

AL PATRIARCADO NI CABIDA: ORÍGENES DE LA ESCENA MUSICAL DE LA CUMBIA¹ FEMINISTA EN LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES DESDE EL AÑO 2000 AL 2022

[NOT PLACE FOR THE PATRIARCHY: ORIGINS OF THE FEMINIST CUMBIA'S MUSIC SCENE IN
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES FROM 2000 TO 2022]

DANIELA NOVICKⁱ

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

Universidad Argentina de la Empresa/Universidad de Buenos Aires – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CABA, Argentina.

MALVINA SILBAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7907-3912>

Universidad Nacional de San Martín – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CABA, Argentina.

Resumen: En este artículo identificaremos una escena musical situada, especialmente, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, denominada “cumbia feminista”. Este acontecimiento que se comenzó a gestar a partir del año 2005, tuvo un gran despliegue desde el 2015 al 2020. En primer lugar, abordaremos cómo fue el proceso a través del cual la cumbia se volvió un género musical elegido por los movimientos feministas. Partimos del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el momento histórico de la lucha feminista actual y por las múltiples apropiaciones de la cumbia que se dieron en el último período.

Palabras claves: feminismos; cumbia; Argentina

Abstract: In this article we will identify a musical scene called “feminist cumbia”, which is located in Ciudad Autónoma de Buenos Aires. This event has his roots since 2005 but it had a great impact from 2015 to 2020. In first place, we will analyze the process where cumbia became a musical genre chosen by feminist movements. We start from the assumption that this phenomenon could be concretized because of the massiveness and multiplicity of discourses that enabled the historical moment of the current feminist struggle and because of the multiple appropriations of cumbia that occurred lately.

Keywords: feminisms; cumbia; Argentina

¹ La cumbia es un género musical originario de Colombia que fue expandido por toda Latinoamérica. A partir de la década de los sesenta comenzó a producirse en Argentina y generó diferentes variantes estilísticas y regionales nacionales propias. La cumbia puede tener diferentes formaciones musicales porque sus variantes son muy diversas, pero puede ser identificada a través de su estructura rítmica que se manifiesta a través de un golpe común que repercute a través de los distintos estilos (FERNÁNDEZ L'HOESTE, 2011).

Introducción

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

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

En septiembre del 2016, un artículo del suplemento feminista argentino *LAS 12 de Página 12* titulado “Corazón Valiente” advirtió sobre la conformación de una “nueva escuela de cumbia” que pregonaba “guiones empoderantes, críticos y dirigidos directamente a los problemas de género que proponen nuevas líneas discursivas, resistentes y resilientes” (SELICKI ACEVEDO, 2016). De esta manera, esta “nueva escuela de cumbia”, destacada por un suplemento que recupera debates y temáticas de las agendas de los movimientos feministas contemporáneos, daba por hecho que existía una “vieja escuela de cumbia”.

En este artículo contextualizaremos sobre esta “nueva escuela de cumbia” vinculada a los movimientos feministas que denominamos “cumbia feminista”. Es relevante mencionar que este trabajo es parte de una investigación mayor que tuvo como pregunta general de investigación: ¿Cómo fue el proceso de apropiación de la cumbia por

² 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.

parte de mujeres que producen un tipo de música que es revalorizado por la agenda feminista? (NOVICK, 2020).

Particularmente, aquí abordaremos de qué modo, en Argentina, la cumbia se volvió un género musical elegido por los movimientos feministas. Partimos del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar por dos acontecimientos. En primer lugar, por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el momento histórico de la lucha feminista actual y, en segundo lugar, por las múltiples apropiaciones de la cumbia que se dieron en el último período. Por eso, recuperaremos parte de la historia de las luchas de los colectivos feministas a fin de dar cuenta de las distintas demandas y reivindicaciones que tuvieron en Argentina. Con el objetivo de pensar los modos locales en los que se desplegaron los cuestionamientos y demandas en el contexto nacional hasta llegar al año 2015 con la primera marcha de *Ni una Menos*, acontecimiento en el que ubicamos la masificación y pluralización de los discursos feministas. Luego, presentaremos un breve recorrido del género musical, especialmente centrándonos en los distintos procesos de apropiación hasta llegar a la escena cumbiera feminista.

Cabe destacar que entendemos a la cumbia como género musical tanto como un horizonte de expectativas (BAJTÍN, 1982), es decir, un tipo semiótico, “unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos (...) [que] se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación” (FABBRI, 2006, p. 12). Por otra parte, también compartimos con Guerrero (2012) que “la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella” (p. 19).

Sin embargo, pensar en clave de género musical, aunque nos orienta, no termina de abarcar el fenómeno. En este sentido, nos es útil el concepto de *escena musical* para caracterizar nuestro objeto de estudio en sus diferentes elementos, musicales y extramusicales dado que permite delimitar una situación en la que diversos géneros musicales coexisten (STRAW, 1991).

