



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Una banda de chicas: la cumbia feminista en la escena musical de mujeres

Girl group: the feminist cumbia in the women's musical
scene

Daniela Novick

Universidad de Buenos Aires (UBA)

danielajnovick@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2020-1750>

Fecha de recepción: 29/08/2022 Fecha de evaluación: 15/09/2022

Fecha de aceptación: 16/09/2022

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar cualitativamente el discurso de un grupo de músicas a las que se las identifica como parte de un mismo acontecimiento musical: la cumbia feminista. Por eso, se parte de la hipótesis de que es posible vincularlas mediante diferentes dimensiones: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización en tanto mujeres músicas. A partir de un análisis sociodiscursivo de entrevistas, se obtuvo como resultado cómo esas dimensiones se manifiestan discursivamente en sus dichos y prácticas.

Palabras clave: Feminismo, Música popular, cumbia, Argentina, patriarcado musical, Arte.

Abstract

The main of this article is analyze qualitatively the discourse of a group of musicians who are identified as part of a musical event: feminist cumbia. Therefore, it is based on the hypothesis that it is possible to link them through different dimensions: the relationship with feminist movements, the cumbia's conception, the dance practice and the professionalization as women musicians. From a socio-discursive analysis of interviews, the result obtained was how these dimensions are manifested discursively in their sayings and practices.

Keywords: Feminism, Popular music, cumbia, Argentina, musical patriarchy, Art.

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: 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.

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 de un modo asistemático en, con y desde la música popular (Alabarces, 2008) y con tensiones y contradicciones (Best, 1997).

En Argentina, la acumulación de siglos de lucha feminista estalló de modo masivo en paros, marchas y tomas del espacio público que fueron acompañadas con formas de intervención musical. Particularmente, el año 2015 fue bisagra, dado que el 3 de junio de ese año sucedió la primera marcha feminista multitudinaria de la historia argentina convocada bajo la consigna "Ni una Menos"¹, en la que "es posible leer parte de los reclamos y apuestas políticas de los feminismos" (Elizalde, 2018: 23). A partir de ese momento, se evidenciaron otras voces y corrientes feministas amplias y plurales, que mediante demandas, debates y discursos que estaban asociados al feminismo comenzaron a atravesar diferentes campos sociales, entre ellos, la música popular.

Particularmente, nos interesa analizar cómo sucedió este proceso en la cumbia, género musical que llegó desde Colombia a Argentina y tuvo diferentes y sucesivas apropiaciones tanto de su música como de sus referentes, como sucedió con el caso de la cantante de cumbia argentina Gilda (Novick, 2022). Esto fue generando diferentes variantes y formas del género musical. Aquí, nos centramos en un momento clave de la cumbia, en el cual el género recuperó la musicalidad colombiana de sus orígenes, pero dejó de lado los elementos más confrontativos que habían sabido tener algunas de sus variantes, especialmente, el subgénero villero. (Alabarces and Silba, 2014). Sin embargo, observamos que se ponen en escena otro tipo de cuestionamiento, esta vez vinculado al campo del género y las sexualidades, que encontraron en el campo musical cambiaron un terreno fértil donde desplegarse.

¹ 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.

El objetivo de este artículo² es profundizar cómo se constituye discursivamente la incorporación de un tipo de cumbia a una *escena musical de mujeres*³ (Liska, Silba and Spataro, 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, 2018a: 8). La hipótesis de partida es que es posible vincular sus condiciones de producción a partir del análisis de ciertas dimensiones: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización como mujeres músicas.

Para lograr este propósito, trabajaremos con tres grupos de artistas argentinas. Por un lado, el proyecto de Kumbia Queens que 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 (Floencia Lliteras) en el teclado. La mayor parte de las integrantes de la banda tiene sus inicios musicales en el punk, influencia que se va a ver plasmada en la creación de su propio estilo musical al que denominaron “tropipunk”. En un principio, las músicas de Kumbia Queens 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 cinco discos: *Kumbia Nena!* (2007), *La gran estafa del tropipunk* (2010), *Pecados tropicales* (2014), *Canta y no llores* (2015), y *La oscuridad bailable* (2019). Por otro lado, María Paz Ferreyra se autodenominó Miss Bolivia cuando dio sus primeros pasos en la música a comienzos del 2008. 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 tres discos: *Alhaja* (2011), *Miau* (2013) y *Pantera* (2017). Por último, Tita Print, cuyo verdadero nombre es Maira Jalil dio sus inicios en la música desde pequeña, especialmente especializándose en folclore. Pero producto de una situación personal y con una necesidad catárquica, decidió sumergirse en el mundo de la cumbia, proyecto en el que compone sus canciones, canta y toca el keytar⁴. 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 tres discos: *Encuéstrate* (2015), *Gladiadora* (2019) y *Ser Dama No Es Gratis* (2021)

² Este artículo es parte de mi tesis de maestría De “cumbia nena” a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia, dirigida por la Dra. Malvina Silba y la Dra. Mercedes Liska.

