



TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía “activista” en Batuka, Buenos Aires

Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires)

Resumen

Este artículo presenta un trabajo sobre la experiencia musical y política de una batucada conformada en el año 2014 que participó de manera activa y protagónica en diversas actividades vinculadas con las luchas y reivindicaciones de género y sexualidad libradas en las calles desde el año 2015 a esta parte en la ciudad y provincia de Buenos Aires. Dicha experiencia se inscribe dentro de un conjunto numeroso de prácticas musicales que, en los últimos años, han ido articulando formas de organización social de mujeres cis, personas no binarias y varones trans a través de la percusión, y que se convirtieron en espacios que vivencian el feminismo –y el transfeminismo– a partir de la conexión colectiva con la música. El análisis propone pensar el proceso artístico y activista de Batuka desde la noción de “resonancia feminista”, siguiendo un abordaje etnográfico participante.

Palabras clave

Tambores, percusión, activismo, género y sexualidad, resonancia feminista, espacio público.

Fecha de recepción: abril 2022

Fecha de aceptación: septiembre 2022

Fecha de publicación: diciembre 2022

Abstract

This article presents a work on musical and political experience of a *batucada* formed in 2014 which participated actively and prominently in various activities related to the struggles and demands of gender and sexuality fought in the streets since 2015 to this part in the city and province of Buenos Aires. This experience is part of a large set of musical practices that in recent years have been articulating forms of social organization of cis women, non-binary people and trans men through percussion, and that became spaces that experience feminism –and transfeminism– from the collective connection with music. The analysis proposes to think about the activist and aesthetic process of Batuka from the notion of “feminist resonance”, following a participant ethnographic approach.

Keywords

Percussion, activism, gender and sexuality, feminist resonance, public space.

Received: April 2022

Acceptance Date: September 2022

Release Date: December 2022

Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía “activista” en Batuka, Buenos Aires

Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires)

“Porque no queremos más silencios”: introducción.

*Imagino la acción feminista como ondas en el agua:
una pequeña ola, posiblemente creada por la agitación del clima,
aquí y allá, cada movimiento haciendo posible otro,
otra onda, hacia afuera, creciendo.
Feminismo: el dinamismo de crear conexiones.
Y así y todo, a un movimiento hay que construirlo.*

Sara Ahmed 2021.

2015 fue un año de modificaciones importantes en el orden político y el clima cultural de la Argentina. El partido liberal, en alianza con los grupos económicos y los dueños de los principales medios de comunicación, ganó las elecciones presidenciales después de doce años de gobiernos populistas. Meses antes de las elecciones, el día 3 de junio, había ocurrido la primera congregación masiva a causa de los femicidios ocurridos en el país bajo la consigna “Ni una Menos” en distintos puntos del país y frente al Congreso de la Nación. Desde entonces, se gestó un movimiento integrado mayoritariamente por mujeres y personas no binarias que amplificó las luchas por la igualdad de género, y que se convirtió en el agente social protagónico de la resistencia librada en las calles hasta la llegada de la epidemia de COVID-19 en marzo de 2020.

Las movilizaciones en contra de los femicidios y transfemicidios, el paro laboral y las marchas del 8 de marzo por el Día de la Mujer y las manifestaciones para el tratamiento de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) enmarcaron el tipo de ocupación del espacio público y su intervención sonora, gestual-corporal y musical. Desde ese tiempo a esta parte la práctica musical colectiva entre mujeres y personas no binarias fue creciendo y adquirió nuevos significados y representaciones de género. Entre el año 2016 y 2018 se generó un auge de grupalidades musicales organizadas y dispuestas a intervenir sonoramente el espacio público, cuestión que se pudo apreciar tanto en la asistencia a las movilizaciones como en el abundante material visual y audiovisual que circuló en redes sociales, medios de comunicación y en la plataforma YouTube.

Talleres Batuka es una escuela de ensamble de tambores y batucada formada en el año 2014 en la ciudad de Buenos Aires que fue creada por dos percusionistas mujeres, cuestión que marcó una diferencia respecto de los espacios habituales de enseñanza de la percusión en la ciudad, comandados mayoritariamente por varones cisgénero. A raíz de la participación en la primera concentración masiva del 3 de junio de 2015, el espacio fue virando gradualmente hacia una propuesta musical intrínsecamente orientada a la acción política callejera. A partir del armado del bloque de tambores, el grupo social creado en torno a la escuela construyó articulaciones entre la ejecución sonora, la creación de vínculos personales y la acción colectiva. A su vez, la apropiación de diferentes instrumentos de percusión en banda —fundamentales en las tradiciones de resistencia popular latinoamericanas ahora utilizados para manifestar “feminismo”—, puede verse también en ensambles de candombe (Cufre y Elena 2019) y agrupaciones de murga (McReynolds-Pérez y O’Brien 2020).

En el año 2019, el Instituto Nacional de la Música (INAMU) me permitió realizar un análisis estadístico con perspectiva de género sobre la base de datos del Registro Nacional de Músicxs. Dicho estudio arrojó información interesante sobre las prácticas de percusión. De las actividades principales de los varones estas aparecían en tercer lugar, ocupando un lugar similar al que ocupaban las cuerdas frotadas entre las mujeres, ausentes de las protestas sociales. En este estudio, la guitarra, el bajo, la batería y la composición contenían los índices de mayor desigualdad de género (Liska y Liska 2020: 32). Sin embargo, es importante señalar un crecimiento reciente en la dedicación de diversos instrumentos de percusión en las franjas de menor edad, a excepción de la batería que permanece ampliamente como un bastión masculino (Liska y Liska 2020: 38).

Es posible que haya varias causas por las cuales en los últimos años creció la actividad de percusión de parte de mujeres, personas no binarias y varones trans en Buenos Aires y en distintos lugares del país, a la par de otras ciudades latinoamericanas. Una de las causas más significativas, y de las que da cuenta la experiencia de crecimiento constante de Batuka, tiene que ver con las condiciones que generó el desembarco colectivo de las mujeres y sus otros feminizados (Segato 2016: 12) en el espacio público. En ese contexto, los tambores se convirtieron en un recurso de “potencia acústica” para hacer audible este desplazamiento —y reemplazamiento— social.

Batuka comparte un espectro amplio de tocadoras de tambores dentro del movimiento de los feminismos, retomando herencias de las músicas populares tradicionales del sur del continente. Algunas de las colectivas están en relación o han tenido algún contacto esporádico con Batuka, o compartieron alguna integrante. Por un lado, otras formaciones de batucada, como A Swingueira y las agrupaciones de tamboriles de candombe que sostienen una red federal; por otro, las bandas de warmis sikuris con sus emblemáticas huancaras, y las innumerables rondas de canto de coplas con el acompañamiento de cajas chayeras en torno a tradiciones culturales andinas del noroeste argentino. En la provincia de Córdoba la percusionista Vivi Pozzebón realiza encuentros anuales de tamboreras. Es decir, que estos grupos están distribuidos geográficamente en ciudad, provincia de Buenos Aires y en distintas ciudades y localidades de Argentina. Sin dudas, el avance de mujeres en la apropiación percusiva callejera y la disputa de su hegemonía patriarcal, como estructura social de jerarquías que retroalimentaron la dominación sobre las mujeres, tiene una historia más consolidada en el candombe de ambas orillas del Río de la Plata, uruguayo y argentino (Elena y Cufre 2019).

A lo largo del trabajo de campo que vengo desarrollando en torno a prácticas y representaciones de género recientes, pude observar de qué manera nociones de “sororidad” o “hermandad”, como relaciones de solidaridad o alianza específica entre mujeres que configuraron una nueva cultura de género enmarcada en el feminismo, con determinados valores éticos y metodologías políticas (Lagarde y de los Ríos 2012: 33), incidieron en el armado de diversas tramas artísticas, e incluso estimularon la participación musical. Al mismo tiempo, el cuestionamiento social contemporáneo de las formas de reproducción de la vida que diversas autoras observan como “potencia feminista” (entre otras: Federici 2018; Fraser 2019; Arruza *et. al.* 2019; Gago 2019) se expresa también en los modos de organización e intervención de lesbianas y mujeres heterocis y personas trans en y con la música. Uno de los términos emergentes de la retórica feminista de los últimos años asociado a significantes sonoros es la palabra “resonancia”. Podemos encontrarla expresando la congregación, la organización y la acción colectiva. Se presenta en el título de una edición discográfica que compila composiciones de mujeres del siglo XIX o un ciclo de cantautoras, o describiendo el estado emocional de un evento masivo de lucha: “Resonancias del #8M”, “Furia feminista: resonancias del 8 de marzo”, “El sagrado resonar”. En este sentido, la noción de “resonancia feminista” remite a connotaciones sonoras que aluden al accionar político de mujeres

y disidencias tanto como un significado “sororo”, hermanado, de producir sonido y de hacer música.



Figura 1. Collage de referencias a la noción de “resonancia” en diferentes contextos recientes, comunicacionales, políticos y musicales asociados a los feminismos.

El propósito de este trabajo es describir la trayectoria política y musical de Batuka y analizar algunas de las vivencias grupales y personales en el espacio, desde su gestación a la actualidad. Por un lado, nos interesa conocer la dinámica de funcionamiento de uno de los grupos sociales que da cuerpo al movimiento feminista en Argentina y, por otro, comprender el rol que cumple la práctica musical en la acción política¹. Asimismo, retomo el interrogante de Manuel Delgado sobre el ascenso del artivismo en las luchas urbanas y el programa de ciudadanía que ofrecen frente a las injusticias sociales (2013: 68).