Tal como reconstruyen Pedro *et al.* (2018), Straw es considerado el primer autor en tratar el concepto de escena musical desde una perspectiva académica en los años 90, entendiéndolo como una comunidad significativa en la que grupos sociales se unen alrededor de un género o subgénero musical. Específicamente como: “ese espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en

una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada” (STRAW, 1991, p. 373 citado en PEDRO *ET AL.*, 2018, p. 67). Asimismo, como adiciona Straw (2006) es un término que permite pensar en fenómenos flexibles y dinámicos en contraposición a ciertos esencialismos. Sin embargo, frente a la categorización que propone Straw (1991) en separar escenas locales, translocales y virtuales, compartimos con Pedro *et al.* (2018) que “los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas” (p. 69). También Bennett y Peterson (2004) fueron pioneros en el desarrollo del concepto y lo definieron como una categoría para entender de un modo más dinámico contextos en los cuales productores, músicos y *fans* compartían colectivamente sus gustos musicales comunes.

Considerando las limitaciones de la utilización rigurosa de su aplicación (TROTТА, 2013), entendemos a las escenas musicales como “contextos espacio-temporales glocales³ de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (PEDRO *ET AL.*, 2018, p. 28). Continuando con la propuesta de Pedro *et al.* (2018), es fundamental la relación e interacción básica y necesaria entre músicos-lugares-públicos, esto implica una perspectiva específica a la hora de abordar el estudio de las prácticas musicales que se centra en el análisis de contextos marcados por relaciones de pertenencia, que a pesar de ser más difusas y variables conforman un lugar de encuentro y participación (p. 73).

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

³ Tal como Pedro *et al.* aclaran, glocal dado que tanto lo global y lo local son dimensiones que se entrelazan en las escenas musicales contemporáneas

(a veces literalmente expropiados), compartidos y usados por las clases medias y altas” (p. 119).

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

Por último, observamos que esta escena musical conformada por bandas de mujeres músicas e identidades genéricas disidentes⁴ cuentan entre su repertorio con canciones de cumbia con un anclaje en discursos feministas. En este sentido, retomamos la noción de discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscriptas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas)” (RICHARD, 2002, p. 76).

A partir de estos lineamientos, configuramos una escena musical que denominaremos *cumbia feminista*, la cual será entendida como una producción de cumbia asociada a discursos y políticas de género y sexualidad dado que performan y encarnan las demandas, agendas, *slogans*, banderas y luchas de los movimientos feministas, a los que entendemos de modo múltiple y plural. Sin embargo, es importante mencionar que “cumbia feminista” es una categoría que circula socialmente en redes sociales y medios periodísticos⁵ que aquí retomaremos de modo analítico para entender un movimiento musical que es heterogéneo y que no necesariamente se autodenomina de ese modo.

Los movimientos feministas en Argentina: de las sufragistas al *Ni una Menos*

⁴ Es decir, personas que consideran que el binomio de mujer y hombre no abarca las identidades genéricas posibles.

⁵ 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]” (MÁRSICO, 2019).

Los movimientos feministas argentinos están teniendo una fuerte presencia dentro de las luchas contemporáneas internacionales actuales- período que podríamos denominar Cuarta Ola⁶ internacional- siendo pioneros especialmente en Sudamérica en la lucha por la legalización del aborto y las denuncias por femicidios. Este momento histórico de los movimientos está caracterizado por su carácter plural y un fuerte componente popular e interseccional que ha sabido articular distintos tipos de luchas planteándose el objetivo histórico de terminar con el sistema patriarcal.

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

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

En Latinoamérica, especialmente, los movimientos feministas están multiplicándose de modo transversal. En un contexto de políticas neoliberales crecientes, sostenidas sobre los pilares de la dominación de la explotación económica, las condiciones materiales de existencia deben necesariamente pensarse atravesadas por su clivaje de género, pero también en su cruce con la clase, la raza, lo etario, el territorio, etc., permitiendo complejizar ciertos aspectos de las agendas feministas que hoy incluyen la feminización de la pobreza y reclamos de paridad laboral en contextos políticos y económicos específicos. Por este motivo, para poder situar y contextualizar cómo han sido apropiadas y construidas las demandas y reivindicaciones en la agenda feminista local, vamos a reconstruir algunos acontecimientos de la historia de la lucha de mujeres y de movimientos feministas argentinos, de acuerdo con algunas de las principales investigadoras de historia del feminismo en Argentina tales como Dora Barrancos (2018), Susana Gamba y Aída Maldonado Zapletal (2018) o Mayra Leciñana Blanchard (2006).

⁶ Si bien no hay consenso total sobre pensar los diferentes momentos de esta cronología como “olas”, tomaremos el término por estar lo suficiente instalado en la bibliografía utilizada para poder determinar diferentes períodos en la historia de los movimientos feministas.

