



TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

## De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista

Daniela Novick (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

### Resumen

En un contexto de expansión de los discursos feministas, las problemáticas y temáticas de género atravesaron las prácticas musicales. A partir de identificar un acontecimiento musical que denominamos “cumbia feminista” que se despliega en la cumbia y se vincula con movimientos feministas, en el presente artículo indagaremos sobre las producciones musicales de una serie de artistas elegidas para abordar este fenómeno. De esta manera, describiremos sus producciones con el fin de delinear el universo simbólico de la “cumbia feminista”. Así, analizaremos sus elementos formales y sus representaciones, enfocando en las identidades genéricas y los vínculos sexo-afectivos e indagando rupturas y continuidades con la cumbia.

### Palabras clave

Cumbia, género, feminismos.

**Fecha de recepción:** septiembre 2021

**Fecha de aceptación:** septiembre 2022

**Fecha de publicación:** diciembre 2022

### Abstract

In a context in which we observe an expansion of feminist discourses, gender issues transformed the musical practices. Thus, starting from identifying the consolidation of a musical event that we call “feminist cumbia” which is related to cumbia and is linked to feminist movements, in this article we will analyze the musical productions of some artists chosen to investigate this phenomenon. In this way, we will describe their productions in order to delineate the symbolic universe of “feminist cumbia”. On one hand, we will analyze its formal elements and its representations, focusing on generic identities and sex-affective bonds; on the other hand, we will investigate ruptures and continuities with cumbia.

### Keywords

Cumbia, gender, feminisms.

**Received:** September 2021

**Acceptance Date:** September 2022

**Release Date:** December 2022

## De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista<sup>1</sup>

Daniela Novick (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

*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).

### Introducción

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. Estas corrientes contaron con flexibilidad y apertura a las diferentes posiciones dentro del movimiento de mujeres e identidades genéricas disidentes. Con una fuerte presencia en los medios de comunicación masiva, comenzaron a visibilizarse en la cultura de masas ideas de luchas de larga data. A partir de este proceso, demandas, debates y discursos que estaban asociados al feminismo atravesaron diferentes campos sociales, entre ellos, la música popular. A grandes rasgos, podemos afirmar que en un contexto de expansión de los discursos feministas existe una mayor percepción de las problemáticas y temáticas de género que han atravesado las prácticas musicales, tal como plantea Liska (2018).

En este campo, el vínculo de las músicas con el movimiento de mujeres posibilitó distintas expresiones culturales. Por ejemplo, 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 múltiples manifestaciones y nuevas significaciones de lo sensible y lo espiritual” (Liska *et al.* 2018: 115). La cumbia no fue ajena a este proceso.

En este contexto, identificamos un fenómeno que denominamos “cumbia feminista” definida como una producción de cumbia asociada a discursos y políticas de género y sexualidad. Esto se debe a que este tipo de cumbia performa y encarna 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>3</sup> que aquí retomaremos de modo analítico para entender un movimiento

<sup>1</sup> 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.

<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.

<sup>3</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>

musical que es heterogéneo y que no necesariamente se autodenomina de ese modo. Asimismo, este tipo de música 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 características de la cumbia feminista? ¿Cómo es el vínculo con otras variantes de cumbia? ¿Existen continuidades? ¿Se presentan rupturas?

Si bien en Novick (2020) indagamos sobre la cumbia feminista desde diversos ángulos, en este artículo presentaremos parte de los resultados que surgieron de esa investigación centrándonos en las líricas de las producciones musicales de un conjunto de mujeres músicas argentinas vinculadas a este fenómeno. Así, en este trabajo dejaremos por fuera otro tipo de materiales igualmente pertinentes para el análisis, que fueron incluidos en esa investigación mayor, como los videoclips y entrevistas.

De esta manera, tomaremos como objeto empírico tres casos: 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 argentina, 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 en la cumbia con una producción musical que tematiza y dialoga con los discursos de los movimientos feministas.

Para realizar este análisis, el marco teórico está situado en los Estudios Culturales Británicos y en los Estudios Culturales Latinoamericanos propuesto por García Canclini (1984) y Martín Barbero (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. Asimismo, un aporte fundamental para este trabajo proviene de la nueva musicología (Green 2001; Viñuela 2004) que piensa 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 y Viñuela 2008). Esto nos permite indagar sobre el patriarcado musical a fines de pensar la desigualdad de género a partir de “contextualizar en un marco conceptual más amplio que abarque el significado, la práctica y la experiencia musical marcada por el género” (Green 2001: 15). Sin embargo, si bien una noción clave es la de “género” que será entendida como categoría de análisis (Scott 1996) y 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” (Teresa de Lauretis 1996: 8); no la concebimos de modo aislado. En este sentido, el análisis propuesto se posiciona desde el feminismo interseccional dado que entendemos a la opresión en relación a múltiples categorías sociales (Crenshaw 1994). Así, este posicionamiento implica pensar “en cómo opresión y resistencia se conjugan en la producción mutua de diversos sistemas como raza, género, clase, sexualidad, capacitismo, etnicidad, edad, etc.” (Quintana Martínez y Esguerra Muelle 2018: 69).