La noción de etnografía “activista” remite a mi participación en dicha batucada desde el año 2017, que marcó el lugar de observación del proceso de incorporación de prácticas musicales dentro del movimiento social y las luchas de género y sexualidad. Cuando comenzaron a manifestarse múltiples actividades artísticas y musicales en las movilizaciones tuve que optar por un relevamiento empírico panorámico de estas experiencias o anclar la mirada desde una posición situada. Esa decisión no involucró solamente la elección de aspectos teóricos y metodológicos, sino la decisión de cómo relacionarme con el artivismo, las políticas de género y diversidad sexual (Liska 2018). Inspirada en las perspectivas de investigación-acción en etnomusicología y la investigación de campo arraigada a una epistemología humanística que pone en cuestión la autoridad etnográfica y que reconoce los aportes de los estudios feministas y poscoloniales (Titon 1992; Cambria 2012;

¹ La investigación se realiza con el financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y el Instituto de Investigación Gino Germani como sede de trabajo. Buenos Aires, Argentina. Agradezco especialmente la contribución de Lorena Verzero y Martín Liut a la concreción de las ideas de este trabajo a partir del dictado virtual del seminario “Artivismo” durante el periodo de confinamiento por Covid-19.

Araujo 2016; Cambria, Fonseca y Guazina; Haddad 2018), propongo un diálogo entre la crítica cultural, la experiencia musical colectiva y el activismo feminista. Por último, este trabajo apunta a interrogar la categoría de “resonancia feminista” como derivación del concepto de “potencia feminista”.

“El arte y el feminismo nos transforman”: la trayectoria musical y política de Batuka

*Nos sumamos a todas las formas de lucha populares
De a poco nos expandimos
Ahí estamos y ahí estaremos
Porque entendimos que somos irreversibles
Porque no queremos más silencios
No más clandestinidad
Ni que decidan por nosotrxs
Porque mujeres y disidencias
Somos libres e históricas
Vivas y con derechos nos queremos
Porque el arte y el feminismo nos transforman*

Talleres Batuka 2020.

Batuka es parte de las sonoridades del artivismo de género que comenzaron a expandirse en los últimos años en las calles de distintas localidades del país, ritualizando nuevas formas de lucha y organización social, desde la Quebrada de Humahuaca en la zona andina del norte hasta la ciudad de Bariloche en la Patagonia cordillerana. La noción de activismo artístico o artivismo da cuenta de un tipo de arte político contemporáneo que involucra diversas prácticas estéticas que se desarrollan en distintas ciudades del mundo. Dichas acciones expresan algunas novedades respecto de la historia del arte “comprometido” en el siglo XX devolviéndole a la expresión artística una capacidad política que exalta los valores de los espacios urbanos libres (Expósito, Vindel y Vidal 2012; Richard 2013; Delgado 2013; Herschmann y Sanmartín Fernández 2014; Verzero 2021a y b, entre otros). Analizar la trayectoria de Batuka implica situarse en el devenir de los grupos de tambores en contextos callejeros de lucha social, el modo en que determinadas prácticas fueron feminizándose y sincronizaron con el movimiento feminista.

Como mencionábamos, Talleres Batuka surgió como una escuela de percusión, otra de las tantas que existen en la ciudad y en la provincia de Buenos Aires actualmente, que se estima son aproximadamente entre sesenta y setenta. Batuka se formó en 2014 como un espacio de composición de género mixta, de mujeres y varones cis, como lo han sido casi siempre las batucadas porteñas desde un principio. Lo que no era habitual de Batuka es que las directoras y docentes de la escuela eran dos mujeres, Noelia Ledesma y Bárbara Ricardo-Rocamora: Noe y Tinguí. A partir de la decisión de ambas —junto al grupo de mujeres que asistían a los talleres— de participar con los tambores en la primera concentración masiva frente al Congreso de la Nación a causa de los femicidios en junio de 2015, comenzó una mutación gradual en el alumnado de la escuela, al mismo tiempo que la acción político-cultural en torno a la agenda del movimiento se convirtió en la finalidad del aprendizaje y la ejecución de instrumentos. “Desde ese ‘Ni una menos’ aprendimos qué queríamos decir con esas filas de tambores que supimos construir agarrades de la mano”, dice Noe en el festejo de cumpleaños de la escuela en un video grabado durante el confinamiento pandémico de 2020. Así como señala Javier Osorio (2019) con respecto al estallido social en Chile,

la situación de protesta forja un tipo de “relación afectiva con el sonido”, algo desplazado de los sentidos tradicionales de las batucadas porteñas y bonaerenses. A medida que la apuesta de Batuka fue avanzando en el tiempo, la motivación individual de sumarse al espacio fue dibujando una trayectoria inversa sobre todo en les más jóvenes: en vez de partir de un interés musical, la expectativa de participar en la escuela de percusión pasó a convertirse en un modo de militancia feminista. El “yo toco en Batuka” y el “yo milito en Batuka” fueron conviviendo y solo en ocasiones esto provocó fricciones y algún conflicto interno.

Si bien Batuka viene acompañando cada una de las movilizaciones en torno a las políticas de género desde el año 2015, hay una experiencia previa de participación en movilizaciones sociales asociada a la historia de las directoras —y un núcleo de tamboreras en formación que las siguieron— vinculada a la conformación en Buenos Aires de agrupaciones de tambores inspiradas en blocos afrobahianos (Corti 2019). Noelia y Tingui venían de integrar una conocida escuela de samba-reggae cuyo nombre es La Chilinga. Dicho espacio fue creado a mediados de 1990 en la localidad de Martín Coronado, en provincia de Buenos Aires, a partir de la idea de Daniel Buirá que había tenido contacto directo con las experiencias de samba reggae del norte del Brasil y los proyectos de inclusión social en torno a las formaciones musicales de batucada con una impronta de reconocimiento social a varones cis de clases populares racialmente estigmatizados, cuyo exponente más conocido internacionalmente es el bloque afro Olodum, nacido en 1979.

La Chilinga creció a pasos agigantados durante una década, provocando un movimiento musical que renovó y enriqueció el sonido y las prácticas de percusión callejera existentes: las comparsas y murgas de carnaval y de candombe. Además de la fusión de ritmos de samba, reggae, salsa y merengue, la batucada introdujo en el país el timbal bahiano, de timbre similar al yembe de África Occidental, a mediados de 1980 por iniciativa del percusionista argentino Ramiro Musotto en la ciudad de Bahía Blanca. La repercusión de La Chilinga provocó la creación de subsedes en diferentes localidades de la provincia, y una en la ciudad de Buenos Aires que con el tiempo se convirtió en la más numerosa y feminizada. Noe ingresó en el 2000 y Tingui cuando se creó la sede porteña, cinco años después.

Además de las actividades de formación, grabación de discos y la actuación junto a reconocidos artistas nacionales e internacionales, La Chilinga instituyó una presencia en las movilizaciones del 24 de marzo que se realizan cada año en la fecha que ocurrió el golpe militar de 1976 en la Argentina. La identidad de los derechos humanos se transfirió a Batuka con el mismo peso, al punto que la escuela utiliza una vestimenta particular para la fecha, que es una remera con los tambores y el pañuelo insignia de las Madres de Plaza de Mayo. Por un lado, es interesante ver que las conexiones entre las acciones artivistas en las manifestaciones feministas recientes y las dictaduras ocurridas en Latinoamérica se reitera. Por ejemplo, la *performance* de “Un violador en tu camino” creada por Las Tesis en Chile, cuyas intervenciones tuvieron lugar frente a centros de tortura y exterminio social durante la dictadura (Bioletto-Bueno 2020: 72), y otras experiencias artivistas en el país (Corti 2019; Verzero 2019b). Sin embargo, en contraste con el estilo inaudible, silencioso, serio y sacrificial de las rondas de Las Madres (McReynolds-Pérez y O’Brien 2020: 325) o las movilizaciones aisladas de familiares de víctimas de femicidios en la década de 1990 conocidas como las “Marchas del Silencio”, la sonoridad y respectiva condición de audibilidad de las movilizaciones recientes transformaron la escenificación de los conflictos. En este sentido, podemos reconocer una trayectoria política que vincula a Batuka con la lucha de los organismos de derechos humanos hasta la irrupción de las movilizaciones de 2015.

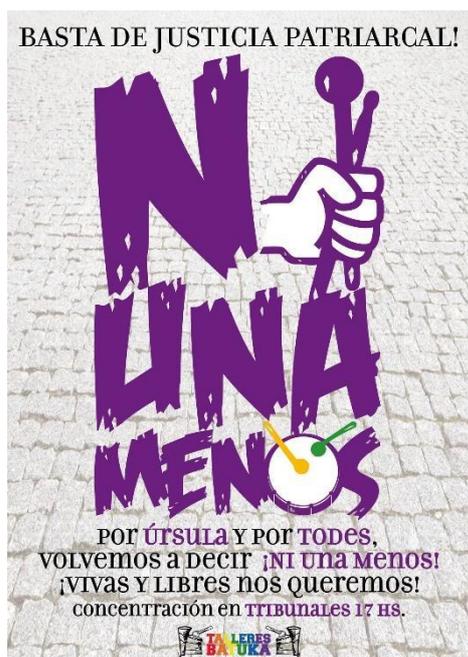


Figura 2. Imagen de adhesión de la escuela de percusión a las movilizaciones por casos de femicidio. 17 de febrero de 2021.



Figura 3. Imagen de tambores con el pañuelo de Madres de Plaza de Mayo que Batuka utiliza en las movilizaciones por el Día de Memoria, Verdad y Justicia y concentraciones de procesos judiciales a militares de la dictadura.

A diferencia de la formación de batucada que se reprodujo en Buenos Aires, integrada de medio, repique, surdo, redoblante, fondo y timbal bahiano, la propuesta de Noe y Tingui fue combinarlo con instrumentos como congas, bongó, cajón peruano, campanas, maracas, entre otros. Las técnicas con palos se intercalan con diferentes técnicas de golpes directos con manos. Ellas utilizan la denominación de talleres de “ensamble-batucada” que dio lugar la fusión de nuevos ritmos y mixturas tímbricas. Rumba cubana, landó peruano, chacarera argentina, plena puertorriqueña o toques de candomblé como Avamunha o el afrocubano Iyesá se cruzan con samba reggae, merengue, reggaetón o canciones de rap o folklore de Ana Tijoux, Malena D’Alessio o Las Folkies².