³ 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.

⁴ Teclado que se coloca con una correa de forma similar a una guitarra.

Cabe destacar que estas artistas sin ser exclusivamente cumbieras tienen rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que nos permiten analizarlas en serie con una producción musical vinculada a la cumbia que denominamos *cumbia feminista* (Novick, 2020). Esta denominación proviene de 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, 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 and Spataro, 2016).

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 and Mckee Irwin, 2009). Para hacer el análisis, utilizamos una entrevista en profundidad semi-estructurada (Guber, 2001) realizada a Tita Print en febrero del 2020, grabada en audio y luego transcripta. Debido a la negativa de participar de esta investigación, para analizar los discursos de las otras artistas relevamos diferentes entrevistas públicas disponibles en medios de comunicación y sitios web, tanto gráficas como audiovisuales, tomando 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. 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 fines 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 los materiales utilizados permitieron pensar cómo orientan sus respuestas en el contexto del 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 (realizadas en el mismo recorte temporal) a 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).

Asimismo, 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.

Un primer aspecto que podemos señalar y que desarrollaremos a lo largo del artículo 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 Lurzer, 2017).

1. Ser feminista sabiéndolo en la cumbia

En la entrevista que tuvimos con Tita Print, dado que se define en redes sociales como “cumbiera feminista” le pregunté sobre ese rótulo. A esto respondió que la cumbia le parece “intrínsecamente machista” pero que es posible hacer cumbia feminista al “componer letras que no sean 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, abordamos 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.

Sin embargo, post *Ni una Menos*, se observa que esto que podría estar presente sin concientizarlo, comienza a estar explicitado en las producciones musicales. En este sentido, la artista contó cómo fue el proceso de pensar las letras de las canciones en los discos: “*Encuéstrate* fue un disco más catártico donde yo iba componiendo así medio cuando podía (...) Y ya en *Gladiadora* empiezo a pensar sobre qué temas quiero hablar, eso también me trajo el feminismo”. Asimismo, agregó que 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 [mujeres] que vayan a bailar cumbia puedan encontrar temas que las representen”.

De esta manera, ser feminista “sabiéndolo” está estrechamente vinculado a las letras de las canciones. Por esto, en la entrevista que tuvimos, destacó cómo surgieron algunas de ellas. Por ejemplo, “*Santa Trava*”⁵ 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.

En línea con lo que plantea Tita Print, podemos ver en Miss Bolivia que comparte esta concepción de la cumbia a la que definió en una entrevista como “asidero de misoginia o de objetualización de la mujer” (Pavón, 2017). Pero, en otra entrevista se refirió a sus estrategias en este campo musical al pensar las canciones:

⁵ “Trava” es una expresión que se utiliza para referirse a las identidades travestis.

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 (Sánchez, 2019).

Además, también comparte con Tita Print la experiencia de posicionarse como feminista a partir de la concepción de múltiples feminismos. Con respecto a su reflexión, en la entrevista 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). Por eso, 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 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 (Monfort, 2018).

En este sentido, “hablar de todo eso” en las canciones sería, por ejemplo, “hacer una canción como ‘María José’” que es de una mujer para otra mujer, tal como explicó: “es un gesto político, porque estoy visibilizando un amor que rompe los cánones heterocispatriarcales” (Fourment, 2019). Asimismo, al revisar su propia obra observó:

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 (Rosario12, 2017).

Además de plasmarse en las canciones según lo que relata, ser feminista tiene que ver con trabajar en red, hacer colaboraciones, producir

festivales de música: “Hay un cuello de botella en la industria donde se visibiliza a muy pocas artistas [mujeres].” (Sánchez, 2019).

De esta manera, parte de los vínculos con los movimientos de mujeres, 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”.

Por último, las Kumbia Queers 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. Como recordó en una entrevista una de sus integrantes, 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” (Mas, 2014). El hacer “otras letras” se vincula con “hablarle a la mujer siendo mujeres: hablarle a la mujer como nos gustaría que nos hablaran a nosotras” (Toledo, 2018).

Además, en una entrevista en un medio digital, 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-”⁶ (Ocampo, 2016). 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 [permite combatir] ese estereotipo que habla de que las mujeres juntas lo único que pueden hacer es pelearse (Ocampo, 2016).

Por otra parte, en otro espacio también Juana manifestó: “Es muy difícil no posicionarse del lado de las mujeres al ser un colectivo de mujeres que va para adelante” (Rodríguez, 2018).