Por otra parte, con el fin de desentrañar discursivamente los sentidos sociales circulantes, la metodología escogida pertinente es el análisis sociodiscursivo (Angenot 2010). Este se centrará en las líricas que son parte de la producción musical de las artistas desde sus inicios hasta marzo del 2020, momento en el que terminó el trabajo de campo de esta investigación. Bajo esta técnica,

abordaremos representaciones entendidas como constelaciones simbólicas que rigen el orden de los discursos y las prácticas sociales (Szurmuk y Mckee Irwin 2009) actuando como prácticas significativas (Hall 2010). Considerando que “los discursos, incluso los artísticos tienen una vocación ideológica y una potencia performativa, es decir, los discursos tienen efectos materiales” (Quintana Martínez y Esguerra Muelle 2018: 63) nos interesa recuperar las representaciones presentes, especialmente las representaciones de géneros y sexualidades y las configuraciones sexo-genéricas que esta música presenta. Asimismo, para el análisis de las líricas de las canciones y la estética de sus discos, utilizaremos aportes de la semiótica. Particularmente, la teoría de Steimberg (1993), que nos permitirá 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, en estas producciones. Por último, tomaremos los aportes del análisis crítico del discurso de Van Dijk (2003), que nos permite pensar en el papel del discurso en la reproducción de la dominación recuperando las experiencias de los grupos dominados contra esta desigualdad considerando “las complejidades de las relaciones entre las estructuras del discurso y las estructuras sociales” (145).

En este artículo comenzaremos haciendo una breve introducción sobre la cumbia en Argentina. Luego, presentaremos las trayectorias de las artistas de acuerdo con el orden de aparición en el mercado y describiremos sus producciones musicales. Para realizar este análisis, lo ordenaremos como “cumbia queer”, “cumbia warrior” y “cumbia gladiadora”, a modo de juego lingüístico con el nombre de sus bandas, canciones y discos respectivamente. En el caso de Kumbia Queers, denominaremos el apartado analítico de su producción musical como “cumbia queer” por su evidente referencia a la teoría queer. Por otro lado, el apartado de Miss Bolivia se denominará “cumbia warrior” (palabra que proviene del inglés y refiere a “guerrera”) por la canción “Bien Warrior”. Mientras que el caso de Tita Print será analizado como “cumbia gladiadora” por el nombre de su segundo disco. Tanto el término que remite a la teoría como los dos últimos términos (que remiten al campo semántico de la batalla) fueron elegidos porque pueden vincularse con los feminismos bajo la idea de la lucha contra el patriarcado musical (Green 2001) que desarrollaremos en este trabajo. 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 tomando como eje el discurso amoroso y el discurso político. Es importante destacar que, si bien a fines analíticos estas dimensiones se utilizaron de modo separado, el discurso amoroso tiene una dimensión política que fue particularmente problematizada por los movimientos feministas. Por último, cerraremos con una breve reflexión sobre la cumbia feminista en relación a los sentidos sociales históricos del género musical.

### **De Colombia a la Argentina: las múltiples formas de la cumbia**

A partir de la segunda mitad del siglo XIX surge la cumbia en Colombia con una combinación de rasgos indígenas y afroamericanos. Sin embargo, es recién en la década del sesenta que comenzó a ser conocida en Argentina, con los Wawancó y el Cuarteto Imperial. Con las mediaciones de las industrias culturales, el género se expandió dentro del campo de la música popular asociada al baile y la diversión (Pujol 1999).

Desde su llegada a Argentina, la cumbia atravesó diferentes momentos, lugares y apropiaciones que produjeron diversas variantes. Pero uno de los fenómenos más disruptivos, debido a sus repercusiones, sucedió a finales de la década de los 90 en Buenos Aires. Con el trasfondo de una fuerte crisis económica y social, surgió una de las más polémicas variantes: la

cumbia villera. Esta variante permitía constituir el mundo de los jóvenes de los barrios más pobres de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires exponiendo rasgos de la pobreza sin maquillaje (Martín 2011). Tal como expone Martín (2011), el adjetivo “villero”, que era utilizado con menosprecio para caracterizar a los habitantes de las villas, precarios asentamientos carenciados, fue recuperado como marca diferencial positivando aquello que en la mirada dominante los estigmatizaba. Uno de los rasgos que construyeron a esta variante del género como polémica fueron sus líricas, que tematizaban situaciones como enfrentamientos con la policía, consumo de drogas y alcohol; y situaciones sexualmente explícitas, aspecto que desarrollaremos más adelante.

