UNA MENOS .....	27
I. 4 LA GENERACIÓN VERDE .....	31
I. 5 DE LA CUMBIA COLOMBIANA A LA CUMBIA FEMINISTA.....	34
1.6 LA CUMBIA FEMINISTA:SUS INICIOS .....	38
<b>CAPÍTULO 2. DE LA CUMBIA QUE MAREA BAILANDO, A LA MAREA QUE BAILA CON CUMBIA: LAS REPRESENTACIONES DE GILDA EN EL MOVIMIENTO DE MUJERES Y DISIDENCIAS</b> .....	40
II. 1 DE SHYLL A GILDA .....	42
II. 2 GILDA SANTA.....	48
II. 3 GILDA BLANCA.....	50
II.4 GILDA FEMINISTA.....	52
<b>CAPÍTULO 3: DE GLADIADORAS, WARRIORS Y QUEERS: UNA APROXIMACIÓN A LAS PRODUCCIONES MUSICALES DE LA CUMBIA FEMINISTA</b> .....	61
III. 1. KUMBIA QUEERS .....	62

III. 1. A. CUMBIA QUEER.....	64
III. 2. MISS BOLIVIA .....	73
III. 2. B. CUMBIA WARRIOR.....	75
III. 3. TITA PRINT .....	84
III. 3. B. CUMBIA GLADIADORA .....	85
III. 4. ESCENA CUMBIERA FEMINISTA: UNA APROXIMACIÓN DESDE SUS PRODUCCIONES MUSICALES .....	90
III. 4. A. EL DISCURSO AMOROSO EN LA CUMBIA .....	92
III. 4.B. EL DISCURSO POLÍTICO EN LA CUMBIA.....	95
<b>CAPÍTULO 4: BANDAS DE CHICAS: LA CUMBIA FEMINISTA EN LA ESCENA</b>	
<b>MUSICAL DE MUJERES.....</b>	97
IV. 1 ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS .....	99
IV. 2 SER FEMINISTA SABIÉNDOLO .....	103
IV. 3 CUMBIA MACHISTA VERSUS CUMBIA FEMINISTA .....	110
IV. 4 SI NO PUEDEN PERREAR, NO ES SU REVOLUCIÓN .....	114
IV. 5 UNAS BANDAS DE CHICAS .....	116
IV. 6 APROXIMACIONES FINALES .....	117
<b>REFLEXIONALES FINALES.....</b>	120
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	129
<b>ANEXO.....</b>	141
VIDEOCLIPS .....	141
MATERIALES GRÁFICOS Y AUDIOVISUALES REFERIDOS.....	142
LEGISLACIÓN REFERIDA.....	145

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis fue posible gracias al aporte y la compañía de ciertas personas que me gustaría mencionar particularmente. Gran parte del proceso de escritura se realizó durante el aislamiento obligatorio producto de la pandemia por el COVID-19. En tiempos de incertidumbre y distancia social fueron fundamentales las redes de apoyo y el cariño manifestado en nuevas formas de vincularnos.

Por empezar, a Pablo Alabarces, por dejarme ser parte del Seminario de Cultura Popular y Masiva, espacio en el que me formé académicamente, y por sus docentes e investigadores quienes son una referencia para mí y que hace muchos años me enseñaron que la excelencia académica no está dissociada del disfrute. Especialmente, quiero agradecer a Malvina, mi directora, con quien ya hace años trabajo y que fue quien me permitió la posibilidad de iniciar mi camino en la investigación. Al igual que todos estos años, me acompañó académica y afectivamente con sus múltiples lecturas, correcciones y orientaciones con un apoyo intelectual y amoroso. También a Mercedes, mi co-directora, quien aportó nuevas líneas bibliográficas para pensar mi objeto de estudio compartiendo generosamente sus saberes y ayudándome a pensar creativa y originalmente. A ambas las admiro y les agradezco sus lecturas, orientaciones y el trabajo conjunto.

Por otra parte, quiero mencionar a mi familia por el amor y el apoyo incondicional, particularmente, a mi mamá quien leyó varios de los capítulos de la tesis y se mostró siempre interesada en lo que estaba haciendo; y a Diego y Lucas que desde muy lejos me ayudaron a traducir al inglés el resumen de esta tesis. También quiero expresar mi gratitud a Mariel, Florencia I. Florencia P. y Sol por los años de su amistad que es un sostén y un motor fundamental de mi vida para cualquier proyecto que encare. A mis amigxs, que además me acompañaron a asistir a las presentaciones musicales: Martina, Ana, Ana Clara, Julián y Eugenia S. A todxs ellxs gracias por hacer el trabajo de campo mucho más divertido. Así como a mis amigxs del trabajo: Lucía, Guido, Ariana, Hernán y Eugenia B., que entre recreos y almuerzos me escucharon y ayudaron a interpretar creativamente los materiales; y a Martín A., Natalia y Camila por las lecturas de capítulos. A su vez, a Raquel, Richard y Federico quiero agradecerles por el tiempo compartido en las clases de la Maestría en Comunicación y Cultura y, sobre todo, por los momentos fuera de esas clases: bien sabían que esos iban a ser los recuerdos para la posteridad. Por otra parte, a mis amigxs de los que fue en algún momento un “ubacyt cumbiero” por todas las risas. Con algunxs miembros de ese

grupo se armó un espacio fundamental para el desarrollo de esta tesis: el “grupo de tesistes”. Por eso, les agradezco enormemente a Mayra, Mariano, Alan, Daniel (y Juan Martín el tiempo que estuvo) por haber construido juntxs ese espacio académico y afectivo que hizo que del solitario proceso que suele ser la escritura de una tesis, siempre me sienta acompañada y cuyos comentarios y sugerencias fueron importantísimos para el desarrollo de esta tesis.

A Tomás no sólo porque compartió conmigo todos sus conocimientos musicales y le dedicó su tiempo tanto a escuchar los discos como a leer los capítulos de esta tesis, sino también por el afecto y el compañerismo que me regala con su amor.

Por último, este trabajo está dedicado a todas las personas que encarnan las luchas del feminismo interseccional por una sociedad más igualitaria, y, sobre todo, más justa lo que motiva a seguir aportando para poder pensar otra sociedad posible.

## INTRODUCCIÓN

### 1. Presentación del tema

En septiembre del 2016, un artículo del suplemento feminista *LAS 12* de *Página 12* titulado “Corazón Valiente” se refería a la película “Gilda, no me arrepiento de este amor”, dirigida por Lorena Muñoz y protagonizada por Natalia Oreiro. El estreno del film coincidía con los 20 años del accidente de tránsito en el que la cantante perdió la vida y a través del mismo se pretendía “rendirle homenaje celebrando las barreras que supo derribar para multiplicar su canto y seguir dándole voz a las luchas libradas en silencio y [en] solitario.”<sup>1</sup> En ese artículo, además, se advertía sobre la conformación de una “nueva escuela de cumbia” que pregonaba “guiones empoderantes, críticos y dirigidos directamente a los problemas de género que proponen nuevas líneas discursivas, resistentes y resilientes.” De esta manera, esta “nueva escuela de cumbia”, destacada por un suplemento que recupera debates y temáticas de las agendas de los movimientos feministas contemporáneos, daba por hecho que existía una “vieja escuela de cumbia”. En este sentido, me resultaba interesante problematizar y profundizar en esa interpretación y en esa supuesta dicotomía en la lectura del género musical.

---

<sup>1</sup> Selicki Acevedo, C. (2016, 9 de septiembre) Corazón Valiente. *Página 12*, *Suplemento LAS 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>

## LAS12

VIERNES, 9 DE SEPTIEMBRE DE 2016

LEGADOS

### Corazón Valiente

Ya pasaron 20 años del accidente que apagó la voz en vivo de Gilda, la mítica cumblera que de todos modos no deja de sonar para animar fiestas y marchas, para seguir abriendo camino a otras voces femeninas en un género en el que ellas han sido tradicionalmente decorativas. Libros, películas y notas celebrarán este aniversario al que nos sumamos rastreando también cuánto cambió la cumbia desde las penas de amor de las letras clásicas a la demanda por el aborto, contra la trata o el mero levante entre chicas.

Por Carolina Selicki Acevedo

"Oh, viva la cumbia (...)

Cumbia es alegre amor para los pueblos

Cumbia es pan caliente en el universo

Cumbia es libertad en cuerpo y alma

Cumbia es vida, vuelo de golondrina

¡Cumbia!

Nadie podrá apagar la voz de mi gente"

(Viva la cumbia, Gilda)

"Hola. Me llamo Myriam Alejandra Bianchi pero me dicen Dhyll. Vengo por el aviso", le dijo al productor Toti Giménez un 20 de diciembre de 1990 sin saber que desde ese día cambiaría su vida para siempre. Delgada y alta, con un leve maquillaje y una sonrisa que iluminaba a su paso, carismática pero con el carácter suficiente para plantárselo a los principales representantes de la música tropical y animarse a los 31 años a dar un giro de 360°, dejando atrás un matrimonio, la profesión de maestra jardinera y luego abnegada ama de casa para hacer presentaciones por el interior con más de cuatro funciones por noche y en donde la hostilidad y la violencia eran moneda corriente. A quien bautizarían artísticamente como Gilda no le fue fácil llegar a la cima. Al principio la hicieron sentir como "sapo de otro pozo", aunque ella impuso su estilo: chailecos y poleras de cuero y una sensualidad que asomaba tímidamente. "Ella portaba un estilo más centroamericano, me hacía acordar a la reina del merengue, del grupo Las chicas del can", agregó Toti en una de las entrevistas citadas en el recientemente publicado *Ganta Gilda. Su vida, su muerte, sus milagros* (Planeta) del escritor y periodista Alejandro Margulis, versión ampliada de *Gilda, la abanderada de la ballanta* (2012), que repasa en los años posteriores a su muerte y la adjudicación de milagros y experiencias esotéricas.



NATALIA OREIRO EN LA PIEL DE GILDA. NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR, QUE SE ESTRENARÁ EL 15 DE SEPTIEMBRE.

LASTO | ÍNDICE

NOTA DE TAPA: FEMINISMOS  
Yo soy Loria  
INTEGRANTE DEL CONSEJO DE PUEBLOS MAYAS, PERSEGUIDA EN GUATEMALA POR SU LUCHA POR LOS DERECHOS...  
Por Claudia Koppel

VIOLENCIAS  
Es justicia  
Por Roxana Sandá

CRISIS VERDEDES  
Más es más  
Por Guadalupe Trebel

IN CORPORE  
Chicas y chicos abusados tienen derechos

ALUMNA  
Cienciafobia al fracaso  
Por Guadalupe Trebel

A LA HOGUEIRA Y SE DESHACE DE LO QUE DEJABA ZARDA MAZZITELLI"  
Maldito miedo

MONDO FISHION  
El caso burkini  
Por Victoria Lescano

VISTO Y LEÍDO  
Las manos en la masa  
Por Marina Yuzszuk

MÚSICA  
El canto como oxígeno  
Por Dolores Curia

CINE  
La maternidad está de moda  
Por Marina Yuzszuk

ENTREVISTA  
La balanza por nuestro lado  
Por Luciana Piquer

EL MEGAFONO  
Mantiene penalizado el aborto es de la Edad Media  
Por Mario Sebastiani

RESCATES  
Cantos de amor

PERFILES  
Narar el humor Maiss Khalib  
Por Flor Morfort

LEGADOS  
Corazón Valiente  
Por Carolina Selicki Acevedo

### Fragmento del artículo "Corazón Valiente de *LAS 12* de *Página 12*

Este fenómeno inmediatamente llamó mi atención porque en trabajos previos de investigación había indagado en aspectos que vinculaban teorías de género y sexualidades con el campo musical cumbiero. En la tesina de grado (Novick, 2014) el objetivo general fue analizar y comprender cómo se construía el lugar de la mujer y cómo se representaban la sexualidad femenina y los roles de género de las jóvenes de sectores populares urbanos que consumían cumbia y que conformaban clubes de fans y/o grupos de seguidoras de bandas de dicho género musical. Por otro lado, en Novick (2015), en el Trabajo Integrador Final del Programa de Actualización en Comunicación, Géneros y Sexualidades (PACGES-FSOC-UBA) reflexioné sobre el caso de una banda de cumbia, que retomaremos en esta investigación, llamada *Kumbia Queers*, abordando el modo en el que sus integrantes definían y performaban lo *queer*, teniendo en cuenta las representaciones de género y sexualidades que estaban presentes en su música.

Para el año 2018, cuando estaba en pleno proceso de armado del proyecto de tesis, nuevamente observé un vínculo entre cumbia y movimientos feministas llamativo, cuando para convocar al Paro Internacional de Mujeres de ese mismo año se utilizó “Cómo Marea”, una canción de Gilda reversionada por Natalia Oreiro, que en su letra decía: “Cómo libera la marea feminista, cómo libera la marea antimachista, cómo libera la marea del deseo, cómo libera la marea Ni una menos”.

Por este motivo, comencé a observar las manifestaciones, eventos, encuentros, jornadas y fiestas feministas de las que participábamos con mi grupo de amigas y otras compañeras del entorno social de la clase media universitaria porteña. Así, advertí que tanto Gilda- su imagen y su música- como la cumbia, en sus versiones “nuevas” y “viejas” estaban muy presentes en este tipo de acontecimientos que suelen estar acompañados de un espíritu festivo y/o de fiesta popular. En ese momento, comencé a hacerme preguntas que orientaron esta investigación: ¿Cómo fue el proceso en el que se hizo posible convocar a una movilización feminista con una canción de cumbia? ¿Cuál es el vínculo que tiene esta “escuela de cumbia” con Gilda? ¿Qué relación existe entre la cumbia y los movimientos feministas contemporáneos? ¿Qué características tiene la “nueva escuela de cumbia”? ¿De qué modo esto se observa en las producciones musicales? ¿Existen continuidades? ¿Se presentan rupturas?

Por otra parte, en Argentina, a partir del 2015, año bisagra por la primera manifestación feminista masiva convocada bajo la consigna “Ni una Menos”<sup>2</sup>, se evidenciaron otras voces y corrientes feministas amplias y plurales, con flexibilidad y apertura a las diferentes posiciones. Con una fuerte presencia en los medios de comunicación masiva, comenzaron a visibilizarse en la cultura de masas ideas de estas luchas de larga data. A partir de este proceso, demandas, debates y discursos que estaban asociados al feminismo comenzaron a atravesar diferentes campos sociales, entre ellos, la música popular.

Es así como, partiendo del cruce entre música popular y género y sexualidades, este proyecto tiene como pregunta general de investigación: ¿Cómo fue el proceso de apropiación de la cumbia por parte de mujeres que producen un tipo de música que es revalorizado por la agenda feminista?

---

<sup>2</sup> La marcha “Ni Una Menos” es convocada por el colectivo homónimo que surge como acción y repudio frente al femicidio de Chiara Páez, una joven embarazada, hecho sobre el que profundizaremos en el capítulo 1.

En esta indagación surgieron las dos dimensiones que según mi interpretación eran parte del mismo fenómeno: por un lado, la relectura y apropiación de la figura de Gilda por los movimientos feministas, y, por otro lado, aunque vinculado a eso, la conformación de una “nueva escuela de cumbia”.

Partiendo de la hipótesis de que la apropiación de la cumbia por parte de músicas mujeres vinculadas a movimientos feministas disputa determinadas representaciones hegemónicas y heteronormativas sobre roles de género y sexualidades presentes en la cumbia, el objetivo general es analizar cuáles han sido y qué características tuvieron los usos y apropiaciones que han posibilitado una cumbia en clave feminista.

## **2. Breve presentación del marco teórico y los antecedentes de investigación**

En esta investigación nos proponemos aportar al campo de la comunicación y la cultura, específicamente a los estudios de música popular, género y sexualidades. En este sentido retomaremos discusiones y propuestas teóricas de distintos campos. Por un lado, nuestro marco teórico está situado en los “Estudios Culturales Británicos” conocidos también como “Escuela de Birmingham”. Con una perspectiva transdisciplinaria, éstos indagan sobre dimensiones de la vida social tales como las prácticas y consumos culturales. Continuando las propuestas de Raymond Williams (1994 [1981]) vamos a pensar a la cultura como un modo de vida complejo y diferenciado de un grupo social particular en el que un sistema significativo específico y compartido se considera como constitutivo y ordenador de todas las formas de actividad. En línea con esta escuela, pensamos la cultura como un “campo de batalla” (Hall, 1984), donde lo popular está en tensión permanente con lo dominante. A su vez, a partir de los años 70 esta escuela incorpora a la teoría feminista, lo que permite pensar procesos de construcción identitaria y configuraciones de subjetividades en relación con el género y las sexualidades (Elizalde, 2009). De esta manera, la noción de “género” deviene en categoría de análisis (Lamas, 2000; Scott, 1996; Fernández; 1993). Aquí la entenderemos siguiendo a Teresa de Lauretis (1996) como un producto, entre otros dispositivos, de variadas tecnologías sociales, es decir, como “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (p. 8).

También nos referenciamos en la escuela de estudios culturales latinoamericanos propuesta por García Canclini (1984 y 1990) y Martín Barbero (1983 y 1987) como guías para el estudio de lo popular en Latinoamérica dado que aportan reflexiones y herramientas para analizar el vínculo entre la cultura popular y la cultura de masas y las mediaciones e intersticios que se producen al interior de estas.

Por otro lado, dado que trabajaremos el vínculo entre género y música utilizaremos aportes de la musicología, especialmente de lo que se conoce como la nueva musicología (Green, 1997; Viñuela, 2004) que piensan a la música desde su carácter discursivo y como una práctica, considerando que quienes la crean están dentro de un entorno social, político y económico específico (Viñuela & Viñuela, 2008).

Por último, retomaremos debates, conceptos y categorías de investigaciones producidas en Argentina sobre las temáticas que nos interesan y que abordan en sus objetos de investigación el cruce entre la cultura popular y masiva indagando sobre representaciones, sentidos sociales, experiencias, instancias de producción y recepción de diversos productos culturales. Todas tienen en común que en sus abordajes no se realizan lecturas dicotómicas que piensan procesos sociales en términos de dominación o resistencia, sino que por el contrario la idea es problematizar las contradicciones, los matices y tensiones presentes.

Por un lado, los estudios sobre música popular como Alabarces (1994, 2005 y 2008) y Alabarces *et al.* (2008); sobre cumbia Pujol (2006), Martín (2011) Silba (2011, 2016 y 2018), Alabarces y Silba (2014), y particularmente sobre Gilda como Martín (2006, 2007, 2009 y 2016) y Mariani (2019). Por otro lado, investigaciones que cruzan el campo cultural con los estudios de género: Justo Von Lurzer y Spataro (2015); Borda y Spataro (2018), Lucena (2013 y 2018), Spataro (2018) y particularmente trabajos que han problematizado el cruce entre la música y el género como Blázquez (2008 y 2014), Liska (2017, 2018, 2019 y 2020) Semán y Vila (2006 y 2011), Silba (2012 y 2017). Spataro (2012 y 2013) y Spataro y Silba (2008 y 2016), por nombrar sólo algunos trabajos que han ayudado a orientar las preguntas de esta investigación.

### 3. La escena cumbiera feminista

Para abordar esta tesis, adelantamos que trabajaríamos con un conjunto de mujeres músicas vinculadas con la cumbia. En este sentido, entendemos a la cumbia como género musical tanto como un horizonte de expectativas (Bajtín, 1982) como un tipo semiótico, es decir, “unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos (...) [que] se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación” (Fabbri, 2006, p. 12). Por otra parte, también compartimos con Guerrero (2012) que “la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella” (p. 19).

Sin embargo, cuando pensamos sobre las músicas con las que trabajamos, pensarlas en clave de género musical, aunque nos orienta, no termina de abarcar el fenómeno<sup>3</sup>. En este sentido, nos es útil el concepto de *escena musical* para caracterizar nuestro objeto de estudio en sus diferentes elementos, musicales y extramusicales dado que permite delimitar una situación en la que diversos géneros musicales coexisten (Straw, 1991).

Tal como reconstruyen Pedro *et al.* (2018), Straw es considerado el primer autor en tratar el concepto de escena musical desde una perspectiva académica en los años 90, entendiéndolo como una comunidad significativa en la que grupos sociales se unen alrededor de un género o subgénero musical. Específicamente como: “ese espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada” (Straw, 1991, p. 373 citado en Pedro *et al.*, 2018, p. 67). Asimismo, como adiciona Straw (2006) es un término que permite pensar en fenómenos flexibles y dinámicos en contraposición a ciertos esencialismos. Sin embargo, frente a la categorización que propone Straw (1991) en separar escenas locales, translocales y virtuales, compartimos con Pedro *et al.* (2018) que “los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas” (p. 69). También Bennett y Peterson (2004) fueron pioneros en el desarrollo del concepto y lo definieron como una

---

<sup>3</sup> Como veremos en el capítulo 3 cuando nos aboquemos a sus trayectorias profesionales las músicas que estudiamos vienen de géneros musicales muy diversos. Por este motivo, a partir del análisis de los discos, observamos que conviven variados géneros musicales y no exclusivamente la cumbia.

categoría para entender de un modo más dinámico contextos en los cuales productores, músicos y *fans* compartían colectivamente sus gustos musicales comunes.

Considerando las limitaciones de la utilización rigurosa de su aplicación (Trotta, 2013), entendemos a las escenas musicales como “contextos espacio-temporales glociales<sup>4</sup> de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (Pedro *et al.*, 2018, p. 28). Continuando con la propuesta de Pedro *et al.* (2018), es fundamental la relación e interacción básica y necesaria entre músicos-lugares-públicos, esto implica una perspectiva específica a la hora de abordar el estudio de las prácticas musicales que se centra en el análisis de contextos marcados por relaciones de pertenencia, que a pesar de ser más difusas y variables conforman un lugar de encuentro y participación (p. 73).

Por otra parte, es preciso aclarar que esta escena musical se crea sobre la base de lo que ha sido conocido como “nueva cumbia”/ “cumbia emergente”, una variante que abandona la periferia popular y se constituye en el centro urbano como una cumbia para las clases medias urbanas (Agosteguis, 2015). Esto sucede en un contexto más amplio denominado por Alabarces (2011) como *plebeyización cultural* que es definido como “el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasan a ser apropiados (a veces literalmente expropiados), compartidos y usados por las clases medias y altas” (p. 119).

En este sentido, siguiendo a Sautú (2011) concebimos a la estructura social a partir de una distribución desigual de recursos sociales, materiales y simbólicos en donde “las clases sociales se corporizan en normas que legitiman la apropiación de recursos materiales y simbólicos, en usos y costumbres, y en valores que confieren poder de disposición y goce de estos recursos” (p. 42). Así, entendemos a las clases medias – sector social en el que se ubican las músicas que vamos a analizar- de un modo heterogéneo en cuanto a su situación económica (Kessler & Benza, 2020) y, más precisamente, como una identidad específica que otorga un sentido de unidad «entre medio» de una clase alta y una baja (Adamovsky, 2013).

Por último, observamos que esta escena musical conformada por bandas de mujeres músicas e identidades genéricas disidentes<sup>5</sup> cuentan entre su repertorio con canciones de cumbia

---

<sup>4</sup> Tal como Pedro *et al.* aclaran, glocal dado que tanto lo global y lo local son dimensiones que se entrelazan en las escenas musicales contemporáneas

<sup>5</sup> Es decir, personas que consideran que el binomio de mujer y hombre no abarca las identidades genéricas posibles.

con un anclaje en discursos feministas. Considerando que esta noción de discurso se entiende en un sentido amplio, es decir, como las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que confieren sentido en un campo de fuerzas en donde se desarrolla un juego de relaciones de poder (Laclau & Mouffe, 1985). Entonces, retomamos la noción de discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscriptas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas)” (Richard, 2002, p. 76).

A partir de estos lineamientos, configuramos una escena musical que denominaremos *cumbia feminista*, la cual será entendida como una producción de cumbia asociada a discursos y políticas de género y sexualidad dado que performan y encarnan las demandas, agendas, *slogans*, banderas y luchas de los movimientos feministas, a los que entendemos de modo múltiple y plural. Cabe destacar que “cumbia feminista” es una categoría que circula socialmente en redes sociales y medios periodísticos<sup>6</sup> que aquí retomaremos de modo analítico para entender un movimiento musical que es heterogéneo y que no necesariamente se autodenomina de ese modo.

Para analizar este fenómeno tomaremos como objeto empírico tres casos<sup>7</sup>: una banda de cumbia de mujeres denominada Kumbia Queers; la cantante y compositora Miss Bolivia; y Tita Print, cantante e instrumentista. Aunque son originarias de la escena porteña también participan en festivales y presentaciones nacionales e internacionales. Asimismo, circulan por ambientes autodenominados feministas debido a su evidente problematización de cuestiones de género y sexualidades tanto en sus producciones musicales, como en su activismo en causas feministas y sus dichos en diferentes entrevistas en medios de comunicación. Tienen en común que comenzaron a desarrollarse musicalmente en otros géneros musicales como el rock, el punk y la canción folclórica y en el momento histórico aquí analizado confluyen y se posicionan en la escena musical cumbiera con un discurso que tematiza y dialoga con los discursos de los movimientos feministas. A lo largo de la tesis, iremos profundizando sobre los elementos que nos permiten colocarlas en serie, cómo es el dialogo con los movimientos, de qué modo performan los discursos feministas, cómo se observa esto en la música, entre otros aspectos.

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, Tita Print se define en Instagram como “cumbiera feminista”, en Youtube se pueden encontrar listas de reproducción de música bajo esa categoría o es utilizado para denominar lo que hacen bandas, por ejemplo, a Rebelión en la Zanja se la etiquetó como “cumbia feminista, disidente y antiyuta [anti policía]” en Mársico A. L. (2019, 10 de noviembre). Rebelión en la Zanja: cumbia feminista, disidente y antiyuta. *Agencia Paco Urondo*. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/rebelion-en-la-zanja-cumbia-feminista-disidente-y-antiyuta>

<sup>7</sup> Estas músicas se presentaban como casos ejemplares de este tipo de nueva cumbia en la ya mencionada nota de *LAS 12*.

#### 4. Metodología

Debido a que nuestra pregunta de investigación apunta a pensar usos y apropiaciones con el fin de desentrañar discursivamente los sentidos sociales circulantes, la metodología escogida pertinente fue la cualitativa mediante un análisis sociodiscursivo (Angenot, 2010) en el que abordamos representaciones entendidas como constelaciones simbólicas que rigen el orden de los discursos y las prácticas sociales (Szurmuk & Mckee Irwin, 2009)

En primer lugar, en la construcción de la apropiación de Gilda, relevamos diferentes análisis académicos y periodísticos que se habían hecho, recuperamos sus interpretaciones y las pusimos a dialogar con entrevistas que la música había dado. También trabajamos con entrevistas, objetos culturales, fotografías y canciones que leímos en línea para pensar estas apropiaciones.

Luego, para trabajar la producción musical de las artistas de la escena cumbiera feminista hicimos un análisis de las canciones y los videoclips. Este último elemento fue abordado como producto mediático entendido dentro de una compleja red socio-semiótica (Júnior, 2008). Por eso utilizamos aportes de la semiótica, particularmente, la teoría de Steimberg (1993) que nos permitió dar cuenta de los elementos retóricos, temáticos y enunciativos, es decir, los aspectos formales, el contenido sobre lo que se habla y la situación comunicacional que se construye como efecto de sentido, respectivamente. Por otro lado, para trabajar con sus dichos, utilizamos una entrevista en profundidad (Guber, 2001) realizada a Tita Print y diferentes entrevistas públicas disponibles en medios de comunicación y sitios web. Para relevar esto, tomamos como período desde el 2007, año en el que surgió Kumbia Queers hasta el 1 de marzo del 2020, fecha en la que las artistas tocaron juntas en Tecnópolis en el marco de “Nosotras movemos el mundo” una serie de actividades y eventos por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora.

Por último, el abordaje se complementa con la asistencia a presentaciones musicales de todas las artistas desde marzo del 2019 a marzo del 2020 con el fin de observarlas en vivo y recuperar parte de su despliegue en escena, así como las interacciones con el público.

## 5. Plan de obra

En el capítulo 1, comenzaremos contextualizando a la escena feminista cumbiera actual. Para eso, abordaremos cómo fue el proceso a través del cual la cumbia se volvió un género musical elegido por los movimientos feministas. Partimos del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar, en primer lugar, por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el momento histórico de la lucha feminista actual y, en segundo lugar, por las múltiples apropiaciones de la cumbia que se dieron en el último período. Por eso, recuperaremos parte de la historia de las luchas de los colectivos feministas a fin de dar cuenta de las distintas demandas y reivindicaciones que tuvieron en diferentes períodos históricos y repondremos brevemente la historia de las luchas feministas en Argentina, pensando en los modos locales en los que se desplegaron los cuestionamientos y demandas en el contexto nacional hasta llegar al 2015 con la primer marcha de Ni una Menos, acontecimiento en el que ubicamos la masificación y pluralización de los discursos feministas. Luego, presentaremos un breve recorrido del género musical, especialmente centrándonos en los distintos procesos de apropiación hasta llegar a la escena cumbiera feminista.

En el segundo capítulo, indagaremos cómo ocurrió la resignificación de la imagen de Gilda, partiendo del supuesto de que ésta se vincula con la consolidación de la escena cumbiera feminista. Con este propósito, comenzaremos reponiendo ciertos datos biográficos para luego analizar lecturas sobre su figura que se hicieron *a posteriori* de su muerte, momento en el que adquiere significativa popularidad. Para ordenar, dividiremos este análisis en tres grandes representaciones posibles que sirven para pensar los modos de recepción de Gilda en distintos contextos: *Gilda santa*, *Gilda blanca* y *Gilda feminista*. En esta última construcción analizaremos en mayor profundidad ciertos usos y apropiaciones que se dieron de la figura y de la música de la cantante por parte de los movimientos de mujeres resignificándola en clave feminista.

En el capítulo 3, analizaremos las producciones musicales -canciones y videoclips- de las artistas elegidas. De esta manera, comenzaremos presentando las trayectorias de las músicas de acuerdo con el orden de aparición en esta escena y describiremos sus producciones con el fin de delinear el universo simbólico de la cumbia feminista. Para cumplir con ese objetivo, por un lado, analizaremos sus elementos formales y sus representaciones, enfocando por los intereses de esta tesis, en las identidades genéricas y los vínculos sexo-afectivos; por otro lado, indagando rupturas y continuidades con la cumbia.

Luego, en el capítulo 4, complementando el análisis propuesto en el capítulo 3, profundizaremos cómo se constituye discursivamente la escena musical de la cumbia feminista a partir del análisis de entrevistas. Para esto nos centraremos en diferentes dimensiones: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización en tanto mujeres músicas. Estos aspectos nos permitirán vincular la cumbia feminista a un fenómeno mayor en que se encuentran inscriptas que es la escena musical de mujeres y disidencias.

Por último, en las reflexiones finales retomaremos todo lo trabajado a lo largo de la tesis y exploraremos el vínculo entre la escena musical de mujeres y disidencias y las políticas públicas con perspectiva de género en este campo. Para finalizar, presentamos líneas de investigación que podrían ser retomadas para seguir indagando en estos procesos sociales.

## **6. Aclaraciones de escritura**

Para escribir la mayor parte de esta tesis, decidimos utilizar la primera del plural porque ésta retoma y se inscribe en una línea de indagaciones previas. El uso de esta persona gramatical es un modo de reconocer la construcción colectiva sin la cual no hubiese sido posible esta investigación. Exceptuamos algunos fragmentos de esta introducción y del capítulo 4 porque tiene que ver con experiencias y reflexiones personales. De todas maneras, en ambos casos, me hago cargo de la responsabilidad individual, así como de la autoría de esta tesis.

## CAPÍTULO 1. AL PATRIARCADO NI CABIDA: ORÍGENES DE LA CUMBIA FEMINISTA.

*y ahora tomate el palo, ahora tomateló  
y ahora tomate el palo, ahora tomateló  
se nos mueren las pibas, legalicenció  
al patriarcado ni cabida, mi vida  
ahora decido yo*  
Miss Bolivia (11 de junio del 2018). *Twitter*.

Cuando inaugurábamos el nuevo milenio y con él empezábamos a conocer una nueva variedad de la cumbia, la villera, el productor de Meta Guacha expresó en una entrevista<sup>8</sup>: “Es que la mujer no es un atractivo para el hombre arriba del escenario, porque ya tiene la mujer a su lado”<sup>9</sup>. Sin embargo, es difícil imaginar que hoy en día, una expresión de este estilo sea dicha sin que haya consecuencias y una serie de repercusiones mediáticas, en general, condenatorias<sup>10</sup>.

Más de una década después, una fiesta en la que se eligió cumbia villera para musicalizar la noche fue el disparador de Silba (2017) para reflexionar sobre lo que producían canciones que contenían letras altamente provocadoras (en torno a la tematización de la sexualidad y a modelos de masculinidad y feminidad). Las/os invitadas/os que, según la investigadora, pertenecían en su mayoría al campo popular y eran defensores de diversas causas feministas, sin poder dejar de bailar, no pudieron tampoco evitar comentarios justificatorios, risas incómodas y, en algunos casos, caras de desagrado. Entonces, Silba, en ese momento se preguntó: “¿Se puede ser feminista y escuchar cumbia?”

Por otra parte, como anticipamos en la introducción, a propósito del estreno de la película “Gilda, no me arrepiento de este amor” de Lorena Muñoz, protagonizada por Natalia Oreiro, el suplemento feminista *LAS 12*, en septiembre del 2016, publicó una nota en la que se advertía de

---

<sup>8</sup> Dillon, M. (2001, 18 de mayo) Lona, cartón y chapa. *Página 12, Suplemento Las/12*. <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-05/01-05-18/NOTA1.HTM>

<sup>9</sup> Dillon, M. (2001, 18 de mayo) Lona, cartón y chapa. *Página 12, Suplemento Las/12*. <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-05/01-05-18/NOTA1.HTM>

<sup>10</sup> A modo de ejemplo, ver el caso de José Palazzo, productor del festival Cosquín Rock cuando declaró que no había suficientes mujeres con talento que estuvieran "a la altura" de ese festival de música: De Sousa, F. (2019, 12 de febrero) Rockeras contestaron al productor de Cosquín Rock por asegurar que "no hay suficientes mujeres con talento"- *Perfil*. [https://www.perfil.com/noticias/sociedad/mujeres-rock-responden-productor-cosquin-rock-jose-palazzo.phtml?fb\\_comment\\_id=2034846919933181\\_2035862419831631](https://www.perfil.com/noticias/sociedad/mujeres-rock-responden-productor-cosquin-rock-jose-palazzo.phtml?fb_comment_id=2034846919933181_2035862419831631)

una “nueva escuela de cumbia.” Así, tal como definimos en la introducción, a esta “nueva escuela de cumbia” la vamos a enmarcar dentro de una escena musical que denominamos *cumbia feminista* y que será entendida como un tipo de producción musical asociado a políticas de género y sexualidades que performa y encarna algunas demandas de los movimientos feministas<sup>11</sup>. A lo largo de esta investigación, abordaremos esta escena musical a partir del análisis de 3 grupos de músicas: la banda Kumbia Queers, la cantante y compositora Miss Bolivia y la cantante e instrumentista Tita Print. Como mencionamos en la introducción, pertenecen a la escena musical porteña y dado que han cobrado relevancia social son casos pertinentes para analizar por su representatividad e influencia. A su vez, como iremos analizando, si bien sus trayectorias son muy disímiles, en este momento histórico confluyen en la misma escena musical.

Pero ¿cómo fue el proceso en que la cumbia se volvió un género musical elegido por los movimientos feministas? Sin ánimos de intentar resolver el dilema en torno a si primero el género produjo una variante feminista o si una parte del feminismo se volvió cumbiero, vamos a indagar sobre el vínculo existente entre el género musical y los movimientos feministas contemporáneos.

Cabe destacar que este vínculo no será pensado dentro de una dicotomía de prácticas musicales entre aquellas que luchan por subvertir las relaciones desiguales entre los géneros y otras que reforzarían el orden patriarcal y/o a la norma heterosexual. En este sentido, este tipo de análisis que nos llevan a falsas dicotomías tales como victimismo/liberación terminan resultando contraproducentes porque subestiman logros de las mujeres (Ramos, 2010). Por el contrario, debido a que los usos sociales de la música son mucho más que la reproducción acrítica o la denuncia consciente (Silba y Spataro, 2016) colocaremos esta escena musical en el marco de un orden social más amplio, sin clasificarla en términos de emancipación o subordinación dado que las desigualdades de género que se expresan en y con la música no pueden entenderse en estos términos (Spataro, 2013).

Es así como, en el cruce entre estudios culturales y estudios de género, específicamente pensando a los estudios sobre música con perspectiva de género, el propósito de este capítulo es contextualizar a la escena feminista cumbiera actual, partiendo del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar, en primer lugar, por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que, como mencionamos en la introducción, el término de “cumbia feminista” es recuperado de medios periodísticos y, de las artistas con las que trabajaremos, solo Tita Print lo utiliza para definir su producción musical. Sin embargo, para los fines de esta investigación lo retomaremos para denominar la escena musical.

momento histórico de la lucha feminista actual y, en segundo lugar, por las múltiples apropiaciones que se dieron en el último período de la cumbia.

Por otra parte, dado que, para pensar la historia musical de las mujeres, no debemos quedarnos al margen de la historia de las mujeres (Ramos López, 2013), comenzaremos recuperando parte de la historia de las luchas de los colectivos feministas a fin de dar cuenta de las distintas demandas y reivindicaciones que tuvieron en diferentes períodos históricos. La discusión dentro de los movimientos es lo que ha permitido que los mismos avancen hacia nuevas demandas, preguntas y reflexiones, por eso, describiremos los derroteros de las Olas del feminismo que transcurrieron, principalmente, en Europa y Estados Unidos. A partir de reponer estos debates, observaremos aquellas discusiones, conceptos y categorías de análisis que predominaron en los distintos períodos a fin de comprender y contextualizar los debates contemporáneos. Especialmente, atenderemos a aquellas reflexiones sobre las diferentes construcciones de sujetos y lugares de enunciación colectiva.

A continuación, repondremos la historia de las luchas feministas en Argentina, pensando en los modos locales en que se desplegaron los cuestionamientos y demandas en el contexto nacional, para llegar al momento de expansión de los movimientos analizados y sus respectivos discursos.

Por último, presentando parte del recorrido del género musical, abordaremos la cumbia feminista para indagar cómo se despliegan estos acontecimientos sociales en el plano musical. Para esto, no intentaremos entender cómo la cumbia feminista “refleja” a los movimientos feministas, sino que como postula Frith (1996) la cuestión es cómo esta música “produce, cómo crea y construye una experiencia – una experiencia musical, una experiencia estética- que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva (p. 184)”.

## **I.1 La lucha histórica: las tres olas del feminismo**

Siguiendo la cronología propuesta por Dora Barrancos (2018), se identifican diversos movimientos de mujeres que, desde finales del siglo XVIII, cuestionaban el estado de situación en el que se encontraban en la estructura social. Tal es el caso de la “Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana” que Olympe de Gouges realizó en 1791, demandando igualdad jurídica

y emancipación femenina a partir de observar esta carencia en la “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano”, el manifiesto paradigmático de la Revolución Francesa. Otra de las obras claves de la época es “Vindicación de los Derechos de la Mujer” que escribió Mary Wollstonecraft en Inglaterra en 1792 sobre la exclusión de las mujeres del campo de bienes y derechos.

Sin embargo, es recién a partir de 1840, con la Asamblea de Séneca Fall en Nueva York, que se considera el comienzo de la Primera Ola del Feminismo. En este acontecimiento se elaboró la “Declaración de la sensibilidad” que fue una proclama de las mujeres de Estados Unidos sobre demandas por derechos y denuncias sobre su situación civil.

La Primera Ola estuvo centrada en Europa Occidental y Estados Unidos desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, ligada al espíritu de la Ilustración y al liberalismo burgués: entre el calor de la época y el espíritu de la Revolución Francesa, aquellas mujeres, de lo que luego se llamaría la Primera Ola, exigieron la abolición de los privilegios masculinos en pos de igualar los derechos civiles.

Desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, la agenda feminista estuvo enfocada en la igualdad y la paridad legal en los ámbitos políticos, laborales y educativos, como el derecho al sufragio, el acceso a la educación, especialmente a los estudios superiores; y el reconocimiento de la maternidad para asignaciones estatales según número de hijos.

Sobre estas bases teóricas, surgió el feminismo de la igualdad. Como plantea Amorós (1994), este movimiento tiene sus raíces en las premisas de la Ilustración y, sobre todo, en el concepto de universalidad: son comunes las estructuras racionales de los sujetos humanos. Luego de obtener ciertos derechos como el acceso al voto y a los estudios superiores y ante la falta de cambios sustanciales, se produjo una insatisfacción que llevó a la conclusión de que no alcanzaba con exigir la igualdad de derechos.

A finales de los años setenta en Europa Occidental, partiendo de la crítica al feminismo igualitario de la Primera Ola por considerarlo reformista, surgen las feministas de la Segunda Ola. A partir de generar una vasta teoría, producen un cambio paradigmático epistemológico: el feminismo de la diferencia. La propuesta ya no es concebir a los géneros como iguales sino ahondar y reivindicar las diferencias. Este movimiento conceptualizó que varones y mujeres son biológicamente distintos pero que las implicancias basadas en esa diferencia son culturales. De esta

manera, entendiendo al sexo como natural y al género como cultural es que se establecen jerarquías y desigualdades entre los géneros.

Por este motivo, el concepto de “género” toma un rol clave al ser entendido como una construcción social producto de un complejo proceso individual y social en el que se adquieren las características consideradas como “femeninas” o “masculinas” que luego dan fundamento a la desigualdad. Una obra clave de este movimiento es “El segundo sexo” de Simone de Beauvoir que al afirmar “mujer no se nace, sino que se hace”, aporta la noción de la construcción de la feminidad. A partir de la división de la sociedad en géneros, se establecen una serie de expectativas y roles que los mismos deben cumplir, como producto de normas culturales y prescripciones que marcan el comportamiento de hombres y mujeres (Lamas, 2000).

A su vez, en este período tomó fuerza el concepto de “patriarcado”, más allá de su raíz histórica como “un contrato de intercambio no consignado por escrito: soporte económico y protección que da el varón a cambio de la subordinación en cualquier aspecto, los servicios sexuales y el trabajo doméstico no remunerado de la mujer” (Lerner, 1990, p. 60). El “patriarcado” es reconceptualizado como un modo estructural de un sistema histórico que se sostiene con la posición subordinada de la mujer a partir del dominio del hombre institucionalizado y promovido a través del Estado y de la familia.

Por otra parte, bajo el lema de que “lo personal es político”, entraron en la gama de discusión aspectos que anteriormente estaban vinculados a la vida “privada” e “íntima”, y por eso fuera de las discusiones políticas, como la sexualidad, los derechos de reproducción y la familia. De esta manera, la agenda feminista de la Segunda Ola estuvo enfocada en el deseo sexual y el reconocimiento del cuerpo femenino como sexuado independientemente del propósito reproductivo y la denuncia a la violencia del sistema patriarcal desde sus formas simbólicas hasta el acoso y la violencia fáctica.

A pesar de las distancias, tanto las feministas de la Primera Ola como las de la Segunda Ola, compartieron la cosmovisión de que existía una experiencia de opresión que las mujeres vivían por igual: “podía hablarse, por tanto, de la mujer como sujeto capaz de aglutinar en una raíz común la situación de todas las mujeres. Ese sujeto representaba los intereses de todas y permitía definir los objetivos unitarios de la lucha” (Gil, 2011, p. 36). Sin embargo, con la aparición de diferentes voces y críticas, especialmente encabezadas por el feminismo negro y lesbiano, se fue constatando que esa unidad no era tan sólida, ni tan homogénea, ni tan representativa. Las heterogéneas

experiencias producto de los diferentes clivajes identitarios, especialmente raciales y sexuales, pusieron en evidencia que las identidades femeninas eran diversas e imposibles de unificar en una representación única.

La Tercera Ola comenzó a fines del siglo XX, en el contexto de auge de dos paradigmas teóricos que tuvieron un gran impacto en el feminismo: el posestructuralismo y el posmodernismo. El escepticismo que desprendían ambas teorías en cuanto a la posibilidad de que existieran identidades únicas hizo también cuestionar al feminismo la categoría ‘mujer’ como algo unificado y con un significado fijo y determinado (González Díaz, 2009). Por eso, este movimiento parte de pensar a la identidad como compleja e incluso contradictoria, conformada por la articulación de distintos clivajes tales como la clase, el género, la etnia, la edad, etc.

Por un lado, se hizo necesario distinguir género de sexualidad y no pensar al segundo como derivación del primero. Como plantea Rubin (1989), “la sexualidad es un nexo de las relaciones entre los géneros” (p. 44) pero obedece a su propia política, sus propias desigualdades y a formas de opresión específica (Rich, 1985). En este sentido, la opresión de las mujeres no se debe solamente por su clivaje con el género que da lugar a modos de sexismo, como el andocentrismo que concede privilegios a los hombres en detrimento de las mujeres (Moreno Sarda, 1986). Teniendo como imperativo a la heterosexualidad, la dominación está mediada por la sexualidad, entre otros clivajes.

Por otro lado, se complejizó la categoría de género y se introdujo la noción de sistema sexo-género que es un conjunto de normas a partir de las cuales la materia cruda del sexo humano y de la procreación es moldeada por la intervención social (Lamas, 2000). Otro de los aportes clave de la época fue hecho por Teresa de Lauretis que, retomando a Foucault, pensó a la sexualidad como una “tecnología del sexo” para poder dar cuenta cómo lo que es concebido como natural es, sin embargo, producto de tecnologías complejas. De esta manera, el “género” es entendido como una representación que preexiste al individuo en tanto es una relación social particular dada sobre un sistema sexo/género, una representación de una relación social con implicaciones reales y concretas. En tanto producto del proceso de esa representación es “una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad.” (de Lauretis, 1996, p. 11).

Otro de los aportes de este movimiento vino de la mano de Judith Butler, que cuestionó la idea del “sexo” como un dato biológico/natural diferente del “género” que se construye socialmente. Por el contrario, va a plantear que el “sexo” es también el efecto de un sistema social ya marcado por la normativa del género (Butler, 1990, p. 201).

Al desvincular la noción de género de la diferencia sexual, podemos entender a las identidades genericas de modo menos rígido y cerrado como va a plantear la teoría *queer*. Para poder nombrar a un conjunto de sujetos que se situaban en los bordes de los grandes movimientos aburguesados y de normalización social, surgió el término “queer” en Estados Unidos. En un comienzo se trató de un insulto y un estigma para quien no se ajustase a la norma sexual. Luego fue resignificado para hacer referencia a un conjunto de teorías y prácticas políticas (Grupo de Trabajo Queer, 2005). El aporte de la teoría *queer* nos permite pensar en un nuevo sujeto del feminismo, ya no como “una nueva y complaciente identidad, sino como un punto de partida, un tránsito permanente” (Gil, 2011, p. 181).

Es así como, siguiendo a Teresa de Lauretis (2000), podemos decir que un nuevo sujeto del feminismo se construyó como “un movimiento alterno, un ir y venir entre la representación del género (en su marco de referencia androcéntrico) y lo que la representación excluye, o mejor dicho convierte en irrepresentable” (p. 63). De esta manera, “mujer” hace referencia a un significante político y no al “reflejo” de un sujeto colectivo de mujeres. Así es como es posible delimitar al sujeto del feminismo de un modo no acabado sino dando cuenta de las múltiples diferencias identitarias y experiencias diversas que se encuentran en todo colectivo, entendiendo a la identidad como compleja, contradictoria e inestable. Por este motivo, Butler propone entender la categoría “mujer” desde un esencialismo estratégico que, mediante una falsa ontología de la mujer como universal, permita avanzar en un programa político feminista (citado en Leciñana Blanchard, 2006).

## **I. 2 Cuarta ola del feminismo: la internacional feminista**

Debido al carácter de contemporaneidad, es difícil delimitar el inicio o los alcances de una Cuarta Ola. Se puede percibir la existencia de un movimiento que se está consolidando y que tiene

un alcance internacional. Se podría considerar que el punto máximo de internalización se expresa con los Paros Internacionales de Mujeres organizados en más de 50 países.

Este movimiento, al que ya se reconoce como una Cuarta Ola del feminismo, ya no habla de “el” feminismo, sino de feminismos y tiene un fuerte componente popular e interseccional que ha sabido articular distintos tipos de luchas planteándose el objetivo histórico de terminar con el sistema patriarcal<sup>12</sup>.

La agenda feminista contemporánea es diversa. Por un lado, incluye demandas históricas como el derecho a la soberanía de los cuerpos, el fin de la violencia, el abuso sexual y las desigualdades materiales. Por otro lado, ha incorporado nuevas demandas como la perspectiva de género en tanto eje transversal que cruza todos los campos y la modificación del lenguaje. En definitiva, el horizonte es poder estallar todas las estructuras del patriarcado<sup>13</sup>.

Es particularmente observable que demandas que estaban presentes hace años en las agendas y movimientos feministas hicieron eco en la sociedad y se articularon con el poder de los medios de comunicación y las redes sociales para multiplicar estas reivindicaciones como nunca.

En Latinoamérica, especialmente, los movimientos feministas están multiplicándose de modo transversal. En un contexto de políticas neoliberales crecientes, sostenidas sobre los pilares de la dominación de la explotación económica, las condiciones materiales de existencia deben necesariamente pensarse atravesadas por su clivaje de género, pero también en su cruce con la clase, la raza, lo etario, el territorio, etc., permitiendo complejizar ciertos aspectos de las agendas feministas que hoy incluyen la feminización de la pobreza y reclamos de paridad laboral en contextos políticos y económicos específicos. Por este motivo, para poder situar y contextualizar cómo han sido apropiadas y construidas las demandas y reivindicaciones en la agenda feminista local, vamos a reconstruir algunos acontecimientos de la historia de la lucha de mujeres y de movimientos feministas argentinos.

---

<sup>12</sup> Tessa, S (2017, 7 de julio) La ola violeta. *Página 12, Suplemento LAS 12*. <https://www.pagina12.com.ar/48482-la-ola-violeta>

<sup>13</sup> ¡NI UNA MENOS! (2017, 3 de junio). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/41947-ni-una-menos>

### **I. 3 Los movimientos feministas en Argentina: de las sufragistas al Ni Una Menos**

Los movimientos feministas argentinos están teniendo una fuerte presencia dentro de la Cuarta Ola internacional, siendo pioneros especialmente en Sudamérica en la lucha por la legalización del aborto y las denuncias por femicidios. Sin embargo, estas luchas han ido cambiando conforme a los diferentes contextos históricos nacionales.

De acuerdo con Barrancos (2014), podemos señalar que a fines del siglo XIX e inicios del XX en el proceso de construcción de una Argentina “moderna”, con las corrientes migratorias que trajeron ideas anarquistas, socialistas y comunistas, también llegaron las primeras expresiones denominadas feministas. El periódico comunista- anarquista *La Voz de la Mujer* fue la primera publicación feminista que se manifestó contra la subordinación de mujeres y convocó a movilizarse contra todas las instituciones opresivas como la religión, promoviendo la educación, la anticoncepción y el amor libre (Gamba & Maldonado Zapletal, 2018).

A su vez, frente a un Código Civil que sancionaba la inferioridad jurídica de las mujeres, desde el ala femenina de los grupos socialistas y las “librepensadoras”, se cuestionó la inferioridad civil y se exigió el acceso al sufragio y a la educación. A pesar de la influencia del feminismo de la Primera Ola, Argentina tuvo la particularidad local de que el sufragio fue el tópico que dividió al movimiento. Por un lado, estaban quienes consideraban que debía adquirirse para todas y, por otro lado, existía un grupo con referentes socialistas como Alicia Moreau que pensaban que el voto debía ser gradual y cuando se tuviera una mayor educación (Barrancos, 2014).

Otros acontecimientos relevantes para el movimiento, descritos por Gamba y Zapletal (2018), surgieron a fines del siglo XIX y principios del siglo XX cuando las primeras universitarias que conformaron un feminismo “ilustrado” demandaron por derechos civiles y políticos luchando desde agrupaciones como el Centro de Universitarias Argentinas, el Centro Feminista y la Liga de Mujeres Librepensadoras. En 1932 se sumó a estos movimientos la Agrupación de Mujeres de Letras y Artes con miembros como Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia.

Luego de terminada la Primera Guerra Mundial, las feministas incrementaron las demandas por el sufragio, reclamando su universalidad e igualdad de condiciones con los varones. En 1919 se fundó el Partido Nacional Feminista que contó con un Comité Pro-Derecho del Sufragio Femenino integrado por Alicia Moreau de Justo, entre otras. Ante el despliegue de los gobiernos totalitarios en Europa con la amenaza de repercutir localmente, hubo una cierta declinación de las

demandas feministas sufragistas y un contexto de pérdida de las libertades. Finalmente, este derecho fue adquirido en 1947, durante el primer gobierno peronista, con la Ley Nacional 13.010<sup>14</sup> con Eva Perón como integrante del poder político y con una gran influencia en la movilización de las mujeres.

En 1970 surgió la Unión Feminista Argentina (UFA) conformada por Leonor Calvera, Gabrielle Christeller, María Luisa Bemberg, entre otras, que funcionaba mediante grupos en los que se cuestionaban los mandatos impuestos y se discutían temáticas propias de la Segunda Ola del feminismo tales como aborto, sexualidad y roles de género.

Durante la última dictadura argentina, un grupo de mujeres, sin denominarse feminista, protagonizó una de las luchas más emblemáticas de la historia. En 1977, en un contexto de muertes, torturas, desapariciones y apropiaciones de bebés, estas madres y abuelas tomaron el espacio público reclamando por la aparición con vida de sus hijos/as y nietos/as, marcando para siempre la historia de la lucha por los Derechos Humanos y las luchas del movimiento de mujeres. Actualmente, muchas de las integrantes de las organizaciones de Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo se identifican como feministas y han participado de luchas políticas como en la discusión de 2018 por la de la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo.

Con la recuperación de la democracia, surgieron nuevos movimientos feministas influenciados por los aportes de la Segunda y Tercera Ola en Europa y Estados Unidos con una nueva agenda que incluía dos tópicos centrales: violencia doméstica y reconocimiento político para obtener cargos partidarios y representación parlamentaria.

En 1985, luego de participar en la clausura de la Década de la Mujer en Kenia, África, un grupo de mujeres argentinas decidió generar un espacio de debate y encuentro femenino para tratar las problemáticas específicas de las mujeres en nuestro país. Es así como, en 1986, surgió el Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) en el Teatro San Martín<sup>15</sup> en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires al que asistieron mil mujeres. Desde entonces, se repite anualmente en distintas ciudades de la Argentina. Los Encuentros se desarrollan de modo autoconvocado, horizontal, federal, autofinanciado, plural y democrático durante 3 días consecutivos, en los que se puede participar de talleres horizontales con temáticas diversas que son espacios de reflexión, debate y

---

<sup>14</sup> Congreso de la República Argentina. (1947, 9 de septiembre). Ley 13.010. *Ley de Voto Femenino*. Argentina.gob.ar. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-13010-47353/texto>

<sup>15</sup> Tal como describe Liska (2018) fue uno de los centros de actividad artística más importantes de la ciudad para esa época.

lucha. Asimismo, se realizan marchas que se despliegan por el territorio elegido, actividades culturales y artísticas. Los Encuentros finalizan con un cierre en el que se leen las conclusiones a las que llegaron los talleres y se elige la próxima sede entre las propuestas que surgieron para ser votadas mediante aplausos. A partir de las distintas problemáticas planteadas por los diversos movimientos feministas, cada año se suman nuevas y diversas mesas de debate. Incluso el propio nombre del Encuentro quedó bajo foco de discusión dado que algunos movimientos pidieron nombrar a los diferentes clivajes identitarios que participan llamándolo Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans y Travestis.

A partir de los debates dados en el XVIII ENM realizado en Rosario en el año 2003 y en el XIX ENM desarrollado en Mendoza en el 2004; el 28 de mayo de 2005 en el Día de Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres, distintas activistas agrupadas desde grupos feministas y del movimiento de mujeres como Nina Brugo Marcó, Martha Rosenberg y Nelly “Pila” Minyersky, entre otras, decidieron constituirse como colectivo en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito<sup>16</sup>. Teniendo como antecedente el pañuelo/pañal blanco que utilizan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo para identificarse, las mujeres de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito utilizaron un pañuelo verde triangular con una cinta diagonal blanca que lleva la consigna: “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal, seguro y gratuito para no morir”. Es bajo esta premisa que se elaboró el primer Proyecto de Interrupción Voluntaria del Embarazo, presentado en el año 2007, hecho sobre el que profundizaremos más adelante.

En el 2015, con una importancia fundamental en las luchas feministas recientes, se constituyó el colectivo Ni Una Menos. En mayo de ese año ya eran varios los femicidios que al mediatizarse y hacerse públicos habían despertado la indignación de la sociedad, pero fue el 11 de mayo de 2015, el día que encuentran el cuerpo asesinado de Chiara Páez, una joven embarazada de 14 años, que algo distinto ocurrió. Ese día, la periodista Marcela Ojeda publicó en su Twitter: “Basta. Mujeres, periodistas, artistas, nos tenemos que unir. Nos están matando. ¿No vamos a hacer nada?”<sup>17</sup> En un rápido intercambio en las redes sociales, entre Ingrid Beck, Mercedes Funes, Marcela Ojeda, Hinde Pomeraniec, Valeria Sampedro y Claudia Piñeiro, entre otras, en su mayoría

---

<sup>16</sup> *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito* <http://www.abortolegal.com.ar/about>

<sup>17</sup> Aguirre, C. (2016, 23 de diciembre). Marcela Ojeda: detrás del grito "vivas nos queremos". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/detras-del-grito-vivas-nos-queremos-marcela-ojeda-nid1967044>

periodistas y artistas, se comenzó a gestar la idea de armar una gran manifestación<sup>18</sup>. En una conversación privada se definió el hashtag<sup>19</sup> #NiUnaMenos para viralizarlo en redes sociales, inspirado en una maratón de lecturas en contra de los femicidios en la que habían participado algunas de las mujeres nucleadas. En ese encuentro se leyó un poema escrito en 1995 por la poeta mexicana Susana Chávez que narraba sobre los femicidios en Ciudad Juárez demandando: “Ni una muerta más”. Así fue como el 3 de junio del 2015 sucedió la primera marcha feminista multitudinaria de la historia argentina, en la que “es posible leer parte de los reclamos y apuestas políticas de los feminismos” (Elizalde, 2018, p. 23).

Después de esa gran manifestación, los Encuentros Nacionales de Mujeres que se venían realizando una vez por año duplicaron la cantidad de asistentes en 2015 y 2016. Hoy en día, Ni Una Menos es un movimiento social y un colectivo feminista<sup>20</sup>. El grito #NiUnaMenos traspasó las fronteras de Argentina: España, Italia, México, Brasil y Perú, son algunos de los países que se sumaron a la iniciativa.

Una de las particularidades que han promovido muchos de estos movimientos en el contexto nacional es la de autoperibirse como sujetos deseantes y haber hecho del goce una bandera y del deseo un motor. “Nos mueve el deseo” puede leerse en carteles de las marchas de los movimientos feministas.



Fotografía propia realizada en la marcha del 8M del 2019

---

<sup>18</sup>Russo, S. (2015, 16 de mayo). Ni una menos ni una más. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-272777-2015-05-16.html>

<sup>19</sup> Es una “etiqueta” precedida por el símbolo numeral usada en determinadas plataformas web de internet para clasificar o agrupar los mensajes según su tema o contenido.

<sup>20</sup> Sandá, R. (2018, 1 de junio). Vamos a cambiarlo todo. *Página 12, LAS 12* <https://www.pagina12.com.ar/118299-vamos-a-cambiarlo-todo>

Por un lado, se asume el deseo como motor de la acción y núcleo de la autonomía feminista: el deseo de los cuerpos a buscar su propio goce, el deseo de estar vivas y con otras frente a la violencia machista, el deseo de tener cuerpos que no tengan que encajar en moldes y medidas, el deseo de los amores no estandarizados (Peker, 2018). Pero también, el deseo, tal como propone Judith Butler, desde su dimensión productiva y no como la búsqueda de una carencia, configurado en el proceso por el cual el sujeto adquiere una dimensión de agencia productora (Butler, 1997, citado en Casale, 2006).

#### **I. 4 La generación verde**

En materia legislativa, con una importancia fundamental para toda Latinoamérica, en 1996 se sancionó la “Convención de Belém do Pará” en la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer. Esta normativa aportó una concepción integral de violencia (física, sexual y psicológica). Además, fue la base de la Ley Nacional 26485<sup>21</sup> de Protección Integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales, sancionada en 2010.

Debido a la lucha de los movimientos feministas y LGBTIQ+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero, Intersexual, Queer, más identidades genéricas disidentes) se ha logrado un gran avance en el campo legislativo. Por un lado, la Ley Nacional 26.618<sup>22</sup> del 2010 de Matrimonio Igualitario establece que independientemente del género de los contrayentes el matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos. Por otro lado, la Ley Nacional 26.743<sup>23</sup> de Identidad de Género del 2012 postula el derecho al reconocimiento de la identidad de género y su libre desarrollo, entendiendo a la misma como autopercibida, es decir, una vivencia interna e individual que puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento.

---

<sup>21</sup> Congreso de la República Argentina. (2009, 11 de marzo). Ley 26.485. *Ley de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales*. InfoLEG. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/150000-154999/152155/norma.htm>

<sup>22</sup> Congreso de la República Argentina. (2010, 15 de julio). Ley 26.618. *Matrimonio Civil*. InfoLEG <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm>

<sup>23</sup> Congreso de la República Argentina (2012, 9 de mayo) Ley 26.743. *Identidad de Género*. InfoLEG <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>

Este breve recorrido por el marco normativo hecho sobre género y sexualidades en Argentina nos permite observar cómo normas, decretos y políticas públicas dan cuenta de luchas que se dan en la sociedad civil. Las normativas suelen ir acompañadas de un debate en la sociedad que sensibiliza y visibiliza las luchas que llevan a cabo diferentes sectores vulnerados.

Es justamente la lucha por la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo<sup>24</sup> impulsada por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito, una de las cuestiones principales en la agenda de los movimientos feministas argentinos contemporáneos. Luego de diversas presentaciones que fueron ignoradas, en 2018 se logró su tratamiento y votación en el Congreso que dio por resultado la aprobación en la Cámara de Diputados y el rechazo en la Cámara de Senadores<sup>25</sup>.

Más allá de los resultados, la masividad y profundidad que generó la discusión por la interrupción voluntaria del embarazo superó el debate legislativo. La discusión en torno a la ley no sólo habilitó un importante número de debates en la sociedad civil, sino que consolidó a los movimientos feministas masificados a partir del Ni Una Menos.

Uno de los campos en los que los movimientos feministas han logrado ganar terreno es el de los medios de comunicación masiva. En “Intrusos” de *América TV*, programa *de chimentos*<sup>26</sup> conducido por Jorge Rial, durante varios días consecutivos se pudo escuchar a diversas voces de los movimientos feministas: Florencia Freijo, Malena Pichot, Julia Mengolini, Virginia Godoy (Señorita Bimbo), Valeria Licciardi e Ingrid Beck<sup>27</sup>. Y fue justamente en ese programa, a partir de estas intervenciones, que se planteó por primera vez en un medio masivo de comunicación la necesidad de discutir la interrupción voluntaria del embarazo (Borda & Spataro, 2018).

La causa del aborto unificó la lucha por el reconocimiento de las personas gestantes como sujetos de derecho capaces de decidir y tener autonomía sobre sus propios cuerpos, pero también

---

<sup>24</sup> Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (2019, 20 de marzo) *Proyecto de Ley Interrupción Voluntaria del Embarazo*. <http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>

<sup>25</sup> Durante el período de corrección de esta tesis, en noviembre del 2020, el gobierno de Alberto Fernández anunció que enviará un proyecto de Interrupción Voluntaria del Embarazo lo que representa un hecho inédito en la historia argentina. (S/a (2020, 15 de noviembre). Por primera vez, un Presidente enviará un proyecto al Congreso para legalizar el aborto. *Infobae* <https://www.infobae.com/sociedad/2020/03/01/por-primera-vez-un-presidente-enviara-un-proyecto-al-congreso-para-legalizar-el-aborto/>)

<sup>26</sup> Este tipo de programa se define como “un formato televisivo en el que la crítica del espectáculo cede casi por completo el terreno a la intimidad de sus personalidades” (Justo Von Lurzer, 2017, p.28) y “dedican sus horas al aire a tratar temas vinculados, en su mayoría, con la vida privada de diversas figuras, permanentes o fugaces, de la televisión y el espectáculo local (Alvarado, 2014, p. 28)”.

<sup>27</sup> Alcaraz, M. F (2018) Intrusas en la tele. EL RATING ES FEMINISTA. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/ensayo/el-rating-es-feminista/>

fue concebida como un asunto de salud pública y justicia social debido a las desigualdades en el acceso a abortos clandestinos que provocan las diferencias socioeconómicas. Este aspecto unió a los distintos movimientos feministas e interpeló a otros sectores de la sociedad que no participaban de espacios militantes. Tal es el caso de actrices argentinas que decidieron formar colectivos de mujeres a partir de estas luchas. En el caso de las músicas, crearon más de 32 agrupaciones de mujeres músicas distribuidas en las 24 provincias del país<sup>28</sup>. De hecho, es a partir de la organización de mujeres músicas que se pudo producir un proyecto de ley para establecer un cupo mínimo de presencia de mujeres y bandas mixtas en festivales musicales<sup>29</sup>.

A su vez, el pañuelo verde de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito se tornó emblema, símbolo e ícono de las luchas feministas. Especialmente fueron las jóvenes las que impulsaron su utilización, no sólo en las marchas por el aborto legal sino cotidianamente, como estandarte de la lucha de las mujeres.

Sumándose a las consignas históricas, pero también protagonizando nuevas batallas, una masiva participación de las adolescentes y jóvenes adhirieron a las movilizaciones. Esto provoca que se encuentren en una doble y simultánea condición:

Impotentes porque la subordinación de género, el sexismo y la experiencia de la desigualdad -aunque modificadas- siguen siendo parte persistente del paisaje cotidiano de las jóvenes -aunque no exclusivo de ellas- cada vez que salen a las calles (...) [y por otro lado] “empoderadas”, porque forman parte de una generación que goza de logros decisivos en materia de género y sexualidad. (Elizalde, 2018, p. 23).

Los movimientos feministas están cambiando la configuración subjetiva de la experiencia política bajo un proceso con objetivos emancipatorios de carácter global que ha logrado articular una diversidad de luchas.

En la escena musical, el vínculo de las músicas con el movimiento de mujeres ha posibilitado distintas expresiones culturales, facilitado la puesta en escena de amores y sexualidades disidentes y una diversificación de retóricas “que incluyen formas de lo erótico por fuera del imaginario romántico tradicional, la tematización de la violencia hacia las mujeres en sus

---

<sup>28</sup> Colectivo La Vaca. (2019, 24 de mayo). A todo ritmo: avanza la Ley de Cupo por más mujeres en festivales. *Revista Mu*. <https://www.lavaca.org/notas/a-todo-ritmo-avanza-la-ley-de-cupo-por-mas-mujeres-en-festivales/>

<sup>29</sup> S/a (2019, 13 de febrero). Cómo es el proyecto de ley que plantea el cupo femenino en los festivales de música. *Vos*. <https://vos.lavoz.com.ar/musica/como-es-el-proyecto-de-ley-que-plantea-el-cupo-femenino-en-los-festivales-de-musica>

múltiples manifestaciones y nuevas significaciones de lo sensible y lo espiritual” (Liska *et al.*, 2018, p. 115). La cumbia no fue ajena a este proceso.

## **I. 5 De la cumbia colombiana a la cumbia feminista**

En la segunda mitad del XIX, a partir de la combinación de rasgos indígenas y afroamericanos (Semán & Vila, 2011; Alabarces & Silba, 2014) surgió la cumbia en Colombia como un estilo folklórico regional. Pero recién en la década del sesenta, de la mano de los Wawancó y el Cuarteto Imperial, comenzó a ser conocida en la Argentina y se expandió debido a las mediaciones de las industrias culturales, dentro del campo de la música popular asociada al baile y la diversión (Pujol, 1999; Silba & Spataro, 2008; Silba, 2011a).

En este primer momento, a pesar de que las versiones más extendidas ubican a la cumbia vinculada directamente con las clases populares (Cragolini, 1994; Elbaum, 1994; Pujol, 1999), encontramos apropiaciones de la cumbia por las clases medias (Agosteguis, 2015). Luego, en los años 70, el origen de sus músicos y sus públicos comenzaron a popularizarse, y los sectores medios abandonaron estas prácticas.

En la década de los 90, durante el menemismo, la cumbia dio un nuevo giro que lo tuvo a Ricky Maravilla como una de sus figuras centrales (Agosteguis, 2015). En este período histórico se dio una nueva apropiación de la cumbia por parte de los sectores medios y altos como parte del fenómeno de *plebeyización* (Alabarces, 2001, Alabarces & Silba, 2014) que definimos en la introducción. Para fines de esta década, en el contexto de una fuerte crisis económica y social, de modo “pirata” Pablo Lescano grabó el primer CD de Flor de Piedra. De este modo, surgió una de las variantes de la cumbia más polémica: la cumbia villera. Cabe destacar que el adjetivo “villero”, aunque impuesto como estrategia comercial por parte de la industria, fue recuperado como marca diferencial dentro de este género (Martín, 2011) y el estigma fue resignificado en emblema (Reguillo Cruz, 2000). Así, la cumbia villera fue parte de “la construcción de la experiencia de un grupo que vive una transición social específica (la de la salida de una sociedad integrada en base al pleno empleo, al valor de la educación y a la posibilidad de la movilidad social)” (Semán & Vila, 2011, p. 36).

Un tiempo después, Pablo Lescano creó el grupo Damas Gratis, que actualmente sigue siendo reconocido como uno de los máximos referentes de la cumbia villera. A su vez, otros grupos aparecieron en esta época como Yerba Brava, Los Pibes Chorros, Supermerk2, Mala Fama, Meta Guacha, La Base Musical, Los Gedientos del Rock, Altos Cumbieros, La Liga, Guachín, Piola Vago, Una de Kal, por mencionar solo algunos.

Una de las características que llamaron particularmente la atención fueron sus líricas, que refieren a temáticas tales como enfrentamientos con la policía, consumo de drogas y alcohol; y situaciones sexualmente explícitas, donde se “representaba a las mujeres construyendo una sinécdoque en la que éstas eran reducidas a distintas partes de su cuerpo, en general aquellas asociadas a diferentes tipos de relaciones sexuales” (Silba, 2011a, p. 282). Por otra parte, la masculinidad estuvo representada a partir de situaciones de ocio, el consumo y actividades delictivas (Martín 2011), situaciones que, a su vez, ponen a prueba *el aguante*, es decir, la resistencia corporal, la violencia y la virilidad a partir de saberes kinésicos y habilidades de tolerancia al dolor (Alabarces & Garriga Zucal, 2007). En el ámbito de la cumbia villera, *el aguante* se suele poner a prueba concretamente en las peleas en los bailes y en la resistencia frente al consumo de drogas y alcohol: “aguantar, ir al frente y no pasar por cobarde o flojito son valores fuertemente atados a la idea de una masculinidad desbordante y hegemónica entre jóvenes de sectores populares urbanos” (Silba, 2011c, p. 21).

Sin embargo, en el contexto de una crisis socioeconómica, en la cual el orden social se estaba desmoronando, como plantea Silba (2011a) que grupos de jóvenes pertenecientes a las clases populares y medias estuvieran apropiándose de una música que expresaba el estado de descontento social fue percibido por los sectores dominantes como una amenaza. Por este motivo, en julio del 2001, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) lanzó el documento “Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera”<sup>30</sup> firmado por el grupo de investigación de Sustancias Tóxicas. Este documento enfocó su tarea en censurar explícitamente a los contenidos que tematizaban las letras del sub- género relacionados al consumo y/o tráfico de drogas y a las prácticas delictivas que éste supuestamente traería aparejadas. Particularmente, el problema fue que las bandas de cumbia villera en términos de preferencias musicales habían dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a

---

<sup>30</sup> COMFER (2001, julio) *Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera* [http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia\\_villera2.pdf](http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera2.pdf)

diversos estratos socioeconómicos. Es decir, dado que la cumbia villera ya no era solamente escuchada por los sectores populares, y considerando que esto podía provocar que los sectores medios fueran “influenciados”, el COMFER estableció unas ciertas pautas, que al poco tiempo fueron sanciones y prohibiciones de difusión de la cumbia villera en radios y televisión.

Paradójicamente, esta prohibición se dio a la par del proceso en el que la cumbia comenzó a ingresar en otros terrenos más legitimados. Por ejemplo, Damas Gratis fue parte de la película “El Bonaerense” de Pablo Trapero y Pibes Chorros en la miniserie televisiva “Tumberos”. Asimismo, en el 2002, mientras continuaba vigente la censura que le impedía presentarse en radios y televisión, Pablo Lescano ganó el premio Clarín a la canción testimonial.

De esta manera, y sumado a que la industria musical cumbiera, necesitaba de la constante renovación, se dio un regreso a la cumbia romántica, variante que nunca se había dejado de escuchar y cuyo éxito comercial ya estaba probado. A su vez, como observó Silba (2008) en el trabajo de campo que realizó en bailes de cumbia de la zona sur del Conurbano Bonaerense, dentro del público femenino comenzó a darse un cierto rechazo y agotamiento hacia la manera en que las letras retrataban a las mujeres, así como las relaciones propuestas entre los géneros en dichas representaciones (Silba & Spataro, 2008).

Por esto, a partir del 2005, la cumbia comenzó un nuevo proceso de *romantización* (Silba, 2008) en el que se retomaron los tópicos de la cumbia romántica o tradicional como el amor, el dinero, los celos, la alegría y el baile (Elbaum, 1994) y se pusieron en segundo plano, aunque no desaparecieron, las temáticas clásicas asociadas a la pobreza, la violencia, el sexo y el consumo de drogas y alcohol que habían caracterizado a la cumbia villera. Así fue como los repertorios de las bandas combinaron en sus líricas temáticas que habían caracterizado al subgénero villero con canciones románticas, especialmente *covers*<sup>31</sup> de temas ya consagrados previamente. Por lo tanto, muchas bandas de cumbia villera abandonaron los tópicos que las habían distinguido y caracterizado en sus orígenes, aquellos que generaban discordia, y en vez de buscar la confrontación, retomaron líricas que nuevamente tematizaban la sensibilidad, los desengaños amorosos y los sentimientos no correspondidos.

Como consecuencia de intervenciones estatales y comerciales, antiguas bandas comenzaron a modificar radicalmente sus repertorios y las nuevas bandas de cumbia villera que fueron surgiendo al interior del circuito se adaptaron a este nuevo estilo villero romantizado, aunque

---

<sup>31</sup> Nuevas versiones o interpretaciones de una canción previamente grabada por otra banda o artista.

siguieron perdurando algunas bandas como Damas Gratis, Pibes Chorros, Mala Fama, entre otras, que mantuvieron el estilo de los inicios y que convivieron con las bandas romantizadas y las bandas de cumbia romántica y/o tradicional.

Durante la década del 2000, comenzó un nuevo momento de la historia del género musical, en el que surgió la “nueva cumbia” o “cumbia emergente” (Agosteguis, 2015). Esto fue producto de la apropiación que hicieron del género sectores de clases medias y altas de un modo diferenciado, quitándole su carácter disruptivo, es decir, *blanqueándolo* (Alabarces & Silba, 2014). En este proceso se observaron dos tendencias: por un lado la de aquellas bandas que solo conversaron el patrón rítmico y reversionaron temas de otros géneros como Agapornis y otro grupo de bandas que retoman clásicos de la cumbia colombiana como La Delio Váldez, Sonora Marta La Reina, Cumbia Club La Maribel. Este último grupo de bandas se ubica en lo que se podría llamar una *cumbia políticamente correcta*:

Inmune a toda estigmatización popular, pero adecentada, estilizada “seleccionada y curada” de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador. Se la cambia de territorio (de la periferia popular al centro urbano y letrado) y sobre todo de públicos (de las tradicionales clases populares a las clases medias urbanas, que pueden así bailar sin prejuicios a la vista). (Alabarces & Silba, 2014, p. 70).

En este contexto, comenzaron a surgir también bandas que, al igual que la cumbia tradicional, no tienen como eje el conflicto de clase y los tópicos más confrontativos que las caracterizaban. Sin embargo, ponen en escena, por primera vez en este género musical, otros tópicos igualmente confrontativos relacionados a la diversidad sexual y los roles de género, teniendo en cuenta los discursos sexistas y heteronormativos que predominan, en general, en el campo cultural.

Como señala Pujol (2006), la cumbia tiene la posibilidad de ser tan ubicua que es un poco de todos y un poco de nadie:

Es la fiesta de los postergados, de aquellos que pueblan el ancho mundo de la exclusión social y sus inquietantes bordes. En ese sentido, es la música de la reparación simbólica: la vida podrá ser un infierno, pero al menos nos queda el baile y sus fantasías de destinos más llevaderos, más despreocupados. (Pujol, 2006, p. 53).

Asimismo, la música, aunque no intrínsecos, tiene sentidos que se encuentran “ligados a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado” (Vila, 1996, p. 16) que, aunque no

funcionen como “camisas de fuerza” que imposibiliten nuevas reconfiguraciones de sentido, sí actúan limitando a las futuras posibles articulaciones.

Los sentidos sociales de alegría, baile, disfrute con los que había estado asociada la cumbia, interpelan a esta marea feminista que tiene entre sus reivindicaciones el derecho al goce. Una música que ni resiste ni es subordinada, pero da espacio para el placer y el disfrute a estos feminismos que luchan por el deseo. Estos sentidos se van a encontrar en la cumbia feminista construyéndose en y a partir de usos de las experiencias musicales donde lo corporal adquiere un carácter central, dando lugar a nuevas significaciones acerca de géneros y sexualidades (Liska, 2018a).

## **1.6 La cumbia feminista: sus inicios**

Dado que ya no podemos pensar en un sujeto feminista homogéneo y coherente como único horizonte político, se abrieron nuevos espacios que dan lugar a nuevas reivindicaciones, y modos de percibir el mundo que revelan una complejidad profunda, una realidad múltiple y nuevos interrogantes (Wise, 2006). Al haber estallado el sujeto del feminismo unificado y homogéneo, también estalló el *feministómetro* (Spataro, 2018) y así se rompieron supuestos modelos de cómo debe ser el feminismo, qué implica ser feminista y cómo debe darse esta lucha. Los movimientos feministas actuales no encajan con un modelo único de intervención política (Spataro, 2018), por eso, pueden convivir los modos de luchas más tradicionales hasta “el baile del perreo” (Kazetari, 2013).

Esta nueva escuela de cumbia que es catalogada o autodefinida como feminista, disidente y/o antipatriarcal, es identificada con músicas y bandas<sup>32</sup> tales como Sudor Marika, Chocolate Remix, Tita Print, Dúo Microcentro, Miss Bolivia, Kumbia Queers, Rebeca Lane, Rebelión en la zanja, Cachitas Now, BIFE, entre otras. Muchas de ellas iniciaron a principios de los 2000, pero se multiplicaron y/o alcanzaron un verdadero reconocimiento luego del 2015, cuando los espacios, debates y eventos feministas comenzaron a multiplicarse a partir de la aparición de feminismos más masivos y plurales

---

<sup>32</sup> Estas bandas no se dedican exclusivamente a la cumbia, sino que tienen canciones de este género dentro de su repertorio.

Estas bandas conviven en espacios físicos y virtuales con otros tipos de cumbia. A modo de ejemplo, podemos observar la lista “cumbia antimachos” de Tita Print en Spotify<sup>33</sup> en la que se puede oír tanto la “Cumbia Feminazi” de Renee Goust; “Vivas y Furiosas” de Sudor Marika y “Ni una menos” de Chocolate Remix, como “Una cerveza” de Ráfaga y “Nunca me Faltes” de Antonio Ríos.