Otra variante con respecto a las formaciones de batucada anteriores fue quebrar la dinámica de asignar un tambor y practicar únicamente en ese, que para las mujeres era casi siempre el tambor medio. Desde un principio, en Batuka la idea fue ir transitando por distintos instrumentos, privilegiando el proceso y la diversificación musical frente al perfeccionamiento de las destrezas sobre un instrumento determinado. Un ejemplo es habilitar que una persona agarre una conga en la formación de práctica de un toque teniendo pocos meses de práctica en la escuela. En esa deconstrucción de jerarquías entre tambores Batuka avanzaba hacia la pretensión democrática de su política cultural.

El repertorio de cinco o seis toques que se ejecuta en la calle se aprende de un modo informal y no en los talleres. Se incorpora a través de la repetición, la observación entre pares y últimamente

² Con la rapera Malena D’Alessio se generó un encuentro espontáneo, una improvisación de rap con megáfono y tambores en la plaza del Congreso durante la movilización del 8 de marzo de 2018. Luego, el vínculo continuó y la batucada abrió uno de sus recitales.

la utilización de videos de circulación interna. Una de las cuestiones interesantes relacionadas con la incorporación de “el repertorio de calle” es el proceso de aceleración del aprendizaje, cuestión que vamos a retomar en el apartado siguiente.

En 2017 el grupo tamborero comenzó a generar producción audiovisual intercalando la ejecución de tambores con textos o canciones que fueron consolidándose estéticamente. Estas realizaciones complementaron las actuaciones callejeras y permitieron un uso de la palabra: la elaboración de una retórica discursiva y poética, narrativa y musical. Esto se enmarca en la tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad del activismo contemporáneo y el papel nodal que tienen las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación (Delgado 2013: 70). En su canal en YouTube se pueden encontrar cronológicamente el audiovisual “Ni una Menos”, “Mujeres, Nosotrxs”, “Memoria, Verdad y Justicia”, “Paredes Pintadas”, “Lo volví a denunciar”, “Basta de Terricidios” y “Tehuel, 184 días de ausencia”³. Un fragmento de la canción “Paredes Pintadas” de 2019, escrita e interpretada por Tingui, dice:

Será que acá las pibas, ya estamos agotadas
será que no hay más tiempo, que ya explota esta granada
y vos seguís diciendo que yo soy exagerada
exagerado es tu discurso de que acá no pasa nada.
Esas vidas que se esfuman y salpican tu fachada
Quedan trucas, mutiladas, en tus diarios olvidadas
Lo que dice la pintada en tu pared vandalizada
Es el grito de las pibas que se pierde tu mirada.

(Estribillo-coro)

Vamos a cantar con la mordaza en la boca
Vamos a avanzar hundidas en la derrota
y como la brisa del efecto mariposa
Nos volveremos tsunami y arrasaremos la historia.

Las paredes se limpian
las pibas no vuelven
Y hay una marea verde
que te estalla en la frente.
Reviso mis pasos
vamos todas de la mano
la llama está encendida
acá no hay fracasos.

El trabajo audiovisual lo realizan miembros de Batuka que idean, filman y editan el material, así como otras actividades, como la estampa de las remeras y el mantenimiento de los tambores. Además, cada quien aporta su *expertise* laboral y profesional: insumos pedagógicos de docentes, venta de comida casera y diversos productos artesanales, asesoramiento legal, ayuda en trámites de la obra social, entre otras. Batuka funciona con muy poco dinero en relación a lo que moviliza en términos de recursos humanos. La cuota de los talleres de la escuela es más baja que cualquier espacio de aprendizaje de percusión, y buena parte del grupo hace al menos dos talleres.

Entre los años 2017 y 2018 la participación de Batuka en actividades realizadas en el espacio

³ Enlace de “Mujeres, Nosotrxs”

https://www.youtube.com/watch?v=XFkqwxD9ar4&t=25s&ab_channel=TALLERESBATUKA, y “Paredes Pintadas”
https://www.youtube.com/watch?v=lraxoQGABc&ab_channel=TALLERESBATUKA

público se intensificaron, llegando a seis tocadxs por semana, o tres en un mismo día. Manifestaciones, eventos culturales de otras organizaciones sociales y/o feministas, la fiesta de egresadxs del Bachillerato Trans —la escuela de enseñanza media Mocha Celis—, el festejo del día del niño en el galpón social —y católico— donde se ensaya, o una peña de una escuela pública para recaudar fondos para la asociación cooperadora, la inauguración de la casa del Sindicato de trabajadorxs sexuales de Argentina (AMMAR), o en actividades en las universidades públicas. Además, Batuka tocó frente al Congreso para pedir el tratamiento de la Ley de Cupo Femenino en Eventos Musicales del país. A partir de las presentaciones musicales de Batuka se podría trazar un mapa de temas y demandas políticas de género y sexualidad de estos años al que recientemente se sumó la causa ambiental. En la medida de la posibilidad se piden los gastos de traslado de los tambores, pero en muchos casos la organización propia de los talleres solventa los mismos por la escasez de recursos económicos de los espacios que se acompaña, lo que implica la elaboración de una logística de compromiso grupal que funciona casi coreográficamente. El viaje de la batucada al Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias, realizado en la ciudad de La Plata, fue quizás el momento de mayor conflicto de coordinación, dada la magnitud del evento, las adversidades climáticas y la convivencia de cincuenta personas en el aula de una escuela.

Entre las actuaciones memorables en sentido político y afectivo se encuentran el 8 de marzo de 2018, una de las movilizaciones más multitudinarias y fervorosas debido a un acatamiento inédito al paro de mujeres en instituciones públicas y privadas, y la tocada bajo la lluvia durante la fría vigilia del 8 de agosto de 2018 en la primera votación por la legalización del aborto. La votación finalmente se perdió, pero su debate en el Congreso de la Nación produjo un campamento pacífico y festivo en el centro de la ciudad de Buenos Aires que marcó un antes y un después en la historia política del país⁴.

Ese también fue el periodo en el que se puede decir que Batuka “transicionó” su identidad de género, de “nosotras, las mujeres”, a una identidad colectiva posicionada en el espacio cultural y de lucha de la diversidad sexual, e incorporó discursivamente a las identidades no binarias, acompañando procesos de cambio en el autorreconocimiento identitario de algunas de sus integrantes. Este pasaje estuvo acompañado de un trabajo de cooperación específica con las causas de la transexualidad a través de estrechar vínculos con organizaciones específicas, como la asociación civil “Infancias Libres” y el mencionado bachillerato de enseñanza media para la población transexual expulsada de la educación oficial. Asimismo, Batuka abrió las últimas dos ediciones de la Marcha del Orgullo Gay en Buenos Aires antes de la propagación de Covid-19. Si en un principio la mitad de la batucada estuvo integrada de mujeres cis lesbianas y bisexuales los símbolos de lucha por la diversidad sexual se incorporaron en un proceso posterior a la identificación de las mujeres como sujeto político.

Desde 2017 hasta febrero de 2020, la escuela pasó de estar compuesta de 30 a 100 integrantes estables. En el camino circularon por el espacio muchxs practicantes que, por diversas razones, no pudieron mantenerse constantes, pero que siguen en contacto con el espacio, constituyendo una periferia que extiende su red, que participa en algunas tocadxs, viene como público o colabora en la organización de las presentaciones en la calle.

⁴ Dos años después, el 28 de diciembre de 2020, se consiguió la sanción definitiva de la ley.



Figura 4. Imagen del masivo paro y movilización del 8 de marzo de 2018. La autora de la fotografía es Vero Bessonart, integrante de Batuka.



Figura 5. Flyer de difusión de la participación de Batuka en la grilla musical de uno de los recitales organizados por la *Campaña Nacional por la Legalización del Aborto*, noviembre 2020.



Figura 6. Recital de fin de año de los talleres asociada a una actividad colaborativa para una organización civil travesti trans. Diciembre, 2019.

En cuanto a las experiencias de género, actualmente participa de la escuela solo un varón cis, que está desde los comienzos, que hace poco empezó a participar en las tocaditas en actividades feministas. El resto está compuesto por mujeres cis, lesbianas, bisexuales y héteros, y últimamente se fueron incorporando personas no binarias y varones trans. Se trata de una comunidad sociosexual en la que circula el amor lésbico y disidente y entre les más jóvenes experiencias de poliamor, configurando un marco para la exploración homoerótica de las héteros, cuestión observada anteriormente en otros espacios musicales, como las prácticas de baile de tango queer (Cecconi 2009; Liska 2018).

Buena parte de quienes ingresan a la escuela nunca realizaron una práctica musical, de modo

que la dinámica del espacio se convierte en un acontecimiento incontrastable. También hay quienes realizaron alguna experiencia de percusión grupal, de candombe o batucada, que en algunos casos manifiestan haber sentido incomodidad y falta de pertenencia debido a la dinámica social heterosexual obligatoria de los espacios de percusión y/o vivido situaciones de sexismo que las alejó de esos ámbitos.

Es interesante el carácter transitivo que Batuka establece con algunas herencias del peronismo; en algunos aspectos con el “cristinismo”⁵, ligado a los efectos de mando de parte de la primera presidenta mujer electa en el país y el permanente ataque a su reivindicación y empoderamiento de las mujeres en la política. En otros aspectos, Batuka se identifica con un peronismo más tradicional, el peronismo “de base” más arraigado en los códigos de la cultura popular. Como señalan Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch (2016), el bombo es uno de los emblemas más relevantes de la historia cultural del peronismo. La historia política del bombo está relacionada con el candombe, la murga, el folklore, y las hinchadas de fútbol; proveyó la banda sonora de algunos de los momentos más importantes de la política nacional y su sonoridad se asocia al peronismo. Su origen político está identificado a la localidad de Berisso, en provincia de Buenos Aires, zona que alojaba a varias murgas populares, un desarrollo político-sindical ligado a los frigoríficos instalados allí (2016: 259) y una diversidad inmigratoria interna e internacional que va desde Santiago del Estero, cuna del bombo legüero del folklore norteco, a un enclave de inmigración caboverdiana. Cada grupo cultural creó sus sociedades o “naciones lúdicas” que más adelante se asociaron a las sonoridades del peronismo. De temple festivo, marcial, grave y vibrante del bombo chato de gran diámetro y dos parches sujetos por aros que se golpea por una maza, aparece en la historia político-sonora asociado lo ruidoso, bárbaro, incivilizado y no-blanco (2016: 269). Adamovsky sostiene que el bombo se convierte en un instrumento de lucha y significación política recién a partir del derrocamiento de Perón en 1955; desde entonces los bombos se volvieron una presencia muy frecuente en las manifestaciones callejeras (2016: 287). Las tensiones de clase y etnicidad que invoca el bombo en la calle estuvieron relacionadas directamente a los cuerpos populares masculinos. Hasta 1960, los bombistas peronistas fueron siempre hombres, al igual que en las murgas. El primer registro visual que muestra mujeres tocando el bombo es del año 1983, aunque continuó siendo una rareza (2016: 320).