Debido a las polémicas y censuras de la cumbia villera, 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. Por lo tanto, muchas bandas de cumbia villera abandonaron los tópicos que las habían distinguido, 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, tópicos que habían caracterizado a la cumbia 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. En este contexto, comenzaron a surgir también bandas que no tenían 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 y en particular, en el campo musical. Esta variante del género coincide a nivel histórico en el panorama internacional que ya se reconoce como una Cuarta Ola del feminismo, en el que ya no se habla de “el” feminismo, sino de feminismos con un fuerte componente popular e interseccional que ha sabido articular distintos tipos de luchas planteándose el objetivo histórico de terminar con el sistema patriarcal.

### **Escena cumbiera feminista: las artistas salen a la escena**

El primer proyecto musical que surgió es el de Kumbia Queers, 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; Inespektor (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 o Black Sabbath con un ritmo cumbiero. Pero luego comenzaron a hacer sus propios temas, 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).

Los escenarios por los que circulan son en su mayoría espacios y festivales feministas y LGBTIQ+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero, Intersexual, Queer más identidades genéricas

disidentes) 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>4</sup>.

Por otra parte, 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, lo que le permitió brindar asistencia psicológica a los familiares de las víctimas del incendio en Cromañón. Sus inicios en la música fueron a comienzos del 2008 y adoptó el apodo de “Miss Bolivia”<sup>5</sup> en referencia a la calle en la que vivía en el barrio de Paternal y por sus viajes al país homónimo. 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. Su producción musical se encuentra materializada en 3 discos<sup>6</sup>: *Alhaja* (2011), *Miau* (2013) y *Pantera* (2017).

Por último, 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>7</sup> y después corista y acordeonista en la banda de Axel<sup>8</sup>. Sin embargo, producto de una situación personal<sup>9</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 en keytar<sup>10</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: *Encuétrate* (2015) y *Gladiadora* (2019).

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 presentaron el show Gladiadoras del Goce, que combinaba lecturas de la periodista y escritora feminista con música de la cantante.

### Cumbia queer

El primer álbum de Kumbia Queers es *Kumbia Nena!*, que 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>11</sup> combina cumbia y rock, con predominancia del primer género, 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

<sup>4</sup> Según describen en su página oficial <http://kumbiaqueers.com.ar/>

<sup>5</sup> *Rock.com.ar. El sitio de Rock en la Argentina* <http://rock.com.ar/artistas/16001/biografia>

<sup>6</sup> Existe un primer disco, *Apágalo*, del 2008, de edición independiente que no es considerado un disco oficial.

<sup>7</sup> Una banda argentina de blues compuesta por cuatro mujeres y disuelta en el 2006.

<sup>8</sup> Cantante argentino de balada romántica y pop latino.

<sup>9</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>10</sup> Teclado que se coloca con una correa de forma similar a una guitarra.

<sup>11</sup> Destacamos la investigación de Spataro (2012) como modelo orientativo para el análisis de producciones musicales.

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”. 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>12</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>13</sup>. El yo lírico enuncia en una primera persona singular que en algunos casos posee huellas genéricas femeninas. En el caso de la enunciataria, cuando posee estas marcas genéricas, son también femeninas. De esta manera, cuando ambas figuras están explicitadas, 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>14</sup>, disco 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 con 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”.

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: 26). De esta manera, por ejemplo, los tópicos de los celos y la traición los 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 de 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: 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>15</sup>: “Me acusan de robo, me

<sup>12</sup> Cover de “Que no quede huella” del grupo mexicano Bronco.

<sup>13</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>14</sup> El título es un guiño al álbum *La gran estafa del rock'n roll* de Sex Pistols.

<sup>15</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>

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".

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 femenina 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>16</sup>. 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, continúa con historias de desamor delirantes, como en "Mientes", que tiene una fuerte cuota de humor. Sin embargo, el desamor se torna más serio en "Gascón" cuando grita: "Quiero quedarme lejos de vos". Pero fundamentalmente se le canta al deseo por una mujer que no termina de concretarse con humor, 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".

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 y enunciataria femeninas: "Esa chica en moto arrebató lo que toca/ no pensé clavarme, pero ella me volvió loca"<sup>17</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>18</sup>, pero con invitados como Rosario Bléfari, líder de Sue Mon Mont, 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.

<sup>16</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>

<sup>17</sup>Kumbia queers. (2012). Motochorra [canción]. En *Pecados Tropicales*. Horario Invertido Records.

<sup>18</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.