A grandes rasgos<sup>34</sup>, podemos afirmar que, en un contexto de expansión de los discursos feministas, tal como plantea Liska (2018a), existe una mayor percepción de las problemáticas y temáticas de género que han atravesado las prácticas musicales. Por un lado, esta coyuntura incentiva la promoción de artistas femeninas y modifica regímenes de legitimidad en los cuales recurrentemente han estado relegadas y por el otro, en forma retrospectiva, resignifica narrativas sobre representaciones de las mujeres, en relación con los clivajes de género y sexualidades en la historia musical.

Es así como queda en evidencia que para dar cuenta de cuáles fueron las condiciones de posibilidad de un fenómeno como el de la cumbia feminista fue necesario reponer dos movimientos históricos: el de la historia de la cumbia y el de los movimientos feministas. Y es a partir de esta conjunción dentro del campo musical cumbiero, que se generó no solo la multiplicación de bandas, espacios y festivales de cumbia feminista, sino también un proceso de resignificación de figuras populares. Para los fines de esta tesis, indagaremos particularmente en la figura de Gilda. Por este motivo, en el capítulo siguiente analizaremos en profundidad el proceso de resignificación de la figura de Gilda, como emblema y musa inspiradora de esta escena cumbiera feminista.

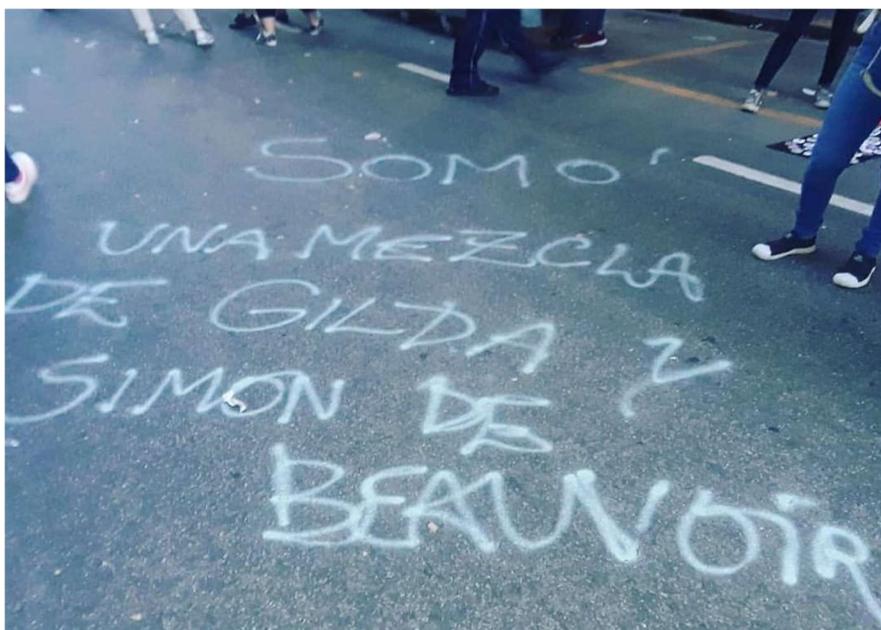
---

<sup>33</sup> Plataforma digital de reproducción de música.

<sup>34</sup> Específicamente el caso de Miss Bolivia, Kumbia Queers y Tita Print lo trabajaremos en profundidad en el capítulo 3.

## CAPÍTULO 2. DE LA CUMBIA QUE MAREA, A LA MAREA QUE BAILA CON CUMBIA: LAS REPRESENTACIONES DE GILDA EN EL MOVIMIENTO DE MUJERES Y DISIDENCIAS

*Se fue a dormir porque era tarde,  
y yo me vine pa'l baile.  
Cerró la puerta y puso la traba,  
me escapé por la ventana.  
"Sigo el ritmo", Gilda, 1997.*



Fotografía de Cora Fairstein

En la movilización por el día Internacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans y personas no binarias de 2019, una pintada grande hecha con aerosol dejaba leer: “somo’ una mezcla de Gilda y Simon de Beauvoir” (sic). De una manera muy precisa, esta frase sintetiza el recorrido que realizamos en el primer capítulo. Los movimientos feministas locales son, por un lado, una mezcla de la apropiación de los movimientos feministas internacionales con las propias manifestaciones nacionales. Por otro lado, permiten vincular a intelectuales feministas que han sido

parte de la construcción teórica fundamental de estos movimientos con íconos culturales como, en este caso, una cantante de cumbia.

A partir de esto, surgen algunos interrogantes: ¿Por qué el nombre de Gilda podría escribirse a la par del de Simone de Beauvoir en un Paro Internacional Feminista? ¿Cómo fue la apropiación de Gilda por parte de los movimientos feministas para operar como un emblema? En este caso particular, además, Miriam, la mujer detrás del personaje, nunca se manifestó en público como activista feminista ni fue leída en esos términos, por lo menos, durante la primera década posterior a su muerte. Para poder entender el contexto en el que esta apropiación ocurre fue fundamental describir el momento histórico actual de masificación y popularización de los feminismos, así como el estado de situación de estos movimientos contemporáneos.

En este capítulo indagaremos cómo ocurrió la resignificación de la imagen de Gilda, partiendo del supuesto de que ésta se vincula con la consolidación de la escena cumbiera feminista. Por esto, comenzaremos reponiendo ciertos datos biográficos para luego analizar lecturas sobre su figura que se hicieron a posteriori de su muerte, momento en el que adquiere significativa popularidad.

Para ordenar, dividiremos este análisis en tres grandes representaciones posibles<sup>35</sup> que sirven para pensar los modos de recepción de Gilda en distintos contextos: *Gilda santa*, *Gilda blanca* y *Gilda feminista*. En la *Gilda santa* presentaremos las prácticas de los sectores populares vinculados al fanatismo y el modo en que operó la cultura masiva en la construcción de la santidad de la cantante. En la *Gilda blanca* daremos cuenta de la apropiación de los sectores medios y altos del género cumbia en general y de Gilda en particular. Para eso retomaremos la historia de la cumbia en el contexto histórico que surge para poder entender de qué manera lo que sucedió dentro del género musical habilitó también la apropiación de la música y de la figura de la cantante. Por último, la *Gilda feminista* nos permitirá entrar en la escena cumbiera feminista. Para ello, analizaremos en mayor profundidad ciertos usos y apropiaciones que se dieron de la figura y de la música de la cantante por parte de los movimientos de mujeres resignificándola con perspectiva de género.

Si bien estas construcciones de la figura de Gilda no están ordenadas de manera cronológica, pueden ubicarse en cierta línea temporal y a la vez convivir simultáneamente. Por eso,

---

<sup>35</sup> Tomando como base el análisis propuesto de Eloísa Martín (2016) de Gilda como santa, plebeya y blanca.

el eje estará puesto en los elementos de estas representaciones que habilitan usos y apropiaciones de su figura. Además, estas diferentes lecturas están vinculadas entre sí y no operan de un modo aislado. En ese sentido, para reconstruir a la *Gilda feminista*, aquella directamente relacionada con nuestro objeto de estudio, es necesario primero, analizar el modo en que fue retomada por la cultura masiva y cómo luego fue *blanqueada* (Alabarces & Silba, 2014) de sus elementos populares para luego ser escuchada por los sectores medios y altos de la sociedad.

Entonces, a partir del supuesto de que la resignificación de la figura de Gilda es parte del proceso de la vinculación de la cumbia con los movimientos feministas, terminaremos de describir la coyuntura en la que se consolidan las bandas de cumbia feminista que abordaremos en el siguiente capítulo.

## II. 1 De Shyll a Gilda

Para recuperar la historia de Gilda nos basaremos especialmente en la biografía realizada por Alejandro Margulis (2012), debido a la diversidad de versiones que tienen algunos hechos<sup>36</sup>. Por más que se han publicado otras biografías, le daremos prioridad a esta al considerar que ha influido fuertemente en la reconstrucción de la vida de la cantante por parte de los medios de comunicación y por la importancia de los documentos que se presentan en el libro tales como su diario íntimo y cartas personales; y las entrevistas realizadas a personas cercanas de su entorno. Por otra parte, también tomaremos datos biográficos e interpretaciones posibles de Eloísa Martín (2006), quien hizo la investigación académica más importante sobre la recepción de Gilda con un trabajo de campo con sus grupos de *fans*. Por último, tomaremos una entrevista realizada en la radio por Fabian Banchemo<sup>37</sup>, en la que cuenta en detalle algunos hechos de su vida.

Antes de convertirse en Gilda, Miriam Alejandra Bianchi firmaba como Shyll. Nació el 11 de octubre de 1961 en el seno de una familia de clase media de la ciudad de Buenos Aires. Vivió y se crió en Villa Devoto, hasta que con su familia se mudaron a Villa Lugano por un trabajo que

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, sobre cómo nació el apodo de Gilda, algunas versiones proponen que fue tomando el nombre de la película homónima protagonizada por Rita Hayworth (1946), dato que es desmentido por el Raúl Cagnin, su esposo, en la biografía escrita por Alejandro Margulis.

<sup>37</sup> La entrevista fue compartida por el propio Fabián Banchemo en Twitter y se encuentra entera en Youtube: Gilda y Fabian Entrevista en Radio Completo [video]. *Youtube* <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>

le ofrecieron en la municipalidad al padre. Fue educada en instituciones religiosas, que según la interpretación de Margulis (2012) le otorgó un cierto misticismo a su concepción del mundo.

Desde chica tuvo contacto con la música, su papá le había fabricado un micrófono de madera dorado con el que le gustaba jugar a que cantaba en fiestas y también aprendió a tocar el piano cuando era niña. Como se había adelantado en los estudios, terminó el secundario a los 16 años y decidió estudiar en el Instituto Eccleston en Palermo para ser maestra jardinera.

Un par de años después, Shyll conoció a Raúl Cagnin con quien se casó posteriormente. Al año del casamiento quedó embarazada de su primera hija, Mariel, a quien le escribió canciones, poemas y cartas, incluso antes de que naciera. Dos años después nació Fabricio, su segundo hijo.

Luego de trabajar un tiempo de maestra jardinera en un establecimiento que dirigía su madre, se dedicó exclusivamente al cuidado del hogar y de sus hijos. Sin embargo, sus ganas de poder cantar de un modo profesional la llevaron a presentarse en una convocatoria publicada en el diario que buscaba cantantes femeninas para una banda de cumbia. La búsqueda la estaba haciendo Toti Giménez, tecladista de Ricky Maravilla, que pretendía armar un grupo similar a Las Primas<sup>38</sup>.

A pesar de que Shyll no tenía entre sus referentes musicales cantantes ni bandas de cumbia, siguiendo lo que detalla en la entrevista<sup>39</sup> a Banhero, tenía recuerdos de su infancia en los que corrían la mesa para bailar este género musical. Según los relatos en diferentes entrevistas, Toti quedó maravillado con ella y decidió impulsar su carrera musical. Ese año, le presentó a Coco Barcala, quien había tenido fama en los '60 como líder y voz principal del grupo La Charanga del Caribe y en ese momento era productor independiente. A partir de este contacto, Shyll hizo unos trabajos de *playback*<sup>40</sup> de otras bandas, lo que le permitió tener ingresos como cantante. Además, cuando Barcala fue contratado para hacer los arreglos del disco de Flavia Palmiero, Shyll se encargó de dirigir el coro de chicos y aportó una canción escrita por ella (“En la playa tropical”) que salió al mercado firmada como Miriam Bianchi con música de Toti Giménez y que les dio regalías por un buen tiempo.

En 1991, Toti decidió que era momento de armar una banda propia que se llamaría La Barra. La idea era que Gilda cantase, aunque no como solista, sino entre las voces masculinas. Sin

---

<sup>38</sup> Conjunto musical que apareció en 1985 compuesto por cuatro mujeres que cantaba canciones con letras picarescas mientras bailaban de manera provocativa con ropa que resaltaba y mostraba sus cuerpos esbeltos.

<sup>39</sup> Gilda y Fabian Entrevista en Radio Completo [video]. *Youtube* <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>

<sup>40</sup> Técnica que consiste en reproducir sonidos previamente grabados mientras quien los/as músicos/as simulan que están interpretando.

embargo, cuando intentaron grabar un disco, uno de los hermanos Kirovsky, dueños de Magenta, una de las discográficas más importantes del ambiente, le dijo a Coco Barcala que había que sacarla de la banda. Toti Giménez no estaba dispuesto a hacerlo y, luego de una pelea, La Barra quedó disuelta.

Sin muchas opciones disponibles, y luego de una serie de rechazos, Toti le acercó el material de Shyll a José “Cholo” Carlos Olaya, quien llegó a la Argentina huyendo de acusaciones de actos delictivos en otras ciudades del mundo. En ese momento era un hombre muy poderoso del ambiente y dirigía El Clan Music, una agencia de música que importaba músicos peruanos para hacerlos tocar en Argentina. Con músicos de esa agencia arman una banda que se llamó “Crema Americana”. Es justamente este productor quien decide que Shyll no es un nombre para una cantante de cumbia y la nombra como luego va a trascender a la fama: Gilda. Además de tener a Toti en el teclado, la banda estaba compuesta por otros músicos. El Cholo, como su representante exclusivo por 3 años, se comprometió a hacerles grabar un disco con Magenta. Según interpreta Margulis (2012), en un principio, la cumbia fue para Gilda el trampolín a su carrera comercial; por este motivo, detalla que la tomaba como “un trabajo”, es decir que, para profesionalizarse como compositora, leía libros y buscaba frases que insertaba en las canciones que escribía a mano.



Pero el disco que grabó Gilda en 1992, *De Corazón a Corazón*, fue sin los compañeros de Crema Americana, quienes luego de enterarse, disolvieron la banda. A pesar de eso, Gilda siguió presentándose y tuvo el debut del disco en “El palenque” de Lanús y luego en el “Super Tropi” de José C. Paz. Con un nuevo grupo musical, Gilda cantó acompañada de Toti y un elenco de músicos peruanos, convirtiéndose en “la primera mujer que graba con una base peruana que es más marcada, rítmica, propicia para hacer llegar a la gente letras e historias que nunca fueron cantadas en la movida tropical” (Margulis, 2012, p. 125).



En 1993, en el estudio de Buenos Aires Récord, terminaron el segundo disco, *Gilda, la Única*, que tiene entre otros temas “La puerta”<sup>41</sup> y “Baila esta cumbia”, dos de sus hits. Para promocionar el álbum y consagrarse como cantante, empezaron a moverse en el circuito de difusión de la cumbia: bailes, viajes, giras, ir a radios FM y presentarse en programas de televisión de música tropical.

Sin embargo, no fue fácil para Gilda consagrarse en el ambiente de la cumbia. En su diario íntimo<sup>42</sup> escribió notas como: “Me costó al principio pero finalmente los conquisté” (Margulis, 2012, p. 143) o:

La vida no siempre regala. Esa es la estrella de los elegidos, que pueden tener lo que desean con solo pedirlo. Los demás tenemos que lucharla con uñas y dientes y demostrar la fuerza interior que tenemos en cada acto, aunque nos sintamos despreciados, humillados y hasta denigra nuestra dignidad a lo más insoportable, por gente que es una mierda, que no sirve para nada. Del mismo y proporcionalmente porque tienen lo que nosotros no tenemos: PODER, Moraleja: nunca bajar los brazos Uno nunca sabe cuándo va a estar bien abajo y cuándo bien arriba (citado en Margulis, 2012, p. 143 y144).

Por otro lado, parte de esas dificultades tuvieron que ver, tal como expuso en la entrevista con Banchemo, con su aspecto físico dado que no era lo usual en el ambiente cumbiero. Por eso relató:

No tengo drama con lo físico. Aunque en su momento fue una traba bastante fuerte para mi carrera como cantante porque en ese momento se usaban mucho las rubias y espectaculares, tipo onda vedette, y yo con mi cuerpito y mi cara y... no, no daba ni ahí con lo que se esperaba. Así que esa fue una de las razones por la cual en su comienzo se cerraron muchísimas puertas, ¿no? porque “flaquita así como es a quien le va a gustar”. Pero bueno, esta garganta que Dios me dio y este corazón hicieron que la gente me quiera como soy y no como ellos querían que sea. (Banchemo, F. Entrevista a Gilda en video...34’40” a 35’20”, citado en Tomasini, 2019).

Históricamente, el campo cumbiero estuvo dominado por conjuntos musicales conformados exclusivamente por varones (Martín, 2007; Alabarces *et al.*, 2008). A pesar de eso, durante la década del ’90, casos como Gladys “La Bomba” Tucumana, Isabelita y Lía Crucet se convirtieron en figuras consagradas del género. Si bien las dificultades materiales y simbólicas que se le

<sup>41</sup> Originalmente de Laura León, cantante mexicana.

<sup>42</sup> Como mencionamos, para escribir su biografía, Margulis tuvo acceso a materiales escritos por Gilda tales como su diario íntimo o cartas.

presentaban a una mujer para ingresar al ámbito musical, en general, y el de la cumbia, en particular, eran variadas, retomando la lectura de Gilda, observamos diferencias con la corporalidad y estética de las (pocas) cantantes femeninas del mundo cumbiero<sup>43</sup> que tenían cuerpos muy voluptuosos y explotaban la sexualización de estos con ropas ajustadas. Por el contrario, Gilda tenía un cuerpo muy delgado con pocas curvas que resalta usando polleras y vestidos cortos, botas y escotes. En este sentido, lo que diferenciaba a Gilda del resto de las cantantes era, primero, su pertenencia de clase, y, por otro lado, su aspecto físico, que no casualmente se vinculan.



Gilda en el escenario<sup>44</sup>

Además de las dificultades que le presentaba el ambiente, balancear su vida familiar y su carrera profesional, fue también todo un desafío. Sin divorcio de por medio, su relación con Raúl Cagnin terminó<sup>45</sup>. A pesar de los contratiempos, Gilda continuó grabando discos y haciendo presentaciones.



A fines de 1994, grabó su tercer disco *Pasito a Pasito*, en donde inmortalizó la frase “yo soy Gilda” en sus canciones. Según describe Margulis (2012), esta ocurrencia surgió de oírsele a otra cantante en un viaje en Perú y se convirtió en una de sus marcas distintivas. Además, ese disco contiene su primer éxito “No me arrepiento de este amor”.

Luego de este disco, cuando el Cholo les exigió un contrato más largo, decidieron romper con él y firmaron uno nuevo con Reynaldo Lío y la discográfica Leader Music,

<sup>43</sup> Tomando como parámetro las que se consagraron y trascendieron a nivel nacional, dado que en este análisis no se toma como punto de comparación otras artistas populares de otros géneros bailables de otras provincias queda planteado el interrogante.

<sup>44</sup> Tomado de Margulis, A. (2016) Homenaje a Gilda. No podrás faltarme. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/no-podras-faltarme/>

<sup>45</sup> Existen muchas versiones que señalan que que estaba en pareja con Toty Giménez, aunque ella no lo confirma oficialmente. Por su parte, luego de su muerte, Toty se presentó como su pareja públicamente.

otra de las más importantes del ambiente. Tras haber tenido acceso a objetos personales de la artista, Margulis sostiene que este período de su carrera coincide con las manifestaciones de preocupaciones y oraciones de protección en su diario íntimo, que dan cuenta de la conexión de la artista con un mundo de creencias místicas. Además, el Cholo les había *declarado la guerra*, impidiendo que toquen en ciertos bailes y enviando abogados y *matones*. Luego de hacer denuncias policiales, terminaron contratando guardaespaldas. Sin embargo, una noche yendo a un baile en José C. Paz descubrieron que les habían cortados los frenos. A pesar de los boicots, Gilda comenzó a consagrarse lentamente y a tener grupos de seguidoras, especialmente en las provincias del nordeste y en Bolivia, Perú y Paraguay.



Para octubre de 1995 salió el disco *Corazón Valiente*, grabado con Leader Music como su nueva productora, que contiene “Fuiste”, uno de sus temas más populares. En este disco, la imagen de Gilda fue reforzada de un modo angelical, en sus gestos y puestas en escena en un paisaje bucólico, rodeada de una corona de flores y mirando al cielo.

Por esa época, sucedió un hecho que Gilda contó en la entrevista con Banchemero<sup>46</sup> y que luego de su muerte será uno de los pilares que sostendrán con fuerza su poder de hacedora de milagros. En una de sus últimas presentaciones, una joven le dijo que su madre mientras estaba en terapia intensiva oía la canción “Baila esta cumbia”. Según la interpretación de la seguidora, fue eso lo que la ayudó a reponerse, por eso, le pidió a Gilda que la tocara y le curara la diabetes. Gilda contó que a pesar de decirle que no creía que ella pudiese curar, la tocó y concluyó que “si la música tiene el poder de curar, que bienvenida sea”. Es decir que, de cierta manera, aceptó un poder milagroso, pero como un don que podía otorgar la música y no una característica propia de su persona.

El 7 de septiembre de 1996, antes de partir a una presentación en Entre Ríos, se presentó en un programa de televisión llamado “Sábados Tropicales”. Como Fabricio, su hijo, estaba enfermo, decidió pasar por la casa antes de salir a la ruta y viajar con él, su hija, su madre y toda la banda. Camino a Entre Ríos, en el kilómetro 129 de la ruta 12 se cruzó un camión que hizo que el chofer tuviese que pegar un *volantazo* y el micro donde iban todos girase por efecto del impacto. En el accidente<sup>47</sup>, murió Gilda, su madre, su hija, tres músicos y el chofer. Durante el entierro, en el

<sup>46</sup> Gilda y Fabian Entrevista en Radio Completo [video]. Youtube <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>

<sup>47</sup> Cabe destacar que, a pesar de llamarlo accidente, no fueron claros los hechos, y por los antecedentes criminales del Cholo Olaya, existen versiones de que pudo haber sido un atentado.

cementerio de Chacarita, se presentó una multitud que fue inesperada para la familia y los medios de comunicación (Martín, 2006).

Luego de su muerte, Gilda no desapareció de la escena cultural, tanto su música como su imagen multiplicaron sus apariciones. Si bien algunas de sus canciones se habían convertido en éxitos que trascendían el ambiente de la cumbia, porque fueron apropiadas por hinchadas de fútbol en sus cantos de aliento o porque ya empezaban a ser bailadas en las discotecas de clase media, fue lo inesperado, violento e injusto de esta muerte el catalizador que la va a ayudar a consagrarse como estrella, santa e ícono de la cultura popular contemporánea (Martín, 2016).

## II. 2 Gilda Santa



Estampita de Gilda como santa<sup>48</sup>

La primera representación de Gilda que analizaremos es la de su *santificación* popular a partir de dotar de aspectos místicos y mágicos episodios alrededor de su persona y de su música. Esta apropiación está ligada a un modo de recepción de parte de su público perteneciente a los sectores populares y reforzada fuertemente desde los medios de comunicación.

---

<sup>48</sup> Tomado de Margulis, A. (2016) Homenaje a Gilda. No podrás faltarme. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/no-podras-faltarme/>

Unos meses después de morir, en 1997, la discográfica sacó el disco *Entre el cielo y la tierra* que contenía canciones versionadas por diferentes artistas en su homenaje y cinco canciones que había grabado antes del accidente. Por un lado, en el título del disco podemos ver una alusión a que la presencia de Gilda estaría en un lugar entre los muertos (el cielo) y los vivos (la tierra), como un ángel. Este poder místico que rodearía a la música de Gilda fue reforzado como estrategia de marketing por Leader Music, la empresa discográfica que editó el álbum. Por ejemplo, se comenzó a divulgar una versión acerca de una de las canciones del álbum “No es mi despedida” en la que Gilda había cambiado la letra y el título de esa canción pocos días antes del accidente y que la cinta fue encontrada en el lugar donde ella murió. A pesar de que luego trascendió que fue hecha para unas *fans* de Bolivia y que la canción la entregó Toti, continuaron las lecturas esotéricas, las cuales sostenían que se trataba de una premonición sobre su muerte

De cierta manera, este misticismo que rodeaba a la imagen y a la música de Gilda, le otorgó una popularidad mayor a la que tenía en vida. En 1998, Universal Music lanzó la canción “Homenaje” en el álbum *Por siempre Gilda 2*. Una canción que como su nombre lo indica es un homenaje que logró reunir a varios artistas de la música tropical como Ricky Maravilla, Daniel Cardozo de Los Charros, Miguel Ángel D’Anibale de Amar Azul y Hugo Flores de Tinta Roja. Este disco fue el más vendido de 1998 y por el que ganó el póstumo premio Gardel de mejor cantante tropical

Este tipo de apropiaciones ligada a los sectores populares, como el episodio que mencionamos, en el que una seguidora interpretó que Gilda tenía capacidad de hacer milagros, comenzaron a multiplicarse exponencialmente, una vez que muere la cantante. Los fanáticos y los clubes de fans comenzaron a realizar prácticas de sacralización, es decir, que colocaron a Gilda como partícipe de una textura diferencial del mundo-habitado (Martín, 2006). Así fue como, en el lugar de su muerte, se levantó un altar al que asiduamente recurren fanáticos y/o devotos a pedirle favores y milagros. Sin embargo, es importante destacar que, para los sectores populares, esto no estaba asociado a una religión institucional y que la capacidad de hacer milagros no tenía que ver con que fuese particularmente una santa. En este caso, como postuló Martín (2009) lo sagrado no designa una institución, una esfera o un sistema de símbolos, sino heterogeneidades que se activan en momentos diferenciales y específicos y/o en espacios determinados y que son reconocidas y actuadas por los seguidores en diferentes situaciones: en las discontinuidades geográficas, en las

marcas diferenciales del calendario, en las interacciones cotidianas, en gestos ordinarios y en performances rituales.

Además, para las/os *fans*, Gilda no solo era una cantante, al ser la escritora de sus propias letras, sumado a los mensajes personales que agregaba en sus presentaciones, era una referencia ética (Martín, 2006). Esto se debe a que tanto en sus letras como en las frases con las que introducía las canciones en las presentaciones y en las entrevistas, daba un mensaje sobre la importancia de cumplir los sueños, tener esperanza y ser positivos.

Paralelamente, los medios de comunicación reforzaron una y otra vez esta imagen, a partir de historias que construían la imagen de la música como hacedora de milagros. Según el análisis que realizó Martín (2006) sobre artículos publicados en diarios y revistas entre 1997 y 2002, tan solo un año después de su muerte se referían a Gilda como “mito” o “leyenda” y daban cuenta de los primeros “milagros” de la cantante; y al año siguiente directamente se la menciona como “santa”. Según la investigadora, si bien las/os fans, a través de diversas prácticas colaboraban en el proceso de construcción de la excepcionalidad de su figura, rechazaban explícitamente la asimilación de Gilda al ámbito religioso argumentando que la definición de “Santa Gilda” había sido un invento de los medios. Así, los medios de comunicación tuvieron un rol fundamental en la construcción y consolidación de su imagen, interviniendo en las definiciones póstumas del personaje, a través de la repetición de hechos más o menos verosímiles de su historia para resaltar su capacidad de hacer milagros, su santidad y los aspectos devocionales (Martín, 2006).

Asimismo, la música de Gilda y la devoción a su figura, en distintos productos de la cultura masiva, fue una de las referencias recurrentes para representar las costumbres y consumos de los sectores populares. De esta manera, la imagen de Gilda va a ser parte del imaginario dominante como una figura que condensa lo popular en dos de sus prácticas más representativas: la música y la religión (Martín, 2016).

### **II. 3 Gilda blanca**



Natalia Oreiro en la telenovela *Muñeca Brava* en una escena en un boliche en la que suena “No me arrepiento de este amor”

En segundo lugar, para analizar los modos en los que fue construida la *Gilda blanca*, vamos a indagar sobre los usos y apropiaciones que realizaron los sectores medios y altos sobre la cumbia.

Tal como vimos en el capítulo anterior, en la década de los 90, durante el menemismo, la cumbia se proyectó masivamente con una apropiación de la cumbia por parte de los sectores medios y altos como parte de un fenómeno de *plebeyización* de la cultura, como ya fue descrito. En esta línea, en el caso de Gilda, luego de su muerte, a mediados de los años 90, se dio una expansión y consagración de su música de un modo transclasista. Esto se ve reforzado porque en parte Gilda ya era una cumbiera *apta para todo público* (Martín, 2016) blanca y delgada, con parámetros hegemónicos de belleza contemporáneos que proclamaba valores de autonomía en sus canciones. Asimismo, cantaba un tipo de cumbia romántica alejada de los tópicos picarescos de otras versiones del género que resultaban más ajenas para los sectores medios y altos. Como plantea Tomasini (2019), "la figura de Gilda posee un perfil maleable<sup>49</sup> para un país que ha sostenido un ideal 'blanco' dentro de Latinoamérica" (p. 221).

Por otra parte, otra dimensión de la apropiación que las clases medias y altas realizaron es que la cumbia solo pudo ser legítimamente consumida desde la *carnevalización*, es decir, desde una inversión de sentido que es posible porque se trata apenas de una cuestión momentánea que

---

<sup>49</sup> Esta permeabilidad es analizada por Tomasini (2019) en diferentes versiones que se han hecho de la canción “No me arrepiento de este amor”, desde otros géneros musicales muy distantes a la cumbia, como la versión rockera hecha por la banda Ataque 77, primer grupo que la reversionó. Otra versión es la de Verónica Codomí, que introduce en varias secciones el pie de huayno- carnavalito y elimina todos los elementos que la asocian a la cumbia, vinculándola a su estilo folclórico. También Natalia Oreiro, para la difusión la película que protagonizó sobre la vida de Gilda grabó una versión símil a una balada pop, más lenta y sin repeticiones junto a Leo García con guitarra criolla.

refuerza los valores establecidos (Martín, 2016) y que mediante operaciones de estereotipación y captura reduce la distancia con el mundo popular (Alabarces et al, 2008).

Esta operación de captura puede verse en la utilización mediática de la figura de Gilda en telenovelas protagonizadas por Natalia Oreiro como “Muñeca Brava” en 1998-1999 y “Sos mi vida” en 2006-2007. En la primera telenovela personificó a una joven perteneciente a los sectores populares, fanática de la cumbia y de Gilda, a tal punto que uno de los capítulos transcurrió en el santuario de la cantante en la provincia de Entre Ríos. También, en “Sos mi vida” la actriz hizo una versión pop de “Corazón valiente” para esa comedia familiar.

Por último, un caso ejemplar de este tipo de apropiación *blanqueadora* y *carnavalizada* puede ser observado en la asunción el 10 de diciembre del 2015 del presidente Mauricio Macri, “un presidente ‘blanco’ y de blanqueos simbólicos y económicos” (Tomasini, 2019, p. 202). En el momento de la asunción cuando bailaba, quien asumía como vicepresidenta justamente cantó “No me arrepiento de este amor”<sup>50</sup>, entonando a Gilda de manera ridiculizada en la exageración como una pantomima del carnaval (Martín, 2016).

#### II.4 Gilda feminista

En 2016, a 20 años de la muerte de Gilda, se estrenó la película “Gilda. No me arrepiento de este amor” dirigida por Lorena Muñoz y protagonizada por Natalia Oreiro.



Natalia Oreiro como Gilda en “No me arrepiento de este amor”<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Disponible en Telediario (2015, 10 de diciembre) *Macri bailó en el balcón de la Casa Rosada y Michetti cantó un tema de Gilda* [video]. Youtube. <https://youtu.be/TWlyNK3fjRM>

<sup>51</sup> Tomada de Buena Vista International Latinoamérica (2016, 11 de agosto) *GILDA - TRAILER OFICIAL* [video]. Youtube. <https://youtu.be/DFNc4ppfIWY>

Para ambas, no fue el primer acercamiento con la figura de la cantante. Como observábamos en el apartado anterior, Natalia Oreiro, en la telenovela *Muñeca Brava*, personificó a una joven fanática de la cumbia y de la cumbiera. Por su parte, la directora, Lorena Muñoz, hizo un documental breve para el canal Encuentro acerca de su vida y obra en el ciclo “Soy del pueblo”, que tuvo un especial dedicado a Gilda<sup>52</sup>.

La película se presentó como un homenaje a las víctimas directas e indirectas de la tragedia que dio por terminada la vida de la cantante. La obra comienza con un plano de un ataúd dentro de un auto que lo transporta donde se ve a los seguidores que fueron a despedirla, llorando muy conmovidos por la situación. Después, mediante *flashbacks*, observamos la representación de la vida de Miriam Bianchi, antes de convertirse en Gilda y ya luego como cantante, hasta el incidente de tránsito en el que fallece la cantante. Durante toda la película se ve a una Gilda feliz, plena y resplandeciente en los escenarios, y sufrida en su vida íntima y personal, especialmente en relación con su marido, a quien se lo representa como un hombre que no supo acompañar su carrera profesional. También se pone en escena la culpa que sentía de dejar a sus hijos por trabajo, su relación con Toti Giménez, el vínculo con el padre, una fiesta de fin de año en la que está borracha recibiendo el año nuevo, y la famosa anécdota en que la seguidora le cuenta que su música curó a la madre y le pide que la cure también. El público de Gilda está representado por los sectores populares, mostrando que tocaba, muchas veces, en ambientes marginales y precarios, sobre todo marcado en la escena en la que toca en una cárcel.

Por este motivo, Kohan (2016), va a señalar como un elemento simbólico fuerte los ascensos y descensos de las escaleras que se ven en la película. Por un lado, una escalera en la que va a subir, la que va hacia la luz, “ascenso hacia el cielo, que resplandece: ascenso hacia la consagración y ascenso hacia la muerte, que en la historia de Gilda confluyen”<sup>53</sup>. Por otro lado, una escalera que baja, a la que Kohan va a caracterizar como el descenso al lúgubre mundo de la cumbia. Pero el escritor, rescata una tercera escalera, la de la vida cotidiana, la que usa Miriam, y en la que va a ir y venir por el mundo doméstico. De esta manera va a plantear, que el movimiento que hace Gilda va de una vida de clase media al corazón del mundo de las clases populares.

---

<sup>52</sup> Soy del pueblo – GILDA. Youtube [video]  
[https://www.youtube.com/watch?v=HPQe6knM0vY&ab\\_channel=LosCardonesBsas](https://www.youtube.com/watch?v=HPQe6knM0vY&ab_channel=LosCardonesBsas)

<sup>53</sup> Kohan, M. (2016). Notas sobre Gilda. *Revista transas*. <http://www.revistatransas.com/2016/10/06/notas-sobre-gilda/>

Asimismo, otras de las lecturas sobre la vida y obra de Gilda que disparó la película fue la realizada por Angiletta<sup>54</sup> (2016) quien interpretó que la cantante “habilitó un nuevo rol femenino en la música tropical” a diferencia de Lía Crucet y Gladys la Bomba Tucumana<sup>55</sup> que “eran construidas desde el deseo masculino neoliberal: rubias teñidas, bustos operados, lycras adherentes”. Según la periodista, el largometraje es la historia de una mujer que sale al ámbito público como “princesa plebeya”: por ser la “versión blanca” de un género subalterno o la mujer que se acerca los sectores populares.

Por último, en el ya mencionado artículo, en el suplemento feminista de *Página 12*, *LAS 12*<sup>56</sup>, también a propósito del estreno de la película, la propuesta fue seguir indagando en el legado de la música de Gilda. En este artículo retoman la canción “La Puerta” como aquella en donde se presenta “una rebeldía femenina en sus canciones, más íntima y hasta doméstica, no expresamente feminista”.

Unos años después, es justamente Natalia Oreiro quien decide reversionar la canción de la cantante cumbiera “Cómo marea” (del disco *Corazón valiente*) para convocar al Paro Internacional en el 2018 con motivo del 8 de marzo con el lema "Si nuestras vidas no valen, produzcan sin nosotras" en reclamo por leyes que pongan fin a la violencia machista en todas sus formas. En la canción que conserva el patrón rítmico la nueva letra<sup>57</sup> proclama:

Como marea si marchamos todas juntas,  
como marea si paramos todas juntas  
como marea si gritamos todas juntas  
como marea si bailamos todas juntas  
Y nos paramos, nos paramos  
nos paramos todas juntas contra el patriarcado  
Y nos paramos, nos paramos las mujeres  
porque es muy lindo estar revolucionadas.

---

<sup>54</sup> Angiletta, F. (2016). Gilda, la conquistadora. *Revista Anfibia*. <https://revistaanfibia.com/ensayo/gilda-la-conquistadora/>

<sup>55</sup> Cabe destacar que esta interpretación en la que se enfrenta a Gilda con las otras cantantes del mundo cumbiero no es la aquí propuesta. Por el contrario, a pesar de no ser parte de esta investigación señalamos como un área pertinente de indagar las continuidades en las producciones musicales de las tres músicas. Así como también un análisis con perspectiva de género sobre la vida y obra de Lía Crucet y Gladys, la bomba tucumana. En este sentido, retomamos a Gilda por ser la artista que las músicas que investigamos recuperan como su antecedente; por lo tanto, se podría seguir profundizando en el vínculo entre clase y género en la escena cumbiera feminista y los feminismos contemporáneos.

<sup>56</sup> Selicki Acevedo, C. (2016, 9 de septiembre) Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento Las 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>

<sup>57</sup> La original de Gilda de 1995 dice: “Cómo marea si bailamos pegaditos/ Cómo marea respirar los dos juntitos/ Cómo marea seguir ese meneío/ Cómo marea despertar apretadito. /Y me marea, me marea, me marea. /Y te marea, te marea, te marea. /Y nos mareamos, nos mareamos, nos mareamos. / Porque es muy lindo estar así de enamorados.”

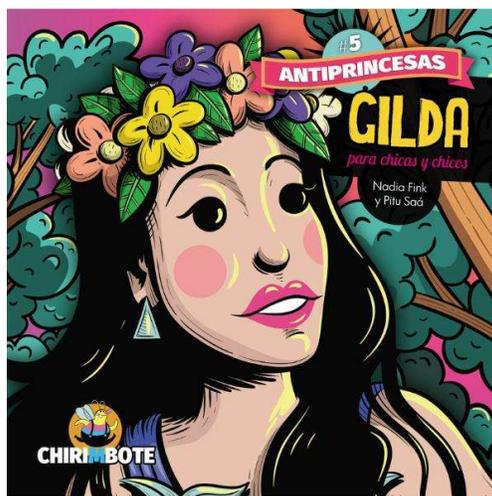
En otro de los objetos culturales en los que esta lectura es retomada y estos elementos se utilizan para construir la figura de una Gilda feminista es en la colección “Antiprincesas” de la Editorial Chirimbote. Como podemos observar en el hecho de que sus productores decidieron que la cantante podía ponerse en serie con otros íconos culturales como Frida Kahlo, Violeta Parra, Juana Azurduy y Clarice Lispector.



Las antiprincesas<sup>58</sup>

La colección comenzó en el 2015 cuando Nadia Fink, escritora y periodista y Emiliano “Pitu” Saá, dibujante, deciden junto con el diseñador Martín Azcurra crear la Editorial Chirimbote de literatura infantil para contar otro tipo de historias de mujeres alejadas de los estereotipos de las princesas de Disney. Con el fin de discutir los roles de las mujeres en los cuentos tradicionales y en las películas industriales, los primeros libros estuvieron dedicados a las *antiprincesas*: Frida Kahlo, Violeta Parra y Juana Azurduy. Según relatan sus creadores, tienen en común el haber trascendido su tiempo y el rol asignado a la sociedad. Todos los cuentos están narrados siempre desde una perspectiva feminista relatando de qué modo las *antiprincesas* quiebran a los mandatos de género de su tiempo.

<sup>58</sup> Tomado de *Chirimbote* <http://chirimbote.com.ar/antiprincesas>



Gilda, la antiprincesa<sup>59</sup>

El libro de Gilda como *antiprincesa*, cumbiera y santa popular, salió a la venta el 31 de julio del 2016, junto al diario *Tiempo Argentino*, como la quinta de la saga y la primera argentina que presentaba la colección. Está narrado citando dichos y hechos que contó en entrevistas. Según la escritora fue elegida porque “genera preguntas nuevas: cómo una cumbiera puede llegar tanto al pueblo o qué son los santos populares, temas que en la infancia no se trabajan mucho y además son bien latinoamericanos”<sup>60</sup>. A su vez, agregó que “en un ambiente donde las mujeres eran voluptuosas, mostraban mucho su cuerpo y hablaban en doble sentido, ella tenía otra actitud, no de vidriera sino de compartir con el público”<sup>61</sup>. Luego, en otra entrevista expresó que otros aspectos que les interesaban es que se alejaba estética y artísticamente<sup>62</sup> de lo que usualmente se ofrecía en este campo<sup>63</sup>.