En el campo musical “banda de chicas” fue utilizado como adjetivación de descalificación habitual (Liska, 2019). Por este motivo, la conformación de una banda de mujeres es un modo de disputar sentidos asociados al lugar de la mujer en la música.

Sobre los inicios de la banda Pat reflexionó:

El nombre Kumbia Queers (invención de Ali⁷), 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 [polémico], 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

⁶ Es decir, mujeres e identidades genéricas disidentes.

⁷La integrante mexicana que ya no se encuentra más en la banda.

'tropipunk' palabra que inventamos para definir nuestro estilo.
(Mas, 2014).

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 performedo.

En este sentido, la teoría *queer* propone la ruptura con aquellos discursos normalizadores que mantienen y reproducen las relaciones de dominación (Planella and 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: 202).

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" (73).

En ese sentido, 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 el énfasis que transmiten las músicas en la importancia de pensarse dentro de feminismos. Esto da cuenta de que el proceso histórico y el avance de las discusiones fue una condición necesaria para la consolidación de esta escena. Las músicas 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 estos movimientos implica dar cuenta de conceptos feministas, tanto para definirse ellas como músicas como para sus producciones musicales. 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 feminismos 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 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: 6).

En este sentido, la idea reiterada de encontrar imágenes poéticas que representen “mejor”, que representen “a las pibas [mujeres] que van a bailar cumbia” como mencionaba Tita Print o que permita “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: 22). Sin embargo, 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 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 (Novick, 2020).

Además, 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, 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).

De esta manera, las músicas que analizamos conciben a la cumbia como un espacio de disputa. Por esto, una de las estrategias es conservar los patrones rítmicos de la música y cambiar las letras para subvertir su sentido, parodiarlo 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).

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. A partir de incorporar 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.

Por lo tanto, la cumbia tal como planeta de Gori (2008) está en constatación de 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 feminista⁸: se circunscribe a un público

⁸ En este artículo no fue posible abordar en profundidad una caracterización de los públicos de esta escena musical (para lo que se hubiera requerido otra estrategia metodológica),

exclusivamente femenino que se constituye como consumo de y para mujeres. A lo que podemos agregar, que 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+.

2. 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. Pero, además, 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” (78).

Si bien en sus declaraciones 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 la música que está sonando (Silba, 2011).

Por el contrario, en Tita Print y Miss Bolivia el baile que está presente en sus presentaciones tiene al *twerk*⁹ 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 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 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.

⁹ “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)

Pero eso no implica que sea vacía de contenidos. Para mí, el culo es una metralleta, 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 (Inzillo, 2018).

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). Así, la 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).

3. 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. 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 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.’” (Revista Cítrica, 2016). Al ser un instrumento que no es académico¹⁰ y no se puede estudiar en ningún conservatorio, contó que aprendió a tocarlo mirando vídeos de Pablo Lescano, reconocido cantante de cumbia villera. Esto se vincula con las formas de aprendizaje *otras* que menciona Silba (2018), que tal como relató el propio Lescano y que es 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: 39).

Este cuestionamiento de la ausencia de mujeres músicas en el mundo de la cumbia que también propone Kumbia Queers, lo

¹⁰ 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.

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 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 operan como una extensión de los roles tradicionales. 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.

4. Aproximaciones finales

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 artículo 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, 2021a).

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 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 sucede 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, 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. 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 and Laboureau, 2016). 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. En este sentido, 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, 2011). 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 finalizar, es importante destacar que 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, 2021a). Esto se debe a que entre estas transformaciones, que marcábamos en Argentina 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.* (2022) 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.*, 2022).

Referencias bibliográficas

- ALABARCES, Pablo. "Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)." *TRANS Revista Transcultural de Música* (12), 2008
- AMORÓS, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- ANGENOT, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- BEST, Beverly. "Over-the-counter-culture." En *The Clubcultures reader. Readings in Popular Culture Studies*, Steve Redhead (ed.), Londres: Blackwell Publishers., 1997
- BLÁZQUEZ, Gustavo. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2014
- BRITZMAN, Deborah. "La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas". En *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, Rafael Mérida (ed.), Barcelona: Icaria 2002.
- BULLONI, María Noel; JUSTO VON LURZER, Carolina; LISKA, Mercedes; MAURO, Karina. "Mujeres en las artes del espectáculo: Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020)". *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 6 (1), https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13773/pr.13773.pdf, 2022
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- DEZILIO, Romina. "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." *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, (68), 18-27, 2012
- DILLÓN, Marta. "Miss Bolivia charla abierta en Página12", *Página12, Youtube*. <https://youtu.be/SIZStYxnDtE>, 2019, 12 de noviembre.
- FERNÁNDEZ, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires: Paidós, 1993.
- FILINICH, María Isabel. *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- FOURMENT, Belén. "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>, 2019, 16 de agosto.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001
- GUBER, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial, 2001
- HOLLOWS, Joanne. "Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular", *Lectora*:

- revista de dones i textualitat* (11), 15-28, 2005
- INZILLO, Humphrey. "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>, 2018, 5 de febrero.
- JUSTO VON LURZER, Carolina. "Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina.", *Estudos em comunicação*, n.25, v. 1, 2017.
- LISKA, Mercedes. "Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural." *Seminário internacional fazendo gênero 11 & 13th women's worlds 143oord.143so*, Florianópolis, Brasil, 2017.
- LISKA, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018a.
- LISKA, Mercedes. "Para que lo bailen las wachas. Narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos" *XIII Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, San Juan, Puerto Rico. 2018b.
- LISKA, Mercedes. "Música de Minutas. La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música". *RGC Ediciones*, 2019
- LISKA, Mercedes. "La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)" *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 25, n° 49, julio-noviembre, pp. 85-107, 2021a.
- LISKA, Mercedes. "La banda de sonido de la organización política de las Mujeres." En *Culturas Bastardas. Entre lo popular y lo coolture*, Omár Rincón (ed.) Buenos Aires: Prometeo, 2021b.
- LISKA, Mercedes, SILBA, Malvina, and SPATARO, Carolina. "Música. Canción con todas". En *El atlas de la revolución de las mujeres*, Creusa Muñoz (143oord.), Buenos Aires: Capital Intelectual, p 114-115, 2018.
- LUCENA, Daniela. "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. 2013
- LUCENA, Daniela. 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, 2018.
- LUCENA, Daniela, and Laboureau, G. 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, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. ¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? *Journal of Chemical Information and Modeling*, 5, 1689-1699. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>, 2004.
- MONFORT, Florencia. "Puño en alto". *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/115410-puno-en-alto>, 2018, 18 de mayo
- NOVICK, Daniela. *De 'cumbia nena' a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia* [tesis de maestría no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires], 2020.
- NOVICK, Daniela. "De la cumbia que marea, a la marea que baila con cumbia las representaciones de Gilda en el movimiento de mujeres y disidencias.", *Revista Del ISM*, (20), <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0003>, 2022
- OCAMPO, Andrea. "Kumbia Queers: 'A nosotras no se nos mueve la cadera'".

- Vice. https://www.vice.com/es_latam/article/8qgexb/kumbia-queers-a-nosotros-no-se-nos-mueve-la-cadera, 2016, 16 de diciembre.
- PAVÓN, Héctor. "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_HJOESrlul.html, 2017, 6 de febrero.
- PLANELLA, Jordi y PIE, Asun. Pedagoqueer: resistencias y subversiones educativas. *Educación XX1*, 15 (1), <http://www.uned.es/educacionXX1/pdfs/15-01-12.pdf>, 2012
- PUJOL, Sergio. *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- REVISTA CÍTRICA. "Tita Print en las Jornadas de Diversidad y Género. Revista Cítrica", <https://revistacitrica.com/tita-print-en-las-jornadas-de-diversidad-y-genero-.html>, 2016, 8 de octubre.
- RODRÍGUEZ, Fiorella. "Kumbia Queers: Música de la villa para un mensaje feminista", *La diaria feminismos*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2018/8/kumbia-queers-musica-de-la-villa-para-un-mensaje-feminista/>, 2018, 15 de agosto.
- ROSARIO12. "Todo lo que canto es para la sociedad". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/41718-todo-lo-que-canto-es-para-la-sociedad>, 2017, 3 de junio.
- SÁNCHEZ, María. "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/>, 2019, 14 de julio.
- SILBA, Malvina. *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario. Ediciones del Aula Taller, 2018.
- SILBA, Malvina, y SPATARO, Carolina. "Mujeres y música popular/masiva: entre la conciencia acrítica y la agencia empoderadora. La cumbia villera y Arjona en el centro del debate". IV Encuentro Internacional Teoría y Práctica Política: Viejas y nuevas desigualdades en América Latina, Mar del Plata, Argentina., 2016.
- SZURMUK, Mónica, and MCKEE IRWIN, Robert (Coords.) *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- TOLEDO, Daiana. "Kumbia Queers en Rosario_ Entrevista Juana Chang". *Clapps!* https://www.clapps.com.ar/kumbia-queers-en-rosario_entrevista-con-juana-chang/, 2018, noviembre
- VERÓN, Eliseo. "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". En *El discurso político: lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette, 1987.
- VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Editorial, 2004.