Tal como plantea Barrancos (2014), podemos señalar que a fines del siglo XIX e inicios del XX en el proceso de construcción de una Argentina “moderna”, con las corrientes migratorias que trajeron ideas anarquistas, socialistas y comunistas, también llegaron las primeras expresiones denominadas feministas. El periódico comunista-anarquista *La Voz de la Mujer* fue la primera publicación feminista que se manifestó contra la subordinación de mujeres y convocó a movilizarse contra todas las instituciones opresivas como la religión, promoviendo la educación, la anticoncepción y el amor libre (GAMBA & MALDONADO ZAPLETAL, 2018). A su vez, frente a un Código Civil que sancionaba la inferioridad jurídica de las mujeres, desde el ala femenina de los grupos socialistas y las “librepensadoras”, se cuestionó la inferioridad civil y se exigió el acceso al sufragio y a la educación. Luego de terminada la Primera Guerra Mundial, las feministas incrementaron las demandas por el sufragio, reclamando su universalidad e igualdad de condiciones con los varones. En 1919 se fundó el Partido Nacional Feminista que contó con un Comité Pro-Derecho del Sufragio Femenino integrado por Alicia Moreau de Justo, reconocida médica y política argentina, entre otras. Finalmente, este derecho fue adquirido en 1947, durante el primer gobierno peronista, con la Ley Nacional 13.010⁷ con Eva Perón como integrante del poder político y con una gran influencia en la movilización de las mujeres.

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

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

⁷ Congreso de la República Argentina. (1947, 9 de septiembre). Ley 13.010. *Ley de Voto Femenino*. Argentina.gob.ar. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-13010-47353/texto>

como feministas y han participado de luchas políticas como en la discusión de 2018 por la de la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo.

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

En 1985, luego de participar en la clausura de la Década de la Mujer en Kenia, África, un grupo de mujeres argentinas decidió generar un espacio de debate y encuentro femenino para tratar las problemáticas específicas de las mujeres en nuestro país. Es así como, en 1986, surgió el Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) en el Teatro San Martín⁸ en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires al que asistieron mil mujeres. Desde entonces, se repite anualmente en distintas ciudades de la Argentina.

A partir de los debates dados en el XVIII ENM realizado en Rosario en el año 2003 y en el XIX ENM desarrollado en Mendoza en el 2004; el 28 de mayo de 2005 en el Día de Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres, distintas activistas agrupadas desde grupos feministas y del movimiento de mujeres como Nina Brugo Marcó, Martha Rosenberg y Nelly “Pila” Minyersky, entre otras, decidieron constituirse como colectivo en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito⁹. Teniendo como antecedente el pañuelo/pañal blanco que utilizan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo para identificarse, las mujeres de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito utilizaron un pañuelo verde triangular con una cinta diagonal blanca que lleva la consigna: “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal, seguro y gratuito para no morir”. Es bajo esta premisa que se elaboró el primer Proyecto de Interrupción Voluntaria del Embarazo, presentado en el año 2007, hecho sobre el que profundizaremos más adelante.

En el 2015, con una importancia fundamental en las luchas feministas recientes, se constituyó el colectivo *Ni una Menos*. En mayo de ese año ya eran varios los femicidios que al mediatizarse y hacerse públicos habían despertado la indignación de la sociedad, pero fue el 11 de mayo de 2015, el día que encuentran el cuerpo asesinado de Chiara Páez,

⁸ Tal como describe Liska (2018) fue uno de los centros de actividad artística más importantes de la ciudad para esa época.

⁹ *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito* <<http://www.abortolegal.com.ar/about>>

una joven embarazada de 14 años, que algo distinto ocurrió. Ese día, la periodista Marcela Ojeda publicó en su Twitter: “Basta. Mujeres, periodistas, artistas, nos tenemos que unir. Nos están matando. ¿No vamos a hacer nada?” (AGUIRRE, 2016). En un rápido intercambio en las redes sociales, entre periodistas y artistas, se comenzó a gestar la idea de armar una gran manifestación (RUSSO, 2015). En una conversación privada se definió el hashtag¹⁰ #NiUnaMenos para viralizarlo en redes sociales, inspirado en una maratón de lecturas en contra de los femicidios en la que habían participado algunas de las mujeres nucleadas. En ese encuentro se leyó un poema escrito en 1995 por la poeta mexicana Susana Chávez que narra sobre los femicidios en Ciudad Juárez demandando: “Ni una muerta más”. Así fue como el 3 de junio del 2015 sucedió la primera marcha feminista multitudinaria de la historia argentina, en la que “es posible leer parte de los reclamos y apuestas políticas de los feminismos” (ELIZALDE, 2018, p. 23).