Además, según relataron, para el primer Ni Una Menos, en junio del 2015, el ilustrador de la colección hizo una imagen con la primer *antiprincesa*, Frida. Para el segundo Ni Una Menos del

---

<sup>59</sup> Tomado de Isaías, M. (2016, 24 de septiembre). La historia de Gilda narrada para chicas y chicos. *La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/educacion/la-historia-gilda-narrada-chicas-y-chicos-n1249592.html>

<sup>60</sup> Ávila, A. (2016, 10 septiembre) Gilda: antiprincesa cumbiera y santita popular. *Agencia Paco Urondo*. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/gilda-antiprincesa-cumbiera-y-santita-popular>

<sup>61</sup> Ávila, A. (2016, 10 septiembre) Gilda: antiprincesa cumbiera y santita popular. *Agencia Paco Urondo*. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/gilda-antiprincesa-cumbiera-y-santita-popular>

<sup>62</sup> Nuevamente aparece aquí una interpretación que enfrenta a Gilda con las otras mujeres cantantes de la época. Por eso, insistimos en la importancia de indagar en este campo.

<sup>63</sup> Gilda (2016, 10 de agosto) Gilda, la Antiprincesa que baila junto al Pueblo. *La tinta*. <https://latinta.com.ar/2016/08/gilda-la-antiprincesa-que-baila-junto-al-pueblo/>

2016, el cartel lo ilustró la imagen de Gilda con un fragmento de La Puerta que dice "quién te dijo que mi puerta tiene que estar siempre abierta"<sup>64</sup>.



Gilda y Frida como antiprincesas convocan a marchar para el Ni Una Menos.<sup>65</sup>

A pesar de no haberse manifestado públicamente con un discurso que fuera reconocido como feminista en la época, a partir de ciertas lecturas retrospectivas con perspectiva de género, se retomaron aspectos que estaban presentes en su biografía y en su música, y leídos en esa clave, su figura fue resignificada. Esto se debe a que, en la coyuntura actual, explicada en el anterior capítulo, se elaboran relecturas que modifican relatos y narrativas. Sin embargo, como toda construcción de un relato, se han tomado ciertos elementos del fenómeno y otros fueron dejados de lado.

En su tesis doctoral, Martín (2006) ya advertía que en su biografía se podía leer la historia de una mujer que priorizaba la carrera profesional por encima del mandato del matrimonio y la familia, y que esto implicaba un cambio en el patrón tradicional de las relaciones de género en los sectores populares. Sin embargo, esta reflexión ocupó en su tesis solo una nota al pie, dado que el interés de la época por Gilda (considerando la cantidad de programas de televisión, libros y artículos que se hicieron) tenía que ver con la construcción del mito de la cantante como santa popular. Sin embargo, esta interpretación de la mujer que prioriza su deseo y su carrera profesional por sobre el mandato de tener que quedarse con la familia y su marido es retomado unos años

<sup>64</sup> López Ocón, M. (2016, 23 de julio). La vida de Gilda contada y dibujada para los más chicos. *Tiempo Argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/la-vida-de-gilda-contada-y-dibujada-para-los-mas-chicos>

<sup>65</sup> Tomado de Ni una menos (2016, 26 de mayo). "¿Quién te dijo que mi puerta tiene que estar siempre abierta?". Frida, Gilda y la liga de antiprincesas convocan a marchar este 3 de junio. #VolvemosALasCalles. [página de Facebook]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/NUMArgentina/photos/qui%C3%A9n-te-dijo-que-mi-puerta-tiene-que-estar-siempre-abierta-frida-gilda-y-la-lig/488617754662745/>

después ya como el centro del interés en su figura, junto al cambio de contexto en las políticas de género y sexualidad.

Como observamos en el capítulo anterior, el vínculo de la cumbia con los movimientos feministas se va gestando lentamente y estalla con la masificación de sus luchas y sus discursos en el 2015. Pero a diferencia del proceso descrito en el apartado anterior, la apropiación en este caso va a tener un carácter festivo también, pero ya no asociado a la ridiculización de aquello que se consume. Por el contrario, lo festivo, el baile, la alegría va a ser apropiado como un modo de disputar sentidos. Salvando las distancias históricas y simbólicas, Bajtín (1987), cuando realizó un análisis de la cultura popular en la Edad Media, observó que los aspectos alegres, festivos y risueños del mundo popular y sus culturas periféricas eran valiosos para comprender las dimensiones simbólicas de la vida de los sujetos. Con estas consideraciones, podemos observar tal como plantea Silba (2011b) que muchas de las letras de cumbia son una muestra del espíritu jocosos y liberador al que alude Bajtín, teniendo en cuenta que la práctica musical cumbiera está conformada por la música, el baile, los espacios de diversión y de liberación del cuerpo y de la mente. En estas prácticas pueden hallarse ciertas formas de resistencia cultural ya que las diversas manifestaciones de la música representan, para quienes la hacen parte de sus vidas, goce, alegría y liberación (Silba, 2011b). Estos sentidos articulados con los movimientos feministas generan prácticas resistentes a través de la música que abordaremos en los próximos capítulos.

Así, nos encontramos que para construir una imagen de Gilda feminista se han retomado ciertos elementos de su biografía, su imagen<sup>66</sup> y su producción musical. En esta construcción, las letras de la música también fueron leídas en clave de perspectiva de género en las que se puede leer una escena enunciativa (Filinich, 1998) de una mujer que se posiciona desde un lugar fuerte y no sumiso, desde la actitud de una mujer decidida (Tomasini, 2019).

Tanto en “Fuiste” que enuncia:

Fuiste mi vida, fuiste mi pasión,  
fuiste mi sueño, mi mejor canción,  
todo eso fuiste, pero perdiste.  
Fuiste mi orgullo, fuiste mi verdad,  
Y también fuiste mi felicidad,  
todo eso fuiste pero perdiste.  
(Fuiste, 1995)

---

<sup>66</sup> Esto incluye también ciertas elecciones estéticas, por ejemplo, es común ver en fiestas o manifestaciones mujeres con vinchas de flores en la cabeza símil a la usada por Gilda en la tapa de *Corazón Valiente*.

Como en “La Puerta”, la canción que fue utilizada en el estandarte para la movilización de Ni una Menos, cuya pertenencia es de la mexicana Laura León:

¿Quién te dijo que mi puerta  
tiene que estar siempre abierta?  
(...)  
Te cerraré la puerta en la cara  
Te cerraré la puerta en la cara  
(...)  
No me verás llorando tras de la puerta.  
(La puerta, 1993)

En ambos casos podemos observar una mujer que se posiciona discursivamente desde un lugar activo, toma una posición fuerte frente a una pareja por la que ya no tiene interés y toma la decisión de no estar más disponible para esa persona.

De todas maneras, esto no quiere decir que en su música y en su historia no se encuentren presentes también elementos que pueden ser considerados “patriarcales”. Por ejemplo, tenemos el caso de “Un amor verdadero”:

De repente el cielo se abrió  
y un sol grande me iluminó  
era él que me sonrió  
el dueño de mi vida  
me contó que a Dios le preguntó  
lo mismo que le pregunté yo  
descubrimos que juntos cumplíamos sueños dormidos  
el tuyo y el mío.  
Un amor un amor verdadero  
llegó a mi vida, ay  
Un amor que alimenta el deseo  
llegó a mi vida  
un amor que despliega las alas.  
(Un amor verdadero, 1995)

En esta canción podemos observar el tópico del amor romántico en el que la subjetividad femenina se encuentra fragilizada y organizada en clave sentimental, es decir, que reproduce “todas aquellas manifestaciones vinculadas a las emociones: el romanticismo, la debilidad del cuerpo y de la mente, y la irracionalidad” (Silba & Spataro, 2008, p. 99).

Por este motivo, es necesario insistir en que en la construcción de una imagen aquellos elementos que producen contradicciones son puestos en un segundo plano y se retoman con fuerza los aspectos que presentan una imagen más consistente.

Por último, podemos observar usos y apropiaciones de la imagen de Gilda en las músicas de la escena cumbiera feminista que son parte de nuestro objeto de estudio. Por un lado, Tita Print, una de las músicas que analizaremos en el próximo capítulo, repartía en sus recitales estampitas con la figura de la cantante<sup>67</sup> y, se presentó durante los primeros 3 años de su carrera musical con short y camisa, una bordada con el Gauchito y otra con Gilda<sup>68</sup>. Por otro lado, Miss Bolivia en una entrevista<sup>69</sup> reconoció a Gilda como una herencia y manifestó: “hizo un quiebre en la cumbia femenina. Veníamos acostumbrados a la figura del escote *zarpado* [indiscreto], aparece Gilda y dice ‘fuiste, no me arrepiento de este amor’... Tenía otro *background* [antecedentes], no dejó de ser madre para ser cantante. Fue la *front woman* [cantante principal], más importante de la cumbia argentina.” Además, en otra entrevista<sup>70</sup> agregó que Gilda figura entre sus referentes, que en ella encontró inspiración y que “marcó un antes y un después en la movida, generando tendencia en lo musical como así también en un nuevo estilo de femineidad sobre el escenario tropical. Ella le instaló un par de ovarios al micrófono de la bailanta”.

A partir de lo analizado, vemos que las diferentes construcciones pueden convivir, la Gilda feminista puede darse en simultáneo con la Gilda santa hecha estampita en un recital dirigido a sectores medios porque en el medio pasó la Gilda blanca. De esta manera, a pesar de que el foco de los elementos que se retoman está puesto en construir una imagen leída en perspectiva de género, otros aspectos también pueden ser recuperados.

Para concluir, retomando el planteo realizado en el primer capítulo sobre cómo las coyunturas de las luchas políticas producen un entramado discursivo con nuevas significaciones, observamos cómo esto se plasma en resignificaciones de la imagen de Gilda. En el próximo capítulo, indagaremos cómo estas significaciones atraviesan también a las bandas de música de mujeres de la escena cumbiera feminista.

---

<sup>67</sup> Selicki Acevedo, C. (2016, 9 de septiembre) Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento LAS 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>

<sup>68</sup> Ortelli, M. (2019). Tita Print. Cumbia Sorora. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/cumbia-sorora/>

<sup>69</sup> Heinz, J. (2016, 16 de septiembre). Siete preguntas a Miss Bolivia: "Gilda hizo un quiebre en la cumbia femenina"[entrevista]. *Vos* <https://vos.lavoz.com.ar/musica/siete-preguntas-miss-bolivia-gilda-hizo-un-quebre-en-la-cumbia-femenina>

<sup>70</sup> Selicki Acevedo, C. (2016, 9 de septiembre) Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento LAS 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>

### CAPÍTULO 3: DE GLADIADORAS, WARRIORS Y QUEERS: UNA APROXIMACIÓN A LAS PRODUCCIONES MUSICALES DE LA CUMBIA FEMINISTA

*Con mis hermanas practico la cumbia,  
es una religión como el hip hop que no te queden dudas.  
Hey, ni técnica, ni rudas,  
tan solo luchadoras en el ring de la hermosura,  
envuélvete en periódico, mira ya madura,  
estamos resistiendo porque el mundo tiene cura.*  
“Libre, Atrevida y Loca” Miss Bolivia (ft. Rebeca Lane y Ali Gua Gua).

Para conmemorar el 8 de marzo del 2020 por el Día Internacional de la Mujer trabajadora, el Ministerio de Cultura de la Nación junto con el Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidades<sup>71</sup>, ambos de cartera nacional, organizaron del 1 al 7 de marzo una serie de actividades artísticas, culturales y formativas con la consigna “Nosotras movemos el mundo”. Entre estas actividades, el día de su inauguración en la tarde del 1 de marzo en Tecnópolis, se incluyó la proyección de la película “Gilda: No me arrepiento de este amor” presentada por su directora, Lorena Muñoz, y música en vivo<sup>72</sup> de Tita Print, Kumbia Queers y un cierre de Miss Bolivia. De esta manera, pudimos ver materializado uno de los supuestos de esta tesis: que estas músicas integran y conforman una escena musical común -que en este trabajo denominamos cumbia feminista- vinculada a los movimientos feministas. Además, en esta escena se incluye una lectura retrospectiva sobre Gilda como el antecedente de esta apropiación musical que ayuda a consolidar y unificar este movimiento.

Esta escena musical la definimos como un tipo de cumbia que es revalorizada y apropiada por los movimientos feministas dado que performa y encarna las demandas de éstos. Asimismo, se va a caracterizar por la tematización de cuestiones de género y sexualidad que involucran la representación de mayores niveles de autonomía y afirmación de lo femenino, cuestionando modelos tradicionales de feminidad y habilitando nuevos modos de tramitar los vínculos afectivos (Liska, 2017). Pero ¿de qué modo esto se observa en las producciones musicales? ¿Cuáles son las

---

<sup>71</sup> Creado bajo el gobierno de Alberto Fernández.

<sup>72</sup> Las presentaciones musicales además incluyeron a Lucy Patané y Paula Maffia quienes abrieron el ciclo.

características de la cumbia feminista? ¿Cómo es el vínculo con otras variantes de cumbia? ¿Existen continuidades? ¿Se presentan rupturas?

Para lograr adentrarnos en esta escena musical, tomaremos los tres casos que ya anticipamos: Miss Bolivia, Kumbia Queers y Tita Print. Estas artistas hacen su anclaje en el cruce entre la cumbia y los discursos feministas y están localizadas, principalmente, en la Ciudad de Buenos Aires, pero realizan giras y presentaciones en el circuito nacional e internacional. A pesar de que las músicas que vamos a estudiar vienen de recorridos muy diferentes y cuentan con años de trayectorias musicales distintas, el objetivo de este capítulo es indagar sobre los aspectos que permiten colocarlas en la misma escena musical a fines de delinear el universo simbólico de la cumbia feminista. Para cumplir con ese objetivo, por un lado, analizaremos sus elementos formales y sus representaciones, enfocando por los intereses de esta tesis, en las identidades genéricas y los vínculos sexo-afectivos; por otro lado, indagando rupturas y continuidades con otros subgéneros de la cumbia.

Para eso, comenzaremos presentando las trayectorias de las artistas de acuerdo con el orden de aparición en esta escena y describiremos sus producciones musicales -poéticas y audiovisuales- haciendo hincapié en los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos (Steimberg, 1993). Esto nos permitirá recuperar las representaciones presentes, entendidas como prácticas significativas (Hall, 2010), especialmente las representaciones de géneros y sexualidades y las configuraciones sexo-genérico que esta música presenta. A continuación, haremos un análisis comparativo de estos rasgos para observar elementos compartidos. Por último, indagaremos cómo esta música se vincula con otras variantes de la cumbia.

### **III. 1. Kumbia Queers**

El proyecto de Kumbia Queers surgió en el 2007 como una banda autogestionada compuesta por cinco músicas: Ali Gua Gua (Ali Gardoski) en voz y güiro (quien dejó la banda en el 2015); Juana Chang en voz y charango; Pat Combat Rocker (Patricia Pietrafesa) en bajo; Inesphektor (Inés Laurencena) en batería y percusión, Pila Zombie (Pilar Arrese) en guitarra y Flor Linyera (Florencia Lliteras) en el teclado.

La mayor parte de las integrantes de la banda tiene sus inicios musicales en el punk. Tres de ellas también conforman la banda She-Devils, de este mismo género musical. Esta influencia se va a ver plasmada en la creación de su propio estilo musical al que denominaron “tropipunk”. En un principio, las músicas de Kumbia Queers tocaban *covers* de bandas como The Cure, Madonna, Ramones, Black Sabbath con un ritmo cumbiero. Pero luego comenzaron a hacer sus propios temas, y ya cuentan con una trayectoria musical de más de una década que suma 5 discos: *Kumbia Nena!* (2007), *La gran estafa del tropipunk* (2010), *Pecados tropicales* (2014), *Canta y no llores* (2015), y *La oscuridad bailable* (2019).

En cuanto a la producción audiovisual, en el canal de Youtube oficial de Kumbia Queers<sup>73</sup> hay 30 videos, de los cuales 12 son videoclips de las canciones, en su mayoría, de una producción casera y de bajo costo. Como veremos más adelante, los toques humorísticos rozan lo absurdo, es decir, imágenes “sin sentido lógico y a situaciones y acontecimientos que no admiten una explicación racional” (Estebáñez Calderón, 1999, p. 1, citado en Flores 2010). En el resto del canal, se encuentran videos muy diversos tales como una entrevista que le realizaron a la banda en el programa de televisión “Encuentro en La Cúpula”<sup>74</sup>, videos de presentaciones en vivo en circuitos internacionales, un video casero en el que practican zumba en un *living* de una casa y videos con adelantos de canciones. De esta manera, observamos que el canal oficial de Kumbia Queers tiene un carácter descontracturado e informal.

Los escenarios por los que circulan son en su mayoría espacios y festivales feministas y LGBTIQ+ en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con algunas giras por Argentina. Además, realizaron presentaciones en festivales internacionales como “Vive Latino” en México, “Fusión” en Alemania, “Rec Beat” en Brasil, “Fem Fest” en Chile, “Queertopia” en Suecia.<sup>75</sup>

Por fuera de la circulación en escenarios, fueron parte de bandas de sonido, en “Rudo y Cursi”, una película mexicana dirigida por Carlos Cuarón estrenada en el 2008 producida por Cha Cha Films y Canana Films; y en “Bala mordida” del 2009 dirigida por Diego Muñoz y producida por Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), Goliat Films, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Renta Imagen y Tosco Films. Además, sonaron

---

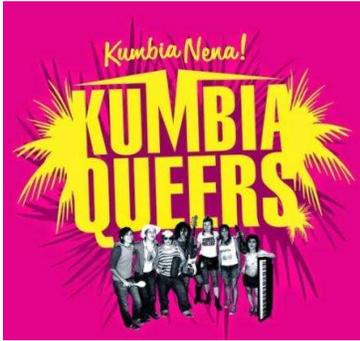
<sup>73</sup> *Canal Oficial de Youtube Kumbia Queers*. <https://www.youtube.com/user/kumbiaqueers>. Revisado hasta el 2/3/2020

<sup>74</sup> Programa de televisión conducido por Lalo Mir en donde en cada episodio presenta bandas y músicas/os en la cúpula del Centro Cultural Kirchner que realizan un espectáculo con público en vivo.

<sup>75</sup> Según describen en su página oficial <http://kumbiaqueers.com.ar/>

en “Capadocia”, una serie de televisión producida por HBO Latin-America; en “El puntero” una serie argentina; y “Chica Metal” fue la cortina del programa de televisión argentino “Cárceles”.

### III. 1. a. Cumbia *queer*



El primer álbum *Kumbia Nena!* salió en 2007 con un sello discográfico propio: Horario Invertido Records. El disco está integrado por tres temas originales y seis *covers*, entre ellos: “Iron Man” de Black Sabbath, “Estas botas están hechas para caminar” de Nancy Sinatra y “La isla bonita” de Madonna.

Este álbum<sup>76</sup> combina cumbia y rock, con predominancia del primero, observable en las melodías del teclado, el ritmo del güiro y el uso de la guitarra. Pero “Chica de metal” o “La china es kumbianchera” son dos excepciones en las que la guitarra eléctrica hace sentir con más fuerza la influencia rockera.

Con respecto a las líricas, este trabajo tematiza sobre vínculos sexo afectivos en los que aparece en primer plano el deseo, como en “Chica de calendario”: “chica de calendario/te miro a diario y en el taller/con tu figura/ mi calentura/ al cielo sube no lo puedo yo creer.”

El videoclip de esta canción lo protagoniza Alejandra Bogue, una mujer trans conductora en la televisión mexicana, que además de poner otro tipo de feminidad en escena le da el toque humorístico y sarcástico, característico de la banda, ya que se corre de los cánones hegemónicos de belleza de una típica *chica de calendario*.



Adaptado del videoclip *Chica de Calendario*.<sup>77</sup>

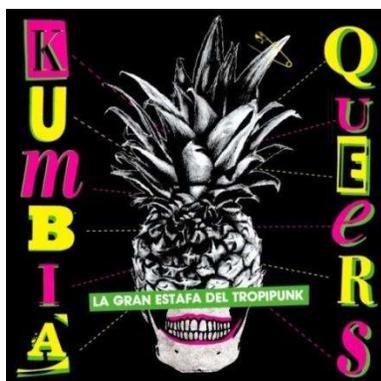
<sup>76</sup> Destacamos la investigación de Spataro (2012) como modelo orientativo para el análisis de producciones musicales.

<sup>77</sup> Tomado de Kumbia Queers (2011, 5 de diciembre) *Kumbia Queers - Chica de Calendario* [video]. Youtube. <https://youtu.be/PhYJBvVTkVk>

En este disco, también, aparece la figura del desamor y los amores frustrados que hay que dejar atrás como en “Que no quede güeya”<sup>78</sup>: “Traigo en el alma pena y llanto/que no puedo contener/y es que la quiero tanto y tanto/pero me tocó perder.” Por fuera de los tópicos vinculares, “Kumbia Zombie” presenta características humorísticas y lúdicas: “Esta es la cumbia zombie. / La cumbia de los muertos vivientes. / La bailan en Chacarita. / La baila toda la gente. / Vamos hagan una rueda. / Y estiren sus manos al frente. / Pongan cara de loco. / Y todos saquen la lengua.”

Por otra parte, los *covers* se basan en conservar cierta melodía y sentido de la lírica de la canción original con una nueva versión cumbiera con las letras modificadas, como en “La isla con chicas” que está basada en “La isla bonita” de Madonna: “Anoche una chica en San Telmo/me recomendó un lugar sensacional/lleño de chicas bonitas. /Yo ya quiero estar ahí, lejos de aquí”<sup>79</sup>

El yo lírico enuncia en una primera persona singular, que en algunos casos posee huellas genéricas femeninas, y en todos los casos además es cantado por una voz femenina. En el caso de la enunciataria, cuando posee estas marcas genéricas, son también femeninas, es decir, que la destinataria es una mujer. De esta manera, cuando ambos están explicitados como en “El veraneo” se produce una canción de deseo homoerótica: “Tú te ves bonita con el calor del veraneo/ me encanta acariciarte desde temprano/y me pones roja si me tomas de la mano.”



En 2008 grabaron *La gran estafa del Tropipunk*<sup>80</sup> producido por Pablo Lescano con el sello discográfico de Sony Music, que contó con colaboradores especiales como Hugo Lobo, creador de Dancing Mood y trompetista de Los Fabulosos Cadillacs y Quique Rangel de Café Tacuba.

Este álbum continúa una sonoridad cumbiera que a través del uso de los teclados y los coros provoca una fuerte referencialidad a la cumbia villera. La influencia del rock está en un segundo plano, exceptuando casos minoritarios como “Lucy, Fer y Sam” que sin ser un *cover* refiere a “Lucifer Sam” de Pink Floyd. Por otra parte, se incorpora una introducción hiphopera en “Celosa” y una versión libre de una canción de Serge Gainsbourg en “Mal Carácter”.

<sup>78</sup> Cover de “Que no quede huella” del grupo mexicano Bronco.

<sup>79</sup>La canción original de Madonna dice: “Anoche soñé con San Pedro/Como si nunca hubiera ido/ sabía la canción. / Una niña joven con ojos/como el desierto. / Todo parece que fue ayer, no lejano”.

<sup>80</sup> El título es un guiño al álbum *La gran estafa del rock'n roll* de Sex Pistols

En términos temáticos, continúan las canciones sobre las peripecias de los vínculos sexo afectivos y en este trabajo podemos encontrar algunos tópicos clásicos de las canciones románticas, es decir, “que hablan de amor, de pasión, del encuentro, de la felicidad en la realización amorosa, del ser amado, y también de los percances del sentimiento amoroso, como de su imposibilidad, la desilusión, los celos, la traición y el sufrimiento” (Pereira, 2016, p. 26).

En este sentido, por ejemplo, los tópicos de los celos y la traición lo vemos en “Celosa”: “Hablás con otra y me pongo loca/(...) todo el tiempo te quiero para mí/(...) revisarte el pantalón, el correo, los mensajes, contratar a un detective pa’[ra] seguirte por la calle”. Sin embargo, esto es llevado tan a la exageración que termina siendo una parodia del tópico, en el sentido que “se toma en broma otras obras sirviéndose de las mismas expresiones y de las mismas ideas en un sentido ridículo o malicioso” (Flores, 2010, p. 109). Por otra parte, “Yo no fui” que podría seguir esta línea de amor romántico le da una vuelta de tuerca porque la canción está inspirada en el proyecto homónimo que María Medrano y Claudia Prado llevan adelante con las mujeres presas en la cárcel de Ezeiza<sup>81</sup>: “Me acusan de robo, me acusan de fraude / que soy la culpable, culpable de amor / Maldita mi suerte / no tengo clemencia / y hasta mi abogada / alega demencia / sentencia de amor.”

Además, persisten las canciones de amor y deseo que pocas veces suelen concretarse como en “Daniela”: “Cuando ella despliega su pasito/ yo me enciendo/me derrito/tiene un ritmo inimitable, / que me lía y que me atrapa”. La línea humorística que ya estaba presente en la lírica se puede ver reforzada en el videoclip. Este comienza como si fuese una película muda con el mensaje “Ellas eran eternas compañeras” y luego prosigue un desopilante desenlace en el que Juana, la cantante principal actúa como si fuese tenista con una vincha que dice “loser”<sup>82</sup> y compite con su ex pareja tenista.



Adaptado del videoclip *Daniela*.<sup>83</sup>

<sup>81</sup>Jimenez, P. (2010, 12 de noviembre) Estafame que me gusta. *Página 12, Suplemento Soy*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1711-2010-11-12.html>

<sup>82</sup> De “loser”, perdedora en inglés.

<sup>83</sup> Tomado de Kumbia Queers (2012, 2 de mayo) *Kumbia Queers " Daniela " Video Oficial* [video]. Youtube. <https://youtu.be/ee7sU-aMC8A>

Por último, continúan las canciones humorísticas como la oda a la vagancia que es “Feriado Nacional”: “Hay que agregarle un día al fin de semana. /Porque así no alcanza. /Hay que agregarle un día al fin de semana. / El Feriado Nacional de la Vagancia”.

Con respecto a la enunciación, la destinataria continúa siendo una mujer y el yo lírico explícita, en muchos casos, también su posicionamiento enunciativo femenino.



El tercer disco fue lanzado en el 2012 con Horario Invertido Records, bajo el título de *Pecados tropicales* como un guiño a la obra de Manuel Puig<sup>84</sup>. La tapa del disco propone un juego con la estética de la cumbia, imitando a los afiches con los que se publicitan presentaciones de conjuntos tropicales en distintos bailes cumbieros.

En este álbum se evidencia fuertemente la influencia rockera del tropipunk: en “Kumbia Punk”, la sonoridad de la guitarra punk se mezcla con el ritmo de cumbia y se torna aún más punk en “Gascón” con los coros gritados. También observable en “Metamorfosis Adolescente” compuesta por Ricky Espinosa, cantante de la banda punk rock Flema y en la versión rockera de “Caballo viejo”, *cover* de la canción de Simón Díaz. Por otra parte, “In the mood for love” contiene un recitado en inglés cuasi rapeado y “Tiro al blanco” le da el aporte experimental de una canción totalmente instrumental.

En términos temáticos, este trabajo comienza arengando a bailar en “Kumbia punk” bajo la consigna “Si tú dices cumbia, yo digo queers”. Luego, continúa con historias de desamor delirantes como en “Mientes” que tiene una fuerte cuota de humor, reforzada en el videoclip, en donde Juana aparece cantando rodeada de pescados de plástico.

---

<sup>84</sup> El título también es un guiño a Manuel Puig y su libro *Los siete pecados tropicales*” declaró Ali en una entrevista: Caballero, J. (2012, 10 de agosto) Con Pecados Tropicales no se puede parar de bailar. *La Jornada* <https://www.jornada.com.mx/2012/08/10/espectaculos/a18n1esp>



Adaptado del videoclip *Mientes*.<sup>85</sup>

Sin embargo, el desamor se torna más serio en “Gascón” cuando grita: “Quiero quedarme lejos de vos”. El videoclip de esta canción sigue la apuesta por poner en escena corporalidades que no condicen con los cánones de belleza hegemónicos, dado que la protagonista es una mujer con su cara transformada por tatuajes y aros.



Adaptado del videoclip *Gascón*.<sup>86</sup>

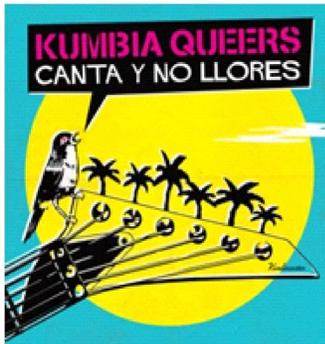
Pero en el disco fundamentalmente se le canta con humor al deseo por una mujer que no termina de concretarse como en “La cantinera”: “No es que yo quiera dedicarme a la bebida, /es que ella me fascina/se alteran todos mis sentidos/si me mira, pero nunca me mira.”. Y el disco termina con “Desaprendiendo” como un llamado a la esperanza: “Voy desaprendiendo. /Si me pierdo me encuentro, sigo. / Y vuelvo a empezar/ No tengo miedo. /Vuelvo a empezar”.

---

<sup>85</sup> Tomado de Kumbia Queers (2014, 17 de abril) *KUMBIA QUEERS - MIENTES (VIDEO OFICIAL)* [video]. Youtube. [https://youtu.be/JwF\\_NgInvkU](https://youtu.be/JwF_NgInvkU)

<sup>86</sup> Tomado de Kumbia Queers (2014, 10 de enero) *Kumbia Queers -GASCON* [video]. Youtube. <https://youtu.be/xpl8tMOmfMU>

Por otra parte, se presentan distintos tipos de enunciación. Por un lado, en línea con los anteriores discos, puede ser sin marcas genéricas como en “Gascón” o con enunciativa femenina y enunciataria femenina: “Esa chica en moto arrebató lo que toca/ no pensé clavarme, pero ella me volvió loca”<sup>87</sup>. Pero en este caso se suma una nueva combinación en “Mientes” con un enunciatario que no está explicitado y un enunciatario masculino: “Apenado y afligido llamas y dices que te arrepientes. / Tú me dices que me amas que lo nuestro es para siempre.” Además, en “Kumbia punk” se enuncia desde una primera persona plural: “Somos combo internacional/ Tomamos fernet, tomamos mezcal. /Pero sobre todo nos gusta bailar.”



*Canta y no llores* es el cuarto disco del año 2015 con el sello discográfico propio. La banda graba ya sin Ali Gua Gua<sup>88</sup> pero con invitados como Rosario Bléfari, líder de Sue Mon Mont<sup>89</sup>, Sara Hebe y Boom Boom Kid.

En términos musicales, la sonoridad cumbiera no deja de lado las innovaciones propias de la banda, especialmente observable en “Tanto me quería”, una suerte de reggeaton con una sonoridad marcada por los sintetizadores; la aparición del tema de Pulp Fiction en “Misirlou” y el canto de protesta en “Plantala” con el acompañamiento hiphopero de Sara Hebe.

En este trabajo se continúan tematizando las penurias del desamor, pero frente a la adversidad aparece como una novedad la figura de la amistad como lugar de sanación como en “Tanto me quería”: “Siempre cuando estoy herida, / me refugio en mis amigas. / Mezclo al baile con el alcohol, / no me pierdo una salida”. Por otra parte, en esa canción y en “Sola” observamos como acompañamiento de la amistad, el baile y el mundo de los excesos: “Nos juntamos con las chicas/ y nos vamos a bailar, / porque nos gusta salir, / porque nos gusta festejar.” Y “Plantala” tematiza sobre el cultivo de la marihuana: “Se tira la semilla, se cuida, arráncala y sécala/ Ay, como te gusta fumar, ¡fúmalala! / Ahora va a empezar a girar, pásala!”

Cabe destacar que en este disco aparecen las primeras canciones que se corren de la tonalidad humorística y encontramos un tono más serio para las temáticas sociales. Por un lado, en

<sup>87</sup>Kumbia queers. (2012). Motochorra [canción]. En *Pecados Tropicales*. Horario Invertido Records.

<sup>88</sup>El título remite a un cierto imaginario mexicano de boleros con el “canta y no llores” que coincide con la salida de la integrante mexicana.

<sup>89</sup> Banda de indie rock.

“Contraindicaciones” se declara: “Somos la voz sin miedo/ somos alaridos de los que cayeron.” En el videoclip aparecen imágenes de diversas manifestaciones en las que movimientos sociales se enfrentaron con la policía. En el epígrafe aclaran que está hecho con videos de Youtube e imágenes de Google. Se pueden ver manifestaciones nacionales de gran relevancia social por estar implicada la policía<sup>90</sup>. El video concluye con un audio de una manifestación en el que les gritan a los policías: “asesinos”.

Por otro lado, “Que todos sepan mi sufrir”<sup>91</sup> trata sobre la lucha en contra de la violencia de las mujeres: “Que tarde me di cuenta de que el amor/no tiene que doler, no es como vos decís/no más maltrato, no más violencia. /Voy a decir lo que tengo que decir/ porque si callo me quemo/ dentro yo quiero que todos sepan mi sufrir”. En el videoclip de esta canción solo hay una imagen fija en referencia al movimiento Ni Una Menos.



Adaptado del videoclip *Que todxs sepan mi sufrir*.<sup>92</sup>

Por último, en cuanto a las estrategias enunciativas, además de las que se presentaban en los anteriores discos, como observamos con las temáticas de las canciones, la primera persona singular que enuncia incorpora a una primera persona plural (somos la voz sin miedo<sup>93</sup>).

---

<sup>90</sup> Como el caso de Luciano Arruga e Ismael Ramírez.

<sup>91</sup> Haciendo un juego de palabras con el clásico “Que nadie sepa mi sufrir” de Hugo del Carril.

<sup>92</sup> Tomado de Kumbia Queers (2015, 26 de mayo) *Kumbia Queers - Que todxs sepan mi sufrir (Mayo 2015)* [video]. Youtube. <https://youtu.be/4xNmEmx1rk8>

<sup>93</sup> Kumbia Queers (2015). *Contraindicaciones* [canción]. En *Canta y no llores*. Horario Invertido Records



Finalmente, continuando con sello propio, en el 2019 salió *La oscuridadailable* con participación de Susy Shock, artista y activista trans.

En términos musicales, en este álbum aparecen con protagonismo instrumentos de viento y sonidos electrónicos que se suman a las melodías cumbieras tropipunk. Las influencias del punk se evidencian con fuerza en “Todo es pasajero”; en “Viral” basada en una canción de los Dead Kennedy’s; y en “Ellos dicen mierda” de la banda española punk La Polla Records. Para el cierre, una cumbia en compañía de Susy Shock donde, entre paso y paso de baile, se vindican diversas categorías de identidades de género.

En este trabajo, las temáticas del desamor aparecen muy poco y en canciones como “Ella no quiere hablar conmigo” en donde el yo lírico habla más de sí mismo al relatar una situación en una primera persona singular femenina sobre un amor que perdió: “Que yo no supe que hacer, / que no quise lastimarla/y que la siento todavía yo/ muy cerca de mi alma.” Por otra parte, en “¿Cuándo te vas?” se agrega una cuota de humor a lo que podría haber sido una tradicional canción de amor: “Yo te quiero más que a nadie, / yo te quiero más que al mundo entero. / Cuando te vas te quiero mucho más.” Además, las canciones humorísticas vuelven con “No me digas señora”: “Sabé que cada vez que me decís señora/ mi corazón llora, llora, llora.”

Por otra parte, se incluyen nuevas temáticas en “Viral” que sin perder el tono humorístico no deja de ser una canción de protesta contra quien era gobernadora de la provincia de Buenos Aires<sup>94</sup> María Eugenia Vidal: “El cambio ya llegó/ y lo represento yo, /no más políticos old school [vieja escuela], / soy la gobernadora cool/ (...) Les voy a clausurar/ cada centro cultural, / los hippies ya no volverán.”

Además, se retoma como salida de los problemas el mundo del alcohol (“tengo que volver al trago para curar los dolores”<sup>95</sup>) y las drogas en “Puesta”: “Es que la realidad me cuesta, / me siento mejor cuando estoy puesta [drogada]. Yo quería hacer una canción de protesta, /ya fue, me escabio [alcoholizo]/ y que explote la fiesta.” Asimismo, esta canción tiene referencias a pasos de

<sup>94</sup> Gobernadora en el año que fue producido el disco.

<sup>95</sup> Kumbia Queers (2019). Todo es pasajero. [canción]. En *La oscuridadailable*. Horario Invertido Records.

baile y movimientos corporales tal como aparecen en la cumbia villera, por ejemplo: “el que no levanta las manos maneja el patrullero”.

En el videoclip de “Todo es Pasajero”, al igual que lo que observábamos en la tapa del disco, se mantiene una estética de videojuegos y digital retro, que condice el resto de la propuesta artística y apuesta a lo humorístico, a pesar de que la letra esté refiriéndose a conflictos existenciales con afirmaciones como que “todo es pasajero, nada es verdad”.



Adaptado del videoclip *Todo es Pasajero*.<sup>96</sup>

Por último, en la canción y videoclip “Rara” aparece la voz e imagen de Susy Shock, en donde se cuestiona de un modo humorístico el concepto de normalidad. Además, en el videoclip se puede leer por detrás su conocida frase activista “que otrxs sean lo normal”.



Adaptado del videoclip *Rara*.<sup>97</sup>

En cuanto a las características enunciativas, en este disco mayoritariamente se enuncia desde una primera persona singular y el énfasis está puesto en esta enunciadora y no en la figura

<sup>96</sup> Tomado de Kumbia Queers (2019) *Kumbia Queers - Todo es pasajero* [video]. Youtube. [https://youtu.be/emXl\\_tJUWrg](https://youtu.be/emXl_tJUWrg)

<sup>97</sup> Tomado de Kumbia Queers (2018, 16 de abril) *Kumbia Queers ft. Susy Shock - Rara (2018)* [video]. Youtube. <https://youtu.be/uypgHoO-fSA>

del enunciatario, que no tiene que ser necesariamente destinatario del mensaje, sino que se lo puede interpelar para que transmita un mensaje: “Dile que la quiero”<sup>98</sup>. O como en “La duda”, donde la enunciataria es la misma que la enunciativa y se habla a partir de preguntas retóricas y mensajes a sí misma: “Yo tengo problemas para tomar decisiones, / que si me arrepiento, me arrebató, me equivoco. (...) ¿hago lo que quiero, lo que pienso o lo que siento? / Pensás de más, pensás de más. / Siempre le doy una vuelta más.”

### III. 2. Miss Bolivia

María Paz Ferreyra nació en la ciudad de Buenos Aires el 1 de abril de 1976. Antes de convertirse en *Miss Bolivia*, estudió letras, pero luego se cambió a psicología, profesión de la que suele relatar el hecho de haber brindado asistencia psicológica a familiares de las víctimas del incendio en Cromañón. Sus inicios en la música fueron a comienzos del 2008 y en referencia a la calle en la que vivía en el barrio de Paternal y por sus viajes al país homónimo adoptó el apodo de *Miss Bolivia*<sup>99</sup>.

Su estilo musical es una fusión de muchos estilos, especialmente aquellos conocidos como “géneros urbanos”, los cuales mezclan cumbia con dancehall, hip hop, bass, funk y house. Hasta el momento, su producción musical se encuentra materializada en 3 discos<sup>100</sup>: *Alhaja* (2011), *Miau* (2013) y *Pantera* (2017).

Con respecto a la producción audiovisual, la cuenta oficial en Youtube<sup>101</sup> tiene más de 70 videos. Por un lado, se encuentran los videoclips de “Jálame la tanga”, “Bien Warrior”, “Tomate el Palo”, “El paso” y “Se quema”. En los videoclips, especialmente los realizados en los últimos años, se pueden observar una gran producción, en donde adquiere centralidad el baile. Todos son actuados por Miss Bolivia y participan también bailarinas/es. Además, hay participaciones de la cantante en programas de televisión; "pseudos video" que colocan una imagen fija para hacer sonar el audio o “lyrics video” en el que aparece el audio con la letra de la canción; y presentaciones en

---

<sup>98</sup> Kumbia Queers (2019). Ella no quiere hablar conmigo. [canción]. En *La oscuridad bailable*. Horario Invertido Records.