Efectivamente, de la visualidad de Batuka emerge el desvío de ese curso histórico. Como dice Cíntia Sanmartín Fernandes, la potencialidad comunicativa de los cuerpos femeninos y disidentes en el espacio urbano reconfigura las tramas sociales, construye un reconocimiento común y rompe patrones estéticos heteronormativos (2021: 203). A modo de nuevas territorialidades sónico-musicales que alteran el ritmo urbano, se resignifica lo cotidiano, lo imaginario y las relaciones entre actores y espacio urbano. Como señala Delgado, los estímulos sensitivos del acto artístico son considerados en dichas prácticas como desencadenantes de la acción política (2013: 69).

Por su parte, Julia McReynolds-Pérez y Michael O’Brien realizaron una investigación etnográfica reciente sobre la transmisión de ideas feministas en las murgas —mixtas y murgas sólo integradas por mujeres—, íntimamente relacionadas con la historia sonora del peronismo. Ellos también señalan que antes del 2015 había crecido la presencia de mujeres en las murgas en el cuerpo de baile, pero en los últimos años, el activismo feminista generó modificaciones en las prácticas de género habituales de las murgas: “en la Argentina, el movimiento feminista está cambiando la forma en que las personas interactúan y se organizan en contextos como la murga,

⁵ La noción “cristinismo” refiere a Cristina Fernández, la primera presidenta mujer electa de la Argentina, que ejerció el cargo durante dos mandatos consecutivos entre 2007 y 2015.

interrumpiendo las expectativas culturales de género, la actuación musical, y los liderazgos” (2020: 426)⁶.

Puede decirse que la estampa de mujeres con tambores se convirtió en uno de los símbolos culturales de los movimientos feministas latinoamericanos, y la utilización visual de Batuka en medios de comunicación, tanto independientes como hegemónicos, es ejemplo de ello. Las imágenes de Batuka tocando en la calle han circulado a través de diversos medios gráficos y audiovisuales, configurando una visualidad icónica del movimiento de mujeres y disidencias en Argentina. Teniendo en cuenta que el activismo de género librado en los medios de comunicación del país ha sido clave en la intervención de los feminismos en el escenario político (Richard 2013; Rovetto 2015; Sanmartin Fernandes 2021), las estéticas visuales en tanto materialidad significativa de la lucha (De Lauretis 1992) revela las posibilidades de enunciación de Batuka a través de las campañas gráficas en las que se vio involucrada, a la vez que exhiben cómo los medios controlan su representación.

Las figuras 7 y 8 son dos ejemplos de la utilización de imágenes del bloque de Batuka tocando en la calle y su alcance internacional; el primero, en la portada del principal medio gráfico progresista del país y el segundo en la tercera temporada de *La Casa de Papel* de la plataforma Netflix, donde trucaron una foto agregando la máscara y vestimenta característica de la serie española a una actuación de Batuka frente al Congreso de la Nación. “Esta máscara se ha convertido en un símbolo en todo el mundo de la resistencia”, dice el personaje de “el Profesor”: “Buenos Aires, Argentina: varias manifestaciones por los derechos de las mujeres. Roma, Colombia, París. La cumbre del G20 en Hamburgo”. En este sentido, la representación de mujeres y no binaries tocando tambores en las calles cumple un rol comunicacional asociado con la actualidad cultural y política.



Figura 7. Portada de uno de los principales diarios del país con una foto de Batuka. ENM N° 34, 2019.



Figura 8. Imagen de Batuka tocando frente al Congreso de la Nación utilizada en la tercera temporada de la serie *La Casa de Papel* (Netflix, 2019) trucada con el agregado del overol característico de la serie.

⁶ La traducción es propia.

McReynolds-Pérez y O'Brien (2020) refieren a un "feminismo performativo" que puede consistir en ver a una mujer tocando el bombo en la murga, y que no se manifiesta necesariamente a través de líricas que hablen de feminismo. La *performance* de las murgueras con el pañuelo verde por la legalización del aborto sería también un ejemplo de dicha noción (2020: 428), aspecto que remite a la comunicación auditiva y gestual (Ferreira 2013: 81) de cuerpos que expresan y se visibilizan de otro modo. Eric Drott, que analiza el papel de la música en los movimientos sociales contemporáneos y el rol que esta asume en protestas políticas contemporáneas en Estados Unidos y las rondas de tambores en particular como modo de mediación de la protesta, refiere a la experimentación de una "praxis cognitiva" (2017: 5). Por su parte, Natalia Bieletto analiza la manera en que el grupo dramático Las Tesis agregó perspectiva de género al movimiento social en Chile, y refiere al poder performativo de la audibilización de los cuerpos en el espacio público como condición material necesaria para el reconocimiento del sujeto político (Bieletto-Bueno 2020: 76).

Llegar a Batuka y allí vivenciar musical y orgánicamente el movimiento feminista fue inesperado. Tras la asunción del gobierno neoliberal del Partido Cambiemos, en 2016 se cerró el Ministerio de Ciencia y Tecnología, iniciando importantes recortes de presupuesto a la investigación social en el país que provocaron una serie de acciones y movilización del sector. Una integrante de La Chilinga me contactó para decirme que estaba participando en una nueva batucada de mujeres que se ofrecía a apoyar la lucha contra las medidas. Meses después me sumé a uno de sus talleres, retomando una vieja práctica de hacer percusión.

El proyecto político de Batuka lo asimilé unos meses después. Intentaba dejar a la investigadora a un costado. Como diría Jesús Martín-Barbero, la "revelación profana"⁷ se produjo en la muestra de fin de año de los talleres de ensamble. La dedicación de la preparación del lugar, el trabajo delicado en luces y sonido, la impresión de las fotos de cada una de las tocadas en la calle con su cartelito del lugar y la fecha. El festejo y la memoria visual de todo lo vivido ese año en relación a la actividad musical de Batuka en tanto acción política dirigido a un público de familiares y amigos. Esa dedicación del mundo interno del grupo me mostró algo menos evidente. ¿Qué es el movimiento feminista y qué lugar ocupa el accionar musical en esa construcción? A continuación, analizamos la experiencia de Batuka a través del testimonio de Tingui que, en parte formada por Noe, se responsabilizó de llevar adelante el discurso y la transmisión de la orientación política de la escuela de percusión.

Una escuela feminista: explorar la política a través de la batucada según la experiencia de Tingui

El 25 de febrero de 2020, unas semanas antes de que comenzara el confinamiento por COVID-19 en Buenos Aires y el resto del país, le hice una entrevista formal a Tingui. Muchas veces tuvimos conversaciones sobre diferentes temas que hacían a la experiencia del grupo, como su dinámica intergeneracional, las políticas de identidad del espacio o el sentido político de apoyar ciertas causas, entre otras. Entre 2017 y 2020 tomé sus clases de ensamble en el bloque de los días viernes, que en cierto sentido fue un grupo clave en la transición de Batuka, y por momentos la puesta a prueba candente de su capacidad para articular un conjunto de personas con trayectorias culturales, de clase, de género y de grupalidad muy heterogéneas. Tingui aplica una mirada crítica del espacio creado sin apelar nunca a un discurso ya dicho, una lectura ajena o un pensamiento definitivo. A la

⁷ La noción de revelación epistémica de Martín Barbero asociado a la experiencia etnográfica aparece desarrollada en la siguiente entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=q2i_LEe5l1U

vez, su experiencia personal marca los desvíos sociales de una generación de tamboreras.

Comenzó a estudiar percusión a los treinta años: “vivía muy tranquila. Trabajaba en un estudio fotográfico. Trabajo, casa. Me separo”. La práctica musical apareció en ese momento de transición, de búsqueda de un nuevo proyecto de vida como mujer independiente. Tocar instrumentos no era un anhelo postergado. Empezó a tomar clases particulares de bongó y cajón peruano con un músico que conoció en internet: “me encantó. Cómo no había hecho eso antes, no sé”. El profesor le decía que aprendía muy rápido. Después estudió técnica de congas y rumba, cuerda de candombe, rumba, ritmos afroperuanos y toques de candomblé. Se formó con distintos docentes percusionistas de Argentina y países latinoamericanos, primero con varones y después con mujeres.

La Chilinga apareció cuando sintió la necesidad de articular su formación individual con un espacio colectivo, en 2006: “algo grupal para conocer gente que esté como en la misma dinámica, que le guste esto como a mí”. Ahí se formó en técnica de palos, repique y surdo y ensamble de batucada tradicional:

hora hay una gama de escuelas de percusión muuuy amplia. En ese momento no había las escuelas que hay ahora (...) Empecé un taller de batucada y ahí ya se me disparó todo el doble. No solo era estar tocando el tambor que a mí me gustaba. Esa primera clase para mí fue una locura tremenda de ser treinta personas que no sabíamos nada e irnos tocando en conjunto, haciendo una llamada. Como toda una dinámica que nunca había visto, tampoco los había visto en la calle. No, no, no. Para mí era nuevo, increíble. Y desde el día que yo pisé ahí dije “esto toda la vida”, sin saber que lo iba a cumplir.