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

Una de las particularidades que han promovido muchos de estos movimientos es la de autoperibirse como sujetos deseantes y haber hecho del goce una bandera y del deseo un motor. “Nos mueve el deseo” puede leerse en carteles de las marchas de los movimientos feministas. Por un lado, se asume el deseo como motor de la acción y núcleo de la autonomía feminista: el deseo de los cuerpos a buscar su propio goce, el deseo de estar vivas y con otras frente a la violencia machista, el deseo de tener cuerpos que no tengan que encajar en moldes y medidas, el deseo de los amores no estandarizados (PEKER, 2018). Pero también, el deseo, tal como propone Judith Butler, desde su dimensión productiva y no como la búsqueda de una carencia, configurado en el proceso por el cual el sujeto adquiere una dimensión de agencia productora (BUTLER, 1997, citado en CASALE, 2006).

¹⁰ Es una “etiqueta” precedida por el símbolo numeral usada en determinadas plataformas web de internet para clasificar o agrupar los mensajes según su tema o contenido.

Por otro lado, la lucha por la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo¹¹ impulsada por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito fue una de las cuestiones principales en la agenda de los movimientos feministas argentinos contemporáneos. La masividad y profundidad que generó la discusión por la interrupción voluntaria del embarazo superó el debate legislativo. La discusión en torno a la ley no sólo habilitó un importante número de debates en la sociedad civil, sino que consolidó a los movimientos feministas masificados a partir del *Ni una Menos*.

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

Uno de los campos en los que los movimientos feministas han logrado ganar terreno es el de los medios de comunicación masiva. En “Intrusos” de *América TV*, programa de *chimentos*¹² fue que se planteó por primera vez en un medio masivo de comunicación la necesidad de discutir la interrupción voluntaria del embarazo (BORDA & SPATARO, 2018).

La causa del aborto unificó la lucha por el reconocimiento de las personas gestantes como sujetos de derecho capaces de decidir y tener autonomía sobre sus propios cuerpos, pero también fue concebida como un asunto de salud pública y justicia social debido a las desigualdades en el acceso a abortos clandestinos que provocan las diferencias socioeconómicas. Este aspecto unió a los distintos movimientos feministas e interpeló a otros sectores de la sociedad que no participaban de espacios militantes. Tal es el caso de las músicas que crearon más de 32 agrupaciones de mujeres músicas distribuidas en las 24 provincias del país. De hecho, es a partir de la organización de mujeres músicas que

¹¹ Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (2019, 20 de marzo) *Proyecto de Ley Interrupción Voluntaria del Embarazo*. <<http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>>

¹² Este tipo de programa se define como “un formato televisivo en el que la crítica del espectáculo cede casi por completo el terreno a la intimidad de sus personalidades” (JUSTO VON LURZER, 2017, p.28) y “dedican sus horas al aire a tratar temas vinculados, en su mayoría, con la vida privada de diversas figuras, permanentes o fugaces, de la televisión y el espectáculo local (ALVARADO, 2014, p. 28)”.

se pudo producir un proyecto de ley para establecer un cupo mínimo de presencia de mujeres y bandas mixtas en festivales musicales (LISKA, 2019).

En la escena musical, el vínculo de las músicas con el movimiento de mujeres ha posibilitado distintas expresiones culturales, facilitado la puesta en escena de amores y sexualidades disidentes y una diversificación de retóricas “que incluyen formas de lo erótico por fuera del imaginario romántico tradicional, la tematización de la violencia hacia las mujeres en sus múltiples manifestaciones y nuevas significaciones de lo sensible y lo espiritual” (LISKA ET AL., 2018, p. 115). La cumbia no fue ajena a este proceso.

De la cumbia colombiana a la cumbia feminista

La cumbia puede definirse como una “forma musical y baile hispanoamericano de ascendencia colombiana (FLORES, 2000, p. 310) que surgió ligada a las culturas afrocaribeñas de la costa norte de Colombia (FERNÁNDEZ L´HOESTE, 2011). Pero recién en la década del sesenta, de la mano de los *Wawancó* y el *Cuarteto Imperial*, comenzó a ser conocida en la Argentina y se expandió debido a las mediaciones de las industrias culturales, dentro del campo de la música popular asociada al baile y la diversión (PUJOL, 1999; SILBA & SPATARO, 2008; SILBA, 2011a).