En este trabajo 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, ¡fúmla! / 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 “Contraindicaciones” se declara: “Somos la voz sin miedo/ somos alaridos de los que cayeron.” Por otro lado, “Que todos sepan mi sufrir”<sup>19</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”. Por último, en cuanto a las estrategias enunciativas, además de las que se presentaban en los anteriores discos, se suma una primera persona plural que enuncia (somos la voz sin miedo<sup>20</sup>).

Finalmente, continuando con sello propio, en el 2019 salió *La oscuridad bailable*, 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 qué 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>21</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>22</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>19</sup> Haciendo un juego de palabras con el clásico “Que nadie sepa mi sufrir” de Hugo del Carril.

<sup>20</sup> Kumbia Queers (2015). Contraindicaciones [canción]. En *Canta y no llores*. Horario Invertido Records

<sup>21</sup> Gobernadora en el año que fue producido el disco.

<sup>22</sup> Kumbia Queers (2019). Todo es pasajero. [canción]. En *La oscuridad bailable*. 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”. Por último, en la canción “Rara” aparece la voz de Susy Shock, en donde se cuestiona de un modo humorístico el concepto de “normalidad”.

En cuanto a las características enunciativas, en este disco mayoritariamente se enuncia desde una primera persona singular y el énfasis está puesto en esta enunciativa y no en la figura 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>23</sup>. O como en “La duda”, donde la enunciativa 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.”

### Cumbia warrior

En 2011 salió el primer disco de Miss Bolivia, *Alhaja*, por el sello discográfico Rinoceronte, con participación de Ali Gua Gua<sup>24</sup> y Sara Hebe. 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 “Jálame 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 la superación de 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>25</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, al igual que el baile, la música tiene un poder que se define implosivo y transformador, como en “El Motor”: “Tengo la mecha en la boca la prendo, / quemo el sistema, quemo el capital”. 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>26</sup> y “yo no soy tuya, / no soy cualquiera”<sup>27</sup>.

Con respecto al enunciatario, las letras enuncian desde una primera persona singular con una fuerte presencia de marcas enunciativas, como “yo” y verbos conjugados en primera singular como “soy”, que se dirigen a un “tú” (“no importaba si tú no estabas”<sup>28</sup>, “tú eres la única, nena”<sup>29</sup>, “cuando

<sup>23</sup> Kumbia Queers (2019). “Ella no quiere hablar conmigo” [canción]. En *La oscuridad bailable*. Horario Invertido Records.

<sup>24</sup> En ese momento era parte de la banda Kumbia Queers.

<sup>25</sup> Miss Bolivia (2011). “Voy quemando” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>26</sup> Miss Bolivia (2011). “Loca” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>27</sup> Miss Bolivia (2011). “Jálame la tanga” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>28</sup> Miss Bolivia (2011). “Loca” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>29</sup> Miss Bolivia (2011). “Jálame la tanga” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

recuerdo ahí siempre estás tú”<sup>30</sup>). El enunciatario puede ser femenino o masculino, pero generalmente no explicita 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>31</sup>, “llega Miss Bolivia/ la que no frenan”<sup>32</sup>).

En el 2013 salió *Miau* con la discográfica Sony Music, con colaboraciones de Mimi Maura, Pocho La Pantera y Leo García. En términos musicales, en este trabajo continúa el mix de rap y reggae, pero incorporando el universo cumbiero que se hace presente sobre todo con los dos hits “Tomate el palo” y “Bien Warrior”. El resto del disco presenta diversas sonoridades. En “María José” los *beats* electrónicos se combinan con teclados cumbieros; mientras que el rap suena en “Rap para las madres”, canción autobiográfica dedicada a las Madres de Plaza de Mayo que encara el tema de los nietos secuestrados. También aparece el reggae 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+.

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 la iniciativa o la “culpa” proviene del otro, la actitud a tomar es “tomate el palo”<sup>33</sup> [andate]. 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>34</sup>. Asimismo, continúan las referencias al mundo de los excesos, de 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”. Así, explicita 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 se apropia de estigmas vinculados a los cumbieros, como el “ser negro”<sup>35</sup>. De esta manera, se enuncia desde el lugar de la “negra warrior, queen [reina] del barrio”, la “negra cool”, a lo que le suma el clivaje de la sexualidad, posicionándose como lesbiana (“yo soy la torta”). Por otra parte, se cataloga a la canción como “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 este disco, el yo lírico también enuncia desde la primera persona del singular acentuando ese “yo” y verbos como “soy” y “quiero”. Esto se enfatiza en lo que a quien enuncia le gusta, hace o quiere (“quiero cambiar de estilo, quiero cambiar de bar”<sup>36</sup>, “me cabe [gusta] todo, los tipos, las minas”<sup>37</sup>), contraponiéndolo a lo que otros dicen sobre este enunciatario (“dicen que me gusta darle

<sup>30</sup> Miss Bolivia (2011). “Perú” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>31</sup> Miss Bolivia (2011). “Loca” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>32</sup> Miss Bolivia (2011). “El motor” [canción]. En *Alhaja*. Rinoceronte.