Tingui se integró a la sede del barrio de Saavedra, la única ubicada en la ciudad de Buenos Aires, que recién se inauguraba, cuestión que la llevó a involucrarse en la conformación del espacio⁸: “fui un poco parte de ese galpón, digamos”. Lo que le pasó a Tingui en particular es que la práctica grupal de tambores le despertó la vocación de enseñar, de “querer estar del otro lado”. Pasados tres años, ya estaba a cargo de algunos de los talleres de la escuela:

Lo que a mí me estaba pasando me parecía tan increíble que yo quería también poder hacerlo con un montón de gente. Nunca, nunca tomé esos espacios de percusión, ya sea La Chilinga o Batuka, como lugares ajenos a lo que yo considero la docencia, que no es solamente que vos te vayas sabiendo tocar la guaracha o tocar un tambor, sino todo lo que pasa alrededor. Digamos, ese contexto para mí es importante. Si vos venís a un espacio, yo quiero que lo sientas tu casa, quiero que estés cómoda, quiero que medianamente lo que pase con ese espacio sea un poco lo que vos, en ese momento, estás necesitando o queriendo, o lo que te viene bien para la vida. Así que, bueno, a los dos, tres años estaba dando clases.

Entrar en contacto con los tambores en la calle también fue indisociable de constituirse como una militante social. En ese momento comenzó a interesarse en la política y a consustanciarse con distintas problemáticas de derechos humanos: “a partir de la cuestión musical yo empiezo a generar otras cosas en mi vida. Mi familia es de la clase media que no se involucra en nada de lo que pasa”. Su primera asistencia a la histórica marcha del 24 de marzo fue tocando junto a La Chilinga: “hoy pienso que un 24 de marzo yo salgo a la calle, con tambor, sin tambor... Tomó un espacio en mi vida esa fecha. Y a partir del tambor yo empiezo a militar, a ser consciente de la escena político partidaria, de la escena social, de un montón de cosas. Fue realmente un cambio grande.

⁸Otras de las sedes estaban en el gran Buenos Aires: Martín Coronado, Varela, Lanús y Palomar.

En un principio, el sentido político del que Tingui habla refiere a la constitución de un instrumento, “el tambor”, que siempre necesita agruparse:

Esta cosa de juntarse con un montón de gente a tocar y de tener que funcionar también (...) Lo que pasa con un grupo de personas que ves accionando juntas, a mí me, digamos, me enloquece ver eso. Y me sigue pasando. Me sigue pasando. Hoy con la escuela y con las pibas militando en la calle, con las pibas con los tambores en las manos me sigue pareciendo siempre una cosa increíble, fuerte, arrasadora, que no te puede pasar desapercibida, pero bajo ningún punto de vista”. Si querés, no sé, andá y decí `uy, qué fuerte que tocan´, desde la mala onda si querés, pero no puede ser que vos pases al lado y no mires, no pienses algo, no te llame la atención, no veas algo que diga `mirá´.

Tingui señala lo grupal como condición para que la música “suceda”, “estar ahí, juntas”. Además de la batucada, Tingui siguió estudiando un espectro más amplio de tambores y toques de percusión tradicional latinoamericanos y del folklore argentino. Esto fue algo que después se trasladó a la dinámica y al sonido de Batuka, por ejemplo, tomar un ritmo tradicional de las congas y hacer un traspaso a la batucada: “es hermoso y suma, porque hay, una mixtura increíble, no sé, como hoy: estar tocando un toque en batucada que es el murgón, que viene de la murga, y que las congas toquen la guaracha, que la clave está en 2/3, entonces esa ya es una mezcla zarpada. Así, de una base mínima”.

La fusión de tambores difería del sonido de La Chilinga. En este sentido, podemos decir que la creación de la escuela de batucada a cargo de Noe y Tingui generó algo nuevo respecto de la batucada convencional, reuniendo elementos de diferentes tradiciones musicales. Además, establecieron una circulación inhabitual por los distintos tambores: “la propuesta que pensamos con Noe cuando empezamos Batuka era que la gente pueda transitar por distintos tambores. Eso también fue algo distinto a lo que nosotras hacíamos en La Chili, que vos entrabas, agarrabas un tambor y ése era tu tambor”. En dicha rotación se habilitó la ejecución de ciertos instrumentos más sofisticados dentro de las jerarquías culturales de los tambores:

Vos venís con una idea [de clase] y de repente en una formación te dicen “uy, pero nunca toqué una conga y me encantaría tocar la conga”. Bueno, que puedas hacerlo. (...) Y laburar un poco para que suene y una mínima base como para que tengas una idea, y contar un poquito eso que vos estás tocando de dónde viene, qué toque es. Y me encanta eso de que viene gente y dice “pero nunca toqué nada, no, y qué me voy a sentar en una conga”, o sea, porque quizás ven el surdo un poco más amable y “bueno y si toco el surdo”, no sé qué, pero la conga, ¿no?, como “ah, la conga” [se ríe irónicamente] que es tipo...no sé. Y la conga es un tambor y hay que tocarlo. Yo, por ahí, no me doy cuenta, ahora hablando con vos lo pienso y digo bueno, por ahí hay gente que dijo “nunca me imaginé que en mi vida iba a estar tocando una conga, acompañando a unos tambores de batucada”, y eso es zarpado.

Tingui evalúa este cambio como un acierto que se expresó sobre todo en las muestras de fin de año de los talleres, porque en la calle cada quien ejecuta un tambor fijo. También lo asocia a un mayor crecimiento individual: transmitir un conocimiento musical más amplio. En esos años Tingui integró un conjunto musical mixto de folklore latinoamericano, trabajando en la percusión y poco a poco en el canto y la composición de canciones. Integró los conjuntos Pecay Pudú y ChiChiCaParú, que fue la banda que armó con Noe al mismo tiempo que Batuka. En Pecay aprendió sobre música norteaña –de Argentina, Bolivia y Perú– y sobre el bombo legüero, ritmos que asume como muy difíciles para que suenen apropiadamente en estilo, como el candombe.

Sobre la experiencia de género que vivió en su incursión en el mundo de la percusión no aparecen relatos de machismo: “yo creo que, si te hablo de mucho antes del 2015, no sé, no tengo demasiado para contar, porque realmente no lo tenía presente”. Si en el momento que se incorporó al ambiente de la percusión popular en Buenos Aires había mujeres tocando tambores en distintos espacios, la participación estaba circunscripta a determinado tambor, el surdo:

Primero, la mujer no tocaba tambores, digamos. Después, bueno, si tocás tambores, estaban... fijate, los chabones con el repique, las minas con el medio, ¿no?... Hay como una escala de tambores... Yo, ahora, bueno, tengo una escuela de mujeres y disidencias, ya no lo veo y creo que no pasaría porque hay otro pensamiento.

Lo que sí recuerda es una situación que le pasó a Noe tocando candombe. “Tocaba piano aparte, el tambor grande, que es el grave”. El relato de lo sucedido cuenta que Noe estaba tocando en Montevideo en el año 2007 y se acercó un tipo advirtiéndole que algún hombre podía ser que se acerque a prepotearla por ser una “mujer con un tambor colgado”:

Dijimos como ¡¡Guau! ¡Qué loco! Mirá”, pero yo creo que no tomamos ..., sí lo charlamos, sí dijimos “¿cómo?, ¿qué?”. Porque bueno. Aparte nosotras ya éramos mujeres empoderadas en un tambor, más allá del contexto, personalmente ya lo éramos, entonces, como bueno, “le pego un palazo”, digamos, “y yo voy a seguir tocando y voy a seguir”. No hay como mucho qué pensar. Pero encima pasó en otro país. De acá, no, no sé, no lo pensé, no lo pensaba, no... Hoy, con esta cabeza, con 5 años desde lo que para mí es el comienzo grande del movimiento feminista con el “Ni Una Menos”, sí leo otras cosas, quizás, de espacios donde estuve.

En 2007 conoció a Vico y a Campi, y se empezó a armar una red de mujeres en La Chilinga: “hoy, eso lo leo que ahí se empezó como a forjar algo que iba a terminar en lo que hoy vivimos como personas que están conectadas. Empezamos a generar cosas. Vico fue la primera persona que me habló de feminismo”. Vico es del grupo de las históricas, las que acompañaron el pasaje de La Chilinga a Batuka. Es docente de escuela primaria y fue impulsora en acercar los debates feministas al espacio de la batucada. Más adelante, Vico fue quien promovió un espacio de formación feminista en la batucada llamado Talleres para Talleres, en los que se invita a personas de otras organizaciones a contar sus experiencias, como el colectivo de Infancias Trans o un taller de autodefensa física o el debate sobre publicidad sexista, entre otros.

Cuenta Tingui que tenían conversaciones y la mayoría opinaba que no se sentía feminista, pero que “bancaba” a las mujeres. Acá aparece la distancia que existía entre las prácticas musicales entre mujeres y asumir una identidad feminista, aun cuando la lucha de las Madres de Plaza de Mayo estuvo relacionada con las causas históricas del feminismo o los orígenes tempranos de la militancia feminista pos-dictadura (McReynolds-Pérez y O’Brien 2020: 5). El feminismo estaba asociado a otras prácticas sociales ajenas a la música. Tingui formula una visión actual de su identificación con el feminismo a partir de otro cruce histórico y político:

¿Qué es para mí el feminismo? ¿Cómo lo tránsito yo? Yo puedo decir que Batuka es una escuela feminista, lo digo, me parece que lo es. Después si vos venís a decirme “No. El feminismo dice que...”. O sea, no hace que mi feminismo o lo que yo llamo feminismo, como movimiento feminista, no sea válido. Cada una lo transita desde el lugar en el que está convencida de transitarlo. Yo sigo saliendo a la calle después de ese 3 de junio y sigo creyendo que la calle sigue siendo el camino.

Tingui enfatiza la asociación calle-feminismo en el sentido de ser banda sonora de formas de lucha que se dirimen en ese escenario, antes identificado con el peronismo, y luego con la lucha de derechos humanos:

Hay fechas que para mí es increíble que la calle no esté copada como hace 5 años. Bueno, también es algo que está pasando con el feminismo, más generalizado y más radical, por ahí, no sé si está bien la palabra ... Y porque como todo movimiento que crece, también empieza a haber quiebres internos y es entendible, bueno, empiezan a pujar por distintas cosas. Yo lo tomo desde ese lugar, del lugar que me convoca, que es la calle, que es lo que creo que el feminismo puede venir a cambiar, el lugar que tiene que tomar, qué rol.