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

En la década de los 90, durante el menemismo, la cumbia dio un nuevo giro que tuvo a Ricky Maravilla como una de sus figuras centrales (AGOSTEGUIS, 2015). En este período histórico se dio una nueva apropiación de la cumbia por parte de los sectores medios y altos como parte del fenómeno de *plebeyización* (ALABARCES, 2001, ALABARCES & SILBA, 2014) que definimos en la introducción. Para fines de esta década, en el contexto de una fuerte crisis económica y social, de modo “pirata” Pablo Lescano grabó el primer CD de *Flor de Piedra*. De este modo, surgió una de las variantes de la cumbia más polémica: la cumbia villera. Cabe destacar que el adjetivo “villero”, aunque impuesto como estrategia comercial por parte de la industria, fue recuperado

como marca diferencial dentro de este género (MARTÍN, 2011). Así, la cumbia villera fue parte de “la construcción de la experiencia de un grupo que vive una transición social específica (la de la salida de una sociedad integrada en base al pleno empleo, al valor de la educación y a la posibilidad de la movilidad social)” (SEMÁN & VILA, 2011a, p. 36).

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

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

Sin embargo, en el contexto de una crisis socioeconómica, en la cual el orden social se estaba desmoronando, como plantea Silba (2011a), que grupos de jóvenes pertenecientes a las clases populares y medias estuvieran apropiándose de una música que expresaba el estado de descontento social fue percibido por los sectores dominantes como una amenaza. Particularmente, el problema fue que las bandas de cumbia villera en términos de preferencias musicales habían dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socioeconómicos.

Paradójicamente, esto se dio a la par del proceso en el que la cumbia comenzó a ingresar en otros terrenos más legitimados. Por ejemplo, *Damas Gratis* fue parte de la película “El Bonaerense” de Pablo Trapero, estrenada en 2002, y *Pibes Chorros* en la miniserie televisiva “Tumberos”, también estrenada en el año 2002 y dirigida por Adrián Caetano.

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

Por esto, a partir del 2005, la cumbia comenzó un nuevo proceso de *romantización* (SILBA, 2008) en el que se retomaron los tópicos de la cumbia romántica o tradicional como el amor, el dinero, los celos, la alegría y el baile (ELBAUM, 1994) y se pusieron en segundo plano, aunque no desaparecieron, las temáticas clásicas asociadas a la pobreza, la violencia, el sexo y el consumo de drogas y alcohol que habían caracterizado a la cumbia villera. Así fue como los repertorios de las bandas combinaron en sus líricas temáticas que habían caracterizado al subgénero villero con canciones románticas, especialmente *covers*¹³ de temas ya consagrados previamente. Por lo tanto, muchas bandas de cumbia villera abandonaron los tópicos que las habían distinguido y caracterizado en sus orígenes, aquellos que generaban discordia, y en vez de buscar la confrontación, retomaron líricas que nuevamente tematizaban la sensibilidad, los desengaños amorosos y los sentimientos no correspondidos.

Como consecuencia de intervenciones estatales y comerciales, antiguas bandas comenzaron a modificar radicalmente sus repertorios y las nuevas bandas de cumbia villera que fueron surgiendo al interior del circuito se adaptaron a este nuevo estilo villero romantizado, aunque siguieron perdurando algunas bandas como *Damas Gratis*, *Pibes Chorros*, *Mala Fama*, entre otras, que mantuvieron el estilo de los inicios y que

¹³ Nuevas versiones o interpretaciones de una canción previamente grabada por otra banda o artista.

convivieron con las bandas romantizadas y las bandas de cumbia romántica y/o tradicional.

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

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

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

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

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

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

16) que, aunque no funcionen como “camisas de fuerza” que imposibiliten nuevas reconfiguraciones de sentido, sí actúan limitando a las futuras posibles articulaciones.

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

La cumbia feminista: sus inicios

Dado que ya no podemos pensar en un sujeto feminista homogéneo y coherente como único horizonte político, se abrieron nuevos espacios que dan lugar a nuevas reivindicaciones, y modos de percibir el mundo. Al haber estallado el sujeto del feminismo unificado y homogéneo, también estalló el *feministómetro* (SPATARO, 2018) y así se rompieron supuestos modelos de cómo debe ser el feminismo, qué implica ser feminista y cómo debe darse esta lucha. Los movimientos feministas actuales no encajan con un modelo único de intervención política (SPATARO, 2018) y esto también se traduce en una mayor flexibilidad y apertura hacia la diversidad de estéticas y propuestas musicales.

Esta nueva escuela de cumbia que es catalogada o autodefinida como feminista, disidente y/o antipatriarcal, es identificada con músicas y bandas¹⁴ argentinas tales como *Sudor Marika*, *Chocolate Remix*, *Tita Print*, *Dúo Microcentro*, *Miss Bolivia*, *Kumbia Queers*, *Rebelión en la zanja*, *Cachitas Now*, *BIFE* y la guatemalteca *Rebeca Lane*, entre otras. Muchas de ellas iniciaron a principios de los 2000, pero se multiplicaron y/o alcanzaron un verdadero reconocimiento luego del 2015, cuando los espacios, debates y eventos feministas comenzaron a multiplicarse a partir de la aparición de feminismos más masivos y plurales

¹⁴ Estas bandas no se dedican exclusivamente a la cumbia, sino que tienen canciones de este género dentro de su repertorio.