<sup>33</sup> Miss Bolivia (2013). “Tomate el palo” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>34</sup> Miss Bolivia (2013). “Noche Polar” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>35</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.

<sup>36</sup> Miss Bolivia (2013). “Caprichosa” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>37</sup> Miss Bolivia (2013). “Caprichosa” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

al bajo y al bombo”<sup>38</sup>, “dicen que soy caprichosa”<sup>39</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, que tiene un género explicitado, que puede ser masculino (“estás divino”<sup>40</sup>, “quiero saber qué estás haciendo, nene”<sup>41</sup>) o femenino (“sos tan preciosa”)<sup>42</sup>. Además, si bien se mantiene la segunda persona del singular, cambia del “tú” al “vos” (“a vos te gusta el champán”<sup>43</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>44</sup>. A su vez, es destacable un mayor uso de lenguaje coloquial (“altos ovarios”<sup>45</sup> [grandes ovarios, mujeres con gran valentía], “qué garrón”<sup>46</sup> [situación negativa], “anti rati” [policía], “la vas a flashear”<sup>47</sup> [volar con la imaginación], “mi banda me aguanta si fantasmeo”<sup>48</sup> [si me ausento un tiempo] y un juego lingüístico con palabras en inglés (“quiero estar high”<sup>49</sup> [drogada], “repartiendo toda la bless”<sup>50</sup> [bendición]). Por último, se observan referencias a la naturaleza vinculadas a la espiritualidad: “Gracias, Pachamama”<sup>51</sup>, “Gracias, saravá [salve, que sea protegida] lemanjá” [deidad de religiones con raíces africanas]<sup>52</sup>.

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. 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 techno 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.

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 a las expectativas (“me clavo con idiotas, borrachos, casados/ y me vuelve a pasar. (...) quisiera poderte besar”<sup>53</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 en “El paso”:

<sup>38</sup> Miss Bolivia (2013). “Bien Warrior” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>39</sup> Miss Bolivia (2013). “Caprichosa” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>40</sup> Miss Bolivia (2013). “Tan distintos” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>41</sup> Miss Bolivia (2013). “Noche Polar” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>42</sup> Miss Bolivia (2013). “Caprichosa” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>43</sup> Miss Bolivia (2013). “Tan distintos” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>44</sup> Miss Bolivia (2013). “Bien Warrior” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>45</sup> Miss Bolivia (2013). “Rap para las madres” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>46</sup> Miss Bolivia (2013). “Tomate el palo” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>47</sup> Miss Bolivia (2013). “María José” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>48</sup> Miss Bolivia (2013). “María José” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>49</sup> Miss Bolivia (2013). “Mamá” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>50</sup> Miss Bolivia (2013). “Fayah Bomb” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>51</sup> Miss Bolivia (2013). “Mamá” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>52</sup> Miss Bolivia (2013). “Gracias” [canción]. En *Miau*. Sony Music.

<sup>53</sup> Miss Bolivia (2017). “En el mar” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

“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 acompañada del 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 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>54</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>55</sup> sobre femicidios. Esta canción es enunciada desde una primera persona en plural: “Nosotras decimos ¡Basta!”. Por último, “Monstruo Mío” en voz de Susy Shock trata sobre una persona que no se autopercibe “ni varón, ni mujer (...)” y reivindica su “derecho a ser un monstruo”, recuperando la frase de la reconocida activista trans “que otrxs sean lo normal”, previamente mencionada.

En términos enunciativos, el yo lírico enuncia desde una primera persona en singular, sin importar tanto quién es el enunciatario, sino que canta para autoafirmarse (“soy lo que yo inventé”<sup>56</sup>). Nuevamente se opone a lo que otros dicen que es o querían que ese enunciadore fuese: “Ellos querían una niña casta y pura”<sup>57</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: 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>58</sup>, “Para bailar con Miss Bolivia”<sup>59</sup> que, por momento, se dirige a sus futuros oyentes: “A los que están escuchando”<sup>60</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”. Esta canción 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.

<sup>54</sup> Miss Bolivia (2017). “El paso” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>55</sup> Miss Bolivia (2017). “Que la rabia nos valga” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>56</sup> Miss Bolivia (2017). “Soy” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>57</sup> Miss Bolivia (2017). “Soy” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>58</sup> Miss Bolivia (2017). “Calma, respira” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>59</sup> Miss Bolivia (2017). “Gente que no” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

<sup>60</sup> Miss Bolivia (2017). “El paso” [canción]. En *Pantera*. Sony Music.