Como ejemplo refiere al proyecto de ley que propuso un porcentaje mínimo de artistas mujeres en los ciclos y festivales de música, que como se mencionó en el apartado anterior Batuka apoyó frente al Congreso de la Nación para provocar un efecto de atención mediática la noche anterior a su sanción definitiva:⁹ “nombro esa ley porque eso creo que tiene que ver con el lado del feminismo que me convoca: che, esto no está pasando, hagámoslo pasar, vamos a hacer que pase”.

Tingui piensa en acciones concretas que tuvieron una incidencia de transformación: “hoy lo veo y digo ‘bueno, qué loco’; fuimos creciendo dentro de un espacio y de repente ya sí empezaron a pasar cosas”. Recuerda que, en La Chilinga, la sede de Saavedra fue bastante “copada” por mujeres, pero que en ese momento no había un señalamiento de los cambios en la composición de género de las batucadas. No en roles de dirección de la escuela, sino de alumnado:

Fuimos tocando los tambores de una forma natural. Cuando, por lo menos, hace 15 años yo empecé a estar en este ambiente, digamos, no había nadie que me venga a decir “No podés tocar un tambor”. No había una cosa cultural acá. Por lo menos, con esos tambores, con esos toques. Y en el medio, digamos, yo siempre voy a decir lo mismo (...), ese 2015, ese 3 de junio fue no sólo una marca para la escuela, para mí fue una marca, un descubrimiento de una movida donde dije “quiero estar acá, no me quiero ir de acá, no me quiero ir de acá”. De hecho, esa participación en el Congreso todavía estábamos en La Chili y teníamos Batuka, y lo que hicimos fue hacer una convocatoria abierta a nuestros conocidos, conocidas que quisieran venir a tocar sin remera a juntarnos en el Congreso. Desde La Chili no había una cosa fuerte en ese plan y una decisión de participar en este evento.

Acá aparece el límite coyuntural de ese espacio como el de las murgas (McReynolds-Pérez y O’Brien 2020: 5): ámbitos musicales politizados, creados y gestionados por varones, que no encontraron en las violencias de género un motivo de interpelación política.

Ellos terminaron yendo, yo creo que por presión de “las chilingas”, que me encanta, digamos. Me parece que son espacios que no pueden estar olvidados cuando militás con un tambor en la calle (...) Y fue impresionante. No solo fue impresionante los tambores ahí. Me impresionó ese día, me conmovió, las pibas en la calle, fue como realmente dije: “Esto es para adelante”, digamos, esto es de acá para adelante.

Esto sucedió un año después de la creación de Batuka, pero Tingui sostiene que en realidad fue en ese momento donde empezó la escuela y la identidad del espacio como “mujeres”:

⁹ Luego de un año y medio de reclamos sostenidos, la Ley 27.539 - *Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales* (que incluye a las personas de identidad de género autopercebido) se aprobó en Argentina el 20 de noviembre de 2019.

Ya empezás a prestar atención a ese movimiento, a eso que iba pasando (...) Teníamos fechas tradicionales donde salir y seguimos saliendo, pero ahí empezó a ser el 8 de marzo una fecha como el 24 de marzo, digamos. Una fecha de la calle (...) No miro en el Facebook a ver si alguien convoca y entonces yo voy a la calle, y voy a tocar. Porque quiero estar acá parada y no me lo saca nadie. Convoquen, no convoquen, hagan llamada.

Tingui cuenta que a partir de ahí el grupo comenzó a tener una dinámica particular, a elegir en qué lugares estar, empezó a pensar “intervenciones”, acompañar las iniciativas de otrxs: “no solo era llevar los tambores, sino que empezamos a pensar `queremos decir algo también’”. Tingui se refiere a reinscribir sentidos de una batucada en la calle, pero también de acciones concretas que acompañen esa reconversión simbólica del sonar de los tambores, como la inclusión de un megáfono durante las tocadas callejeras: “una cosa de empezar a estar re-conectadas con lo que estábamos haciendo. No era solo decidir salir o no salir, sino cómo salir. Y eso empezó a darle mucha fuerza a la escuela. Mucha fuerza. ¿Qué digo en la calle?, ¿cuándo tengo que salir?, ¿tenemos que salir?, ¿no nos importa nada?”.

Batuka no tiene un formato asambleario. Las fechas las va proponiendo algunx miembro del colectivo a las profes que evalúan logística, recursos y seguridad. Las fechas se publican en un grupo cerrado de Facebook y cada quien avisa si participa o no. Los interrogantes de la Tingui no se dirimen en discusiones de consenso, sino que se van alimentando de la iniciativa individual. De ese modo es que Batuka puede marchar con Mama Cultiva en la movilización anual por la legalización del uso de cannabis medicinal, en una actividad de la agrupación de izquierda Pan y Rosas, o en la peña organizada por la cooperadora de la escuela a donde asiste el hijo de una tamborera –o donde trabaja como maestra–, sin incurrir en debates que suelen erosionar y burocratizar a las organizaciones sociales. Tingui señala que esto que se fue consolidando en 2017 también implicó un quiebre en quiénes se sintieron convocadxs, y quienes no:

En este camino también nosotras éramos una escuela mixta y, de repente... No de repente, a ver, no de repente, de la nada... Todos los pibes que hoy vemos también, y que hay una cosa de cariño, en el medio hubo un entendimiento. Yo entiendo también que en un punto ya no se hayan sentido tan cómodos en el espacio. Lo entiendo, lo respeto. Fue algo que nos pasó, fue algo que nos atravesó.

En este punto es interesante que, a diferencia de lo que se cree, la feminización de Batuka fue un proceso no excluyente en el que solo quedó un varón cis del grupo original. A la vez, Tingui entiende que esa decantación fue necesaria para producir un efecto político en el cual se pudiese constatar que un conjunto de tamboreras mujeres podían sonar en la calle con la misma o mayor contundencia:

Realmente es muy fuerte el repertorio que hacen y es muy prolijo y es muy de... ¿no?, muy con el alma y sí, es “Ah, pero estas pibas”, o sea. Tocan todas juntas. O sea, vos ves un bloque de mujeres tocando y no es, no es lo mismo ver a los chabones. Vos ves una batucada de chabones y decís “ah, sí”.

Tingui observa que el tiempo y la constancia hicieron ganar seguridad en el ámbito de la calle:

Para nosotras que estábamos transitando un cambio interno, nuestro, de cabeza, de todo, para nosotras, dos directoras de una escuela y ese proceso que se estaba generando en la escuela, en la calle, con las mujeres...

Ahora nos ponemos en el medio y tocamos. Lo que no era hace 3 años. Primero, porque nosotras estábamos aprendiendo a manejar una escuela de percusión, cuidando mucho a les pibes, o sea, viendo que no pase nada, cuidando dónde nos íbamos a parar. (...) A partir del 2015, creo que la pata de mujeres de Peronismo Militante. Siempre conectando con alguna pata de mujeres de algún partido. Si bien a nosotras no nos copaba demasiado salir con partidos políticos, era lo que ese año encontramos para cuidar un poco a las alumnas y a los alumnos, ¿no? Porque no estábamos tan empoderadas en la calle como ahora donde realmente vamos, nos paramos y tocamos y nos cuidamos entre nosotras. El 8 de marzo de 2017 de la invitación de la agrupación política a integrar su columna "baja" la información de que no fueran varones cis. Y con Noe fue un cimbronazo, en el sentido de ya de tener que decir a los pibes que no vengan a una fecha. Fue una de las primeras veces que lo charlamos y empezamos a pensar, por qué nosotras estábamos entrando en ese mundo.

Más adelante esto volvió a ocurrir en otras circunstancias y Tingui, sin entrar en debate con los espacios cuestiona que las banderas de lucha estén ligadas exclusivamente a las identidades de género y las experiencias sexo-afectivas de Batuka, señalando una tensión que atraviesa al movimiento feminista en la definición de sus subjetividades políticas.

En relación con el cambio de identidad que fue viviendo Batuka de participar en espacios sociales solo de mujeres, y que actualmente son de mujeres, personas no binarias y varones trans, entre 2017 y 2018, Tingui señala un cambio de intereses entre las personas jóvenes que entraron a la escuela: "son pibas que vienen a militar este espacio en particular. Quizás hasta vos les decís 'bueno, talleres de ensamble y batucada', 'sí, sí, sí' [se ríe]. No importa mucho. Quieren tocar en la calle". Nuevamente, el tambor aparece como un instrumento de militancia más que un instrumento musical: "yo tengo 45 años. Imaginate que hasta los 30 no toqué un tambor. Ahora entran las pibas de 20 que tenían 15 cuando fue el Ni Una Menos, y salieron a la calle a los 15 y dijeron esto: 'calle, movimiento, feminismo'". Con cada palabra golpea con su mano la mesa, sonoriza a cada una. Agrega que también varias de las mujeres más adultas que se acercaron a Batuka no creían que tocar tambores en la calle era su lugar sino hasta la convocatoria Ni una Menos. Recuerda el video de Batuka de diciembre de 2018 que se llama "Mujeres, nosotras" y señala ese cambio vertiginoso:

El video es increíble. Ahora, yo en mi escuela tengo disidencias realmente, me creo una escuela de mujeres y disidencias, y todo el tiempo cambiamos. O sea, nos reímos, yo me río mucho de mi pseudo lenguaje inclusivo: todes ellas... Pero, bueno, estoy aprendiendo también, las pibas lo saben. Pero realmente lo creo, y porque también creo que el movimiento de disidentes está tomando un espacio y creciendo a pasos agigantados y nosotras, mujeres, tenemos que empezar a pensar ese espacio muy en conjunto. Porque si yo, yo por lo menos, yo Tingui, lo pienso así, digamos. Si vos venís de espacios, que te excluyen constantemente, me encuentro con otro movimiento que está excluido constantemente, bueno, ¿en qué punto no coincidimos? Nos veo a la par. La escuela ya es eso. O sea, para mí es un aprendizaje impresionante.

Como en otras investigaciones realizadas (Liska 2003, 2006 y 2018), algunos espacios musicales funcionan como lugares intergeneracionales de fertilización cruzada fundamentales en la configuración de tramas que ofician de enlaces sociales diacrónicos.