Estas bandas conviven en espacios físicos y virtuales con otros tipos de cumbia. A modo de ejemplo, podemos observar la lista “cumbia antimachos” de *Tita Print* en Spotify¹⁵ en la que se puede oír tanto la “Cumbia Feminazi” de la mexicana Renee Goust; “Vivas y Furiosas” de *Sudor Marika* y “Ni una menos” de *Chocolate Remix*, tanto como canciones de otras variantes de cumbia argentina más tradiciones como “Una cerveza” de *Ráfaga* y “Nunca me Faltes” de Antonio Ríos.

A grandes rasgos, podemos afirmar que, en un contexto de expansión de los discursos feministas, tal como plantea Liska (2018), existe una mayor percepción de las problemáticas y temáticas de género que han atravesado las prácticas musicales. Por un lado, esta coyuntura incentiva la promoción de artistas femeninas y modifica regímenes de legitimidad en los cuales recurrentemente han estado relegadas y por el otro, en forma retrospectiva, resignifica narrativas sobre representaciones de las mujeres, en relación con los clivajes de género y sexualidades en la historia musical. Estos procesos sucedieron en este momento histórico tanto en la cumbia (NOVICK, 2022a) como en otros géneros musicales populares como el tango (LISKA, 2021, VENEGAS & WINOKUR, 2022) o el rock (BLAZQUEZ, 2018).

Reflexiones finales

Para entender la conformación de la escena musical de la cumbia feminista recuperamos el proceso histórico en el que confluyen los movimientos feministas y la cumbia, en Argentina y con foco en la ciudad de Buenos Aires y gran Buenos Aires. En este sentido, la categoría de *escena musical* es valiosa porque permite pensar en fenómenos flexibles y dinámicos como los son los que constituyen este acontecimiento. Como profundizamos en Novick (2020), con el análisis de algunas de las músicas que conforman esta escena llegamos a la conclusión de que no es posible delimitarlas dentro del género musical cumbiero porque sus producciones musicales exceden el género, del modo en el que este es tradicionalmente entendido. Por este motivo, tomamos la noción de *escena musical* que incorpora negociaciones entre artistas, públicos, productores, gestores, y se actualiza constantemente. Sin embargo, observábamos en las prácticas

¹⁵ Plataforma digital de reproducción de música.

musicales que existía una experiencia compartida entre músicos-lugares-públicos que vinculaba a la cumbia y a los movimientos feministas mediante relaciones de pertenencia.

Por eso, inicialmente, hicimos un breve recorrido sobre cómo fueron cambiando los debates, las categorías y las lecturas de lo social dentro movimiento feminista argentino. De esta manera, observamos cómo las mujeres ilustradas de la época hicieron eco de demandas internacionales, las reapropiaron y se organizaron para cuestionar el estado de situación en el que se encontraban, llevando el derecho al sufragio y la representación política como una de las demandas de la agenda local. Luego de un recorrido por distintos hitos llegamos hasta lo que consideramos un momento bisagra en la historia del feminismo local: el año 2015. En este sentido, los movimientos feministas que ya venían en una línea de pluralización se masifican y atraviesan diferentes campos, uno de ellos es el musical. De esta manera, la acumulación de siglos de lucha explotó de modo masivo en paros, marchas y tomas del espacio público que fueron acompañadas con formas de intervención musical.

Para analizar cómo llegan a cruzarse los feminismos con la cumbia, recuperamos también la historia del género musical, qué características tuvieron las diferentes y sucesivas apropiaciones, especialmente por parte de los sectores medios, al cual pertenecían las músicas de la escena cumbiera feminista aquí analizadas. En este recorrido, encontramos como momento clave una cumbia *blanqueada* de sus caracteres más disruptivos (ALABARCES & SILBA, 2014) por parte de los sectores medios y altos que había producido dos fenómenos. Por un lado, una cumbia que solo conservaba el patrón rítmico y reversionaba canciones de otros géneros musicales. Por otro lado, una cumbia políticamente correcta que recuperaba la musicalidad colombiana de sus orígenes, pero dejaba de lado los elementos más confrontativos que habían sabido tener algunas de sus variantes, especialmente, el subgénero villero. Dentro de esta última línea podíamos ubicar a la cumbia feminista, sin embargo, observábamos que, por más que se dejaban de lado la confrontación de clase, ponían en escena otro tipo de cuestionamiento, esta vez vinculado al campo del género y las sexualidades. Esto se origina en que las discusiones dentro de los movimientos feministas lograron estallar las categorías unívocas y el sujeto único del feminismo, discutiendo sobre los modos de representación y enunciación. Así es como el movimiento se pluraliza y da lugar a un feminismo masivo, tanto por el nivel de adhesión al que se llega, como por su mediación en la cultura de masas. Además,

destacamos que los feminismos contemporáneos resignificaron los valores de la alegría, el goce y la fiesta de modo resistente, y por esto, encontraron en el campo musical cumbiero que estaba asociado a estos sentidos, un terreno fértil donde desplegarse. En este contexto esto implica, especialmente para las artistas que pertenecen a este movimiento musical, asumirse como sujetos del goce y del deseo, no solo en el las letras de las canciones (NOVICK, 2022c) sino también en sus discursos públicos en medios de comunicación (NOVICK, 2022b).