### Cumbia gladiadora

El primer disco de Tita Print se denominó *Encuéstrate*, fue grabado y mezclado en Estudio Urbano en 2012 y masterizado en Fort Music en 2013. 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 sogá 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>61</sup> y a la fiesta como paréntesis y estado de excepción a la cotidianeidad: “Porque de noche me pierdo/me voy pa’ la parranda”<sup>62</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>63</sup>. Además, se dirige a un enunciatario que también estaría atravesando situaciones de dolor: “tu corazón que muere/llora su palpar”<sup>64</sup>. Con una postura pedagógica, suele interpelarlo por medios de verbos imperativos especialmente para ayudarlo a salir de estas situaciones de dolor: “Búscate y animáte a hacer un viaje a las estrellas”<sup>65</sup>; “Deja de llorar, levanta”<sup>66</sup>; y “Ponte a bailar”<sup>67</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>68</sup>. Cuando hace referencia a la cantante, se hace en tercera persona, desde otra voz: “sonando Tita Print para ponerte a gozar”<sup>69</sup>, que además como las canciones suelen relatar situaciones tristes reafirma esta idea de gozar para sobreponerse al dolor.

El segundo disco, *Gladiadora* (2019), cuenta con colaboraciones de Paula Maffia<sup>70</sup>, Chocolate Remix<sup>71</sup>, Iv Colonna<sup>72</sup> y el rapero Mosquito, entre otros. En términos musicales, presenta diferencias con el primer disco: la ausencia de instrumentos de viento (trompeta, trombón, saxo) y

<sup>61</sup> Tita Print (2012). “Encuéstrate” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>62</sup> Tita Print (2012). “Por la mañanita” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>63</sup> Tita Print (2012). “Dos palomitas” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>64</sup> Tita Print (2012). “Por la mañanita” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>65</sup> Tita Print (2012). “Encuéstrate” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>66</sup> Tita Print (2012). “Tiki, Tiki” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>67</sup> Tita Print (2012). “Tiki, Tiki” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>68</sup> Tita Print (2012). “Amor, Amor” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>69</sup> Tita Print (2012). “Amor, Amor” [canción]. En *Encuéstrate* Estudio Urbano.

<sup>70</sup> Cantante y compositora *indie*.

<sup>71</sup> Banda de reggaetón lésbico según su propia definición.

<sup>72</sup> Integrante del dúo de música independiente BIFE.

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 tiene dolores por amores que han terminado. Esto se ve en “Escorpión”: “Tengo en mi recuerdo/tu boca de fuego/ me quemaba/escorpión de diamante/ pica y deja/clavada la marca del adiós”. Pero asume las despedidas del amor cuando este 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>73</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 Maffía, Iv Colonna (BIFE), Rocío Tirita (Sudor Marika) y Romina Bernardo (Chocolate Rémix), tematiza sobre los femicidios. 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”.

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.” Esto se hace con una enunciación en una primera persona que nombra distintas identidades sexuales y genéricas: “Soy torta, puto, trava, trans y viceversa”. Por último, “La gladiadora” es una “versión feminista” de El Gladiador de Supermerk-2; es decir, que tomando la música original<sup>74</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 enunciatario, 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.

### **Escena cumbiera feminista: análisis comparativo de 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.

A lo largo de la producción musical de Kumbia Queers observamos cómo la influencia punk<sup>75</sup> es muy fuerte y provee ciertos rasgos retóricos que se mantienen y dan una coherencia y continuidad artística. Además, sumado a una estética bizarra y delirante produce como resultado una mezcla de canciones con un carácter altamente festivo y alegre. La matriz humorística da un tono paródico y delirante en toda la obra y se utiliza fuertemente el recurso de la ironía sobre el

<sup>73</sup> Tita Print (2019). “No te convengo” [canción]. En *Gladiadora* Estudios El Árbol.

<sup>74</sup> La canción original dice: “Revolución esa es la misión, / vengo peleando/ el reggaetón, soy gladiador y planto mi bandera, / es la bandera de la cumbia villera”.

<sup>75</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 y Viñuela 2008).

discurso cumbiero. Todos estos recursos fueron herramientas utilizadas por mujeres músicas<sup>76</sup> como estrategias para sortear la desigualdad en el campo musical, dado que permitían reapropiarse de elementos y otorgarles un nuevo significado (Viñuela y 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 narrativa progresiva en donde la imagen de la cantante va transformándose hacia la animalización, que podemos leerla en términos de 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. Por otra parte, 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. 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 de un mismo fenómeno musical.