Volviendo al formato musical que se expresa en las tocadas de la calle, es importante recordar que, como se dijo en el apartado anterior, se trata de un repertorio que se aprende in situ, participando de las mismas, y no en los talleres de ensamble, cuestión que para Tingui tiene un sentido político hacia adentro:

Es tocando con todas alrededor que lo vas aprendiendo. Porque es importante ese espacio para que vayas... como que para mí son dos espacios distintos adentro de la escuela. Me encantan los dos porque me encanta

dar clases y me encanta lo que se genera en los talleres, pero a mí en, digamos, en mi vida personal, me parte la cabeza la calle (...) Como que en la calle aprendés el repertorio de la calle y esa militancia tremenda, y lo que pasa. Ustedes no se dan cuenta, pero yo cuando las veo, yo me vuelvo loca. O sea, todas esas fotos gritando, saltando, sacada es porque me vuelvo loca, porque tengo una batucada adelante que tiene una fuerza arrasadora.



Figura 9. Imagen de la vigilia durante el primer debate de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) con Tingui en el centro de la columna. 9 de agosto de 2018. Foto: Marianela González.



Figura 10. Tingui dirigiendo el bloque el día de la sanción de la Ley IVE. 30 de diciembre de 2020. Foto: Rocío Bao, integrante de Batuka.



Figura 11. Posteo en Instagram utilizando una imagen de Tingui y Batuka tocando en una concentración para explicar la “emoción” del encuentro frente al Congreso de la Nación por el debate de la IVE. ULA producciones es un perfil que se especializa en el diseño y registro escénico a través del lenguaje visual. Diciembre, 2020.

Le gusta a campichay y 28 personas más
 ula.producciones Me emocionó la plaza.
 Me emocionó la calle.
 Me emocionó la fuerza de las pibas y quiénes acompañan.
 Me emocionó la lucha, el Congreso que abre la escucha...
 Me emocionó estar acá para ser parte de esto! Será Ley!

Tingui señala la diferencia de tocar en una protesta social que denuncia situaciones de violencia de género de la Marcha del Orgullo LGBTQ+: “acá la consigna de base eran los femicidios, por eso el clima no era carnavalesco”. Por eso el toque de samba reggae se ejecuta al final de las tocadas, como momento de mayor distensión. Después, sí fueron generándose otros contextos más festivos, pero la consigna Ni Una Menos marcó la sonoridad de Batuka, especialmente un toque nombrado como “Hey”.

En la entrevista retomé una cuestión que habíamos conversado anteriormente. Tingui comparte la impresión de que el proceso de las personas que se integraron en los últimos tiempos incorporaban mucho más rápido los toques de la batucada, algo que se puede atribuir a su composición más joven. También se puede asociar a la consolidación sonora del bloque y a cierta sincronía sociomusical en la que están implicados aspectos profundos de un ser socialmente establecido, valores de grupo y modos de interacción con otros dentro de un sistema de comunicación (Clayton 2012)¹⁰. En prácticas de candombe, Luis Ferreira refiere a la regulación de la energía colectiva (2013: 112). Tingui agrega lo siguiente:

Ahí siento que también no es solo la escuela en la calle, sino que es lo que está pasando en general, con las mujeres. O sea, como que siento que ya hay... la piba que sale a la calle con un tambor sin saber ningún toque, sí bueno, la van a ver un poco más tímida, porque es natural. Pero todo lo que le pasa alrededor, todas esas pibas alrededor, esos gritos, esos bailes, hacen que automáticamente empieces a tocar lo que están tocando al lado. Entonces es rápido. Es rápido. O sea, para mí, es rápido. Sí, mucho más rápido.

En ese momento de la entrevista habla de la relación de Batuka con el bachillerato trans Mocha Celis, o el taller de autodefensa que dio Vivi González, competidora trans de karate profesional: “Imaginate; nosotras a los 15 y estas pibas a los 15”. Tingui asocia las experiencias políticas con el aprendizaje de los toques, el sentido político de tocar. A su vez, Tingui sostiene que el foco de la lucha cambió y que justamente pasa por apoyar las luchas de derechos para las personas transexuales:

Bueno, pero qué hago tocando el tambor si no hago esto, si no voy a estos espacios, si no participo acá, si no estoy acá. Pero, bueno... yo no sé bien con qué tiene que ver. Digamos, no sé bien con qué tiene que ver en el sentido de si es porque a Noe y a mí nos atraviesa. No lo entiendo demasiado. Pero sí sé que lo que me pasa a mí, le pasa a las pibas. O sea, hay un punto que digo bueno, estamos bien, estamos bien porque entran acá, y “es tocar para apoyar qué”.

El énfasis en el “para” no está escindido de un compromiso con el sonido, que el bloque suene bien. Esto es algo de contraste con la militancia política tradicional peronista o de izquierda de las últimas décadas, cuya presencia sonora en las manifestaciones, y el uso específico de tambores perdió calidad, peso y efecto.

Para mí no es lo mismo lo que nosotras hacemos en la calle que juntarse a tocar un tambor. Hay como otra..., son expresiones distintas. Entonces, ese repertorio que tenemos, que suena, que queremos que suene y que

¹⁰ El *entrainment* musical implica considerar la coordinación o sincronización sonora como acto comunicativo en el cual se ven involucrados diferentes aspectos de la experiencia del sujeto mediados por el consenso. Refiere a la capacidad humana de utilizar el sonido y el movimiento para coordinar acciones de grupos de individuos.

nos gusta cuando suena, nos gusta más cuando suena mejor, digamos. No nos pasa desapercibido. *Es nuestra expresión política*. Entonces, nuestra idea es llevar eso a la calle. Pero yo no voy a excluir a una persona que no sabe el repertorio para que suene bien. No, no, no. Te incluyo y va a sonar bien, y vos vas a estar en el medio y no va a pasar nada, y vas a tocar también con las pibas, no te preocupes. Eso tienen los tambores también ¿no? Como que hablan por sí solos.

Tingui destaca que en Batuka se encuentran un montón de militantes de diferentes organizaciones políticas y sociales, además de “la madre, la que no quiere ser madre, la mujer independiente, etc.” y que en la interpretación musical todas coinciden. En este sentido, me remito a tomar un conflicto grupal, en un taller que las directoras decidieron disolver por problemas interpersonales mediados por disparidades personales, sociales y también políticas del grupo que marcaron un límite en la articulación musical:

Para mí fue un cimbronazo ¿eh? No fue que no me esperaba eso a fin de año. Digo, ya se venía gestando, pero fue un cimbronazo. Realmente me planteo dónde estuvo el fracaso, o de mi parte, o de la parte de la escuela. Lo pienso para construir, porque digo: “¿qué no se entendió de lo que es Batuka?” Porque lo veo tan contrario al planteo general que no logro descifrar qué es lo que ahí cortó esto que venía pasando y quebró algo. Yo les decía a las pibas, “no somos amigas 100 personas. Somos todas personas distintas. Pero el respeto no se pierde porque estamos todas en la calle militando”.

Tingui sostiene que el bloque es un colectivo en el que todes tienen iniciativa, intervienen en la organización tanto como en la creatividad en los arreglos musicales, las muestras. “Sí, la escuela somos dos directoras bajando una línea de ciertas cosas (...) yo creo que también tienen que entender que hay ciertas cosas que nosotras tenemos que ir barajando para que no se desborde todo (...) O sea, yo estoy a la par de ustedes también en este colectivo”. Tingui se refiere a la ruptura del núcleo de personas que impulsaron Ni una Menos y la insistencia de algunas compañeras de mayor formación teórica en el feminismo de convertir a Batuka en una organización completamente horizontal:

Todos los proyectos que a mi modo de ver sobreviven no son totalmente horizontales, porque termina pasando que hay pujas internas, personales entran a jugar dinámicas de poder. (...) Imaginate si yo hubiese gestado Batuka desde la horizontalidad. No existe más. Me encantaría que funcione así, pero yo creo que no hay muchas formas de que funcione así. No estamos preparados todavía... Después está la viveza de cada persona. Yo no tomo una decisión de que me senté en mi casa y dije "Ah, me parece que no". Hablo con gente que considero que me puede ayudar. Si me plantean un problema, nos juntamos a charlar cuatro horas. Pensá que nosotras somos dos con Noe. ¿Sabés las veces que blanco/negro?

En este sentido, la estructura jerárquica de la escuela de percusión basada en la experiencia – musical y política– parece funcionar como elemento de inhibición de conflictos propios de los espacios asamblearios horizontales como utopía democratizadora que opera en los discursos de diversos espacios de militancia feminista.

Consideraciones finales

La experiencia y el relato personal de Tingui es paradigmático de los sentidos musicales movilizados en torno a la lucha librada en las calles en contra de los femicidios, los crímenes y las violencias de

género, y las muertes debido a la clandestinidad de las prácticas de aborto entre los años 2015 y 2020 en Argentina. A través de su testimonio intentamos observar las relaciones de reciprocidad existentes entre la ejecución de tambores en el espacio público y las acciones políticas feministas, el modo gradual y escalonado en el que estas acciones se intersectaron con la escuela de percusión y cómo el espacio se convirtió en generador de contribuciones sonoras sensibilizadoras dentro del movimiento social.

En este sentido, la noción de “resonancia feminista” se asocia a la experiencia de Batuka en la conjunción de una práctica musical que integra un movimiento social cuyas políticas se cristalizaron en su sonoridad y su dinámica cultural. Las percussionistas que generaron los talleres de aprendizaje que abrevaron a la conformación de una batucada con una identidad feminista venían de una formación musical relacionada con la militancia social y las políticas de derechos humanos post-dictadura. Cuando en 2015 comenzaron las manifestaciones contra las violencias de género, el grupo decidió acompañar la concentración con los tambores. Movilización tras movilización fue creciendo y nutriéndose con el público de las marchas. A su vez, vemos que los espacios de enseñanza y práctica musical informales funcionaron como articuladores del movimiento feminista, y la pedagogía musical fue un recurso de transformación política. El testimonio de Tingui da cuenta de modos de pensar y de sentir compartidos entre los participantes que expresan relaciones entre género, poder social y actuación musical.