<sup>99</sup> *Rock.com.ar. El sitio de Rock en la Argentina* <http://rock.com.ar/artistas/16001/biografia>

<sup>100</sup> Existe un primer disco Apágalo del 2008 de edición independiente que no es considerado un disco oficial.

<sup>101</sup> *Canal Oficial de Youtube Miss Bolivia*. <https://www.youtube.com/user/missboliviana>. Revisado hasta el 2/3/2020

vivo en escenarios nacionales e internacionales. Por otra parte, al igual que observábamos con Kumbia Queers, hay una serie de videos variados que denotan un estilo descontracturado como un tutorial para bailar “Tomate el palo”, un video desde Londres cantando el “Rap para las Madres” y otro en donde se la muestra en una escena cotidiana, abriendo una cerveza con un encendedor.

En cuanto a sus presentaciones, ha tocado en circuitos musicales nacionales en escenarios clásicos como el Luna Park y emergentes como Niceto Club, C.C. Konex y el C.C. Recoleta, además de participar en festivales como Ciudad Emergente, Urban Music Fest, Festival por tus Derechos, Festival del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), Festival Juntas, entre otros; e internacionales como el “Se quema tour” que fue una gira por Europa en el 2019. Además, es la organizadora del Festi Pantera que se define como un festival independiente con una artística 100% feminista y disidente<sup>102</sup>.

Por fuera de la circulación en escenarios, musicalizó materiales audiovisuales tanto en cine como en la televisión, como en la película “Focus” donde suena el “Rap para las madres” y “María María”, *cover* de la canción popularizada por Mercedes Sosa compuesta por los músicos brasileños Fernando Brant y Milton Nascimento, que fue la cortina musical de la telenovela "La Leona". Por otra parte, también incursionó en la escritura como columnista en *Página 12* y es autora de *Ni Cabida*, de la Editorial Planeta, presentado el 6 de mayo en la Feria del Libro 2018, y al que la propia autora define como “un manual de autoayuda para sobrevivir en este mundo de mierda”<sup>103</sup>. Por último, participó cantando y actuando en la obra de teatro “SEX” de José María Muscari y protagonizará una película “Ese fin de semana” dirigida por Mara Pescio y producida por Murillo Cine, Santiago Carabante y Maravilla Cine.

---

<sup>102</sup>Centro cultural Konex. <https://www.cckonex.org/antiores/festi-pantera/>

<sup>103</sup> Miss Bolivia [@miss\_bolivia]. (2018, 14 de enero Termine mi libro. Es un manual de autoayuda para sobrevivir en este mundo de mierda. Se llama Ni Cabida. Sale en mayo. [tuit]. *Twitter*. [https://twitter.com/miss\\_bolivia/status/952708044131065856?s=20](https://twitter.com/miss_bolivia/status/952708044131065856?s=20)

### III. 2. b. Cumbia *warrior*



En el 2011, salió *Alhaja* por el sello discográfico Rinoceronte con participación de Ali Gua Gua<sup>104</sup> y Sara Hebe. En la tapa de este disco aparece Miss Bolivia desafiante mirando a cámara en cuclillas con las manos apoyadas en el piso, en “cuatro patas”. En la cabeza tiene un tocado de plumas en referencia a los pueblos originarios, brazaletes en sus brazos y zapatillas en los pies. Esta representación plausible de ser interpretada como una vuelta a lo natural, hasta llegar a lo más “salvaje”, irá avanzando a lo largo de su trayectoria musical.

En este álbum no se encuentra la musicalidad cumbiera, sino una combinación de diversas influencias del hip-hop, rap y el *dancehall* jamaicano. Pero la centralidad de esta propuesta musical pareciera pasar más por la fuerte carga de sus letras, que vibran alternando entre los estribillos cantados y la poética del rap. Esta síntesis se puede ver clara en “Alta Yama”, canción que comparte con Ali Guagua, la ex cantante de Kumbia Queers, en la que a los estribillos se le suman los teclados con aire reggae y los ritmos dance; y en “Jalame la tanga” donde el rap se combina con sonidos electrónicos.

En este trabajo observamos cómo las canciones tematizan sobre situaciones de malestar en las que el énfasis está puesto en cómo se superan esas situaciones. Para hacerle frente, se va a fiestas y se consume estupefacientes como en “Perú”: “Pero desperté y todo el sueño era macana/ fumé macoña[marihuana] pa’ no pensar en nada”. Pero por sobre todas las cosas, del malestar se sale con amigas y bailando como marca “Voy quemando”: “Sigue bailando para que lo malo se apague”<sup>105</sup>; “Apágalo”: “Prefiero quedarme bailando/ porque esta es mi propia redención”; y “Loca”: “En la pista, me di cuenta de que me reía, / Bailaba sola o con mis amigas/ No viniste porque te aburrirías.” O se baila y se va de fiestas sin ninguna adversidad, solo por el afán de divertirse como en “Jálame la tanga”: “Hoy con mis amigas, nos vamos a una fiesta/ Todas lookeadas [vestidas] como callejeras.” Asimismo, si el baile tiene un poder, la música no se queda atrás, las letras de las canciones se definen con un poder implosivo y transformador como en “El Motor”: “Tengo la mecha en la boca la prendo, / quemo el sistema, quemo el capital.”

<sup>104</sup>En ese momento era parte de la banda Kumbia Queers.

<sup>105</sup> Miss Bolivia (2011). Voy quemando [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

Por otro lado, es destacable que hay continuas referencias a la negativa de ser posesión de otra persona: “Me canse de que te quejes/ y que siempre digas/ que eres mi dueño/ yo soy solo mía”<sup>106</sup>; y; “yo no soy tuya, / no soy cualquiera”<sup>107</sup>.

Con respecto al enunciador, todas se enuncian desde una primera persona singular con una fuerte presencia de marcas como “yo” y verbos conjugados en primera singular como “soy” que se dirigen a un “tú” (“no importaba si tú no estabas”<sup>108</sup>, “tú eres la única, nena”<sup>109</sup>, “cuando recuerdo ahí siempre estás tú”<sup>110</sup>), donde el enunciatario puede ser femenino o masculino, pero generalmente no explícita rasgos enunciativos genéricos definidos. Por otra parte, se presentan contantes autorreferencias a la cantante producidas en tercera persona (“Para que lo canten con Miss Bolivia”<sup>111</sup>, “llega Miss Bolivia/ la que no frenan”<sup>112</sup>).



En el 2013 salió *Miau* con la discográfica Sony Music con colaboraciones de Mimi Maura, Pocho La Pantera y Leo García. La estética de la tapa del disco se torna más psicodélica en donde sólo podemos observar unas hojas que permiten vislumbrar la cara de la cantante, la boca transfigurada con dientes como si fuesen colmillos, el pelo peinado para atrás con rastas como una cornamenta. Estas referencias a la naturaleza se materializan también en la propuesta musical.

En términos musicales, en este trabajo continua el mix de rap y reggae pero incorporando el universo cumbiero que se hace presente sobre todo con los dos hits y sencillos “Tomate el palo” y “Bien Warrior”. El resto del disco presenta diversas sonoridades como en “Maria José” donde los *beats* electrónicos se combinan con teclados cumbieros, un rap autobiográfico dedicado a las Madres de Plaza de mayo encara el tema de los nietos secuestrados en “Rap para las madres” y el reggae suena en “La Noche Polar” junto a Mimi Maura. Por fuera del mundo de los ritmos urbanos, en “Cuando sea vieja” se recita un poema de Lisa Kerner, referente de la comunidad LGBTIQ+.

<sup>106</sup> Miss Bolivia (2011). Loca [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>107</sup> Miss Bolivia (2011). Jálame la tanga [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>108</sup> Miss Bolivia (2011). Loca [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>109</sup> Miss Bolivia (2011). Jálame la tanga [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>110</sup> Miss Bolivia (2011). Perú [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>111</sup> Miss Bolivia (2011). Loca [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>112</sup> Miss Bolivia (2011). El motor [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

En este disco aparecen más temas románticos, algunos sobre el desamor, donde la postura frente a la separación puede ser de dos modos: por un lado, cuando es producto del otro, la actitud a tomar es “tomate el palo”<sup>113</sup> [andate]; y, por otro lado, con una postura más de arrepentimiento cuando el yo lírico parece haber sido responsable de la situación desfavorable: “perdóname, por favor”<sup>114</sup>. Por otra parte, continúan las referencias al mundo de los excesos, en las fiestas, el alcohol y las drogas en “María José”: “me voy al baile, / me fumo un fino [cigarrillo de marihuana]/me quedo re piola [tranquila].”

El mundo cumbiero se hace presente con fuerza en “Bien Warrior” [bien guerrera] en donde retoma algunas cuestiones sociales de la cumbia: “Sonido que se baila en el barrio/ Y no me importa si me para el comisario”. Es decir, explicitando de un modo sutil su carácter de clase como un género escuchado en los barrios, es decir, asociado a las clases populares, y, en muchos casos, por esta condición, sus oyentes perseguidos por la policía. Este clivaje además se refuerza cuando el yo lírico hace propios estigmas vinculados a los cumbieros como el “ser negro”<sup>115</sup> y canta desde el lugar de la “negra warrior, queen [reina] del barrio”, la “negra *cool*”, al que le suma el clivaje de la sexualidad, posicionándose como lesbiana (“yo soy la torta”). Por otra parte, se incluye a la canción en la categoría de “cumbia de la divertida y de la buena”, dando a entender que no es el caso de todas las cumbias, aunque no profundiza sobre esto.

En esta canción, el rol protagónico del baile aparece tanto en la letra (“Muévelo así, mami, baila pá mí, mami”) como en el videoclip. Aquí, Miss Bolivia performa una mujer que va a trabajar a una fábrica, con otras mujeres, y cuando llega la seguridad que está en el control de asistencias, la destrata y le revisa la mochila tirando su contenido en el piso. Luego, se mezclan escenas de maltrato laboral y de las mujeres trabajando con escenas de todas bailando.

---

<sup>113</sup> Miss Bolivia (2013). Tomate el palo [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>114</sup> Miss Bolivia (2013). Noche Polar [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>115</sup> Al igual que en otros géneros populares como el cuarteto analizado por Blázquez (2014), el término “negro/a” es independiente a los rasgos fenotípicos dado que no designan exclusivamente a sujetos de raza negra sino a individuos de las clases populares. Así, es como a partir de utilizar una categoría racializada se ejerce un poder discriminatorio que moviliza estereotipos de una dimensión estético-moral.



Adaptado del videoclip *Bien Warrior*.<sup>116</sup>

Cerca del final, mientras las trabajadoras almuerzan escuchando música con un equipo, la guardia de seguridad entra y lo apaga. Esto provoca la rebeldía generalizada. La mujer que interpreta Miss Bolivia se enfrenta al que pareciera ser el jefe de la fábrica, quien le grita y la maltrata físicamente, hasta que vienen todas las compañeras a rescatarla. Todo termina con el jefe atado, y ellas al mando de la fábrica bailando ya no como trabajadoras de la fábrica, sino que vemos identidades genéricas diversas producidas como bailarinas urbanas.



Adaptado del videoclip *Bien Warrior*.<sup>117</sup>

En este disco, el yo lírico también enuncia desde la primera persona del singular acentuando ese “yo” y verbos como “soy” y “quiero”, con énfasis en lo que a quien enuncia le gusta, hace o

---

<sup>116</sup> Tomado de Miss Bolivia (2015, 16 de junio) *Miss Bolivia - Bien Warrior (Videoclip)* [video]. Youtube. <https://youtu.be/jO7lbO6cYss>

<sup>117</sup> Tomado de Miss Bolivia (2015, 16 de junio) *Miss Bolivia - Bien Warrior (Videoclip)* [video]. Youtube. <https://youtu.be/jO7lbO6cYss>

quiere (“quiero cambiar de estilo, quiero cambiar de bar”<sup>118</sup>, “me cabe [gusta] todo, los tipos, las minas”<sup>119</sup>) contraponiendo a lo que otros dicen sobre este enunciador (“dicen que me gusta darle al bajo y al bombo”<sup>120</sup>, “dicen que soy caprichosa”<sup>121</sup>). Por otra parte, a lo largo del disco, se remarca un posicionamiento de bisexualidad explícito que se puede observar en el enunciatario que es objeto de deseo, quien continúa siendo una segunda persona del singular, pero cambio del tú al vos (“a vos te gusta el champán”<sup>122</sup>) y tiene un género explicitado, que puede ser masculino (“estás divino”<sup>123</sup>, “quiero saber qué estás haciendo, nene”<sup>124</sup>) o femenino (“sos tan preciosa”) <sup>125</sup>.

Por otra parte, continúan las referencias a la cantante hechas en tercera persona: “La Miss Bolí sabe bien lo que está pasando ahí”<sup>126</sup>. A su vez, es destacable un mayor uso de lenguaje coloquial (“altos ovarios”<sup>127</sup> [grandes ovarios, mujeres con gran valentía], “qué garrón”<sup>128</sup> [situación negativa], “anti rati” [policía], “la vas a flashear”<sup>129</sup> [volar con la imaginación], “mi banda me aguanta si fantaseo”<sup>130</sup> [si me ausento un tiempo] y un juego lingüístico con palabras en inglés (“quiero estar high”<sup>131</sup> [drogada], “repartiendo toda la bless”<sup>132</sup> [bendición]). Por último, se observan referencias a la naturaleza vinculadas a la espiritualidad: “Gracias, Pachamama”<sup>133</sup>, “Gracias, saravá [salve, que sea protegida] Iemanjá” [deidad de religiones con raíces africanas]<sup>134</sup>.

---

<sup>118</sup> Miss Bolivia (2013). Caprichosa [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>119</sup> Miss Bolivia (2013). Caprichosa [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>120</sup> Miss Bolivia (2013). Bien Warrior [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>121</sup> Miss Bolivia (2013). Caprichosa [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>122</sup> Miss Bolivia (2013). Tan distintos [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>123</sup> Miss Bolivia (2013). Tan distintos [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>124</sup> Miss Bolivia (2013). Noche Polar [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>125</sup> Miss Bolivia (2013). Caprichosa [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>126</sup> Miss Bolivia (2013). Bien Warrior [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>127</sup> Miss Bolivia (2013). Rap para las madres [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>128</sup> Miss Bolivia (2013). Tomate el palo [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>129</sup> Miss Bolivia (2013). María José [canción]. En *Miau*. Sony Music.

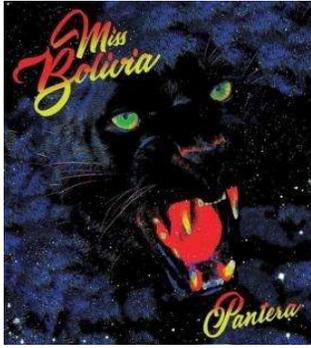
<sup>130</sup> Miss Bolivia (2013). María José [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>131</sup> Miss Bolivia (2013). Mamá [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>132</sup> Miss Bolivia (2013). Fayah Bomb [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>133</sup> Miss Bolivia (2013). Mamá [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>134</sup> Miss Bolivia (2013). Gracias [canción]. En *Miau*. Sony Music.



En el 2017, presentó “Pantera” también bajo el sello de Sony Music con participaciones de Liliana Herrero, Ale Sergi, Hugo Lobo, Andrea Álvarez y Lito Vitale. En la estética de la tapa del disco se mantienen los colores flúor, pero la transformación animal ya es total, y sólo se presenta el dibujo de este animal tal como es denominado el disco.

Una solitaria guitarra acústica y la profunda voz de Liliana Herrero inauguran con “Soy” el tercer disco de Miss Bolivia donde el ritmo de cumbia domina la estética musical, como se evidencia en “Haciendo Lío” y en “Wachas”. Aunque como en el anterior disco, es acompañado de diversas y eclécticas sonoridades: un estribillo pop y un piano melancólico (a cargo de Lito Vitale) se conjugan con el beat tecno y el rap en “En el mar”; la guitarra rockera suena con fuerza en “Paren de matarnos”; y el homenaje a Todos Tus Muertos en formatoailable con el *cover* de “Gente que no”, entre otros.

Tan diversos como los rasgos musicales, son las temáticas de las líricas que van desde una canción sobre Lionel Messi en “Haciendo Lío” o “María, María”<sup>135</sup>, el retrato de una mujer con “ovario y garra de noche y día” para anteponerse a las adversidades. Continúan los tópicos románticos, en los que el amor es representado como transcendental como en “No te dije nada”: “Eras de otro planeta, / eras como de otro nivel, / eras como una aparición perfecta, / lo recuerdo y de repente se me eriza la piel.” Pero las situaciones amorosas que se narran son, generalmente, desde un yo lírico decepcionado porque quiere que una situación sea distinta a la que es. Esto se debe a que el objeto de deseo no responde sentimentalmente con las expectativas (“me clavo con idiotas, borrachos, casados/ y me vuelve a pasar. (...) quisiera poderte besar”<sup>136</sup>).

Asimismo, vuelve a aparecer la temática de la música como redentora en “Calma y respira”: “A mí la música también me salva/ respira, me saca la puta depresión, / me limpia el karma”. Pero fundamentalmente lo que salva y permite salir de situaciones adversas es bailar como se presenta en “El paso”: “Es la historia del paso [de baile]/ que me protege cuando está todo mal (...) así fue [con el paso de baile] que salí del ocaso.” Además, nuevamente esta temática va a acompañada del

---

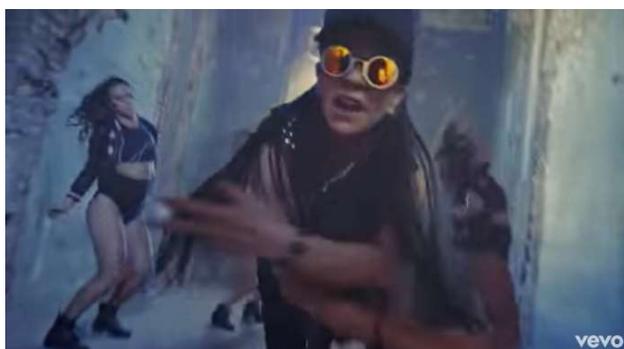
<sup>135</sup> Como ya mencionamos, este es un *cover* de la canción popularizada e interpretada por Mercedes Sosa y compuesta por Fernando Brant y Milton Nascimento.

<sup>136</sup> Miss Bolivia (2017). En el mar [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

tópico de la amistad en “Wachas”: “Lo bailo con las muchachas (...) “hoy me quedo con mis amigas, me voy pa’l baile/y no vamo’ al trabajo.”

Por otra parte, en este disco aparecen, por primera vez, tematizados asuntos de las agendas de los feminismos. Por un lado, la lucha contra los femicidios en “Paren de matarnos” que narra la situación de una mujer que sale a hacer sus actividades diarias como trabajar o estudiar y no vuelve a su casa. A partir de su desaparición, se narran situaciones recurrentes de cuando acontece un femicidio: “Me busca mi hermano/me busca mi madre/ Perdí contacto ayer a la tarde/ Vino la tele, / habló mi padre”. Además, en esta canción se recuperan consignas de los movimientos feministas como “Si tocan a una, nos tocan a todas” y “Ni una menos, vivas nos queremos”. También es destacable que aparece un interlocutor masculino “No quiero que me toques, chabón/ no tengo ganas”<sup>137</sup>.

En el videoclip de esta canción hay una fuerte presencia de mujeres bailando en diversos escenarios.



Adaptado del videoclip *Paren de matarnos*.<sup>138</sup>

Además, aparecen más de 20 mujeres reconocidas del espectáculo, los movimientos feministas y los medios de comunicación<sup>139</sup> e imágenes de manifestaciones feministas.

---

<sup>137</sup> Miss Bolivia (2017). El paso[canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>138</sup> Tomado de Miss Bolivia (2018, 24 de abril) *Miss Bolivia - Paren de Matarnos (Videoclip Oficial)* [video]. Youtube. [https://youtu.be/wwagtNj\\_euA](https://youtu.be/wwagtNj_euA)

<sup>139</sup> Lali Espósito, Sofía Gala, Calu Rivero, Celeste Cid, Señorita Bimbo, Nancy Duplaa, Andrea Alvarez, Dolores Fonzi, Mimí Maura, Erica Rivas, Marilú Marini, Lisa Kerner, Mariana Baraj, Sandra Mihanovich, Hilda Lizarazu, Carla Morales Ríos, Teresa Parodi, Sergina Boa Morte, Liliana Herrero, Las Taradas, Carolina Pacheco, Ana Sol Torroixa, Vanesa Menendez y Agustina Banegas.



Adaptado del videoclip *Paren de matarnos*.<sup>140</sup>

Por otro lado, en “Que la rabia nos valga” que se realiza en colaboración y con la voz de Marta Dillón, se recita una parte del poema “Yo no soy la mujer de la bolsa”<sup>141</sup> sobre femicidios, que luego enuncia desde una primera persona en plural: “Nosotras decimos ¡Basta!”. Por último, “Monstruo Mío” en voz de Susy Shock es una canción sobre una persona que no se autopercibe como “ni varón, ni mujer (...)” y reivindica su “derecho a ser un monstruo” recuperando la previamente mencionada frase de la reconocida activista trans “que otrxs sean lo normal.”

En términos enunciativos, el yo lírico enuncia desde una primera persona en singular, sin importar tanto quien es el enunciatario, sino que canta para autoafirmarse (“soy lo que yo inventé”<sup>142</sup>) que nuevamente se opone a lo que otros dicen que es o querían que ese enunciadore fuese: “Ellos querían una niña casta y pura.”<sup>143</sup> Sin embargo, en “Calma y respira” o “El paso” sí cobra fuerza ese interlocutor a quien se lo interpela desde un tono pedagógico que “se asocia a discursos feministas y tecnologías de género que parecieran funcionar como imperativos de la mujer ‘contemporánea’ de fuerte interpelación entre las generaciones jóvenes e intermedias.” (Liska, 2017, p. 7). Por otra parte, aparecen canciones que se enuncian desde una tercera persona del singular cuando se quiere relatar la historia de otro/a como en “Haciendo Lío” y “María, María”, y en una primera persona plural cuando se quiere asumir una enunciación colectiva como en “Paren de matarnos”.

Por último, sigue observándose la presencia de un lenguaje coloquial, aunque menos marcado que en *Miau*, y continúa el énfasis en referenciar a la propia cantante: “Me dicen la Miss”<sup>144</sup>, “Para

<sup>140</sup> Tomado de Miss Bolivia (2018, 24 de abril) *Miss Bolivia - Paren de Matarnos (Videoclip Oficial)* [video]. Youtube. [https://youtu.be/wwagtNj\\_euA](https://youtu.be/wwagtNj_euA)

<sup>141</sup> Miss Bolivia (2017). Que la rabia nos valga [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>142</sup> Miss Bolivia (2017). Soy [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>143</sup> Miss Bolivia (2017). Soy [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>144</sup> Miss Bolivia (2017). Calma, respira [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

bailar con Miss Bolivia”<sup>145</sup> que, por momento se dirige a sus futuros oyentes: “A los que están escuchando”<sup>146</sup>.

Por fuera de los discos, en el 2019, Miss Bolivia sacó la canción “Se Quema” en colaboración con Jimena Barón que inicia declarando: “Ya me cansé de que te metas./ Ya me cansé de que me digas que esté quieta./ Que sea dócil, tranquila, discreta./ De que te asuste cuando mostramos las tetas” que interpela a un varón (“así que, sube la bragueta, cabrón”) que encarnaría al patriarcado, sistema que están prendiendo fuego, y mientras se quema, ellas se ponen a menear.

El videoclip tiene una mayoritaria presencia de escenas de baile, en las que las protagonistas están acompañadas por bailarinas. Aquí, se representa situaciones de abuso y dominación por parte de hombres, de las que logran salir y terminan en un grupo de mujeres bailando alrededor del fuego como un aquelarre de brujas.



Adaptado del videoclip *Se quema*.<sup>147</sup>

Además, cuenta con la participación de la periodista Luciana Peker, las futbolistas Maca Sánchez y Candela Cejas, la cantante Ivana Bife, y Carla Morales, entre otras.

---

<sup>145</sup> Miss Bolivia (2017). Gente que no [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>146</sup> Miss Bolivia (2017). El paso [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>147</sup> Tomado de Miss Bolivia (2019, 4 de abril) *Miss Bolivia y j mena - Se Quema (Official Video)* [video]. Youtube. <https://youtu.be/WNKn9KRXXZJU>



Luciana Peker en el videoclip *Se quema*.<sup>148</sup>

### III. 3. Tita Print

Maira Jalil nació en la ciudad de Buenos Aires el 2 de junio de 1979. Sus inicios en la música fueron desde pequeña, cuando a los nueve años aprendió piano y ya a los doce años tocó en vivo con su hermano en una banda de rock. Luego comenzó a estudiar en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, especializándose en folclore. Fue 3 años corista de Las Blacanblus<sup>149</sup> y después fue corista y acordeonista en la banda de Axel<sup>150</sup>.

Sin embargo, producto de una situación personal<sup>151</sup> y con una necesidad catárquica, Maira Jalil decidió sumergirse en el mundo de la cumbia y reinventarse como Tita Print, proyecto en el que compone sus canciones, canta y toca el keytar<sup>152</sup>. A pesar de haberse formado en otros géneros, para expresarse eligió la cumbia con fusiones e influencias de otros ritmos como la salsa, el reggae, el reaggeton y el hip-hop.

La producción musical de Tita Print cuenta con 2 discos: *Encuéstrate* (2015) y *Gladiadora* (2019). Con respecto a la producción audiovisual, en la cuenta oficial en Youtube de Tita Print<sup>153</sup> figuran dos videoclips: “La espada de Juana” y “Santa Trava”. Además, como ya observamos en

---

<sup>148</sup> Tomado de Miss Bolivia (2019, 4 de abril) *Miss Bolivia y j mena - Se Quema (Official Video)* [video]. Youtube. <https://youtu.be/WNKn9KRXZJU>

<sup>149</sup> Una banda argentina de blues compuesta por cuatro mujeres disuelta en el 2006.

<sup>150</sup> Cantante argentino de balada romántica y pop latino

<sup>151</sup> En entrevistas públicas, Tita compartió que su expareja abusaba de su hija, hecho que la llevó a convertirse en “madre protectora”, es decir que litiga contra los progenitores denunciados por abuso sexual. <https://vos.lavoz.com.ar/musica/tita-print-madre-coraje>

<sup>152</sup> Teclado que se coloca con una correa de forma similar a una guitarra.

<sup>153</sup> *Canal Oficial de Youtube Tita Print*. <https://www.youtube.com/user/titaprint>. Revisado hasta el 20/3/2020

las otras artistas, se presentan videos de un estilo informal, como imágenes fijas con audios de canciones o de los álbumes enteros, y distintos video caseros como una previa a realizar un show titulada “el deseo de ser feliz”.

Las presentaciones son en circuitos musicales de cumbia emergente como el Centro Cultural Matienzo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pero también compartió escenario con bandas de cumbia tradicional como Mala Fama en Sabor La Fiesta del Trabajador. Asimismo, participó de festivales internacionales como “Vive la Música” de Medellín. Pero fundamentalmente se presenta en espacios feministas como “Cumbia para todes” en Córdoba y la “Fiesta Feminista y diversa” en Bahía Blanca. Además, junto a Luciana Peker presentó el show Gladiadoras del Goce que combinaba lecturas de la periodista y escritora feminista con música de la cantante.

### III. 3. b. Cumbia gladiadora



*Encuéstrate* fue grabado y mezclado en Estudio Urbano en 2012 y masterizado en Fort Music en 2013. La tapa del disco tiene en el centro de la imagen un dibujo de Tita Print con sus pelos sueltos y al viento y con una mano parece estar diciendo “basta” o frenando algo y con la otra mano sostiene el keytar que ocupa un espacio central.

En términos musicales, podemos percibir la influencia de la tradición cumbiera argentina, con sus diversas variantes que van desde Pablo Lescano a Gilda. Ya en “Tiki tiki” y luego también en “Amor amor” puede sentirse la sonoridad del keytar, sello característico de la cumbia villera. En “Por la mañanita” y “Dos palomitas” se incluyen instrumentos de viento con melodías propias de la cumbia colombiana, y “Encuéstrate” cierra el disco con la incorporación del rap.

Si bien evidenciamos cierto sentido críptico en las canciones, predomina la tematización sobre salir de estados de dolor y sufrimiento como en “Amor, amor”: “Tengo una soga colgada del cuello/que dice que vos sos el que querés ver mi veneno. / Y te digo: ¿qué estás esperando? /sigue apretando, apretando”. También, en esta canción que inicia con una imagen poética muy fuerte en la que el amor está asociado a lo mortal, aparece el poder de la música para transformar situaciones

negativas: “El bravo mar de mis emociones/ revuelve el odio /y el odio se convierte en mil canciones”. El sufrimiento parece un sentimiento inevitable, aprender a convivir con él es la alternativa para aliviar lo que aqueja. De esta manera, a pesar de que el yo lírico se encuentra en situaciones de oscuridad, cuenta con algunas herramientas como relata “Cara o Cruz”: “Cuando los demonios me atacan/ me defiendo con lo que soy/ tengo dientes, tengo garra/ “tengo cumbia, tengo sabor”. Pero, sobre todo, para salir de esos momentos oscuros, se tiene al baile: “Porque bailando y bailando/se va de la noche al amanecer.”<sup>154</sup> Y a la fiesta como paréntesis y estado de excepción a la cotidianidad: “Porque de noche me pierdo/me voy pa’ la parranda”<sup>155</sup>

Las canciones se enuncian desde una primera persona singular que en la mayoría de los casos se dirige a una segunda persona singular encarnada en el “tú”, sin especificar el género, que suele tomar la forma de “amorcito” o “corazón” y solo en un caso “lluviecita”<sup>156</sup>. Además, se dirige a un enunciatario que también estaría atravesando situaciones de dolor “tu corazón que muere/llora su palpitar”<sup>157</sup>. Con una postura pedagógica, en los términos que la definimos, suele interpelarlo por medios de verbos imperativos especialmente para ayudarlo a salir de estas situaciones de dolor: “Búscate y ámate a hacer un viaje a las estrellas”<sup>158</sup>; “Deja de llorar, levanta”<sup>159</sup>; y “Ponte a bailar”<sup>160</sup>. Por otro lado, también se presenta un enunciatario que sería la fuente de los problemas y con quien hay un ánimo de venganza; “Verte caer y caer es muy tentador”<sup>161</sup>.

Cuando hace referencia a la cantante, se hace en tercera persona, desde otra voz: “sonando Tita Print para ponerte a gozar”<sup>162</sup>, que además como las canciones suelen relatar situaciones tristes reafirma esta idea de gozar para sobreponerse al dolor.

---

<sup>154</sup> Tita Print (2012). Encuéntrate [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>155</sup> Tita Print (2012). Por la mañanita [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>156</sup> Tita Print (2012). Dos palomitas [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>157</sup> Tita Print (2012). Por la mañanita [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>158</sup> Tita Print (2012). Encuéntrate [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>159</sup> Tita Print (2012). Tiki, Tiki [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>160</sup> Tita Print (2012). Tiki, Tiki [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>161</sup> Tita Print (2012). Amor, Amor [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.

<sup>162</sup> Tita Print (2012). Amor, Amor [canción]. En *Encuéntrate* Estudio Urbano.



El segundo disco, *Gladiadora* (2019) cuenta con colaboraciones de Paula Maffia<sup>163</sup>, Chocolate Remix<sup>164</sup>, Iv Colonna<sup>165</sup> y el rapero Moskito, entre otros. En la tapa aparece una foto de la cantante como una luchadora con el keytar rodeada de unas luces de neón que la circunscriben en un círculo de fuego y dibujos de otros keytar<sup>166</sup>.

En términos musicales, presenta diferencias con el primer disco: la ausencia de instrumentos de viento (trompeta, trombón, saxo) y la incorporación de más sonidos electrónicos. Los hits de este disco, “Santa Trava”, “La espada de Juana” y “Gladiadora” son ejemplos que demuestran estas transformaciones. En “Los muertos”, y en “No te convengo” se vuelve a utilizar la combinación de cumbia y rap y el cierre es un remix de “Amor, amor” del primer disco.

En este trabajo, las canciones que tematizan el malestar, especialmente el desamor, son muchas menos en cantidad y en intensidad de sufrimiento. Aquí el yo lírico, aunque tiene dolores por amores que han terminado como en “Escorpión”: “Tengo en mi recuerdo/tu boca de fuego/ me quema/escorpión de diamante/ pica y deja/clavada la marca del adiós”; asume las despedidas del amor, cuando esté se acaba como en “Luna negra”: “Hoy mi corazón te dice adiós/ ya murió por ti una y mil veces/ y a lo largo del camino/ he ganado y he perdido”. Además, en “No te convengo” cuando afirma “no soy de nadie, no tengo dueño” y en “Voy a cambiar” cuando declara “vivir mejor es ser independiente” el yo lírico se nos presenta de una manera mucho más segura y empoderada.

Las canciones también se enuncian en una primera persona singular con un enunciatario en segunda persona que no tiene marcas enunciativas de género. Y cuando se hace referencia a la cantante es con otra voz y en tercera persona: “Con Tita Print brillarán las estrellas”<sup>167</sup>.

Por otra parte, es relevante destacar que este disco incluye temas que hacen referencia explícita a temáticas feministas. Por un lado, “La Espada de Juana” junto a Paula Maffia, Iv Colonna (BIFE), Rocío Tirita (Sudor Marika) y Romina Bernardo (Chocolate Rémix) tematiza no

---

<sup>163</sup> Cantante y compositora indie.

<sup>164</sup> Banda de reggeaton lésbico según su propia definición.

<sup>165</sup> Integrante del dúo de música independiente BIFE.

<sup>166</sup> La centralidad simbólica que tiene este instrumento para la cantante la analizaremos en el próximo capítulo.

<sup>167</sup> Tita Print (2019). No te convengo [canción]. En *Gladiadora* Estudios El Arbol

solo sobre los femicidios, sino también apelando a la ironía se cuestiona su tratamiento mediático: “Y en la radio dijeron / Que a una niña la atacaron / Y que por cómo vestía/ Se ve que se lo merecía.”

El videoclip, en el que aparecen las cantantes que la acompañaron en la canción, arranca con una imagen de Tita en el living de una casa tomando mate en un sillón, al lado en otro sillón, el keytar apoyado. Cuando Tita agarra el control remoto y prende la televisión se oye: “ayer vivimos un nuevo caso de feminicidio”.



Adaptado del videoclip *La Espada de Juana*.<sup>168</sup>

En escenas siguientes, las protagonistas son acosadas y agredidas por hombres. Por ejemplo, uno de ellos ve pasar una mujer, se saca los anteojos, la mira de forma lujuriosa, (suponemos porque no se oye) hace comentarios lascivos sobre su cuerpo, y le saca los auriculares de sus oídos. Por otra parte, suenan de fondo distintos dichos pronunciados por personajes conocidos como “a todas las mujeres le gustan que le digan un piropo” con la voz de Mauricio Macri y “¿vos que hiciste para que te pegara?” por Mirtha Legrand. Al terminar la canción, estas mujeres reaccionan frente a sus agresores y, además, se pueden ver varias escenas en las que las cantantes bailan juntas.

---

<sup>168</sup> Tomado de Tita Print (2018, 28 de febrero) *Tita Print - La espada de Juana ft. Paula Maffia, Iv Colonna, Chocolate remix, Grieta Rambo*. [video]. Youtube. <https://youtu.be/ZiZCjrG1T-c>



Paula Maffia y Tita Print. Adaptado del videoclip *La Espada de Juana*.<sup>169</sup>

Por otro lado, “Santa Trava” retoma la lucha trans en una canonización atípica: “Yo no soy virgen/ pero soy santa/ y la cultura del aguante/ esa es mi raza.”; con una enunciación en una primera persona que nombre distintas identidades sexuales y genéricas: “Soy torta, puto, trava, trans y viceversa”. El videoclip de esta canción es de menor producción, se puede ver la letra de la canción con imágenes de ruta que por momento se tornan psicodélica cuando la cumbia se hace más electrónica.



Adaptado del videoclip *Santa Trava*.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Tomado de Tita Print (2018, 28 de febrero) *Tita Print - La espada de Juana ft. Paula Maffia, Iv Colonna, Chocolate remix, Grieta Rambo*. [video]. Youtube. <https://youtu.be/ZiZCjrG1T-c>

<sup>170</sup> Tomado de Tita Print (2018, 18 de septiembre) *Tita Print - Santa Trava* [video]. Youtube. <https://youtu.be/tYfJQ0dB814>

Por último, “La gladiadora” es un *cover* en “versión feminista” de El Gladiador de Supermerk-2, es decir, que tomando la música original<sup>171</sup> se modificó la letra: “Al patriarcado/ni cabida ni perdón/ soy gladiadora y alzo mi bandera/ es la bandera de las pibas cumbieras.”

Con respecto al enunciador, todas se enuncian desde una primera persona singular - exceptuando el mencionado caso de “Santa trava”- a una segunda persona del singular sin huellas genéricas al cual se refiere generalmente como “amor”, esta vez sin tono pedagógico.

### **III. 4. Escena cumbiera feminista: una aproximación desde sus producciones musicales**

A partir de las descripciones presentadas, podemos comparar las producciones musicales de las 3 artistas para observar algunas particularidades, pero fundamentalmente para focalizar en aquellos puntos en común. Es a partir de estas características compartidas que podremos delinear esta escena musical, que puede ser extensible a otras bandas que conforman esta escena y que no fueron aquí analizadas.

A lo largo de la producción musical de Kumbia Queers observamos como la influencia punk<sup>172</sup> es muy fuerte y provee ciertos rasgos retóricos que se mantienen y dan una coherencia y continuidad artística con una estética bizarra y delirante que resulta en canciones con un carácter altamente festivo y alegre. Además, de la matriz humorística que da un tono paródico y delirante, en toda la obra se utiliza fuertemente el recurso de la ironía sobre el discurso cumbiero. Todos estos recursos fueron herramientas utilizadas por mujeres músicas<sup>173</sup> como estrategias para sortear la desigualdad en el campo musical dado que permitían reapropiarse de elementos y otorgarles un nuevo significado (Viñuela & Viñuela, 2008).

Por el contrario, en Miss Bolivia no se presenta una estética humorística, aunque sí alegre y con una fuerza propia en una propuesta musical con mixtura de géneros urbanos. Esto se materializa también en el lenguaje utilizado “de los barrios”. Además, se puede leer una línea

---

<sup>171</sup> La canción original dice: “Revolución esa es la misión, / vengo peleando/ el reggaeton, soy gladiador y planto mi bandera, / es la bandera de la cumbia villera.”

<sup>172</sup> Especialmente del movimiento punk Riot Grrrls, surgido en los años 90 en Estados Unidos que otorgó un fuerte impulso para la participación de las mujeres en la música popular (Viñuela & Viñuela, 2008)

<sup>173</sup> Como analizan Viñuela y Viñuela (2008), “las Riot Grrrls utilizaban como estrategias para subvertir las convenciones patriarcales la parodia y la ironía en las letras de las canciones y en la imagen que proyectaban al público” (p. 313).

narrativa progresiva en donde la imagen de la cantante va transformándose hacia la animalización, que podemos leerla en términos que se presenta de un modo más salvaje y feroz.

Por último, en Tita Print observamos una propuesta musical más cercana a la de Miss Bolivia que a la de Kumbia Queers, aunque en este caso, la presencia de la sonoridad de la cumbia es mucho más fuerte y pudimos apreciar como su discografía comienza con una estética más inocente y termina en la construcción de una guerrera con colores fuertes y oscuros.

Como estuvimos observando en las trayectorias musicales, los orígenes de las artistas son muy diversos, sin embargo, encontramos que convergen en la cumbia, género que se vuelve un elemento articulador que les permite desplegar discursos feministas. Es así como más allá de que cada una presenta un estilo singular, tanto musical como estético, es importante destacar que las diferentes músicas, a pesar de sus influencias y mixturas, han encontrado en la cumbia su sonoridad expresiva identificatoria que permite que podamos catalogarlas como parte la misma escena.