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 enunciativa femenina en las líricas sobre vínculos sexo afectivos diversos, nos permiten 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. Esto lograba superarse 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

---

<sup>76</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” (313).



este tipo de discursos sociales la alianza con otras referentes y activistas de los movimientos feministas (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. También en “La Gladiadora” de Tita Print, que transformó una canción de cumbia villera en una contra el patriarcado.

Para comenzar a observar las continuidades y rupturas con la cumbia abordamos en detalle dos de las temáticas compartidas en las 3 producciones musicales.

### 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, las canciones de amor están vinculadas al amor romántico (Fernández 1993). Así, las mujeres son representadas a partir de tres tópicos: la “musa inspiradora”, “propiedad del hombre” o la “traidora” (Silba y Spataro 2008). Las formas de estos vínculos son heterosexuales<sup>77</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, ya mencionamos tales 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 2011b). En este caso, 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 2011b). La forma de este deseo continúa siendo heterosexual y se enuncia 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 invisibilizados, reprimidos y constituidos desde la perspectiva masculina (Semán y 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

---

<sup>77</sup> Con excepción de “Amor entre mujeres” de Dalila que, si bien representa un vínculo homoerótico, se lo narra desde un/a enunciadore/a en tercer/a personas que tiene un rol observador.

reconfiguraciones en la representación de la sexualidad. De esta manera, evidenciamos 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 provocadoras que narran su deseo y se muestran sexualmente activas. También, 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>78</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 que considera al hombre como medida de todas las cosas. En este punto, por el contrario, retomamos el caso de Gilda dentro de la cumbia, dado que encontramos una continuidad en los modos de narrar de las artistas analizadas con los de esta cantante que se oponen a este androcentrismo mencionado. Esto se debe a 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. Tal como fue profundizado en Novick (2022), esta cantante de cumbia fue reapropiada por los movimientos feministas y tomada como modelo e inspiración para las artistas aquí analizadas. Por lo tanto, su figura es resignificada en este nuevo escenario.

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, otro modo en el que toma forma este empoderamiento está vinculado al sufrimiento y el padecimiento. En estos momentos encuentran para hacerle frente a ese malestar el apoyo de las amigas, la música y el baile. En cuanto a las masculinidades, estas se encuentran prácticamente ausentes y cuando son representadas suelen 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

---

<sup>78</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.

heteronormatividad o heterosexualidad hegemónica (Rich 1985). Es decir, refieren 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 heterosexuales, homosexuales o bisexuales<sup>79</sup>.

### El discurso político en la cumbia

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. Esto es así dado que abrió un espacio de disputa de sentidos al producir un quiebre en las temáticas conocidas hasta ese momento (Silba 2011a). Así, lo observamos en las letras que cuestionaban 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. El trabajo dejó de ser el eje principal que articulaba la subjetividad de los sujetos y en su lugar el acento pasó a estar puesto en el ocio, el consumo de estupefacientes y ciertas actividades delictivas (Martín 2011).

En el contexto en el que fue producida, la cumbia villera tuvo un valor político (Silba 2016). Entendiendo lo político a partir de que esta música “hace evidentes las situaciones creadas por el neoliberalismo y las subraya y cuestiona por la vía de actos con sentido” (Semán 2012: 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. Esto les 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: 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).

### **Aproximaciones finales**

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 incipiente aproximación a las características de la cumbia feminista. En una primera instancia, recuperamos sus trayectorias musicales y analizamos sus producciones. A partir de este análisis, señalamos aquellos elementos retóricos, temáticos y enunciativos que nos permitían decir que pertenecían a un mismo fenómeno musical. Así es cómo observamos que mujeres músicas, que venían de recorridos muy diferentes y que producían una música en la que se podía percibir influencias variadas, 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

---

<sup>79</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.

movimientos feministas. Estos contenidos se desarrollaban en las canciones 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 movimiento “Ni una Menos”, 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. Así fue cómo 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. Esto es debido a que compartían la enunciación femenina “empoderada” y también se encontraban presentes tópicos del amor romántico, como los celos y el desamor. Asimismo, destacamos como novedoso que una de las formas que adquiere este “empoderamiento” tiene que ver con los lazos de amistad, 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, hay 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. Así, hay lugar para feminidades alternativas y amores que van por fuera de la heteronorma. Por otro lado, en relación con el discurso político, encontramos que, al igual que en la cumbia villera, la cumbia feminista explicita un contenido político, disputa sentidos y visibiliza luchas y desigualdades, ya no de clase sino en cuanto a representaciones de géneros y sexualidades.