La etnomusicóloga Carol Robertson sostiene que en la mayoría de las sociedades la demostración pública del poder a través de las representaciones simbólicas ha servido para poner en evidencia el dominio masculino (1989: 395). Hemos visto que la trayectoria de Batuka muestra similitudes con lo que vivieron otros espacios musicales en estos años de intensas movilizaciones. El caso de las murgas es un ejemplo del poder del activismo feminista en la deconstrucción de prácticas misóginas y patriarcales naturalizadas. La potencia acústica en las calles modifica creencias de género y sexualidad fuertemente arraigadas y amplía el acceso al conocimiento musical de mujeres, personas no binarias y varones trans –hasta el momento–, con valores y significados que remiten a una política afirmativa de identidad feminista. La experiencia musical colectiva en estos contextos configura y fortalece la empatía política. Viendo las dificultades que atraviesan los colectivos que se articulan desde la discusión política en torno a los diferentes debates actuales que atraviesa el feminismo, podemos pensar en la música como recurso movilizante no violento para curar las heridas del patriarcado (Bieletto-Bueno 2020: 77), luchar por la soberanía de los cuerpos gestantes y funcionar como elemento de mediación grupal.

Retomando los reparos críticos sobre el artivismo de Manuel Delgado, cabe preguntarse sobre la incidencia de esta experiencia singular en el mapa de la política contemporánea. Delgado se pregunta si dichas prácticas no terminan formando parte de una oferta urbana en materia cultural de las clases solventes, los posibles riesgos existentes en el desplazamiento de la militancia política por el artivismo, o la codificación artística de las conflictividades urbanas actuales asociado a la noción de pospolítica, como desfondamiento de lo político y desarticulación de las divisiones ideológicas clásicas. Es decir: la “activación” de la ciudadanía al margen de la política formal. Pensado así, el objetivo ya no sería convertirse en una referencia teórica y práctica ni la lucha ideológica ni generar bases orgánicas para la transformación social, sino potenciar el espacio público como escenario programático y dramático de y para las grandes virtudes cívicas, la deslegitimación del encuadre sindical, entre otros (2013: 77).

Este trabajo no puede responder los alcances a gran escala de dicho proceso, aunque los indicios señalados en el uso visual de Batuka dan cuenta de un rol relevante que efectivamente compite con otros modos de representación de conflictos sociales, culturales y políticos. Sin

embargo, sus influencias históricas, desde las memorias afro de una nación blanqueada, el peronismo, los derechos humanos y las Madres de Plaza de Mayo, la configuración del femicidio como crimen político –primero expresado en marchas del silencio y hoy cargados de densidad acústica– vemos un devenir que ocupa un lugar que no podría ser ocupado por otro actor social. De hecho, varias de las integrantes de Batuka militan o han militado en otros espacios orgánicos, incluso partidarios. También es cierto que Batuka acompaña el pulso de un desplazamiento político polisémico sin puntos finales y su tiempo de relevancia aún es incierto.

Como dice Drott, la importancia de la música en los movimientos sociales tiene que ver con su poder para captar la atención del público, fomentar alianzas afectivas y, en ciertos casos, explotar estos poderes como una forma de reclutar participantes y/o de generar ingresos (2017:13). Si lo que se enfatiza es el fomento de la solidaridad y la construcción de la identidad colectiva, entonces la capacidad de la música para coordinar la actividad grupal y evocar comunidades imaginadas más amplias, pasa a primer plano. Como sea, las prácticas musicales no son complementarias al movimiento feminista, sino constitutivas. Citando a Hank Johnston, Drott reafirma que la música, además de su función en la construcción de identidades colectivas, la transmisión de cierta información o la preservación de una tradición, también puede ser integral al desarrollo del movimiento en sí, y entonces lo que necesitamos reformular es la idea de política (2017: 19).

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky E. y E. Buch. 2016. *La Marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Planeta.
- Aruzza, C.; Fraser N. y Battacharya, T. 2019. *Feminismo para el 99%. Un Manifiesto*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Araújo, S. 2016. “O campo da etnomusicologia brasileira: Formação, diálogos e comprometimento político”. En *Etnomusicologia no Brasil*, ed. A. Lühning y R. Pereira de Tugny, 7-18. Salvador: EDUFBA.
- Bieletto-Bueno, N. 2020. “Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública: el caso de la performance ‘Un violador en tu camina’ por Las Tesis Senior en el Estadio Nacional de Chile”. *Boletín Música* 54: 71-91.
- Cambria, V.; E. Fonseca y L. Guazina. 2016. “‘Com as pessoas’: Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira”. En *Etnomusicologia no Brasil*, ed. A. Lühning y R. Pereira de Tugny, 93-138. Salvador: EDUFBA.
- Cambria, V. 2012. “Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia”. En *Música em Debate. Perspectivas interdisciplinares*, ed. S. Araújo, G. Paz y V. Cambria, 199-212. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Cecconi, S. 2009. “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”. *Trans-Revista Transcultural de Música* 13: 1-35.
- Citro, S. 2018. “Pasajes del Ni Una Menos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación”. *Claroscuro-Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* 17: 1-28.
- Clayton, M. 2012. “What is entrainment? Definition and applications in musical research”. *Empirical Musicology Review* 7 (1-2): 49-56.
- Corti, B. 2019. “Músicas afrobahianas en Buenos Aires. Performance in-corporada de prácticas de otros”. En *Estudios Afrolatinoamericanos 4*, 291-303, Actas de las Sextas Jornadas del GEALA-Buenos Aires.
- De Lauretis, T. 1992 [1984]. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Universitat de València.

- Delgado, M. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Cuadernos-e* 18 (2): 68-80.
- Drott, E. 2017. "Musical Contention and Contentious Music; or, the Drums of Occupy Wall Street". *Contemporary Music Review* (noviembre), DOI: 10.1080/07494467.2017.1402461: 1-19.
- Expósito, M; J. Vindel y A. Vidal. 2012. "Activismo artístico". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 43-50. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Federici, S. 2018. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ferreira, L. 2013. "El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis musical y el escenario sociocultural. Un estudio de caso de los tambores de candombe afrouruguayo". En Fornaro Bordolli, Marita (ed.) *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, 79-117. Montevideo: Universidad de la República.
- Fraser, N. 2019. *¡Contrahegemonía ya! por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gago, V. 2019. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Haddad, R. 2018. *Música y niñez qom*. Buenos Aires: Ides-Centro de Antropología Social.
- Herschmann, M y C. Sanmartin Fernandes. 2014. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom.
- Lagarde y de los Ríos, M. 2012. *El feminismo en mi vida. hitos, claves y topías. Gobierno del distrito federal*. Ciudad de México: Instituto de las mujeres del Distrito Federal.
- Liska, M. y A. Liska. 2020. *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical. Análisis del Registro Único de Personas Músicas con perspectiva de Género*. INAMU-Instituto Nacional de la Música: 1-42: <https://inamu.musica.ar/observatorio-primer-informe>.
- _____. 2018. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile y cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- _____. 2006. *El encuentro intergeneracional en la milonga*. Tesina de grado. Profesorado Superior en Etnomusicología. Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. Mimeo.
- _____. 2003. *La escuela de todas las cosas. Tango: acercamiento a los modos de transmisión musical a través de la reconstrucción oral*. Cuaderno de Trabajo Nº 28. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- McReynolds-Pérez, J. y M. O'Brien. 2020. "Doing Murga, Undoing Gender Feminist Carnival in Argentina". *GENDER & SOCIETY*, vol. 34 nº 3, (junio): 413-436.
- Osorio, J. 2019. "Acerca de los paisajes sonoros de la acción política". Manuscrito no publicado. Acompaña el programa "Atravesando el paisaje sonoro de la protesta". Playlist. 1:40 min. En Archive: <https://archive.org/details/paisajesonorodelaprotesta>
- Richard, N. 2013. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". Santiago de Chile. ARCIS University: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Rovetto, F. 2015. "Violencia contra las mujeres, comunicación visual y acción política en Ni Una Menos y Vivas Nos Queremos". *Revista Contratexto* 1: 13-34.
- Sanmartin Fernandes, C. 2021. "Corpo é comunicação ". En *Resistências compartilhadas: comunicação, liberdade e cidadania*, editado por N. Prata, S. Jaconi, R. Gabrioti y G. Nascimento, 189-221.
- Robertson, C. E. 1989. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres". En Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las culturas musicales*, 383-412. Madrid: editorial Trotta.
- Segato, R. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- Titon, J. T. 1992. "Music, the Public Interest, and de Practice of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 36 (3): 315-322.

Verzero, L. 2021a. "El presente como archivo: inscripciones del futuro en el activismo prepandémico". *Taller de Letras*: 181- 196.

_____. 2021b. "Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino". En *Democracias incompletas. Debates críticos en el Cono Sur*, 195- 220. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Notas periodísticas

Liska, M. 8/10/19. *Ahora que sí nos ven (en Netflix)*. *LatFem, Periodismo Feminista*: <https://latfem.org/ahora-que-si-nos-ven-en-netflix/>

Treibel, G. 12/02/21. *El sagrado resonar*. *Diario Página 12*.

Material Audiovisual

Cufre, J y J. Elena. 2020. *Tamborileras*. Tesina documental de la Carrera en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.

Martin Barbero, J. 2014. *Escalofrío epistemológico*. Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=q2i_LEe5l1U&t=18s

Discografía

Resonancia Femenina. 2015. *Música de compositoras Chilenas del Siglo XXI. Vol 1*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Mercedes Liska: estudió piano y etnomusicología en el Conservatorio de Música Manuel de Falla, la Maestría en Comunicación y Cultura y el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Realiza investigaciones sociales de la música para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en carácter de Investigadora-Adjunta con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Da clases de cultura popular y masiva en la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA), análisis de la música aplicado al estudio sociocultural en el Conservatorio "Manuel de Falla" y de música, género y sexualidad en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Sus trabajos abordan marcos teóricos y metodológicos de la música desde los estudios culturales, las teorías de género y sexualidad y el activismo feminista

Cita recomendada

Liska, Mercedes. 2022. "Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía "activista" en Batuka, Buenos Aires". *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. 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