Sin embargo, estos sentidos con los que contaba la cumbia asociada a usos en el campo del ocio, la recreación y la diversión que se leían negativamente como dispersión y salida del mundo serio del trabajo, la educación, la política o la familia (SEMÁN & VILA, 2011) son resignificados en tanto su potencial político expresado en una resistencia cultural que habilitaba un conjunto de prácticas festivas (BAJTÍN, 1987).

En este contexto de expansión de los discursos feministas, las problemáticas y temáticas de género atraviesan las prácticas musicales y las trayectorias de artistas, lo que produce, entre otras cosas, un fenómeno como el de la escena musical *cumbiera feminista*.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, Ezequiel. «Clase media»: reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría. *Revista Nueva Sociedad*, n. 247, 2013. Disponible en: <<https://nuso.org/articulo/clase-media-reflexiones-sobre-los-malos-usos-academicos-de-una-categoria>>. Acceso en julio 2022.
- AGUIRRE, Carolina. Marcela Ojeda: detrás del grito "vivas nos queremos". *La Nación*, 23 dic. 2016. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/detras-del-grito-vivas-nos-queremos-marcela-ojeda-nid1967044>>. Acceso en julio 2022.
- AGOSTEGUIS, Ana. *De Ricky Maravilla a La Mágica: una aproximación al proceso de plebeyización de la cultura argentina*. Tesis (Maestría en Comunicación y Cultura). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- ALABARCES, Pablo. *Peronistas, populistas y plebeyos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- ALABARCES, Pablo & GARRIGA ZUCAL, José Antonio. Identidades Corporais: entre o relato e o aguante. *Campos. Revista de Antropología Social*, Río de Janeiro, v. 8, n. 1. 2007.
- ALABARCES, Pablo & SILBA, Malvina. «Las manos de todos los negros, arriba»: Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y Representaciones Sociales*, v. 8, n. 16, p. 52-74. 2014.

- ALVARADO, Mayra. *Mujeres, chismosas e informadas. Construcción de feminidades en el consumo de programas de chimentos*. Tesis. (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2014.
- BAJTIN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. 1 ed. en español. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1982.
- BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- BARRANCOS, Dora. Los caminos del Feminismo en la Argentina: Historia y derivas. *Voces en el fénix*, n. 32. 2014. Disponible en: <<https://www.vocesenelfenix.com/content/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivadas>>. Acceso en julio 2022
- BLÁZQUEZ, Gustavo. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2014.
- BENNETT, Andy & PETERSON, Richard. (Eds.) *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BORDA, Libertad & SPATARO, Carolina. El chisme menos pensado: el debate sobre aborto en Intrusos en el Espectáculo. *Sociales en Debate* n. 14. 2018. Disponible en: <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3353/27>>. Acceso en julio 2022.
- ELBAUM, Jorge. Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular. In: MARGULIS, Mario. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*; Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994.
- FABBRI, Franco. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? In: VII CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2006, La Habana, Cuba. Ponencia.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor. Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. In: SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (Comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011.
- FLORES, Marta. Entrada sobre Cumbia en Argentina. In: CASARES RODICIO, Emilio (Coord), *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de autores y editores, 2000.
- GAMBA, Susana & MALDONADO ZAPLETAL, Aída. Feminismo argentino. La gesta nacional. In: C. MUÑOZ, Creusa (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2018. p 18-21.
- GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 16, 2012. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82224815008>>. Acceso en julio 2022.