Por otro lado, en cuanto a las temáticas representadas observamos puntos comunes. En Kumbia Queers, uno de los temas que aparece continuamente es el amor, en todas sus facetas, marcado por el deseo sexual. Las diferentes combinaciones enunciativas, con una predominancia de enunciativa y enunciataria femenina en las líricas sobre vínculos sexo afectivos diversos, nos permite ver que este deseo que se narra es diverso, pero fundamentalmente homoerótico. Por otra parte, el repertorio de la banda también tematiza el malestar tanto producto del desamor como de la misma realidad y existencia. Para poder hacerle frente aparece la amistad, el baile, el alcohol y las drogas. Esto también sucede en Miss Bolivia dado que observamos que se presentan líricas sobre objetos de deseo que pueden ser tanto hetero como homosexuales. Pero en este caso, a lo largo de los discos, las canciones sobre el amor van quedando en un segundo plano y van adquiriendo más lugar la música y el baile como tópicos en sí mismos. Del mismo modo, en Tita Print veíamos, (sobre todo en el primer álbum que tiene un carácter más introspectivo) muchas canciones sobre el desamor que llevaban al yo lírico a situaciones de mucho dolor, que lograba superar gracias a la cumbia y el baile. Pero a diferencia de las otras músicas, en Tita Print encontramos un objeto de deseo sin huellas enunciativas que nos permitan reconocer su identidad genérica.

Por último, destacamos que en los discos producidos luego del 2015 (*Canta y no llores* en el caso de Kumbia Queers; *Pantera* en Miss Bolivia y *Gladiadora* en Tita Print) se incluyen en sus repertorios cuestiones sociales y políticas, que como modo de posicionamiento político explicitan la “lucha contra el patriarcado”, es decir, la forma nativa de incorporar la categoría de patriarcado

como modo de denunciar la desigualdad de género. Además, performan demandas de las agendas feministas como la lucha contra las violencias, que en su máximo exponente es el caso de los femicidios, y el reconocimiento de diversas identidades genéricas encarnado en la visibilización trans. En estos tópicos observamos en el caso de Kumbia Queers y Miss Bolivia un uso de la primera persona plural que le da más fuerza al contenido en temáticas sociales. Asimismo, identificamos, en este tipo de discursos sociales, la alianza con otras referentes y activistas de los movimientos feministas, que dan tanto su voz como su imagen en las canciones y los videoclips (Susy Shock, Luciana Peker, Marta Dillon, entre otras).

Por otro lado, observamos que otra estrategia de performar discursos de los movimientos feministas es reversionar otros temas musicales para hacerlos “feministas”. Esto lo veíamos tanto en casos de Kumbia Queers con la reversión de “La isla bonita” de Madonna que termina en “La isla con chicas”, una canción sobre el deseo femenino hacia otras mujeres; como en “La Gladiadora” de Tita Print que transformó una canción de cumbia villera en una que canta contra el patriarcado, tal como analizamos en el capítulo 2, con Natalia Oreiro reversionando “Cómo marea” de Gilda.

Para comenzar a observar las continuidades y rupturas con la cumbia, empezaremos con una de las temáticas compartidas en las 3 producciones musicales: las canciones de amor.

### **III. 4. a. El discurso amoroso en la cumbia**

El discurso amoroso tiene una larga trayectoria en la música y hace su anclaje en la cultura de masas con el bolero en Cuba (De la Peza, 2001). Este se constituye como el género fundamental de transmisión y almacenamiento de educación sentimental a partir de sus dispositivos de enunciación (De la Peza, 2009) que conforman un diccionario y una gramática de la sentimentalidad (Kohan, 2015).

Luego del bolero, el discurso amoroso hace mella en distintos géneros musicales, entre ellos la cumbia que desde sus orígenes da lugar a las canciones de amor como parte fundamental de sus repertorios. Las producciones musicales de la cumbia feminista tienen continuidades y rupturas con las canciones de amor en la cumbia en cuanto los modos posibles en los que pueden configurarse los vínculos erótico-afectivos y el fracaso amoroso (Spataro, 2012). Para ordenar el

análisis nos detendremos en el modo de representación de las mujeres en los vínculos erótico-afectivos, las formas de estos vínculos y los modos de narrar.

En las líricas de los subgéneros de la cumbia, especialmente de la cumbia romántica y exceptuando a la cumbia villera que veremos luego, vemos que las canciones de amor están vinculadas al amor romántico (Fernández, 2006) y que las mujeres son representadas a partir de tres tópicos: la “musa inspiradora”, “propiedad del hombre” o la “traidora” (Silba & Spataro, 2008). Las formas de estos vínculos son heterosexuales<sup>174</sup> y son narradas, mayoritariamente, desde una óptica masculina. Por el contrario, en la cumbia villera, el amor romántico pierde protagonismo frente a otros tópicos (como los enfrentamientos con la policía, consumo de drogas y alcohol) pero aparecen diversas escenas donde se narran vínculos sexo afectivos en los que el sexo aparece de manera más o menos explícita (Silba, 2011c). En este caso, como mencionamos en el capítulo 1, se representa a las mujeres construyendo una sinécdoque en la que éstas son reducidas a distintas partes de su cuerpo, en general aquellas asociadas a diferentes tipos de relaciones sexuales (Silba, 2011c). Las formas de este deseo continúan siendo heterosexuales y se enuncian desde un sujeto masculino. Si nos posicionamos desde el punto de vista del sujeto que narra (un hombre heterosexual), en la mayoría de las letras de cumbia, el deseo y la sexualidad femenina están invisibilizadas, reprimidas y constituidas desde la perspectiva masculina (Semán & Vila, 2011). Sin embargo, también complejizando el análisis, la propuesta de Semán y Vila (2011) permite una lectura que se corre de una mirada condenatoria y muestra cómo, en verdad, esta constante referencia sexual, también está mostrando la activación sexual de las mujeres y una exacerbada respuesta por parte de los varones que ven allí un desafío al orden social tradicional y jerárquico entre los géneros. Además, tal como señala Spataro (2012), en la cumbia villera puede leerse una redefinición de los parámetros de la feminidad, así como también posibles reconfiguraciones en la representación de la sexualidad, dado que aparecen feminidades provocadoras respecto de los roles sexuales, prácticas sexuales disruptivas, formas alternativas de placer y de relación con el propio cuerpo, y vínculos erótico-afectivos alternativos (Silba, 2017).

En este sentido, en la cumbia feminista encontramos ciertas continuidades con la cumbia villera, sobre el modo de representar a las mujeres, considerando que el giro significativo es que quien ahora narra es una voz femenina. En este caso, se continúan representado feminidades

---

<sup>174</sup> Con excepción de “Amor entre mujeres” de Dalila que si bien representa un vínculo homoerótico se lo narra desde un/a enunciator/a en tercer/a personas que tiene un rol observador.

provocadoras que narran su deseo y se muestran sexualmente activas, y que declaran que les gusta la fiesta, tomar alcohol y que consumen drogas. Pero es justamente en el hecho de que son ellas mismas quienes narran que se advierte una ruptura con la cumbia villera<sup>175</sup>, en particular, y con la cumbia en general.

En cuanto a los modos de narrar, observamos que en los distintos subgéneros de la cumbia se presenta como una constante que los hombres son quienes enuncian y protagonizan las historias sexuales, afectivas y/o amorosas. Es decir, que los vínculos son pensados desde una óptica masculina. De esta manera, la cumbia, estuvo fuertemente marcada por el androcentrismo, es decir, considerar al hombre como medida de todas las cosas. En este punto, retomamos, el caso de Gilda dentro de la cumbia, porque son las propias músicas quienes la retoman y porque tal como observábamos en el capítulo 2, enuncia desde el deseo y la voz femenina. En este sentido, encontramos una continuidad en los modos de narrar, dado que, en la cumbia feminista se enuncia desde un sujeto femenino que pone mucho énfasis en esa primera persona singular que narra sus deseos y sus modos de procesar las distintas etapas de los vínculos sexo afectivos. Asimismo, encontramos en Gilda una continuidad en el hecho de que las canciones que tematizan el amor hay una constante de la mujer que necesita alejarse le dice al hombre “fuiste”. De esta manera, en las representaciones sobre empoderamiento femenino, encontramos continuidades en la cumbia romántica en la versión de Gilda.

En la cumbia feminista, las mujeres que son representadas (tanto quienes protagonizan como aquellas que son objeto de deseo), se corren de parámetros clásicos como los que mencionábamos en la cumbia romántica (la musa que inspira, la traidora, la propiedad del hombre). Pero observamos una continuidad con la cumbia villera en la representación de mujeres sexualmente activas y provocadoras, en sus modos de vivir esa sexualidad, en la reivindicación de la fiesta, el alcohol y las drogas. En este sentido, la cumbia feminista revierte el estigma de la cumbia villera que intenta reducir a la mujer a un cuerpo que le da placer al varón. Aquí tanto la voz como los cuerpos femeninos se resignifican y adquieren poder mediante el deseo, la autonomía y el placer a través del baile y la prescindencia de la figura masculina y protectora.

Asimismo, como otro modo en el que toma forma este empoderamiento, cuando estas feminidades sufren y padecen encuentran para hacerle frente a ese malestar, sobre todo el apoyo

---

<sup>175</sup> Exceptuando el caso de las músicas en la cumbia villera y romantizada que al no ser mayoritarias no representan una parte representativa del campo como La Piba o Karina.

de las amigas, la música y el baile. En relación con las construcciones genéricas, además, los videoclips suman no solo feminidades y cuerpos diversos sino también otras identidades genéricas, especialmente la trans. En cuanto a las masculinidades, estas se encuentran prácticamente ausentes y cuando son representadas, suele ser bajo figuras negativas como la de mentiroso, traidor y/o abusador.

En relación con las modalidades de los vínculos sexoafectivos encontramos una de las mayores rupturas, debido a que, en los diferentes subgéneros de la cumbia, el amor y el deseo representado son siempre heterosexuales. Las diferentes versiones de cumbia respondían a la heteronormatividad o “heterosexualidad hegemónica” (Rich, 1985). Es decir, refiere a un pensamiento binario y oposicional occidental que se reproduce mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (Butler, 2007) que es concebida como natural y universal y construye a un otro diferente y subordinado (Witting, 2005). Frente a esta constante representacional, en la cumbia feminista, los vínculos amorosos se presentaban de modo heterogéneo, pudiendo ser tanto heterosexual, homosexuales o bisexuales<sup>176</sup>.

### **III. 4.b. El discurso político en la cumbia**

Por otra parte, saliendo del discurso amoroso, otra característica compartida en esta escena musical es la de explicitar un posicionamiento político observable, por ejemplo, en el contenido de las líricas. En este punto, y salvando las distancias, encontramos una continuidad con el subgénero villero dado que abrió un espacio de disputa de sentidos al producir un quiebre en las temáticas conocidas hasta ese momento (Silba, 2011a) al poner en escena tópicos que cuestionaban desde el modo de ganarse la vida, se vanagloriaban de los enfrentamientos con la policía y se referían a todo tipo de escenas sexuales sin que mediara metáfora alguna. La cumbia villera fue también la voz de un sector que había sido completamente excluido socialmente, en donde el trabajo dejó de ser el eje principal que articulaba la subjetividad de los sujetos y en su lugar el acento pasa a estar puesto en el ocio, el consumo y ciertas actividades delictivas (Martín, 2011).

---

<sup>176</sup>En otros géneros musicales encontramos el caso de líricas homoeróticas como el caso del rock, con “Puerto Pollensa” de las cantantes Marilina Ross y Sandra Mihanovich producida en 1982.

En el contexto en el que fue producida, la cumbia villera tuvo un valor político (Silba, 2016), entendiendo a lo político a partir de que esta música “no da forma a una cosmovisión ni a un programa político previamente existentes, pero hace evidentes las situaciones creadas por el neoliberalismo y las subraya y cuestiona por la vía de actos con sentido” (Semán, 2012, p.159).

Por otra parte, tanto la cumbia villera como las otras variantes se caracterizan por ser un género que reivindica la alegría y el placer que le habilita a sus productores y oyentes “pequeños intersticios desde los cuales disputar sentidos, espacios, saberes, a través el goce y la pasión que la música produce” (Silba, 2016, p. 122).

Es así como podemos notar un paralelismo con la posición política de la cumbia feminista pero no para poner en el centro de escena conflictos de clase sino para disputar sentidos y visibilizar otro tipo de desigualdades. De esta forma, el abordaje de temáticas de género se presenta de un modo desafiante a la hegemonía patriarcal (Liska, 2017).

Una vez más, la cumbia es el espacio que encuentra un sector históricamente silenciado e invisibilizado para disputar sentidos. Pero en este caso, vinculados a representaciones de género y sexualidades que involucran otros tipos de feminidades, de autonomía y cuestionamientos a los modelos tradicionales de feminidad, vínculos afectivos diversos narrados de un sujeto femenino con voz propia y un deseo no heteronormado; y líricas que nombran consignas y luchas de las agendas feministas.

A partir de las descripciones de las producciones musicales, pudimos analizar continuidades y rupturas con respecto a los tópicos presentes en la cumbia que nos han permitido una primera aproximación a las características de la cumbia feminista. Sin embargo, parte de la especificidad de esta escena musical, también tiene que ver con la enunciación de las músicas en entrevistas difundidas en medios de comunicación y a través de su participación en acciones políticas vinculadas a las demandas de los movimientos feministas. Por eso, en el próximo capítulo, analizaremos el discurso de las artistas y terminaremos de definir esta escena musical.

## CAPÍTULO 4: BANDAS DE CHICAS: LA CUMBIA FEMINISTA EN LA ESCENA MUSICAL DE MUJERES.

*No pasiva ni oprimida  
Mujer linda que das vida  
Emancipada en autonomía  
Antipatriarca y alegría  
A liberar.  
Antipatriarca, Ana Tijoux*

En el año 2018 se estrenó oficialmente “Una banda de chicas” dirigida por Marilina Giménez. El documental problematiza la situación de mujeres e identidades genéricas disidentes en el campo musical. Durante casi una década la directora filmó artistas de distintos géneros musicales de Buenos Aires, entre las que se encontraban Miss Bolivia y Kumbia Queers, entre otras. En palabras de la directora, la elección de estas bandas tuvo que ver con “romper con ciertos patrones como que la mujer-música debe ser suave, delicada, con voz melódica y virtuosa de conservatorio”<sup>177</sup>. Al igual que como veíamos en el capítulo 2 con la apropiación de Gilda, existe una tendencia en los feminismos contemporáneos de recuperar aquello que “rompe con patrones” que son considerados como “patriarcales” respecto de los roles de género. En esta línea, el documental muestra a las músicas no sólo en las previas y post de las presentaciones musicales, sino también participando activamente de manifestaciones feministas y firmando colectivamente la carta de músicas por el aborto legal elaborada por Mercedes Liska<sup>178</sup>. Precisamente, en el 2018 en el marco del debate del proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo se generaron acciones artísticas y nuevos vínculos entre músicas en pos de apoyar su aprobación (Liska, 2019a.)

---

<sup>177</sup> Villarroel, N. (2019, 7 de noviembre). Ahora que sí las escuchan: “Una banda de chicas”, el documental que denuncia la desigualdad en el rock. *Tiempo Argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/ahora-que-si-las-escuchan-una-banda-de-chicas-el-documental-que-denuncia-la-desigualdad-en-el-rock>

<sup>178</sup> Colectivo La Vaca. (2018, 20 de abril). Un coro de músicas cantando #AbortoLegalYA. *Revista Mu*. <https://www.lavaca.org/notas/un-coro-de-musicas-cantando-abortolegalya/>



Músicas argentinas se reunieron para firmar la Carta Abierta a diputadas y diputados para que voten el proyecto de la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito [Fotografía], Martina Perosa, 2018, *Revista Mu*

En este sentido, el documental da cuenta de la conformación de una *escena musical de mujeres*<sup>179</sup> (Liska *et al.*, 2018) en la que “las experiencias musicales intensificaron sentidos alrededor de nociones de resistencia sobre la construcción de un imaginario femenino colectivo sin precedentes” (Liska, 2018, p. 8).

Dado que Miss Bolivia, Kumbia Queers y Tita Print se encuentran inscriptas en esta escena musical de mujeres que presentamos, abordaremos los aspectos que vinculan a las músicas que estudiamos con este fenómeno pensándolo desde el lugar de la cumbia. Asimismo, este capítulo tiene por objetivo profundizar cómo se constituye discursivamente la escena musical a partir del análisis de entrevistas. Considerando que, para entender el fenómeno musical, debemos realizar una lectura compleja que no puede reducirse a la superficie del texto poético (Alabarces *et al.*, 2008), utilizaremos *voces* de las artistas que estudiamos, complementando el análisis propuesto en el anterior capítulo.

---

<sup>179</sup> Nos referimos a una escena musical de mujeres, pero es posible incluir identidades genéricas disidentes que no abordaremos en esta investigación dado que requiere de un tratamiento y casos específicos que no tomamos.

Así como el patriarcado estructuró diferentes dimensiones sociales, tal como planteó Green (2001), el trabajo musical ha estado dividido en una esfera pública, en gran medida masculina y en una esfera privada en gran parte femenina. En este *patriarcado musical*:

El trabajo musical público de las mujeres se ha basado en gran medida en las características de su trabajo musical privado. Es más, las mujeres han participado principalmente en actividades musicales que, de alguna manera, permiten la expresión simbólica de las características ‘femeninas’ (Green, 2001, p. 25).

Sin embargo, tanto en el contexto internacional como local, diferentes artistas han cuestionado y desafiado el patriarcado musical a partir de diversas estrategias en determinados momentos históricos<sup>180</sup>. En los últimos años, en Argentina, este proceso se ha intensificado en diálogo con el crecimiento y consolidación de los movimientos feministas atravesando el campo musical. Esta lucha no es lineal ni uniforme, por el contrario, se da dentro de un modo asistemático en, con y desde la música popular (Alabarces, 2008) y con tensiones y contradicciones (Hall, 1984; Best, 1997; Martín Barbero, 1987).

Por eso, comenzaremos con reflexiones metodológicas sobre las situaciones enunciativas de las entrevistas. Luego, abordaremos en profundidad el modo en que estas artistas hablan sobre lo que hacen y aspectos que son parte de las condiciones de producción de este tipo de música: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización como mujeres músicas. Para cerrar, recuperaremos cuestiones abordadas a lo largo de esta tesis en los diferentes capítulos y reflexionaremos sobre la cumbia feminista dentro de la escena de mujeres músicas.

#### **IV. 1 Estrategias metodológicas**

Para el análisis, utilizaremos enunciados de todas las músicas disponibles en distintos medios de comunicación y portales digitales y una entrevista personal con Tita Print. A pesar de que los discursos tienen diferentes contextos sociales de enunciación (Filinich, 1998; Maingueneau, 2004), entendemos a la entrevista como una relación social (Guber, 2001) que tiene sus condicionamientos y posibilidades. En el caso de Tita Print, orientamos las preguntas a los

---

<sup>180</sup> En Argentina, por ejemplo, Blázquez (2018) analizó el caso de músicas argentinas que cuestionaron y desafiaron el patriarcado musical en el rock nacional en su momento de conformación.

finde de esta investigación. Por el contrario, en el caso de las entrevistas utilizadas de Miss Bolivia y Kumbia Queers no fue posible preguntar cuestiones específicas, pero sí los materiales utilizados permitieron pensar como orientan sus respuestas en el contexto de debate público de actualidad y observar los matices y desplazamientos que se producen en el discurso (Justo Von Luzer, 2017). Por este motivo, también incorporamos en los análisis, entrevistas públicas de Tita Print para observar dichos aspectos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, es preciso analizar los sentidos sociales tanto en el espacio mediático como en el contexto de una entrevista personal porque nos permite recuperar aspectos de la dimensión subjetiva con la percepción de sus protagonistas (Dezilio, 2012).

Antes del encuentro con Tita Print, relevé<sup>181</sup> diferentes portales de internet en los que había varias entrevistas orientadas a dar cuenta de sus pensamientos y posturas políticas. Desde un principio, tuvo muy buena predisposición para realizar la entrevista, así que después de algunos meses de estar en contacto, me recibió en la casa en la que vive junto a su pareja- productora de la banda y música. Ambas estaban cansadas porque habían estado todo el día grabando para el nuevo disco próximo a salir por el sello discográfico *Goza Records*<sup>182</sup>, que me adelantaron se llamará *Ser dama no es gratis*<sup>183</sup> y va a contar con una canción producida por Miss Bolivia.

Por el contrario, en el caso de las integrantes de Kumbia Queers, a pesar de estar en escena hace más de una década, y tener presencia en portales mediáticos diversos nacionales e internacionales, son pocas las entrevistas que otorgaron abordando en profundidad aspectos externos a sus presentaciones y a sus discos. Por este motivo, es posible que, dado que la entrevista no tenía como fin la promoción ni preguntas concretas sobre canciones o discos, fueran tanta las evasivas para concretar nuestro encuentro. En un principio, me contacté con Juana, la cantante oficial y quien suele ser convocada a las entrevistas, pero me contestó que estaba muy ocupada con sus estudios y preparándose para la gira y que lamentaba no poder ayudarme. Frente a mi insistencia, me pidió que le mande las preguntas por mail. Luego de un tiempo, cuando la volví a contactar, me respondió que eran demasiadas preguntas<sup>184</sup>, que no sabía por dónde empezar a contestar y que si tenía alguna duda puntual le preguntase y me respondía, y que el resto de las

---

<sup>181</sup> A partir de aquí, utilizaré la primera persona del singular para dar cuenta de mi lugar como sujeto a cargo de la tarea de investigación.

<sup>182</sup> Sello discográfico creado por Futurock y Barbi Recanati que se define por el compromiso de apostar a la igualdad. <https://futurock.fm/goza/>

<sup>183</sup> En alusión a la banda Damas Gratis liderada por Pablo Lescano.

<sup>184</sup> El cuestionario era igual en longitud al realizado a Tita Print y no excedían las 10 preguntas.

respuestas las “imaginase”. Por eso, por medio de otro contacto, me comuniqué con Pat, otra de las integrantes, quien también suele responder en entrevistas. Luego de un tiempo, cuando volví a contactarla, me pidió disculpas, me dijo que habían estado con muchas presentaciones y se le habían acumulado actividades. En ese contexto, fue necesario tomar una decisión metodológica y como me parecía importante incorporar sus voces, relevé materiales mediáticos, como fue adelantado al principio del apartado. En estas entrevistas, además de informar sobre los discos y las presentaciones, suelen responder sobre cómo fue que la banda comenzó, sus inicios musicales en el rock, la relación con el mundo de la cumbia y algunas cuestiones políticas y sociales concretas a partir de algún suceso puntual.

Una de las entrevistas más relevante para el interés de esta investigación es la que transcurrió en “Encuentro en la Cúpula”<sup>185</sup>, programa conducido por Lalo Mir, que compartieron con Los Palmeras y la Delio Váldez; un especial de cumbia que fue presentado como “3 caminos distintos” para un mismo género musical. Además de tocar en vivo, respondieron preguntas Pilar y Juana, ambas con el pañuelo verde de la Campaña por el aborto seguro, gratuito y legal colgado al cuello durante todo el programa.



Juana y Pilar junto a Lalo Mir en la promoción del programa “Encuentro en la Cúpula”<sup>186</sup>

<sup>185</sup> Canal Encuentro (2019, 2 de enero). *Encuentro en La Cúpula II: Capítulo 12*. [video]. YouTube. <https://youtu.be/CLqxhqRkfTQ>

<sup>186</sup> Tomado de Facebook de *Canal Encuentro*. <https://www.facebook.com/canalencuentro/posts/10155981721332153>

Durante la entrevista, que -como es usual en el programa televisivo - fue editada mezclando fragmentos de conversaciones con la presentación musical de la banda en el programa, abordaron la situación de las mujeres en el campo musical, y subrayaron que fueron pioneras en el campo de las bandas exclusivamente femeninas. Por otra parte, relataron que en sus inicios contaban con muchos prejuicios sobre la cumbia, enunciado que suelen repetir en diversas entrevistas. En este sentido, Pilar contó que nos les gustaba la cumbia, a excepción de Gilda, Lía Cruet y un poco de cumbia villera. Asimismo, se abordó el vínculo con Pablo Lescano a lo que respondieron que se conocieron en una fiesta “Zizek”<sup>187</sup> y él las invitó a grabar a su casa, hecho que definen como que les cambió la vida<sup>188</sup>. Por último, Lalo expuso que las músicas venían militando por derechos de igualdad y Pilar respondió que ellas por sí mismas en escena, como una banda formada por mujeres músicas, ya decían mucho, pero que, en un momento, se volvió necesario “hablar y decir” porque “faltaba mucho por conquistar”, idea que retomaremos más adelante.

En el caso de Miss Bolivia, todas las veces que intenté contactarla, me respondió otra persona, que agradecía el contacto pero que no estaba dando entrevistas en ese momento, y así fue posponiendo la fecha durante meses, hasta que terminó el tiempo del trabajo de campo. Miss Bolivia tiene mucha presencia en el espacio mediático y un nivel de audiencia muy alto. Por eso, podemos interpretar que las prioridades y los tiempos de esta tesis no coincidieron con los de la artista.

Una de las entrevistas que tuvo mayor repercusión transcurrió en el programa<sup>189</sup> “Almorzando con Mirtha Legrand”<sup>190</sup> del 9 de septiembre del 2017, en donde la cantante habló de sus inicios en la música, la historia detrás de la elección del nombre artístico y algunos aspectos de su vida personal: haberse casado hacía unos meses con un hombre, haber tenido muchas parejas mujeres, no ser “prejuiciosa” a la hora del amor. Frente a las felicitaciones de Mirtha Legrand por reconocer su “homosexualidad” por haberse vinculado afectivamente con mujeres, se mostró disconforme de las “etiquetas como heterosexual/homosexual” que clasifican la sexualidad. Por otra parte, debido a los distintos comentarios sobre la mayor aceptación de las diferencias sexuales

---

<sup>187</sup> Fiesta en la que se reunían cumbieros tradicionales con cumbieros más experimentales o novedosos para la época. Con la idea de recuperar la cumbia tradicional y diferentes ritmos propios de América Latina bajo la premisa de la experimentación combinaban canciones con un ensamble o collage de estilos diferentes (Agosteguis, 2015)

<sup>188</sup> Este vínculo ambivalente con la cumbia lo abordaremos específicamente en un apartado.

<sup>189</sup> Eltrece (2017, 9 de julio). *Almorzando con Mirtha Legrand - Programa 09/07/17* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=288Yicz3gQA>

<sup>190</sup> Mirtha es una de las conductoras de televisión más reconocidas a nivel local con un programa de alta audiencia y repercusión social (Justo Von Luzer, 2017).

en la sociedad, destacó que se debe al movimiento LGTBIQ+ que viene luchando por la visibilización y los derechos individuales.

De esta manera, un primer aspecto que podemos señalar y que desarrollaremos a lo largo del capítulo es que, más allá de las diferencias particulares, las artistas se inscriben en un discurso político (Verón, 1987) que se vincula con sus acciones y la música que producen. En este sentido, en sus formas de enunciar, existe una intencionalidad de poder dar cuenta de sus prácticas musicales en un contexto atravesado por los feminismos. Como iremos observando en sus dichos, enuncian desde un lugar de sujetos de derechos que se suma a un movimiento de demanda existente y hacen pública su exigencia en este posicionamiento (Justo Von Luzer, 2017).

#### **IV. 2 Ser feminista sabiéndolo**

Antes de empezar, Ana, la pareja de Tita, productora y música de la banda de la cantante, quien además estuvo presente toda la entrevista y en varios momentos también respondió, preparó unos tragos y brindamos por concretar la entrevista. Tita salió a fumar al patio y cuando le conté un poco sobre la investigación, me confesó que tenía un altar de Gilda y el Gauchito Gil. Así que fui a verlo, y al pasar, primero me fijé en un cartel que decía "No me arrepiento de este amor"<sup>191</sup> que estaba colocado encima de la parrilla.

El altar tenía dos pisos, el estante de arriba, el Gauchito Gil, y en el de abajo, una corona de flores, con una estampita de Gilda, que detrás decía que es la santa protectora de los cumbieros y una estampita de la *Santa Trava*, figura creada por la cantante, como vimos en el anterior capítulo.

Luego, hizo referencia a su vínculo con Gilda: "Me siento totalmente influenciada, sobre todo lo que me gusta mucho es esa manera de Gilda de ser tan clara con lo que se dice, no solo desde la letra sino además desde lo musical". Y agregó: "Tiene algunos temas que creo que, sin saberlo ella, eran feministas." Y para explicar un poco más a que se refería agregó:

También una cosa que hizo Gilda, que por ahí ahora en la perspectiva no se nota tanto, que en la época que estaba ella con su proyecto, digamos, el modelo de cantante cumbiera hegemónico era el modelo más Lía Crucet, como rubias pulposas, con mucho de todo. Ella era como muy flaquita, muy como que no valía dos pesos para la época y también le fue como difícil poder insertarse planteando como otro paradigma de cantante, como que no tenía por ahí esa parte que tenían las cantantes

---

<sup>191</sup> En alusión a la canción de Gilda.

de esa época, de tener que ser muy sensual, muy voluptuosa. (...) capaz que ahora, el modelo hegemónico es otro que se parece mucho más a Gilda que a Lía Cruet.

En estos dichos podemos observar, tal como estuvimos analizando en el capítulo 2, que Gilda fue “feminista sin saberlo” y cómo la construcción de una Gilda feminista es parte del proceso de apropiación de la cumbia y opera como el nexo conciliador que ayuda a consolidar esta escena musical. En ese sentido, como señala Tita Print, la figura de Gilda se ajusta a un modelo hegemónico actual y más fácilmente conciliable en las narrativas y/o en las escenas contemporáneas.

Este revisionismo en perspectiva de género de la obra musical también aplica a las músicas, que pueden leer sus obras en esta clave. Dado que Tita se define en redes sociales como “cumbiera feminista” abordamos, en la entrevista que tuvimos, el vínculo con los movimientos feministas, a lo que respondió: “Me considero dentro del movimiento de los feminismos, que entiendo que no es uno, sino que es muy diverso (...) cuando me di cuenta de que era feminista o que quería serlo, empecé a mirar para atrás, y encontré en mi carrera, canciones que eran feministas sin yo saberlo.”



*Tecnópolis: Nosotras movemos el mundo*<sup>192</sup> por Augusto Sarita

Sin embargo, post Ni una Menos, se observa que esto que podría estar presente sin concientizarlo, comienza a estar explicitado ya sea tanto en entrevistas, en símbolos como el uso del pañuelo verde y en las producciones musicales. En este sentido, contó cómo fue el proceso de pensar las letras de las canciones en los discos: “*Encuéstrate* fue un disco más catártico donde yo

---

<sup>192</sup> Ministerio de Cultura de la Nación, 2020, Flickr (<https://www.flickr.com/photos/culturaargentina/49610233926>). CC BY-SA 2.0

iba componiendo así medio cuando podía (...) Y ya en *Gladiadora* empiezo a pensar sobre qué temas quiero hablar, eso también me trajo el feminismo”.

De esta manera, ser feminista *sabiéndolo* está estrechamente vinculado a la composición de la letra de las canciones. Por esto, en la entrevista que tuvimos, destacó cómo surgieron dos de ellas. Por un lado, “Santa Trava” fue una canción que le costó mucho escribir porque era un colectivo del que no formaba parte, pero “sentía la necesidad de nombrar” y como quería ser muy respetuosa fue a visitar la casa trans de Córdoba para entender cuál era esa realidad. Por otro lado, según contó, “La espada de Juana”, se inspira en el momento en el cual su hija le pidió que le compre la espada de Juana Azurduy.

Esta experiencia de posicionarse como feminista a partir de la concepción de múltiples feminismos, la comparte Miss Bolivia. Con respecto a su reflexión, en la entrevista<sup>193</sup> realizada por Marta Dillón transmitida en vivo el 12 noviembre del 2019; la periodista le preguntó si se consideraba feminista y Miss Bolivia respondió: “Me reconozco como transitando ciertos feminismos (...) una de las cosas que más me ayudó a que vos me preguntes si me reconozco como feminista y te diga sí es reconfigurar y pensar en los feminismos.” (Dillón, 2019, 15m24s). Y especificó que para ella eso sería “una cosmovisión, una forma de ser en el mundo” y que puede responder que sí se reconoce feminista desde que pudo “reconfigurar y pensar en los feminismos, pluralizar me ayuda a flexibilizarme y decir sí, yo transito y habito los feminismos” (Dillón, 2019, 17m22s).

Por otro lado, en otra entrevista<sup>194</sup>, reconoció una lectura retrospectiva de su propia concepción de feminismo:

Durante un montón de tiempo decía que no lo era, pero sí vivía como feminista. También me hago la pregunta de qué es ser feminista porque hay un montón, un abanico enorme, y lo que hay son feminismos. A mí la rigidez no me gusta, en cambio pensar en la multiplicidad me relaja (...) aporté y fui crítica para poder terminar con la desigualdad social vinculada al género. Esa para mí es la pregunta fundamental, por qué la desigualdad. Y después deconstruyendo los propios guiones, creo que eso me hace feminista. Y pensando en Miss Bolivia, yo hablo de todo eso en mis canciones.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Dillón, M. (2019, 12 de noviembre). *Miss Bolivia charla abierta en Página12* [entrevista]. Página12, Youtube. <https://youtu.be/SIZStYxnDtE>

<sup>194</sup> Monfort, F. (2018, 18 de mayo) Puño en alto. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/115410-puno-en-alto>

<sup>195</sup> Monfort, F. (2018, 18 de mayo) Puño en alto. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/115410-puno-en-alto>

En este sentido, “hablar de todo eso” en las canciones sería, por ejemplo, tal como explicó<sup>196</sup>: “si yo hago una canción de amor que se llama “María José”, que es de una mujer para otra mujer, ya es un gesto político, porque estoy visibilizando un amor que rompe los cánones heterocispatriarcales.” Asimismo, al revisar su propia obra observó<sup>197</sup>:

Pienso que en los otros discos estaban la militancia y la lucha, múltiples luchas, todo el tiempo colándose en las canciones. Por todas las grietas que tenían todo el tiempo se filtraba la lucha. Lo que sí siento que sucedió ahora es que hay dos o tres canciones más literales, donde no hay que filtrar nada. Realmente son manifiestos, recitados directos donde no hay lugar para la ornamentación, la poesía o la metáfora.

Además de plasmarse en las canciones, ser feminista, según lo que relata<sup>198</sup> tiene que ver con trabajar en red, hacer colaboraciones, producir un festival de Música como Festipantera “es un gesto político. Hay un cuello de botella en la industria donde se visibiliza a muy pocas artistas [mujeres].”

De esta manera, observamos que parte de los vínculos con los movimientos feministas, también los vemos en sus modos de politizar sus enunciados mediante conceptualizaciones que provienen de las teorías feministas (Amorós, 2005), introduciendo categorías como el cuestionamiento público de la “heterocispatriarcalidad”.

---

<sup>196</sup> Fourment, B. (2019, 16 de agosto) Miss Bolivia, la cumbia y el feminismo: ‘Resistir al guion exitista me hace sentir bien’. Tvshow. <https://www.tvshow.com.uy/musica/miss-bolivia-cumbia-feminismo-resistir-guion-exitista-me-sentir.html>

<sup>197</sup> Rosario12, (2017, 3 de junio) 'Todo lo que canto es para la sociedad'. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/41718-todo-lo-que-canto-es-para-la-sociedad>

<sup>198</sup> Sánchez, M. F. (2019, 14 de julio). Miss Bolivia: 'No me interesa reforzar el amor hetero-cis-patriarcal porque es aburridísimo'. Cuarto Poder. <https://www.cuartopoder.es/cultura/2019/07/14/miss-bolivia-no-me-interesa-reforzar-el-amor-hetero-cis-patriarcal-porque-es-aburridisimo/>



*Miss Bolivia con el pañuelo verde, símbolo del aborto legal y gratuito por Antonio Leiva*<sup>199</sup>

Por otra parte, en el caso de Kumbia Queers, en una entrevista en un medio digital<sup>200</sup>, una de las integrantes, Juana, detalló cuál es la postura de la banda: “Entendemos el feminismo como querer detener un montón de cuestiones de la violencia hacia las personas que no son identificadas como varones -no solamente las mujeres-”<sup>201</sup>. Asimismo, en la misma entrevista agregaron:

En la cumbia pasa eso: es muy raro ver a una mujer tocar. (...) Y, simbólicamente, el hecho de ser ya cinco mujeres haciendo música, haciendo cumbia, tocando y viajando hace 10 años. Combatimos ese estereotipo que habla de que las mujeres juntas lo único que pueden hacer es pelearse.

Por otra parte, en otro espacio<sup>202</sup> también Juana manifestó: “Es muy difícil no posicionarse del lado de las mujeres al ser un colectivo de mujeres que va para adelante.” En este sentido, Kumbia Queers es, de las artistas que conforman nuestro objeto de estudio, la única banda compuesta exclusivamente por mujeres<sup>203</sup> que, como ellas resaltan, está conformada hace más de una década. En el campo musical “banda de chicas” o “música de minita” fue utilizado como

---

<sup>199</sup> Tomada de Redacción (2029, 20 de enero). Miss Bolivia cautivó y dejó su militancia en el escenario del Culturica Festival. *Río Negro*. [https://www.rionegro.com.ar/miss-bolivia-cautivo-y-dejo-su-militancia-en-el-escenario-del-cultural-festival-CA6277958/#\\_=\\_](https://www.rionegro.com.ar/miss-bolivia-cautivo-y-dejo-su-militancia-en-el-escenario-del-cultural-festival-CA6277958/#_=_)

<sup>200</sup> Noisey (2016, 16 de diciembre). Kumbia Queers: ‘A nosotras no se nos mueve la cadera’. *Vice*. [https://www.vice.com/es\\_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera](https://www.vice.com/es_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera).

<sup>201</sup> Es decir, mujeres e identidades genéricas disidentes.

<sup>202</sup> Rodríguez, F (2018, 15 de agosto). Kumbia Queers: Música de la villa para un mensaje feminista [entrevista]. *La diaria feminismo*. <https://feminismos.ladiaria.com.uy/articulo/2018/8/kumbia-queers-musica-de-la-villa-para-un-mensaje-feminista/>

<sup>203</sup> En el caso de las otras artistas, no cuentan con una banda fija, pero suelen tocar acompañadas de bandas mixtas pero con mayoría de integrantes mujeres.

adjetivación de descalificación habitual (Liska, 2019b), es por esto por lo que la conformación de una banda de mujeres es un modo de disputar sentidos asociados al lugar de la mujer en la música.



Fotografía de las integrantes actuales de Kumbia Queers<sup>204</sup>

Sobre los inicios de la banda Pat reflexionó<sup>205</sup>:

El nombre Kumbia Queers (invención de Ali<sup>206</sup>), fue provocativo, nos mandamos con todo, tocábamos punk rock y nos juntamos en una banda de cumbia recibiendo en su momento muchas críticas por eso, y el término queer también es picante, no desconocemos la teoría, pero nosotras lo usamos porque quiere decir raro. Ante las preguntas insistentes de qué somos o qué hacemos, salimos con el ‘tropipunk’ palabra que inventamos para definir nuestro estilo.

Además de que el nombre de la banda nos remite directamente al movimiento *queer*, las músicas, tal como expresaron mencionan no desconocer “la teoría”. Por este motivo, es pertinente desentrañar de qué modo esto es performado.

En este sentido, la teoría *queer* propone la ruptura con aquellos discursos normalizadores que mantienen y reproducen las relaciones de dominación (Planella & Pie, 2012). Esto supone "que consideremos las identidades en términos que sitúen la producción de la normalidad como problema y en términos que dificulten la inteligibilidad de los aparatos que producen la identidad como repetición" (Britzman, 2002, p. 202).

---

<sup>204</sup>Tomada de Toutonian, L (2017, 20 de octubre). Kumbia Queers: ‘Hay que educar para la diversidad, aceptar y celebrar las diferencias’. Presentes. <https://agenciapresentes.org/2017/10/20/kumbia-queers-hay-que-educar-para-la-diversidad-aceptar-y-celebrar-las-diferencias/>

<sup>205</sup>Más, A. (2014, 23 de junio). Si tú dices cumbia, yo digo kumbia queers. *Revista Furias*. <http://revistafurias.com/?p=7877>

<sup>206</sup>La integrante mexicana que ya no se encuentra más en la banda.