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. Así, evidenciamos formas de autonomía y cuestionamientos a los modelos tradicionales de feminidad y vínculos afectivos diversos narrados de un sujeto femenino con voz propia. También, un deseo no heteronormado y líricas que nombran consignas y luchas de las agendas feministas.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Agosteguis, Ana. 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]
- Angenot, Marc. 2010. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Blázquez, Gustavo. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Crenshaw, Kimberlé. 1994. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. En M. Fineman y R. Mykitiuk (Eds.), *The Public Nature of Private Violence*. New York: Routledge.
- De la Peza Casares, Carmen. 2001. *El bolero y la educación sentimental*. México: UAM-X/ Miguel Ángel Porrúa.
- \_\_\_\_\_. 2009. “El bolero y la nueva canción de amor”. En E. Colón Zayas (Coord.) *Gusto latino*. 83-92. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.

- De Lauretis, Teresa. 1996. "La tecnología del género". *Mora. Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer* (2), 6-34. A. M. Bach & M. Roulet (Trads.), original publicado en 1989.
- Fernández, Ana María. 1993. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Flores, Ana (Dir.). 2010. *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- García Canclini, Néstor. 1984. "Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular". *Revista Nueva Sociedad* (71), 69-78.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del 'otro'". En F. Cruces y B. Pérez Galán (Comps.), *Textos de antropología contemporánea*, 75-94. Madrid: UNED.
- Kohan, Martín. 2015. *Ojos brujos: Fábulas de amor en la cultura de masas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Godot.
- Liska, Mercedes. 2017. "Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural" [ponencia] *Seminário Internacional Fazenda Gênero 11-13th Women's Worlds Congress*, Florianópolis, Brasil.  
[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477610\\_ARQUIVO\\_PONENCIAFAZEN\\_DOLISKA.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477610_ARQUIVO_PONENCIAFAZEN_DOLISKA.pdf)
- \_\_\_\_\_. 2018. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Milena Caserola.
- Liska, Mercedes; Malvina Silba y Carolina Spataro. 2018. "Música. Canción con todas". En C. Muñoz (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres*, 114-115. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Martín, Eloísa. 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*, 209-244. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Novick, Daniela. 2020. *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].
- \_\_\_\_\_. 2022. "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), e0003.  
<https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0003>
- Pereira, Simone. 2016. "Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina". En Tupinambá de Ulhôa, M. & Pereira, S., *Canção romântica intimidade, mediação e identidade na América*, 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)
- Quintana Martínez, Alejandra y Camila Esguerra Muelle. 2018. "Tu vida también es mi país': sexualidades disonantes y fugas de género en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 61-81. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297068220003>
- Rich, Adrienne. 1985. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". En *Nosotras... que nos queremos tanto* N°3, 15-45. Madrid: Colectivo de Feministas Lesbianas.
- Semán, Pablo. 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 Pablo y Pablo Vila. 2011. "Cumbia villera: una narración de mujeres activadas". En P. Semán y P. Vila (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, 29-100. Buenos Aires: Gorla, Facultad de

Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.

Scott, Joan. 2000. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En M. Lamas, (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. 251-290. México: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).

Silba, Malvina. 2011a. "La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva". En P. Semán y P. Vila (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, 245-297. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.

\_\_\_\_\_. 2011b. "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*, 229-267. Buenos Aires: Biblos.

\_\_\_\_\_. 2016. "Yo maté la metáfora y puse cosas crudas.: Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas". *Ensamblajes en Sociedad, Política y Cultura*, 3, (4 y 5), 108-124. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/80838>

\_\_\_\_\_. 2017. *¿Se puede ser feminista y escuchar cumbia?* Dínamo. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/se-puede-ser-feminista-y-escuchar-cumbia/>

Silba, Malvina y Carolina Spataro. 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*, 891-111. Buenos Aires: Paidós.

Spataro, Carolina. 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.]

Steimberg, Oscar. 1993. *Semiótica de los Medios Masivos*. Buenos Aires: Colección Del Círculo, Atuel.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coord.). 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

Van Dijk, Teun. 2003. "La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad". En R. Wodak y M. Meyer (Eds.). *Métodos de análisis crítico del discurso*, 143-177. Barcelona: Gedisa.

Viñuela, Laura. 2004. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Editorial.

Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela. 2008. "Música popular y género". En I. Clúa (ed.), *Género y cultura popular*, 293-352. Barcelona: Edicions UAB.

Wittig, Monique. 2005. "El pensamiento heterocentrado". En *El pensamiento hetero- sexual y otros ensayos*, 58-92. Madrid: Egales.

---

**Daniela Novick:** Magíster en Comunicación y Cultura (UBA), Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA), Diplomada en Gestión y Enseñanza del Español (FLACSO) y Actualizada en Comunicación, Género y Sexualidades (UBA) Miembro de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Interesada en el campo de géneros y sexualidades con el cruce de la cultura popular y masiva. Actualmente, se desempeña en la administración pública como técnica profesional en la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU) y docente del nivel superior.

---

#### Cita recomendada

Novick, Daniela. 2022. "De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)