- JUSTO VON LURZER, Carolina. Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina. *Estudos em comunicação*, n.25, v. 1, 2017. Disponible en: <<http://ojs.labcomifp.ubi.pt/index.php/ec/article/view/279/146>>. Acceso en julio 2022.
- LECIÑANA BLANCHARD, Mayra (2006). Crisis del sujeto desde el feminismo filosófico y sus perspectivas en América Latina. In: M. L FEMENÍAS (Comp.), *Feminismos de París a La Plata*. Buenos Aires: Catálogos, 2006. p 127-145.
- LISKA, Mercedes. Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS, Florianópolis, Brasil, 2017. Ponencia.
- LISKA, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- LISKA, Mercedes. Música de Minutas. La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música. *RGC, Revista de Gestión Cultural*, 2019. Disponible en: <<http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minutas/>>.
- LISKA, Mercedes. Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello. *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI, n 1, vol. 22, 202. Disponible en: <<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/350/369>>. Acceso en febrero 2023.
- LISKA, Mercedes, SILBA, Malvina & SPATARO, Carolina. (2018). Música. Canción con todas. In: C. MUÑOZ, Creusa (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2018. p 114-115.
- MÁRSICO, Ana Laura. Rebelión en la Zanja: cumbia feminista, disidente y antiyuta. *Agencia Paco Urondo*, nov. 2019. Disponible en: <<https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/rebelion-en-la-zanja-cumbia-feminista-disidente-y-antiyuta>>. Acceso en julio 2022
- MARTÍN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90. In: SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (Comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011.
- NOVICK, Daniela. “De ‘cumbia nena’ a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia”. Tesis (Maestría en Comunicación y Cultura). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2020.
- NOVICK, Daniela. De la cumbia que marea, a la marea que baila con cumbia las representaciones de Gilda en el movimiento de mujeres y disidencias. *Revista Del ISM*, n. 20, 2022a. Disponible en: <<https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0003>>. Acceso en febrero 2023.

- NOVICK, Daniela. Una banda de chicas: la cumbia feminista en la escena musical de mujeres. *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*, n. 9, 2022b, 129–144. Disponible en: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/7425/6645>>. Acceso en febrero 2023.
- NOVICK, Daniela. De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n. 26 (artículo 6), 2022c. Disponible en: <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/621/de-gladiadoras-warriors-y-queers-una-aproximacion-a-las-producciones-musicales-de-la-cumbia-feminista>>. Acceso en febrero 2023.
- PEDRO, Josep, PIQUER, Ruth & DEL VAL, Fernán. Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, n. 12, 1999. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf>. Acceso en julio 2022.
- PUJOL, Sergio. *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- PUJOL, Sergio. Los caminos de la cumbia, *Revista TodaVía*, v. 13, p. 52-55. 2006.
- RICHARD, Nelly. Género. In: Altamirano, Carlos (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- RUSSO, Sandra. Ni una menos ni una más. *Página 12*, 16 may. 2015. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-272777-2015-05-16.html>>. Acceso en julio 2022.
- SAUTÚ, Ruth. *El análisis de las clases sociales: teorías y metodologías*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2011.
- SELICKI ACEVEDO, Carolina. Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento LAS 12*, 9 sept. 2016. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>>. Acceso en julio 2022.
- SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011.
- SILBA, Malvina. De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia. In: SANJURJO, Luis (Comp.) & UGARTE, Mariano (Coord), *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2008.
- SILBA, Malvina. La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. In: SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011a
- SILBA, Malvina. Te tomás un trago de más y te creés Rambo: prácticas, representaciones y sentido común sobre varones jóvenes. In ELIZALDE, Silvia (Coord.), *Jóvenes en*

cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura. Buenos Aires: Biblos, 2011b.

SILBA, Malvina & SPATARO, Carolina. Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras. In: ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María Graciela (Comps) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires: Paidós, 2008. p. 891- 111.

SPATARO, Carolina. Abajo el feministómetro. *Revista Bordes*, 8 feb. 2018. Disponible en: <<http://revistabordes.com.ar/abajo-el-feministometro/>>. Acceso en julio 2022.

STRAW, Will. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3. 1991. p 361-375.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. *Compos*, v. 6. 2006. p. 1-16.

TROTTA, F. Cenas Musicais e Anglofonia. Sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: PEREIRA DE SÁ, Simone & JANOTTI JUNIOR, Jeder (Eds), *Cenas musicais.* São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013. p. 57-70.

VENEGAS, Soledad & WINOKUR, Julia. Tango, mujeres e identidad nacional. Reflexiones a partir de la producción de un songbook de compositoras del tango argentino. In: XV CONGRESO IASPM-AL, Valparaíso, Chile, 2022. Ponencia.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS Revista Transcultural de Música*, v. 2. 1996. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>>. Acceso en julio 2022.

Recebido em 29/07/2022

Aceito em 20/10/2022

ⁱ **Daniela Novick**, Magíster en Comunicación y Cultura (UBA), Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Diplomada en Gestión y Enseñanza del Español (FLACSO). Interesada en el campo de géneros y sexualidades con el cruce de la cultura popular y masiva. Actualmente, profesional técnica en procesos de acreditación de carreras de grado y docente del nivel superior. **E-mail:** danielajnovick@gmail.com

ⁱⁱ **Malvina Silba**, Licenciada en Sociología (2005) y Doctora en Ciencias Sociales (2011) por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del CONICET y Docente en la Carrera de Sociología y en la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES-UNSAM y en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Especialista en sociología de la cultura, con especial atención a los vínculos entre cultura popular, cultura de masas y música popular. Indaga las formas en las que se articulan los clivajes de clase, género, edad y territorio en sus objetos de estudio. **E-mail:** malvina.silba@gmail.com