Tal como describe Liska (2018a) a propósito del tango *queer*, cuando comenzó a difundirse la práctica en Buenos Aires en el año 2005, este término era casi desconocido en el contexto local. Sin embargo, se lo utilizó porque “permitía establecer un vínculo concreto entre el baile y la producción de teorías sobre la diversidad sexo-género, y porque también posibilitaba la articulación de prácticas similares en otras ciudades y países” (p. 73).

En ese sentido, en Novick (2015) analizamos cómo las Kumbia Queers recuperan lo *queer* para alejarse de etiquetas ajenas, para situarse por fuera de los cánones que conciben como hegemónicos en la cumbia. No solo por el aporte musical de sus influencias punk, sino también por la intención de tratar en las letras otro tipo de representaciones de mujeres: lo *queer* les permite correrse de cualquier identificación y clasificación identitaria musical normalizadora y estable. Además, esto no deja de ser un modo de dar cuenta el vínculo con los movimientos feministas.

A partir de los fragmentos que presentamos, observamos, como analizamos en el capítulo 1, que el estallido del sujeto del feminismo y su masificación y pluralización fue fundamental para que los feminismos pudieran atravesar y constituirse en diferentes campos como el musical. En este sentido, el énfasis que transmiten las músicas en la importancia de pensarse dentro de feminismos da cuenta de que el proceso histórico y el avance de las discusiones fue una condición necesaria para la consolidación de esta escena. Por el contrario de la relectura de la carrera artística de Gilda, en la que parecería que se abrió camino de una manera individual en un campo masculino, las músicas de esta escena se piensan dentro de un colectivo que excede el campo cumbiero. A diferencia de Gilda, que pudo haber sido “feminista sin saberlo”, las músicas de esta escena enuncian desde un posicionamiento político, y es esta una de las maneras en las que logran politizar el espacio de la música, en general, y de la cumbia en particular.

De esta manera, pensarse dentro de los feminismos, implica dar cuenta de conceptos feministas, tanto para definirse ellas como músicas como para sus producciones musicales. Tal como veíamos en el anterior capítulo, se puede observar que el año 2015 es bisagra en la percepción social del género, dado que se consolida un proceso social de organización de las mujeres que involucraron diferentes acciones colectivas y modos de intervención pública con una agenda de reclamos cada vez más nutrida que potenció diversas acciones, muchas de ellas artísticas (Liska 2017, 2019a).

Por más que en el repertorio lírico de sus canciones, observemos aspectos que podrían ser considerados feministas en las producciones previas al 2015, es a partir de su identificación con

los movimientos feministas que estos discursos se hacen presentes en las canciones de modo explícito porque surge una necesidad de nombrar y visibilizar. Sin embargo, esto no significa que este vínculo con los movimientos feministas y esta intencionalidad de ser músicas feministas se exprese en sus dichos y en sus producciones musicales sin tensiones y contradicciones. En este sentido, las artistas como sujetos culturalmente constituidas encarnan la contradicción de las relaciones sociales (Best, 1997) dado que “la contradicción implicada en la subjetividad es irreductible y no es posible encontrar posiciones coherentes ‘puras’ en teoría y práctica” (Spivak, 1990, citado en Best, 1997, p. 6). En uno de los campos donde indagaremos sobre estas contradicciones y tensiones que se presentan es en el vínculo que tienen las artistas con la cumbia, como veremos en el próximo apartado.

#### **IV. 3 Cumbia machista versus cumbia feminista**

En el inicio de la tesis, veíamos que a las músicas que aquí analizamos se las presentaba como una “nueva escuela de cumbia”, es decir, que existiría una vieja escuela de la cual ellas quieren diferenciarse. En este sentido, es interesante rescatar la lectura de la cumbia que tienen las músicas.

Cuando le preguntaron a Tita Print en una entrevista<sup>207</sup> por qué eligió este género musical, respondió: “Te hace seguir para adelante en la adversidad, por más que uno esté contando cosas que sean tristes o que sean de lucha, el ritmo invita a levantarse y bailar. Y para mí el poder luchar y gozar al mismo tiempo es fundamental.”

Por otra parte, cuando, en el encuentro que tuvimos, le pregunté qué sería ser una cumbiera feminista, declaró que la cumbia le parece “intrínsecamente machista” pero que es posible hacer cumbia feminista al “componer letras que no seas misóginas, que hablen de los deseos de las mujeres, que pongan a las mujeres en otro lugar, en el lugar del goce y de poder hablar de las luchas que tenemos”. Además, agregó que sus letras “tratan la cumbia con otros conceptos, desde otras concepciones, [y aunque hablan] también del amor, [es] desde otro lugar y no solo desde una

---

<sup>207</sup> Revista Ritual (2019, 9 de mayo) La cumbia tiene ese andar que te hace seguir para adelante en la adversidad. *Revista Ritual* <http://revistaritual.com.ar/2019/05/09/tita-print-la-cumbia-tiene-ese-andar-que-te-hace-seguir-para-adelante-en-la-adversidad/>

mirada de amor romántico, también escribo cosas de amor romántico, porque el amor romántico nos partió la cabeza a todes.” Y lo que le gustaría mucho es “poder dejar un repertorio que forme parte de la cumbia y que proponga otra mirada, y que las pibas que vayan a bailar cumbia puedan encontrar temas que las representen”.

En línea con lo que plantea Tita Print, podemos ver en Miss Bolivia, por un lado, que comparte la lectura de la cumbia a la que definió en una entrevista<sup>208</sup> como “asidero de misoginia o de objetualización de la mujer”. Por otro lado, que la concepción que tiene de la cumbia feminista tiene que ver con:

Revertir un estilo que habitualmente se puebla de contenidos heteronormativos y machistas como es la cumbia, originalmente, me resulta provocador (...) El chiste me parece que es apropiarse de estos estilos que históricamente fueron machistas y misóginos, cambiar la carga, (...) y hablar desde otro lugar sobre estos mismos estilos”<sup>209</sup>.

En el caso de Kumbia Queers, por lo que relatan en diversas entrevistas, eligieron la cumbia a modo confrontativo, primero, para distanciarse del mundo musical del que venían y, en segundo lugar, para poner en escena otro tipo de representaciones, “hacer algo distinto”. Como recordó en otra entrevista<sup>210</sup> Pilar: “En un principio nos unió el ritmo, el baile y las ganas de molestar a lxs roquerxs, como también lo marginal y el rechazo que sufre la cumbia, que el ritmo estuviera tan bueno y las letras tan misóginas nos dio ganas de hacer cumbia con otras letras”. El hacer “otras letras” se vincula con “hacer canciones de chicas para chicas, esa siempre fue la idea principal del proyecto”<sup>211</sup>, esto es: “hablarle a la mujer siendo mujeres: hablarle a la mujer como nos gustaría que nos hablaran a nosotras”<sup>212</sup>.

En este sentido, la idea reiterada de encontrar imágenes poéticas que representen “mejor”, que representen “a las pibas que va a bailar cumbia” como mencionaba Tita Print o que permita

---

<sup>208</sup> Pavón, H. (2017, 6 de febrero) Entrevista a Miss Bolivia. ‘Se abrieron el cerebro del cumbiero y el oído de la gente’. *Clarín, Suplemento Ñ* [https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/abrieron-cerebro-cumbiero-oido-gente\\_0\\_HJ0ESrIul.html](https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/abrieron-cerebro-cumbiero-oido-gente_0_HJ0ESrIul.html)

<sup>209</sup> Sánchez, M. F. (2019, 14 de julio). Miss Bolivia: 'No me interesa reforzar el amor hetero-cis-patriarcal porque es aburridísimo'. *Cuarto Poder*. <https://www.cuartopoder.es/cultura/2019/07/14/miss-bolivia-no-me-interesa-reforzar-el-amor-hetero-cis-patriarcal-porque-es-aburridisimo/>

<sup>210</sup> Más, A. (2014, 23 de junio). Si tú dices cumbia, yo digo kumbia queers. *Revista Furias*. <http://revistafurias.com/?p=7877>

<sup>211</sup> Clapps! (2018, noviembre) Kumbia Queers en Rosario\_Entrevista Juana Chanh. *Clapps!* [https://www.clapps.com.ar/kumbia-queers-en-rosario\\_entrevista-con-juana-chang/](https://www.clapps.com.ar/kumbia-queers-en-rosario_entrevista-con-juana-chang/)

<sup>212</sup> Noisey (2016, 16 de diciembre). Kumbia Queers: ‘A nosotras no se nos mueve la cadera’. *Vice*. [https://www.vice.com/es\\_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera](https://www.vice.com/es_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera).

“hablarle a la mujer como nos gustaría que nos hablaran a nosotras”, tal como planteaban las integrantes de Kumbia Queers, no es posible. Esto se debe a que ser mujer no es auto evidente y “las identidades marcadas genéricamente y las formas culturales se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes” (Hollows, 2005, p. 22). Sin embargo, tal como analizamos en el capítulo 3, aunque las producciones musicales no puedan representar “mejor” o no puedan representar a un “nosotras” que incluya a todas, las representaciones en las producciones musicales de la cumbia feminista que analizamos aportan a pluralizar las imágenes de las mujeres en términos de percepciones del género y la sexualidad. En este sentido, discuten modelos normativos de feminidades proponiendo modelos alternativos y plurales y rompen con las representaciones hegemónicas heteronormativas que se encontraban presentes en los repertorios de cumbia desplegando diferentes posibilidades sexo afectivas de vincularse.

De esta manera, vemos que la relación con el género cumbia se presenta con ciertas tensiones. Por un lado, eligen el género musical, aunque manifiestan públicamente que tienen una imagen negativa de “la cumbia”, muchas veces sin discriminar entre variantes y otras focalizado más en la cumbia villera o romántica. Así es como observamos una posición negociada que es habilitada por la propia estructura de dominación que critican y contra la que luchan (Best, 1997). Por otro lado, a pesar de manifestar rechazo por la cumbia villera, reivindican la figura de ciertos cumbieros, especialmente la de Pablo Lescano, quien es considerado una figura central en este subgénero.

Por este motivo, las músicas que analizamos de la escena cumbiera feminista conciben a la cumbia como un espacio de disputa. Así es como una de las estrategias se da en el terreno de la letra de las canciones al conservar los patrones rítmicos de las canciones y subvertir su sentido, parodiar o resignificarlo (Liska, 2017). Es importante resaltar que esta reversión del sentido puede darse incluso utilizando el mismo lenguaje porque los enunciados se reestructuran en el momento de la enunciación y resultan o no ofensivos según el contexto e incluso pueden invertir sus efectos al citarse en contra de sus propósitos originales (Butler, 2004).

Además, como analizamos en el capítulo anterior, esta intencionalidad se expresa de un modo directo en las líricas a partir de performar temas de las agendas de las luchas feministas como una forma de nombrar y visibilizar estas demandas, la representación de otro tipo de vínculos sexuales y afectivos que se corren de la norma heterosexual en un campo tan fuertemente

heteronormativo como el de la cumbia, y la posibilidad de exponer otro tipo de feminidades y corporalidades en los videoclips que trasgreden los parámetros hegemónicos de belleza.

En este sentido, esta concepción de cumbia como “machista” y “misógina” va en línea con una crítica cultural feminista hegemónica (Justo Von Lurzer, 2017) que se presenta como una vanguardia (Hollows, 2005) y que entiende de manera unívoca los procesos de autonomía (Spataro, 2012). Asimismo, como observábamos en el anterior capítulo, podemos marcar una continuidad entre esta escena musical y la cumbia villera, en cuanto a que se inscriben en un potencial político que ya estaba activo.

En este punto, es importante destacar que sin negar que la cumbia, especialmente en su versión villera, tiene un marco androcéntrico, no por eso podemos negar sus posibilidades (Semán & Vila, 2011) de agencia (Butler, 2004; Ortner, 2005; Giddens, 2007;) y observar que el universo simbólico que permite experimentar es rico y diverso (Silba, 2011b). Es decir, al indagar en la recepción del consumo musical y los intersticios que se producen a la hora de poner en contacto al producto con sus públicos (Martín Barbero, 1983; de Certeau, 1996), podemos entender el registro reflexivo y la capacidad de acción que tienen los sujetos de actuar frente aquello que les es dado y de construir dentro de su propio contexto social y de los condicionamientos que éstos traen aparejados motivaciones o intenciones personales (Novick, 2014). Además, en cualquier género musical no se trata sólo de las líricas, sino que se construyen sentidos junto a otras dimensiones como el baile y las prácticas de consumo (Frith, 2008; Silba & Spataro 2008 y Semán & Vila, 2011).

De esta manera, aquellas investigaciones (Semán & Vila, 2011; Silba, 2012; Silba & Spataro 2008 y 2016) que exploraron otras dimensiones más allá del análisis poético de las líricas y se enfocaron en el proceso de recepción de la música, el baile, los espacios de circulación y los momentos de escucha, percibieron un campo heterogéneo y complejo. Así, por ejemplo, Silba y Spataro (2016) observaron que quienes consumían cumbia como un género significativo en sus vidas cotidianas encontraban en relación con este género musical distintos espacios de pertenencia y prácticas de baile que posibilitaban un agenciamiento signado por la diversión, el goce y el disfrute del propio cuerpo, entre otras cosas.

Por lo tanto, la cumbia tal como planeta de Gori (2008) está en constatare disputa y renovación de distintos tipos de apropiaciones basadas en referencias, adhesiones y públicos. En este sentido, Liska (2017) señalaba sobre el público de Miss Bolivia, una observación que podemos

hacerla extensible a la cumbia feminista<sup>213</sup>: se circunscribe a un público exclusivamente femenino que se constituye como consumo de y para mujeres. A lo que podemos agregar, que como veíamos en el capítulo 3, esto va a estar marcado también por los lugares de circulación por lo que hacen presentaciones en vivo que en su mayoría son espacios de clase media porteña, feministas, universitarios, activistas y/o de activismo LGTIBQ+.

#### **IV. 4 Si no pueden perrear, no es su revolución**

Además de las letras, otro modo de politizar la cumbia en perspectiva de género tiene que ver con la práctica del baile y los modos de danzar, entendidos como el conjunto de movimientos y formas de relación que mantienen los sujetos cuando animan sus cuerpos al ritmo de la música desde su función expresiva y poética (Blázquez, 2014). Para quienes asisten a los bailes donde se danza cumbia, los movimientos tienen un lugar central en donde el ritmo invita a mover la cadera, a dar giros para un lado y para el otro, con los brazos sueltos o amarrados a los de la eventual pareja de baile, y particularmente, en la práctica del meneo de la cadera, las mujeres poseen un rol activo a la hora de demostrar su destreza (Silba, 2011b) con ideas de erotismo y corporalidad propias de la época (Pujol, 1999; Spataro & Silba, 2016). Pero, además, en el género musical, tal como recupera Silba (2018) en los discursos de los músicos cumbieros, para tocar cumbia *bien*, había que saber bailarla y experimentarla desde el cuerpo dado que era lo que permitía “apropiarse de la experiencia corporal del baile como parte del entramado que hace del género cumbiero un espacio de goce no solo para sus públicos sino también para sus músicos” (p. 78).

Si bien en sus declaraciones públicas no encontramos ninguna reflexión específica respecto al baile, las Kumbia Queers en sus presentaciones en vivo, constantemente invitan a que el público baile y las mismas músicas, especialmente Juana, bailan durante toda la presentación. En este sentido, aunque no son nada convencionales, las Kumbia Queers retoman, por momentos, un baile en escena similar a los que presentaban las bandas de cumbia tradicional, observable en los saltos o la arenga al *pogo cumbiero* que consiste en golpes y empujones como parte de la celebración de

---

<sup>213</sup> En esta investigación no fue posible abordar en profundidad una caracterización de los públicos de esta escena musical (para lo que se hubiera requerido otra estrategia metodológica), pero tanto esto como un estudio de recepción lo señalamos como una importante futura línea de investigación para seguir indagando sobre los sentidos sociales y usos de la música.

la música que está sonando (Silba, 2011b). Esta última práctica está fuertemente asociada a otros escenarios populares como el rock y el fútbol (Garriga Zucal & Salerno 2008).

Por el contrario, en Tita Print y Miss Bolivia el baile que está presente en sus presentaciones tiene al *twerk*<sup>214</sup> como estilo protagónico y a una exacerbación erótica asociada a movimientos de piernas, pelvis y cola relacionada con el perreo, el hip hop y el baile del caño (Liska, 2018b).

Además, Tita Print, tiene bailarinas en escena, como explicó en nuestra entrevista: “El enfoque que tiene el baile no es que se suben y bailan las canciones como relleno del escenario, sino que están las coreografías pensadas específicamente para cada canción y tratan de ir contando la letra a través de los movimientos.”

En esta misma línea, Miss Bolivia, en una entrevista<sup>215</sup> en la revista Brando, reflexionó sobre el lugar del baile en su proyecto musical:

Miss Bolivia es música y danza. Y las bailarinas son tan importantes como el baterista o cualquiera de los músicos. Pero eso no implica que sea vacía de contenidos. Para mí, el culo es una metrallera, una herramienta revolucionaria, una bazuca que acompaña y refuerza el texto. El movimiento del baile es otra forma de empoderarse. Ahora, para todos y todas. Porque las mujeres nos estamos sacando la mochila y los guiones que dicen que si bailás en cola-less sos una perra. Ya fue. Por eso me encanta tener bailarinas mostrando el culo. Y que esos culos no sean necesariamente perfectos. Aguante la celulitis. ¡Aguante todo! Son herramientas de resistencia. Y creo que, a través del baile, definitivamente, se puede resistir. Un pueblo que baila es un pueblo que lucha.

Entendiendo al baile como práctica en la cual los movimientos resultan enunciados performativos (Blázquez, 2014), es posible leer el rol del cuerpo como el objeto de expresión por excelencia que construye el proceso artístico, en donde estos enunciados se transforman en sociales y políticos (Lucena, 2013). Esta significación del baile da cuenta de la concepción resistente de la práctica.

Este modo de comprender el baile y el cuerpo excede la cumbia feminista y se ubica en la escena musical de mujeres a la que hicimos referencia y en donde la experiencia corporal tiene un lugar destacado en la producción musical, que junto a la dimensión del placer y el goce como modo de acción colectiva ha generado *feminidades corporeizadas* (Liska, 2018b, 2020a).

---

<sup>214</sup> “Expresión del inglés que designa el acto de realizar movimientos de pelvis, cadera, flexión de rodillas y juego con los talones, estructurados mediante acciones de golpe y de sacudimiento” (Liska, 2018b)

<sup>215</sup> Inzillo, H. (2018, 5 de febrero) Miss Bolivia: cómo cambiar el mundo con el baile. *Revista Brando*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/miss-bolivia-como-cambiar-el-mundo-con-el-baile-nid2106354>

#### IV. 5 Unas bandas de chicas

Por último, y retomando lo planteado al comienzo, existe una experiencia compartida en el hecho de su profesionalización en una escena de músicas que ponen de relieve la interpretación de instrumentos menos utilizados por mujeres (Liska, 2020a).

En diversas entrevistas, Tita planteó la falta de mujeres instrumentistas en la cumbia. En su proyecto musical, además de cantar, toca el keytar que según manifestó<sup>216</sup> lo eligió porque “es un elemento de lucha, para plantarse firme. En la cumbia en general las mujeres solamente cantan, y el controlador es algo de varones. Así que yo dije: ‘voy a tomar el control.’” Al ser un instrumento que no es académico<sup>217</sup> y no se puede estudiar en ningún conservatorio, contó que aprendió a tocarlo mirando vídeos de Pablo Lescano. Esto se vincula con las formas de aprendizaje *otras* que menciona Silba (2018), que tal como relató el propio Lescano y que extensible a la mayoría de los músicos de cumbia entrevistados en su investigación, las formas de estudiar música tuvieron que ver con “probar sonidos, notas, ritmos ‘de oído’, insistiendo hasta que la música se le hizo natural, hasta que la incorporó como parte de un saber cotidiano” (Silba, 2018, p. 39).

Este cuestionamiento de la ausencia de mujeres músicas en el mundo de la cumbia que propone Kumbia Queers, lo observábamos en la entrevista con Lalo Mir, cuando Pilar destacaba que ya era un dato y un modo de romper estereotipos tener una banda de música formada por mujeres. Históricamente, como ya mencionamos que una música fuese etiquetada como “música de mujeres” implicaba connotaciones peyorativas y un buen número de estereotipos (Viñuela, 2004). Por otra parte, Miss Bolivia aunque no toca instrumentos en el escenario, compone sus canciones, lo que implica conocimientos técnicos y musicales vinculados al mundo intelectual que es un ámbito asociado históricamente a lo masculino (Viñuela, 2004).

Tal como plantea Lucena (2018), el mundo del arte funciona como una red compleja de poderes y posiciones en el que priman los valores falocéntricos de la cultura patriarcal. Particularmente, en la música, tanto en la cumbia como en otros géneros populares musicales de difusión masiva - el rock, el folclore y la canción romántica, entre otros - las mujeres han tenido un papel subordinado dentro del campo de producción musical. Históricamente, quienes querían

---

<sup>216</sup> Revista Cítrica (2016, 8 de octubre) Tita Print en las Jornadas de Diversidad y Género. *Revista Cítrica*. <https://revistacitrica.com/tita-print-en-las-jornadas-de-diversidad-y-genero-.html>

<sup>217</sup> En el campo musical se llama música académica a aquella que tuvo un desarrollo histórico dentro de academias de músicas y que se expresaba mediante la escritura en oposición a la música popular de tradición y circulación oral.

ingresar en este campo como productoras y/o músicas enfrentaron y, aunque en menor medida, continúan enfrentando obstáculos no solo materiales sino también ideológicos ya que los roles dentro de la música popular operaban como una extensión de los roles tradicionales. De esta manera, el lugar de las mujeres terminaba limitado al lugar de oyentes, fans y admiradoras (Fouce, 2007 citado en Sosa Sánchez, 2014). Por lo tanto, es fundamental rescatar este lugar de mujeres músicas como compositoras e instrumentistas dado que son capacidades y técnicas asociadas a lo masculino (Viñuela, 2004).

Por eso, destacamos que, como modo de lucha política, tener en los escenarios músicas tocando instrumentos que no eran vistos en mujeres, en roles que no estaban habilitados como el de la composición o poseer bandas compuestas por mujeres es una estrategia altamente significativa que disputa sentidos asociados a los roles de género en el patriarcado musical.

#### **IV. 6 Aproximaciones finales**

Como planteábamos en el inicio de esta tesis, los movimientos feministas, a pesar de sus especificidades y diferencias, tienen en común la lucha contra la opresión de las mujeres y la desigual distribución de bienes materiales, simbólicos y eróticos (Fernández, 1993). En los distintos campos sociales, este orden social toma distintas formas, por eso, en este capítulo indagamos particularmente sobre el patriarcado musical (Green, 2001). En el contexto contemporáneo y nacional, este campo fue atravesado por las problemáticas de género y sexualidad y las formas de organización política que se están llevando a cabo en los últimos años (Liska, 2019a).

A partir del análisis que realizamos a lo largo de esta investigación, observamos el proceso histórico de los movimientos feministas y de la cumbia como género musical para que confluyan en una variante que podríamos denominar cumbia feminista. Para observar las particularidades de esta escena musical tomamos el caso de Miss Bolivia, Tita Print y Kumbia Queers que, sin ser exclusivamente cumbieras, tenían rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que nos permiten colocarlas como parte de una escena musical vinculada a la cumbia. Pero parte de la cumbia feminista, es también el ser parte de una escena musical más amplia y que se observa en el vínculo con los movimientos de mujeres, la apropiación de géneros musicales que consideran patriarcales,

el baile como resistencia y ocupar roles en la producción musical que no estaban habilitados para las mujeres.

Por eso, comenzamos con el vínculo de las artistas con los movimientos feministas. Las mismas artistas se reconocen como parte de estos movimientos y enuncian como sujetos políticos que pertenecen a estos colectivos, recuperando conceptos, demandas y consignas para nombrar, es decir, performar estos discursos. Por más que, al igual que con la figura de Gilda, desde el presente, puedan hacer una lectura retrospectiva de los repertorios de sus canciones y reconocer ciertos aspectos que corresponden con lo que entienden por “feminismo”, la toma de conciencia política se dio a partir de un momento histórico puntual; esto es: cuando el feminismo se hace masivo y plural, y se deja de hablar de “el” feminismo y se comienza a pensar en feminismos en plural. A partir de lo desarrollado en el capítulo, observamos cómo las artistas de esta escena al elegir la cumbia politizan y abren un nuevo espacio para “luchar contra el patriarcado”- en este caso, el patriarcado musical-.

Luego analizamos la disputa de sentidos en las producciones musicales, especialmente en el contenido de las líricas. Por más que esto se desarrolle con tensiones y contradicciones, tener habilitadas diferentes configuraciones sexo genéricas en representaciones sociales que circulan en productos culturales que se oponen, se cruzan, se articulan y se mezclan con los discursos hegemónicos, nos permite pensar construcciones identitarias más libres y diversas; y es una manera de discutir sobre las significaciones dominantes acerca de la sexualidad femenina y los modos de ser mujer.

Por otra parte, la concepción del baile como resistencia está inscrita en un campo de lucha por y a través del cuerpo, que mediante la revalorización de este y del placer, alteraron los modos preestablecidos de concebir la acción política contrahegemónica (Lucena & Laboureau, 2016).

A diferencia de otros géneros musicales como el rock que se lo vinculó como una actividad mental/intelectual que poseía letras comprometidas e intereses ajenos a la lógica comercial (Lucena & Laboureau, 2016) y que era una “música seria/antisistema” que confrontaba con una supuesta música “banal/comercial/divertida”, los usos de la cumbia no estaban particularmente asociados a las luchas políticas. Por el contrario, los ritmos que se asocian a la diversión y baile, entre ellos la cumbia, fueron denostados como banalización de “lo comprometido” (Pujol, 1999). Sin embargo, los movimientos feministas levantan estos sentidos como bandera y en línea por lo planteado por

Jacoby (2011) podemos observar una “estrategia de la alegría”<sup>218</sup>, es decir, una táctica para recuperar el estado de ánimo mediante acciones asociadas a la música y hacer de ellas una forma de resistencia, en donde el cuerpo y el baile tienen un rol fundamental. En este sentido, el rol que tiene la danza en las producciones musicales de las artistas no es algo azaroso, hay una búsqueda de romper con ciertos estigmas que hacen del baile o de la desnudez algo frívolo, y retomarlo como modo de resistencia, en una sociedad que normativiza cuáles son los comportamientos adecuados y esperables para los cuerpos de las mujeres según cada contexto. Así es como podemos pensar nuevos modos de accionar político, en donde sus discursos y producciones musicales, son parte de prácticas culturales que, mediante las potencialidades de la música y los cuerpos, cuestionan un sistema patriarcal, no de un modo solemne, sino recuperando la alegría y la potencia festiva. Tal como analizamos, en los diferentes capítulos, recuperamos la lectura de Bajtín (1987) sobre las formas de resistencia cultural que pueden hallarse en las costumbres festivas y alegres del mundo popular, en este caso, observables en el campo de la cumbia y los momentos de diversión y de liberación del cuerpo y de la mente a los que la música y el baile conllevan (Silba, 2011b). Pero cabe destacar que, a diferencia de las prácticas carnavalescas analizadas por Bajtín (1987) que se desplegaban en el momento de la festividad, en la cumbia feminista estas prácticas festivas se inscriben en un movimiento político y diverso que se desarrolla mediante diversas estrategias que perduran más allá del momento festivo.

Para cerrar, en las consideraciones finales, retomaremos todo lo analizado en los capítulos y continuaremos profundizando en el cruce del campo musical en su clivaje de género para reflexionar sobre cómo estas luchas se pueden vincular con el desarrollo de políticas públicas.

---

<sup>218</sup> Este concepto surge inspirado en el Indio Solari que consideraba la protección del estado de ánimo como una misión musical y el derecho al placer como una reivindicación. Esta estrategia es “parte de una apuesta/respuesta micro-política de resistencia y confrontación originada desde finales de la dictadura, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror, a partir de programas estéticos relacionales y festivos que conmovieron los modos preestablecidos de concebir el hecho artístico contra hegemónico” (Lucena & Laboureau, 2016, p. 270).

## REFLEXIONALES FINALES

En este trabajo y en sus diferentes recorridos nos propusimos aportar al campo de la comunicación y la cultura en torno al vínculo entre música popular y estudios de género. A propósito de este objetivo, indagamos sobre la apropiación de la cumbia por parte de artistas y movimientos que se reconocen feministas. Este fenómeno era particularmente llamativo por las reiteradas críticas que el género musical había recibido sobre “sexismo”, “machismo” e incluso “misoginia”. Entonces, primero nos preguntamos: ¿cómo fue el proceso histórico en el que confluyen artistas que se reconocen como feministas con la cumbia?

Con el propósito de abordar este interrogante, delimitamos como objetivo general analizar las características que tuvieron los usos y apropiaciones de una producción musical vinculada a la cumbia que denominamos *cumbia feminista* por su tematización y performatividad de discursos feministas, en el sentido de estar asociados a temáticas, discusiones, símbolos y textualidades de estos movimientos. Sin embargo, a pesar de denominarla de ese modo, aclaramos que no partimos de concepciones dicotómicas -ni de la música, ni de las prácticas sociales- en las que podamos identificar de un modo esencialista una cumbia “feminista/antipatriarcal” y otra “machista/sexista” porque los usos de la música son mucho más complejos que la reproducción acrítica o la denuncia consciente (Silba & Spataro, 2016). En este sentido, también mencionamos que siguiendo a Frith (1996), el interés no era ver cómo la música reflejaba estos grupos sociales, sino cómo éstos se producían en la música.

En esta apropiación observamos que había dos fenómenos que estaban transcurriendo simultáneamente y que estaban relacionados. Por un lado, la resignificación de la figura de Gilda que se presentaba como antecedente e inspiradora del otro fenómeno a analizar: la conformación de una escena musical de *cumbia feminista*. Para abordar esta escena elegimos a la banda Kumbia Queers, a la cantante y compositora Miss Bolivia y a la cantante e instrumentista Tita Print. En este sentido, el concepto de escena musical fue fundamental porque nos daba la flexibilidad, sin perder precisión, de poder colocar en serie artistas que venían de trayectorias musicales muy diversas y que habían encontrado en la cumbia un espacio expresivo para desarrollarse musicalmente, sin dejar sus influencias y sin tocar exclusivamente cumbia.

Para entender el proceso histórico en el que confluyen los movimientos feministas y la cumbia comenzamos el primer capítulo recuperando dos genealogías. Inicialmente, recuperamos los derroteros del movimiento feminista, desde que surgieron los primeros cuestionamientos a una estructura social que se comenzó a percibir como desigual e injusta. En esta línea, hicimos un breve recorrido sobre cómo fueron cambiando los debates, las categorías y las lecturas de lo social a través de lo que se conocen como las diferentes “Olas”. Particularmente, nos centramos en los cuestionamientos que comenzaron a surgir de parte de diferentes movimientos, que incluso compartiendo una experiencia de opresión basada en el género no se incluían en el *sujeto* del feminismo ni en sus agendas. Es así como llegamos a la ruptura de un feminismo unívoco y singular, para dar lugar a un feminismo en plural, es decir, se habla de feminismos, de modos múltiples y diversos. Por otra parte, como íbamos a trabajar un proceso que se ajustaba a la experiencia argentina, nos interesaba desentrañar cómo esto se había desplegado en el territorio nacional. Así fue como hicimos un recorrido breve desde las primeras manifestaciones argentinas que se produjeron gracias al cruce entre las masivas migraciones y las expresiones locales propias. De esta manera, observamos cómo las mujeres ilustradas de la época hicieron eco de estas demandas internacionales, las reapropiaron y se organizaron para cuestionar el estado de situación en el que se encontraban, llevando el derecho al sufragio y la representación política como una de las demandas de la agenda local. Luego de un recorrido por distintos hitos llegamos hasta lo que consideramos un momento bisagra en la historia del feminismo local: el Ni Una Menos. En este sentido, observamos cómo este colectivo surge con la primera manifestación organizada en 2015; los movimientos feministas que ya venían en una línea de pluralización se masifican y atraviesan diferentes campos, uno de ellos es el musical. De esta manera, la acumulación de siglos de lucha explotó de modo masivo en paros, marchas y tomas del espacio público que fueron acompañadas con formas de intervención musical. Esto alcanzó su pico durante las discusiones sobre el proyecto de ley de Interrupción Voluntaria de embarazo que trastocaron la agenda mediática y pública de un modo potente e irreversible (Bulloni *et al.*, 2020).

Para analizar cómo llegan a cruzarse los feminismos con la cumbia, recuperamos también la historia del género musical, cómo llegó desde Colombia y cómo se fueron dando y qué características tuvieron las diferentes y sucesivas apropiaciones, especialmente por parte de los sectores medios, al cual pertenecían las músicas de la escena cumbiera feminista aquí analizadas. En este recorrido, encontramos como momento clave una cumbia *blanqueada* de sus caracteres

más disruptivos (Alabarces & Silba, 2014) por parte de los sectores medios y altos que había producido dos fenómenos. Por un lado, una cumbia que solo conservaba el patrón rítmico y reversionaba canciones de otros géneros musicales. Por otro lado, una cumbia políticamente correcta que recuperaba la musicalidad colombiana de sus orígenes, pero dejaba de lado los elementos más confrontativos que habían sabido tener algunas de sus variantes, especialmente, el subgénero villero. Dentro de esta última línea podíamos ubicar a la cumbia feminista, sin embargo, observábamos que, por más que se dejaban de lado la confrontación de clase, ponían en escena otro tipo de cuestionamiento, esta vez vinculado al campo del género y las sexualidades. Esto se origina en que las discusiones dentro de los movimientos feministas lograron estallar las categorías unívocas y el sujeto único del feminismo, discutiendo sobre los modos de representación y enunciación. Así es como el movimiento se pluraliza y da lugar a un feminismo masivo, tanto por el nivel de adhesión al que se llega, como por su mediación en la cultura de masas. Además, destacamos que los feminismos contemporáneos resignificaron los valores de la alegría, el goce y la fiesta de modo resistente, y por esto, encontraron en el campo musical cumbiero que estaba asociado a estos sentidos, un terreno fértil donde desplegarse. Sin embargo, estos sentidos con los que contaba la cumbia asociada a usos en el campo del ocio, la recreación y la diversión que se leían negativamente como dispersión y salida del mundo serio del trabajo, la educación, la política o la familia (Semán & Vila, 2011b) son resignificados en tanto su potencial político expresado en una resistencia cultural que habilitaba un conjunto de prácticas festivas (Bajtín, 1987).

En este contexto de expansión de los discursos feministas, las problemáticas y temáticas de género atraviesan las prácticas musicales y las trayectorias de artistas, lo que produce, entre otras cosas, un fenómeno como el de la escena musical *cumbiera feminista*. Pero también, se resignifican narrativas en forma retrospectivas (Liska, 2017) sobre representaciones de las mujeres, en relación con los clivajes de género y de las sexualidades en la historia musical, como observamos en el caso de Gilda.

Luego, en el capítulo 2, observando que la figura de Gilda era recuperada por la escena musical nos interesaba indagar sobre cómo había sido este proceso de apropiación. En ese sentido, vislumbrábamos que, a pesar de haber muerto hace más de 20 años, Gilda permanecía muy presente en la memoria colectiva y había sido leída y construida desde diferentes lugares. Por este motivo, identificamos diversas representaciones posibles para pensar sus múltiples apropiaciones: la Gilda santa, la Gilda blanca y la Gilda feminista. Una vez más observamos como el proceso de

*blanqueamiento* había sido previo a la apropiación por parte de los movimientos feministas. En esta última construcción nos detuvimos y analizamos qué elementos se recuperaban -de los múltiples posibles- de la vida y música de Gilda para poder ser leída como feminista en la actualidad. Así fue como observamos que los valores de autonomía, “romper patrones”, priorizar los deseos propios por sobre de mandatos sociales, entre otros, eran retomados en un tipo de apropiación asociado a lo festivo, el baile y la alegría, que como ya mencionamos, era retomado como un modo de disputar sentidos por parte de los movimientos feministas que recuperan estos valores como bandera de sus luchas. Estos sentidos sociales que se ponían en juego estaban estrechamente vinculados con la conformación de la escena cumbiera feminista, lo que nos permitía observar la primera continuidad que tenían con la cumbia.

En el tercer capítulo, para seguir indagando sobre continuidades y rupturas con la cumbia, inicialmente nos centramos en la producción musical de las artistas que habíamos elegido. En una primera instancia, recuperamos sus trayectorias musicales y analizamos sus producciones – tanto sus canciones como sus videoclips- focalizando en aspectos que tenían especial interés para los fines de esta tesis. A partir de este análisis, señalamos aquellos elementos retóricos, temáticos y enunciativos que nos permitían decir que pertenecían a la misma escena musical. Así es como, observamos que músicas que venían de recorridos muy diferentes y que producían una música en la que se podía percibir influencias variadas, sin embargo, tenían características compartidas que nos permitían ponerlas en serie dentro del género cumbiero. En este sentido, además de la musicalidad cumbiera, observamos que compartían: la denuncia de la desigualdad de género bajo la “lucha contra el patriarcado”, la tematización de demandas de las agendas feministas como la denuncia por las violencias, especialmente los femicidios, el reconocimiento de identidades genéricas diversas y la alianza con referentes de los movimientos feministas. Estos contenidos se desarrollaban en las canciones y los videoclips de modo explícito o mediante diversas estrategias como ironizar sobre discursos presentes en la cumbia o reversionar temas para hacerlos “feministas”. Cabe destacar, además, que era particularmente visible que después del Ni una Menos, es decir, luego del 2015, las producciones musicales se habían tornado más explícitas en la tematización de discursividades feministas. Por otra parte, analizamos las continuidades y rupturas con la cumbia. Más allá de la continuidad, que las artistas señalaban con la cumbia de Gilda, observamos que se podían leer otro tipo de continuidades si retomábamos interpretaciones de la cumbia que no fueran dicotómicas y que analizaran el fenómeno en toda su complejidad. En

este sentido, vimos en qué sentido era posible leer continuidades también en otras variantes de cumbia y cuáles eran las mayores rupturas. Así fue como concluimos que al igual que en otras variantes, en la cumbia feminista había un discurso amoroso y un discurso político. En cuanto al primero, era donde se encontraba una mayor continuidad con la cumbia romántica en la versión de Gilda porque compartían la enunciación femenina “empoderada” y también se encontraban presentes tópicos del amor romántico como los celos y el desamor. Asimismo, destacábamos como novedoso que una de las formas que adquiriría este “empoderamiento” tenía que ver con los lazos de amistad con amigas, la música y el baile. También, encontramos continuidades con la cumbia villera en las representaciones de feminidades disruptivas que van tras su deseo, que son provocadoras, sexualmente activas y declaran que les gusta la fiesta y el alcohol. Sin embargo, había dos grandes rupturas. En primer lugar, un giro enunciativo, dado que quien narra pasa a ser una voz femenina. En segundo lugar, pero no menos importante, que las identidades genéricas y los vínculos sexo afectivos que se narran son diversos, en donde hay lugar para feminidades alternativas y amores que van por fuera de la heteronorma. Por otro lado, en relación con el discurso político, encontrábamos que al igual que la cumbia villera, la cumbia feminista explicitaba un contenido político, disputaba sentidos y visibilizaba luchas y desigualdades, ya no de clase, sino en cuanto a representaciones de géneros y sexualidades. En este sentido, comprobamos la hipótesis inicial, aunque esto se nos presentaba de un modo mucho más complejo, con más tensiones y contradicciones de cómo suponíamos en un principio.

Por este motivo, a fines de seguir profundizando, en el cuarto capítulo complementamos el análisis de las producciones musicales con las voces de sus artistas, recuperando particularmente ciertas dimensiones: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización como mujeres músicas. De esta manera, luego de analizar diferentes entrevistas observamos en sus voces de qué manera aparecían estas dimensiones.

Con respecto a los movimientos feministas, vimos que el estallido del sujeto del feminismo y la pluralización del feminismo en feminismos fue fundamental para que las artistas pudieran reconocerse como parte de esos movimientos. Especialmente, luego del 2015 este vínculo se expresaba en sus producciones musicales de modo explícito, como vimos en el capítulo 3. Asimismo, desentrañamos cómo la relación con la cumbia se presentaba con tensiones y contradicciones. Por un lado, la percibían de un modo lineal como un género “machista” que les generaba rechazo, especialmente en la variante de la cumbia villera. Pero, por otro lado, también

admitían la admiración que les generaban figuras como Pablo Lescano, uno de los creadores de este subgénero, al tiempo que encontraban en la cumbia el género musical a través del cual querían expresarse. Por otra parte, en cuanto a los sentidos asociados al baile, entendían esta práctica de un modo resistente, en la que el cuerpo adquiría un carácter central. Por último, recuperamos su lugar como mujeres músicas percibiendo que protagonizaban roles, en el campo musical, que habían estado históricamente negados o estigmatizados, tocando instrumentos o haciendo tareas dentro de la música que eran disruptivas. En este sentido, fue que vislumbramos que esta escena musical cumbiera estaba vinculada a una escena musical más amplia de mujeres y disidencias que contaba con diversas estrategias para luchar contra el *patriarcado musical* (Green, 2001), estructura en la que se desplegaba la desigualdad en el campo musical. De esta manera, veíamos cómo estas dimensiones sumadas a las producciones musicales daban cuenta de un modo de resistencia cultural en la cumbia a través de nuevos modos de accionar políticos. Por último, vimos cómo estas características nos permitían colocar esta escena inscripta en un movimiento político más amplio dentro de una escena musical de mujeres y disidencias que identificamos a partir del surgimiento de bandas y proyectos musicales integrados exclusivamente por mujeres que ejecutan instrumentos dominados por los hombres y que cuentan con repertorios que ponen en escena las expresiones de amores y sexualidades disidentes, formas de lo erótico por fuera del imaginario romántico tradicional y la tematización de la violencia hacia las mujeres en sus múltiples manifestaciones (Liska *et. al*, 2018). Así fue como llegamos al punto en el que había que seguir profundizando en el vínculo entre la música y los clivajes de género y sexualidades.

De esta manera, en esta tesis indagamos sobre una escena musical en la que era particularmente destacable que músicas que venían de trayectorias muy distintas habían encontrado en la cumbia una expresividad musical para desplegarse. Pero más allá de la especificidad del género musical, como un dato de campo se observó que una de las estrategias de las músicas de esta escena y de otras que conforman la escena musical de mujeres y disidencias tenía que ver con las alianzas y la conformación de colectivos, al igual que estaba sucediendo en otros campos sociales. En este sentido, a pesar de no haber sido una de las preguntas iniciales de esta investigación, durante el proceso de trabajo de campo y escritura, se fue vislumbrando que, al indagar sobre los usos y apropiaciones de la cumbia feminista, estos estaban vinculados también con estrategias para sortear las desigualdades presentes en el campo musical.

Por otra parte, a la par que los movimientos feministas continuaban debatiendo y creando sus agendas, las movilizaciones que acompañaron los reclamos y demandas se convirtieron en acontecimientos artísticos y culturales en formas novedosas de crítica cultural feminista y la música tramó su propia historia en o con el movimiento de mujeres (Liska, 2019a). Esto se debe a que entre estas transformaciones que marcábamos a partir del 2015, colectivos de mujeres y disidencias surgieron y/o se fortalecieron discutiendo sus lugares en la estructura social. Asimismo, tal como señalan Bulloni *et al.* (2020) esta coyuntura movilizó a diferentes sectores de las artes del espectáculo, entre ellos el sector de la actividad musical. Esto se puede observar en el fortalecimiento de propuestas artísticas entre mujeres, la visibilidad de formas de discriminación y desigualdad y la revisión de las experiencias y trayectorias laborales en clave de género que dio lugar al registro de diferentes formas de discriminación, abusos, mecanismos de invisibilización y/o retraso en la proyección de las carreras laborales, brechas salariales, entre otras cuestiones (Bulloni *et al.*, 2020).

Por este motivo, nos parece un hito que, durante el período de escritura de la tesis, el 20 de noviembre del 2019 se aprobó la Ley 27.539 de Cupo femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales<sup>219</sup>. Esta normativa, cuya autoridad de aplicación es el Instituto Nacional de la Música (INAMU), establece un cupo del 30% de grupos musicales de mujeres o de composición mixta<sup>220</sup> en los escenarios de eventos y festivales (con o sin fines de lucro) que convoquen al menos tres artistas o bandas musicales. Tal como reconstruyen Bulloni *et al.* (2020) el fundamento de la ley estuvo basado en el acceso al trabajo y por eso la argumentación apuntó a visibilizar sobre la escasa participación de mujeres en eventos en vivo.

El proyecto de ley fue promovido por Celsa Mel Gowland, una cantante del ámbito del rock y un grupo de músicas denominado “X Más Músicas en Vivo”<sup>221</sup> que analizaron la grilla de músicos/as de 46 festivales durante el 2017 y 2018 y observaron que: 42 de los festivales tenían una participación de solistas mujeres o agrupaciones musicales lideradas por mujeres menor del 20%; 25 festivales tenían menos del 10%, y 8 de los festivales ninguna mujer solista o liderando

---

<sup>219</sup> Congreso de la República Argentina. (2019, 18 de diciembre). Ley 27539 Por la cual se expide la Ley Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/224009/20191220>

<sup>220</sup> La presencia femenina debe implicar un mínimo del treinta por ciento (30%) sobre el total de sus integrantes.

<sup>221</sup> Inicialmente integrado por Celsa Mel Gowland, Hilda Lizarazu, Isabel de Sebastián, Lula Bertoldi, Lucy Patané, Mariana Bianchini, Barbarita Palacios, Nora Sarmoria, Carolina Peleritti, Elbi Olalla, Nelly Gómez, Alcira Garido y Mercedes Liska

una agrupación<sup>222</sup>. Asimismo, se difundieron estadísticas de participación de mujeres en festivales de toda América Latina que demostraba una profunda desigualdad transversal a los estilos musicales, circuitos sociales y artísticos y regiones geográficas (Bulloni *et al.*, 2020). Por otra parte, el fundamento de la ley fue acompañado de un estudio cualitativo sobre las experiencias de músicas<sup>223</sup> y se observó que el 66% habían sufrido situaciones de discriminación en las que se compartían “prejuicios, tonos y estilos de comentarios, reacciones y restricciones” (Liska, 2019b, p. 8), entre otras cosas. De esta manera, a pesar de no haber sido pensada como política pública, la ley cubrió una necesidad de subvertir una desigualdad de género (Liska, 2020b).

Este proyecto contó con 641 adhesiones de músicas mujeres, cis y transgénero. Además, a la par que transcurrían las discusiones por la ley, se fueron constituyendo otros colectivos de mujeres músicas<sup>224</sup> tales como Músicas Unidas, Música de Mujeres de Santiago del Estero, Suená Tremenda y Grita de Mendoza, Mujeres Músicas de SONAR de Córdoba, Músicas Platenses en Red, Mujer Trova, o el Colectivo Mujeres-Músicas de Rosario, entre otras.

De la misma manera que la ausencia de mujeres en escenarios en vivo es un indicador de las desigualdades de género en la música, otros análisis con perspectiva de género como el realizado por Mercedes Liska en el año 2019 con los datos del Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Musicales Nacionales (RUNM) del Instituto Nacional de la Música demuestran desigualdades de género, por ejemplo, la composición y el uso de instrumentos siendo la guitarra, el bajo, la percusión los que contienen los índices de mayor desigualdad en la música argentina (Liska, 2020b).

Es por esto, que creemos que el camino por continuar tiene que ser en la dirección de la transversalización de los enfoques de mujeres/géneros/ feminismos en las políticas culturales para dar respuesta a las demandas socioculturales de los diversos colectivos (País Andrade, 2018) contribuyendo a la transformación del orden social y político en términos prácticos y simbólicos (Pecheny & de la Dehesa, 2011) en pos de una sociedad más justa e igualitaria.

En este sentido, las investigaciones sociales en el campo de la cultura y la comunicación tienen mucho para aportar para continuar desentrañando sentidos sociales alrededor de estas

---

<sup>222</sup> Datos tomados del Proyecto de Ley (S-3484/18) Disponible en <https://www.senado.gov.ar/parlamentario/parlamentaria/411213/downloadPdf>

<sup>223</sup> Para ver en profundidad los resultados a los que se llegó ver Liska (2019b).

<sup>224</sup> Liska, M. (2018, 14 de noviembre). Cupo femenino de música en vivo: honestidad brutal. *Cosecha Roja*. <http://cosecharoja.org/cupo-femenino-de-musica-en-vivo-honestidad-brutal/>

disputas y cuestionar discursos hegemónicos para habilitar construcciones identitarias más libres y diversas. Por eso, como cierre de este espacio de reflexión consideramos importante formular nuevas líneas propuestas para futuras investigaciones. Por un lado, creemos que es importante continuar indagando sobre qué sucede en la instancia de recepción de este tipo de propuestas musicales; cómo se da el vínculo entre movimientos feministas con otros géneros musicales, así como también profundizar en cómo dialogan entre sí los diferentes ámbitos de esta disciplina; y qué tipo de políticas públicas se necesitan para seguir avanzando hacia una mayor equidad en el campo musical, en particular, así como en la estructura social, en general.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, E. (2013). «Clase media»: reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría. *Revista Nueva Sociedad*, (247). <https://nuso.org/articulo/clase-media-reflexiones-sobre-los-malos-usos-academicos-de-una-categoria/>
- Agosteguis, A. (2015). *De Ricky Maravilla a La Mágica: una aproximación al proceso de plebeyización de la cultura argentina* [tesis de maestría no publicada, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires]
- Alabarces, P. (1994). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Ediciones Colihue SRL.
- Alabarces, P. (2005, 23-27 de agosto). *Apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina* [ponencia]. VI Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires, Argentina.
- Alabarces, P. (2008). Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *TRANS Revista Transcultural de Música* (12). <http://www.sibetrans.com/trans/article/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>
- Alabarces, P. (2011). *Peronistas, populistas y plebeyos*. Prometeo.
- Alabarces, P. & Garriga Zucal, J. (2007). Identidades Corporais: entre o relato e o aguante. *Campos. Revista de Antropología Social*, 8, (1).
- Alabarces, P. & Silba, M. (2014). «Las manos de todos los negros, arriba»: Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y Representaciones Sociales*, 8(16), 52-74. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35323>
- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M. & Spataro, C (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”. En P. Alabarces, P. y M. G. Rodríguez (Comps) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp.31-58). Paidós.
- Alcaraz, M. F (2018) Intrusas en la tele. El rating es feminista. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/ensayo/el-rating-es-feminista/>
- Alvarado, M. (2014). *Mujeres, chismosas e informadas. Construcción de feminidades en el*

- consumo de programas de chimentos* [tesina de grado no publicada]. Carrera de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Amorós, C (1994). *Feminismo, igualdad y diferencia*. Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).
- Amorós, C. (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Ediciones Cátedra.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI Editores.
- Angiletta, F. (2016). Gilda, la conquistadora. *Revista Anfibia*.  
<https://revistaanfibia.com/ensayo/gilda-la-conquistadora/>
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- Bajtin, M. (1987). Introducción. Planteamiento del problema. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 7-57). Alianza.
- Barrancos, D. (2014) Los caminos del Feminismo en la Argentina: Historia y derivas. *Voces en el fénix* (32). <https://www.vocesenelfenix.com/content/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivas>
- Barrancos, D. (2018). Las tres olas del feminismo. La histórica lucha por la igualdad. En C. Muñoz (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres* (pp 10-13). Capital Intelectual.
- Bennett, A.& Peterson, R. (Eds.) (2004) *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Best, B. (1997) Over-the-counter-culture. En S. Redhead (ed.), *The Clubcultures reader. Readings in Popular Culture Studies*. Blackwell Publishers
- Blázquez, G. (2008). Nosotros, vosotros y ellos. Las poéticas de las masculinidades heterosexuales entre jóvenes cordobeses. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, (12).  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/91/nosotros-vosotros-y-ellos-las-poeticas-de-las-masculinidades-heterosexuales-entre-jovenes-cordobeses>
- Blázquez, G. (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Gorla.
- Blázquez, G. (2018). ‘Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2, (1).  
<http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Borda, L. & Spataro, C. (2018). El chisme menos pensado: el debate sobre aborto en Intrusos en

- el Espectáculo. *Sociales en Debate* (14), 146-178.  
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3353/2750>
- Britzman, D. (2002). La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas. En R. Mérida Jimenez (Ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Icaria Editorial.
- Bulloni, M. N Justo von Lurze, C., Liska, M. & Mauro, K. (2020). *Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género* [manuscrito no publicado].
- Butler, J. (1990). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. S. Benhabib & D. Cornell (Comps.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Ediciones Alfons el Magmanim.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana.
- De Gori, E. (2008). Poéticas y sociologías de la cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina. *Culturas Populares* (6).  
<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/gori.pdf>
- De la Peza Casares, C. (2001). *El bolero y la educación sentimental*. UAM-X/ Miguel Ángel Porrúa.
- De la Peza Casares, C. (2009). El bolero y la nueva canción de amor. En E. Colón Zayas (Coord.) *Gusto latino*. La Crujía.
- De Lauretis, T. (1996) La tecnología del género. (A. M. Bach & M. Roulet (Trads.)). *Mora. Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer* (2), 6-34 (original publicado en 1989).
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y horas.
- Dezilio, R. (2012). Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955). Fundamentos, metodología y avances de una investigación. En H. Rubio (ed.), *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, (68), 18-27. <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/68.pdf>
- Elbaum, J. (1994). Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular. En M. Margulis, *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Espasa Calpe.
- Elizalde, S. (2018). Las chicas en el ojo del huracán machista. Entre la vulnerabilidad y el “empoderamiento”. *Revista Cuestiones Criminales*, 1 (1), 22-40.

- Fabbri, F. (2006). *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?* [ponencia]. VII Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana, Cuba. [http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf)
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*.
- Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Eudeba.
- Flores, A. (Dir.) (2010). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra Editor.
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En Hall, S. y du Gay, P. (comps.), *Cuestiones de identidad cultura* (pp.181-213). Amorrortu Editores.
- Frith, S (2008). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Editorial Trotta.
- Gamba, S & Maldonado Zapletal A. (2018). Feminismo argentino. La gesta nacional. En C. Muñoz (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres* (pp 18-21). Capital Intelectual.
- García Canclini, N. (1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Revista Nueva Sociedad* (71), 69-78.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Garriga Zucal, J. & Salerno, D. (2008). Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante. En P. Alabarces, P. y M. G. Rodríguez (Comps) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp.59-87). Paidós.
- Gil, S. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficante de sueños.
- González Díaz, I. (2009). Mujeres que ‘interrumpen’ procesos: las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales. *Revista Estudios Feministas*, 17 (2), 417-443. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000200007>
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Grupo de Trabajo Queer (GtQ) (Eds) (2005). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Traficantes de sueños.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su

- caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (16), 1-22.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82224815008>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En R. Samuels (Ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Crítica
- Hall, S. (2010). El espectáculo del 'otro'. En F. Cruces y B. Pérez Galán (Comps.), *Textos de antropología contemporánea*, (pp. 75-94). UNED
- Hollows, J. (2005). Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular". *Lectora: revista de dones i textualitat* (11), 15-28.
- Jacoby, R. (2011). La alegría como estrategia. En A. Longoni (Ed), *El deseo nace del derrumbe* (pp. 410-412). La Central- Adriana Hidalgo-MNCARS-Red Conceptualismos del Sur.
- Júnior, J. J. (2008). O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Galáxia*, 8 (15), 91-108.
- Justo Von Lurzer, C. (2017). Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina. *Estudos em comunicação*, 1 (25), 23 - 52. <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/ec/article/view/279/146>
- Kazetari, M. (2013). Si no puedo perrear no es mi revolución. *Periodismo de Gafas Violeta*.  
<http://gentedigital.es/comunidad/june/2013/07/24/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/>
- Kessler, G. & Benza, G. (2020) Nuevas clases medias: acercar la lupa. *Revista Nueva Sociedad*, (285). <https://nuso.org/articulo/nuevas-clases-medias-acercar-la-lupa/>
- Kohan, M. (2015). *Ojos brujos: Fábulas de amor en la cultura de masas*. Godot.
- Kohan, M. (2016). Notas sobre Gilda. *Revista transas*  
<http://www.revistatransas.com/2016/10/06/notas-sobre-gilda/>
- Laclau, E. y Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Siglo XXI Editores.
- Lamas, M. (2000). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).
- Leciñana Blanchard, M. (2006). Crisis del sujeto desde el feminismo filosófico y sus perspectivas en América Latina. En M. L. Femenías (comp.) *Feminismos de París a La Plata*, (pp 127-145). Catálogos.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Crítica.
- Liska, M. (2017). Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la

- transformación cultural [ponencia] Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, Brasil.  
[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477610\\_ARQUIVO\\_PONENCIAFAZENDOLISKA.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477610_ARQUIVO_PONENCIAFAZENDOLISKA.pdf)
- Liska, M. (2018a). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola.
- Liska, M. (2018b, 11-16 de junio). *Para que lo bailen las wachas. Narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos* [ponencia]. XIII Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, San Juan, Puerto Rico.
- Liska, M. (2019a) La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019) [manuscrito presentado para publicación]. *Oído Pensante*.
- Liska, M. (2019b) Música de Minitas. La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música. *RGC, Revista de Gestión Cultural*.  
<http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/>
- Liska, M. (2020a). La banda de sonido de la organización política de las Mujeres. En O. Rincón (Comp.), *La reinención de lo popular* [manuscrito presentado para publicación. La Crujía
- Liska, M. (2020b). *Cultura y comunicación: las políticas de igualdad pensadas desde la música argentina* [exposición]. Subsecretaría de Formación, Investigación y Políticas Culturales para la Igualdad: Capacitación a Máximas Autoridades de organismos descentralizados/desconcentrados del Ministerio de Cultura de la Nación
- Liska, M., Silba, M. & Spataro, C. (2018). Música. Canción con todas. En C. Muñoz (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres* (pp 114-115). Capital Intelectual.
- Lucena, D. (2013) Estrategia de la alegría / Perder la forma humana. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 111-115. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lucena, D. (2018). El arte, el feminismo y los grandes relatos. *Clarín, Suplemento Ñ*.  
[https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/arte-feminismo-grandes-relatos\\_0\\_Hymda-7mf.html](https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/arte-feminismo-grandes-relatos_0_Hymda-7mf.html)
- Lucena, D & Laboureau, G. (2016). Estudio preliminar. En *Modo mata moda. Arte, cuerpo y*

(micro)política en los 80.  
[https://www.academia.edu/27653865/Modo\\_mata\\_moda\\_Arte\\_cuerpo\\_y\\_micro\\_pol%C3%ADtica\\_en\\_los\\_80](https://www.academia.edu/27653865/Modo_mata_moda_Arte_cuerpo_y_micro_pol%C3%ADtica_en_los_80)

- Maingueneau, D. (2004). ¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? *Journal of Chemical Information and Modeling*, 5, 1689-1699.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Margulis, A. (2012) *Gilda. El Ángel de la bailanta*. Planeta.
- Margulis, A. (2012). Homenaje a Gilda. *Revista Anfibia*.  
<http://revistaanfibia.com/cronica/nopodras-faltarme/>
- Mariani, T. (2019). No me arrepiento de este amor, Gilda (1994). En M. Liut & A. Gilbert (Comps.) *Las mil y una vidas de las canciones* (pp. 202-223). Gourmet Musical.
- Martín Barbero, J. (1983). Memoria Narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, (10).
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gilli
- Martin, E. (2006). *No me arrepiento de este amor. Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora argentina*. [tesis de doctorado no publicada, Universidad Federal de Río de Janeiro].
- Martín, E. (2007). Gilda, el ángel de la cumbia: prácticas de sacralización de una cantante argentina. *Religião & Sociedade*, 27, (2), 30-54. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872007000200003>
- Martín, E. (2009). Gilda no es ninguna santa: apuntes sobre las prácticas de sacralización de una cantante argentina Eloísa Martín. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 3 (5).  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7463981>
- Martín, E. (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90. En P. Semán & P. Vila (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Martin, E. (2016). Gilda, la santa plebeya y blanca. *Clarín, Suplemento Ñ*.  
[https://www.academia.edu/28484053/Gilda\\_la\\_santa\\_plebeya\\_y\\_blanca](https://www.academia.edu/28484053/Gilda_la_santa_plebeya_y_blanca)
- Moreno Sardà, A. (1986). *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*. Lasal, D.L.
- Novick, D. (2014). *Fans cumbieras: género, sexualidades y agencias femeninas en escena* [tesina

- de grado no publicada]. Carrera de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Novick, D (2015). *Si tú dices cumbia, yo digo queers*. [trabajo final no publicado]. Programa de actualización en Comunicación, Género y Sexualidades (PACGES), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Ortelli, M. (2019). Tita Print. Cumbia Sorora. *Revista Anfibia*.  
<http://revistaanfibia.com/cronica/cumbia-sorora/>
- Ortner, S. (2005). Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. *Revista Etnografías Contemporáneas* de la Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades, Centro de Investigaciones Etnográficas (1).
- País Andrade, M. (2018) La transversalización del enfoque de géneros en las políticas culturales públicas: el caso del Ministerio de Cultura argentino. *Temas y Debates*, 0(35), 161-180.  
<https://doi.org/10.35305/tyd.v0i35.405>
- Planella, J. & Pie, A. (2012). Pedagoqueer: resistencias y subversiones educativas. *Educación XXI*, 15 (1), 265-283. <http://www.uned.es/educacionXX1/pdfs/15-01-12.pdf>.
- Pecheny, M. & de la Dehesa, R. (2011). Sexualidades y políticas en América Latina: un esbozo para la discusión. Em S. Corrêa & R. Parker (Orgs.), *Sexualidade e politica na America Latina: histórias, interseções e paradoxo* [recurso electrónico] (pp 31 – 79).  
[http://www.sxpolitics.org/wp-content/uploads/2011/07/dialogo-la\\_total.pdf](http://www.sxpolitics.org/wp-content/uploads/2011/07/dialogo-la_total.pdf)
- Pedro, J., Piquer, R. & del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, (12)  
[http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan\\_1.pdf](http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf)
- Peker, L. (2018). *Putita golosa*. Galerna.
- Pereira, S. (2016). Matrices e mediações das canções românticas na América Latina”. Em Tupinambá de Ulhôa, M. & Pereira, S., *Canção romântica intimidade, mediação e identidade na América* (pp.25-46). Folio digital. [http://iaspmal.com/wp-content/uploads/2017/01/Can%C3%A7%C3%A3o-rom%C3%A2ntica\\_PDF\\_site.pdf](http://iaspmal.com/wp-content/uploads/2017/01/Can%C3%A7%C3%A3o-rom%C3%A2ntica_PDF_site.pdf)
- Pujol, S. (1999). *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Emecé Editores.
- Pujol, S. (2006). Los caminos de la cumbia. *Revista TodaVía* (13), 52-55.
- Ramos López, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista*

- Musical Chilena*, 64 (213), 7-25.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1710>
- Ramos López, P. (2013). Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* (37), 207-224.  
<https://doi.org/10.18172/brocar.2546>
- Reguillo Cruz, R. (2000). *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*. Grupo Editorial Norma -Rich.
- Rich, A. (1985). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. En *Nosotras... que nos queremos tanto N°3*. Colectivo de Feministas Lesbianas.
- Richard, N. (2002). Género. En: C. Altamirano (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós.
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. Vancee (comp), *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp113-190). Revolución.
- Sautú, R. (2011). *El análisis de las clases sociales: teorías y metodologías*. Ediciones Luxemburgo
- Scott, J. (2000). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas, (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).
- Semán, P. (2012). Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Revista Nueva Sociedad*, (242), 149-161.  
[https://nuso.org/media/articles/downloads/3912\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/3912_1.pdf)
- Semán P. & Vila P. (2011). Cumbia villera: una narración de mujeres activadas. En P. Semán & P. Vila (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Semán P. & Vila P. (2011b). Introducción. En P.Semán & P. Vila (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Shuker, R. (2005). Escenas. En *Diccionario del rock y la música popular* (pp. 115-118). Robinbook.
- Silba, M. (2008) De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia. En L.

- Sanjurjo (Comp.) & M. Ugarte (Coord), *Emergencia: cultura, música y política*. Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Silba, M. (2011a). La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. En P. Semán & P. Vila (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Silba, M. (2011b). *Vidas plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense* [tesis de doctorado no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires].
- Silba, M. (2011c). Te tomás un trago de más y te creés Rambo: prácticas, representaciones y sentido común sobre varones jóvenes. En Elizalde, S. (Coord.), *Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Biblos.
- Silba, M. (2016). Yo maté la metáfora y puse cosas crudas.: Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas. *Ensamblés en Sociedad, Política y Cultura*, 3, (4 y 5), 108-124. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/80838>
- Silba, M. (2017). *¿Se puede ser feminista y escuchar cumbia?* Dínamo. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/se-puede-ser-feminista-y-escuchar-cumbia/>
- Silba, M (2018). *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*. Grupo Editor Universitario. Ediciones del Aula Taller
- Silba, M. & Spataro, C. (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras. En P. Alabarces, P. y M. G. Rodríguez (Comps) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 891- 111). Paidós.
- Silba, M. & Spataro, C. (2016). *Mujeres y música popular/masiva: entre la conciencia acrítica y la agencia empoderadora. La cumbia villera y Arjona en el centro del debate* [ponencia]. IV Encuentro Internacional Teoría y Práctica Política: Viejas y nuevas desigualdades en América Latina, Mar del Plata, Argentina.
- Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (Coords.) (2009) *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. Siglo XXI Editores.
- Sosa Sánchez, R. (2014). Música popular y género: estrategias de acceso al ámbito musical de bandas lideradas por mujeres. *Revista de estudios de género: La ventana*, 5, (40), 268-270.
- Spataro, C. (2012). *¿'A dónde había estado yo'?: configuración de feminidades en un club de fans*

- de Ricardo Arjona [tesis de doctorado no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.]
- Spataro, C. (2013). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo. *Revista Punto Género*, (3), 27-45.
- Spataro, C. (8 de febrero de 2018). Abajo el feministómetro. *Revista Bordes*.  
<http://revistabordes.com.ar/abajo-el-feministometro/>
- Steimberg, O. (1993) *Semiótica de los Medios Masivos*. Colección Del Círculo, Atuel.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.
- Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *Compos* (6), 1-16.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus.
- Szurmuk, M. & Mckee Irwin R. (coord.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores.
- Trotta, F. (2013). Cenas Musicais e Anglofonia. Sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. Em S. Pereira de Sá & J. Janotti Junior (Eds), *Cenas musicais*, pp. 57-70. Anadarco Editora & Comunicação.
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En *El discurso político: lenguajes y acontecimientos*. Hachette.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS Revista Transcultural de Música* (2).  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Vila, P., & Semán, P. (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82201005>
- Viñuela, L. (2004). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. KRK Editorial
- Viñuela, E. & Viñuela L. (2008). Música popular y género. En I. Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (pp. 293-352). Edicions UAB.
- Williams, R. (1994 [1981]). *Sociología de la cultura*. Paidós
- Wise, S. (2006). Sexing Elvis. En S. Frith & Goodwin A. (Eds.), *On Record. Rock, Pop, The Written*

*Word* (original publicado en 1984). Routledge.

Wittig, M. (2005). El pensamiento heterocentrado. En *El pensamiento hetero- sexual y otros ensayos* (pp. 58-92). Egales.

## ANEXO

### Videoclips

- Kumbia Queers (2011, 5 de diciembre) *Kumbia Queers - Chica de Calendario* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/PhYJBvVTkVk>
- Kumbia Queers (2012, 2 de mayo) *Kumbia Queers " Daniela " Video Oficial* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/ee7sU-aMC8A>
- Kumbia Queers (2014, 10 de enero) *Kumbia Queers -GASCON* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/xpl8tMOfMFU>
- Kumbia Queers (2014, 17 de abril) *KUMBIA QUEERS - MIENTES (VIDEO OFICIAL)* [video].  
Youtube. [https://youtu.be/JwF\\_NgInvkU](https://youtu.be/JwF_NgInvkU)
- Kumbia Queers (2015, 26 de mayo) *Kumbia Queers - Que todxs sepan mi sufrir (Mayo 2015)*  
[video]. Youtube. <https://youtu.be/4xNmEmx1rk8>
- Miss Bolivia (2015, 16 de junio) *Miss Bolivia - Bien Warrior (Videoclip)* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/jO7lbO6cYss>
- Tita Print (2018, 28 de febrero) *Tita Print - La espada de Juana ft. Paula Maffia, Iv Colonna,  
Chocolate remix, Grieta Rambo.* [video]. Youtube. <https://youtu.be/ZiZCjrG1T-c>
- Kumbia Queers (2018, 16 de abril) *Kumbia Queers ft. Susy Shock - Rara (2018)* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/uypgHoO-fSA>
- Miss Bolivia (2018, 24 de abril) *Miss Bolivia - Paren de Matarnos (Videoclip Oficial)* [video].  
Youtube. [https://youtu.be/wwagtNj\\_euA](https://youtu.be/wwagtNj_euA)
- Tita Print (2018, 18 de septiembre) *Tita Print - Santa Trava* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/tYfJQ0dB814>
- Miss Bolivia (2019, 4 de abril) *Miss Bolivia y j mena - Se Quema (Official Video)* [video]. Youtube.  
<https://youtu.be/WNKn9KRXZJU>
- Kumbia Queers (2019) *Kumbia Queers - Todo es pasajero* [video]. Youtube.  
[https://youtu.be/emXl\\_tJUWrg](https://youtu.be/emXl_tJUWrg)

## Materiales gráficos y audiovisuales referidos

- Gilda y Fabian Entrevista en Radio Completo* [video]. Youtube <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>
- Dillon, M. (2001, 18 de mayo) Lona, cartón y chapa. *Página 12, Suplemento Las/12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-05/01-05-18/NOTA1.HTM>
- Jimenez, P. (2010, 12 de noviembre) Estafame que me gusta. *Página 12, Suplemento Soy*.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1711-2010-11-12.html>
- Caballero, J. (2012, 10 de agosto) Con Pecados Tropicales no se puede parar de bailar. *La Jornada*  
<https://www.jornada.com.mx/2012/08/10/espectaculos/a18n1esp>
- Canal Encuentro (2014) *Soy del pueblo – GILDA*. [video]. Youtube  
[https://www.youtube.com/watch?v=HPQe6knM0vY&ab\\_channel=LosCardonesBsas](https://www.youtube.com/watch?v=HPQe6knM0vY&ab_channel=LosCardonesBsas)
- Más, A. (2014, 23 de junio). Si tú dices cumbia, yo digo kumbia queers [entrevista]. *Revista Furias*. <http://revistafurias.com/?p=7877>
- Russo, S. (2015, 16 de mayo). Ni una menos ni una más. *Página 12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-272777-2015-05-16.html>
- Telediarario (2015, 10 de diciembre) *Macri bailó en el balcón de la Casa Rosada y Michetti cantó un tema de Gilda* [video]. Youtube. <https://youtu.be/TWlyNK3fjRM>
- López Ocón, M. (2016, 23 de julio). La vida de Gilda contada y dibujada para los más chicos. *Tiempo Argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/la-vida-de-gilda-contada-y-dibujada-para-los-mas-chicos>
- Gilda (2016, 10 de agosto) Gilda, la Antiprincesa que baila junto al Pueblo. *La tinta*.  
<https://latinta.com.ar/2016/08/gilda-la-antiprincesa-que-baila-junto-al-pueblo>
- Buena Vista International Latinoamérica (2016, 11 de agosto) *GILDA - TRAILER OFICIAL* [video]. Youtube. <https://youtu.be/DFNc4ppfIWY>
- Selicki Acevedo, C. (2016, 9 de septiembre) Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento LAS 12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>
- Ávila, A. (2016, 10 septiembre) Gilda: antiprincesa cumbiera y santita popular. *Agencia Paco Urondo*. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/gilda-antiprincesa-cumbiera-y-santita-popular>
- Heinz, J. (2016, 16 de septiembre). Siete preguntas a Miss Bolivia: "Gilda hizo un quiebre en la

- cumbia femenina". *Vos* <https://vos.lavoz.com.ar/musica/siete-preguntas-miss-bolivia-gilda-hizo-un-quebre-en-la-cumbia-femenina>
- Isaías, M. (2016, 24 de septiembre). La historia de Gilda narrada para chicas y chicos. *La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/educacion/la-historia-gilda-narrada-chicas-y-chicos-n1249592.html>
- Revista Cítrica (2016, 8 de octubre) Tita Print en las Jornadas de Diversidad y Género. *Revista Cítrica*. <https://revistacitrica.com/tita-print-en-las-jornadas-de-diversidad-y-genero-.html>
- Noisey (2016, 16 de diciembre). Kumbia Queers: 'A nosotras no se nos mueve la cadera'. *Vice*. [https://www.vice.com/es\\_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera](https://www.vice.com/es_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera).
- Aguirre, C. (2016, 23 de diciembre). *Marcela Ojeda: detrás del grito "vivas nos queremos"*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/detras-del-grito-vivas-nos-queremos-marcela-ojeda-nid1967044>
- Pavón, H. (2017, 6 de febrero) Entrevista a Miss Bolivia. 'Se abrieron el cerebro del cumbiero y el oído de la gente' [entrevista]. *Clarín, Suplemento Ñ*. [https://www.clarin.com/revista-ene/ideas/abrieron-cerebro-cumbiero-oido-gente\\_0\\_HJ0ESrIul.html](https://www.clarin.com/revista-ene/ideas/abrieron-cerebro-cumbiero-oido-gente_0_HJ0ESrIul.html)
- Rosario12, (2017, 3 de junio) 'Todo lo que canto es para la sociedad' [entrevista]. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/41718-todo-lo-que-canto-es-para-la-sociedad>
- ¡NI UNA MENOS! (2017, 3 de junio). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/41947-ni-una-menos>
- Tessa, S (2017, 7 de julio) La ola violeta. *Página 12, Suplemento LAS 12* <https://www.pagina12.com.ar/48482-la-ola-violeta>
- Eltrece (2017, 9 de julio). *Almorzando con Mirtha Legrand - Programa 09/07/17*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=288Yicz3gQA>
- Toutonian, L (2017, 20 de octubre). Kumbia Queers: 'Hay que educar para la diversidad, aceptar y celebrar las diferencias'. *Presentes*. <https://agenciapresentes.org/2017/10/20/kumbia-queers-hay-que-educar-para-la-diversidad-aceptar-y-celebrar-las-diferencias/>
- Inzillo, H. (2018, 5 de febrero) Miss Bolivia: cómo cambiar el mundo con el baile. *Revista Brando*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/miss-bolivia-como-cambiar-el-mundo-con-el-baile-nid2106354>
- Colectivo La Vaca. (2018, 20 de abril). Un coro de músicas cantando #AbortoLegalYA. *Revista*

- Mu.* <https://www.lavaca.org/notas/un-coro-de-musicas-cantando-abortolegalya/>
- Monfort, F. (2018, 18 de mayo) Puño en alto [entrevista], *Página 12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/115410-puno-en-alto>
- Sandá, R. (2018, 1 de junio). Vamos a cambiarlo todo. *Página 12, Suplemento LAS 12*  
<https://www.pagina12.com.ar/118299-vamos-a-cambiarlo-todo>
- Rodríguez, F (2018, 15 de agosto). Kumbia Queers: Música de la villa para un mensaje feminista [entrevista]. *La diaria feminismos*.  
<https://feminismos.ladiaria.com.uy/articulo/2018/8/kumbia-queers-musica-de-la-villa-para-un-mensaje-feminista/>
- Revista Cítrica (2016, 8 de octubre) Tita Print en las Jornadas de Diversidad y Género. *Revista Cítrica*. <https://revistacitrica.com/tita-print-en-las-jornadas-de-diversidad-y-genero-.html>
- Clapps! (2018, noviembre) Kumbia Queers en Rosario\_ Entrevista Juana Chang. *Clapps!*  
[https://www.clapps.com.ar/kumbia-queers-en-rosario\\_entrevista-con-juana-chang/](https://www.clapps.com.ar/kumbia-queers-en-rosario_entrevista-con-juana-chang/)
- Canal Encuentro (2019, 2 de enero). *Encuentro en La Cúpula II: Capítulo 12*. [video]. YouTube.  
<https://youtu.be/CLqxhqRkfTQ>
- De Sousa, F. (2019, 12 de febrero) Rockeras contestaron al productor de Cosquín Rock por asegurar que "no hay suficientes mujeres con talento"- *Perfil*.  
[https://www.perfil.com/noticias/sociedad/mujeres-rock-responden-productor-cosquin-rock-jose-palazzo.phtml?fb\\_comment\\_id=2034846919933181\\_2035862419831631](https://www.perfil.com/noticias/sociedad/mujeres-rock-responden-productor-cosquin-rock-jose-palazzo.phtml?fb_comment_id=2034846919933181_2035862419831631)
- S/a (2019, 13 de febrero). Cómo es el proyecto de ley que plantea el cupo femenino en los festivales de música. *Vos*. <https://vos.lavoz.com.ar/musica/como-es-el-proyecto-de-ley-que-plantea-el-cupo-femenino-en-los-festivales-de-musica>
- S/a (2019, 9 de mayo) La cumbia tiene ese andar que te hace seguir para adelante en la adversidad. *Revista Ritual* <http://revistaritual.com.ar/2019/05/09/tita-print-la-cumbia-tiene-ese-andar-que-te-hace-seguir-para-adelante-en-la-adversidad/>
- S/a (2019, 24 de mayo). A todo ritmo: avanza la Ley de Cupo por más mujeres en festivales. *Revista Mu*. <https://www.lavaca.org/notas/a-todo-ritmo-avanza-la-ley-de-cupo-por-mas-mujeres-en-festivales/>
- Sánchez, M. F. (2019, 14 de julio). Miss Bolivia: 'No me interesa reforzar el amor hetero-cis

- patriarcal porque es aburridísimo' [entrevista], *Cuarto Poder*.  
<https://www.cuartopoder.es/cultura/2019/07/14/miss-bolivia-no-me-interesa-reforzar-el-amor-hetero-cis-patriarcal-porque-es-aburridisimo/>
- Fourment, B. (2019, 16 de agosto) Miss Bolivia, la cumbia y el feminismo: 'Resistir al guion exitista me hace sentir bien'. *Tvshow*. <https://www.tvshow.com.uy/musica/miss-bolivia-cumbia-feminismo-resistir-guion-exitista-me-sentir.html>
- Villarroel, N. (2019, 7 de noviembre). Ahora que sí las escuchan: "Una banda de chicas", el documental que denuncia la desigualdad en el rock. *Tiempo Argentino*.  
<https://www.tiempoar.com.ar/nota/ahora-que-si-las-escuchan-una-banda-de-chicas-el-documental-que-denuncia-la-desigualdad-en-el-rock>
- Mársico A. L. (2019, 10 de noviembre). Rebelión en la Zanja: cumbia feminista, disidente y antiyuta. *Agencia Paco Urondo*. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/rebelion-en-la-zanja-cumbia-feminista-disidente-y-antiyuta>
- Dillón, M. (2019, 12 de noviembre). Miss Bolivia charla abierta en Página12 [entrevista en video]. Youtube. <https://youtu.be/SIZStYxnDtE>
- S/a (2020, 15 de noviembre). Por primera vez, un Presidente enviará un proyecto al Congreso para legalizar el aborto. *Infobae* <https://www.infobae.com/sociedad/2020/03/01/por-primera-vez-un-presidente-enviara-un-proyecto-al-congreso-para-legalizar-el-aborto/>

## Legislación referida

- Congreso de la República Argentina. (1947, 9 de septiembre). Ley 13.010. *Ley de Voto Femenino*.  
 Argentina.gob.ar. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-13010-47353/texto>
- COMFER (2001, julio) *Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera*  
[http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia\\_villera2.pdf](http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera2.pdf)
- Congreso de la República Argentina. (2009, 11 de marzo). Ley 26.485. *Ley de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales*. InfoLEG.  
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/150000-154999/152155/norma.htm>
- Congreso de la República Argentina. (2010, 15 de julio). Ley 26.618. *Matrimonio Civil*. InfoLEG

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm>  
Congreso de la República Argentina (2012, 9 de mayo) Ley 26.743. *Identidad de Género*. InfoLEG  
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>  
Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (2019, 20 de marzo)  
*Proyecto de Ley Interrupción Voluntaria del Embarazo*.  
<http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>